

ARS HUNGARICA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓINTÉZETÉNEK
KÖZLEMÉNYEI

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

2005. 33. ÉVFOLYAM 1. SZÁM

A SZERKESZTŐSÉG CÍME:

MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓINTÉZET
BUDAPEST, ÚRI U. 49. 1014. T: 224 6700/185 FAX: 356 1849
e-mail: arthist@arthist.mta.hu, internet: www.arthist.mta.hu

SZERKESZTŐ:

TÍMÁR ÁRPÁD

SEGÉDSZERKESZTŐ:

HORNYIK SÁNDOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BEKE LÁSZLÓ
DÁVID FERENC
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
PATAKI GÁBOR
SISA JÓZSEF
WEHLI TÜNDE (Szemle)

A folyóirat e számának megjelenését
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma támogatta



Felelős kiadó: BEKE LÁSZLÓ, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet igazgatója

HU ISSN 0133-1531

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

A borítón: *Körösfői-Kriesch Aladár: Kasszandra, 1908*

TARTALOM

TÁJÉKOZÓDÁS

A művészettörténet professzionális kérdései	5
---	---

TANULMÁNYOK

<i>Galavics Géza</i> : Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus (Haranghy György emlékezete)	55
<i>Gellér Katalin</i> : Orfeusz és Kasszandra. Magyar festők antikvitás-élménye a századfordulón	89
<i>Rockenbauer Zoltán</i> : Márffy Ödön tanulóévei. A párizsi ösztöndíj (1902–1906) ..	109
<i>Gáspár Ferenc</i> : A belgrádi magyar képzőművészeti kiállítás, 1918	141
<i>Bánóczi Zsuzsa</i> : Vilt Tibor Remete Szent Pál szobra	155
<i>Szalai András</i> : Németh Lajos és az építészet	171
<i>Hornyik Sándor</i> : A művészettörténet-tudomány apóriái. Németh Lajos emlékére	185
<i>Paternák Miklós</i> : Művészet, kutatás, kísérlet	193

KÖNYVBEMUTATÓ

<i>Nagy Ildikó</i> : Körner Éva: Avantgárd izmusokkal és izmusok nélkül	213
---	-----

IN MEMORIAM

<i>Pataki Gábor</i> : Bánóczi Zsuzsa (1954–2005)	221
<i>Kerny Terézia</i> : Bánóczi Zsuzsa írásainak bibliográfiája	223

SZEMLE

<i>Végh János</i> : Török Gyöngyi: Gótikus szárnyasoltárok a középkori Magyarországon	225
<i>Mendöl Zsuzsa</i> : Mattyasovszky Zsolnay Tamás–Dr. Vécsey Esther–Vízny László: Zsolnay épületkerámiák Budapesten	227
<i>Tatai Erzsébet</i> : „Eredeti másolat”. Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészi másolatai a reneszánsz és barokk festészet remekművei után	230
<i>Gärtner Petra</i> : Boldog / Képek	234

INTÉZETI HÍREK	239
----------------------	-----



TÁJÉKOZÓDÁS

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET PROFESSZIONÁLIS KÉRDÉSEI

A Német Művészettörténész Szövetség 2005. évi kongresszusán

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet korábban is feladatának tekintette, hogy a hazai művészettörténet-oktatás mindenkori állapotát figyelemmel kíséresse és a felsőoktatási folyamatokhoz elméleti-módszertani segítséget nyújtson. Ebből a megfontolásból adjuk közre Schulcz Katalin fordításában – a *Kunstchronik* 58, Heft 2, 2005. nyomán – a Német Művészettörténészek Szövetségének vitáját a művészettörténet egyetemi oktatásának helyzetéről. A vita anyagát szerkesztetlenül már korábban feltettük intézetünk honlapjára (www.arthist.mta.hu).

A németországi körülmények természetesen több vonatkozásban eltérnek a magyarországiaktól, a konferencián azonban számos olyan megállapítás hangzott el, melyet a hazai felsőoktatási szakemberek is figyelembe vehetnének a „bolognai folyamat” bevezetése során. Időközben megjelent a német szövetség hivatalos állásfoglalása is, ezt szemelvényes formában a vitaanyag végén közöljük.

A közlés szíves engedélyezését Dr. Peter Diemernek, a *Kunstchronik* felelős szerkesztőjének, a kiadás anyagi támogatását a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának köszönjük.

GONDOLATÉBRESZTŐ MEGFONTONTOLÁSOK

A „FELSŐFOKÚ TANULMÁNYOK, SZAKMA, TÁRSADALOM” SZEKCIÓ MUNKÁJÁHOZ

*XXVIII. Kunsthistorikertag (A német művészettörténészek gyűlése),
2005. március 17., Bonni Egyetem*

Ez a szekció a felsőfokú tanulmányok, a szakma és a munkaerőpiac területén felmerülő aktuális problémákkal foglalkozik. Úgy terveztük, hogy a szekció mindkét része – ezek témája a „Felsőfokú tanulmányok, felsőoktatási reformok, pályalehetőségek”, illetve a „Szabadfoglalkozású művészettörténészek és a munkaerőpiac” – vitafórumként működjék. Amint a programban is meghirdettük, a munkát a szekció mindkét részében 10–15 perces vitaindító referátumok vezetik be. Szándékunk szerint elég időt szeretnénk biztosítani a vitához, mert meggyőződésünk, hogy csak egy konstruktív véleménycsere járulhat hozzá ahhoz, hogy az aktuális problémagócokat élesebben lássuk. A szekció munkáját bevezető referátumokat mintegy kiegészítendő és bővítendő olyan írásokat teszünk közzé, amelyeknek szerzői más és más nézőpontból foglalnak állást a művészettörténetnek az egyetemi tanulmányokban és a szakma gyakorlásában betöltött státusával kapcsolatban. Az írások jellege tudatosan nyitott. Azt is rábíztuk a szerzőkre, hogy hozzászólásukhoz kívánják-e a nevüket adni. A dol-

gozatoknak a személyes állásfoglalásuktól kezdve a tárgyi információkon keresztül egészen az élménybeszámolóig terjedő skálájával olyan gondolatébresztő megfontolásokat próbáltunk meg különböző témákra és foglalkozási csoportokra vonatkozóan összegyűjteni, melyek reprezentatív jellegre talán nem tarthatnak igényt, de a vélemények és tapasztalatok tükrét nyújthatják, további vitára ösztönözve.

Rohamos tempóban változik a „művészettörténész” hivatásról kialakult kép. A közszolgálatban – a műemlékvédelemben, múzeumokban vagy egyetemeken – betöltött, néhány évtizeddel ezelőtt még biztos pozíciók megszűnnek, és olybá tűnik, hogy jövőjük sem igen mondható biztatónak, tekintettel a költségvetés megszorításaira. Manapság a bachelorként vagy magiszterként végzett pályakezdeket, csakúgy, mint egyetemi doktorátussal rendelkező vagy éppen habilitált művészettörténészeket egyaránt az a veszély fenyegeti, hogy a magasan kvalifikált, ám munkanélküli humán értelmiségiek folyamatosan növekvő csoportjában találják magukat. Sokan ilyenkor döntenek úgy, hogy a szabadfoglalkozású lét egyelőre ingoványos terepére lépnek, egy-egy adott munka elvégzésére vagy határozott időre szóló munkaszerződéseket kötnek, gyakornokoskodást, szakmai vezetéseket, előadásokat, szakértői vagy oktatói megbízásokat vállalnak. Ez ugyan nem biztos útja az egzisztencia fenntartásának, viszont gyakran az egyetlen járható út, ha valaki a szakterületén hivatását gyakorolva meg szeretne maradni.

Willibald Sauerländer a „nyugdíjas” szemszögéből veszi számba hivatásunknak azokat a múltbeli mulasztásait, melyeken többek között a szakterület mai helyzete alapul. Lioba Schollmeyer arról számol be glosszájában, hogy milyen órabérré számíthat egy doktorátussal rendelkező művészettörténész, ha galériában helyezkedik el. A VDK (Verband Deutscher Kunsthistoriker – Német Művészettörténészek Szövetsége) elnökségében végzett tanácsadó tevékenységének poentírozott benyomásait osztja meg velünk Sibylle Ehringhaus. Susanna Partsch azt meséli el, hogy mit jelent szabadúszó szerzőnek lenni. Korszerű-e még egyáltalán a gyakornokság intézménye, teszi fel a kérdést Donatella Cacciola. Azt, hogy egy adott munka elvégzésére vonatkozó szerződés megkötésekor mire kell odafigyelni, azt egy Névtelen világítja meg. Brigitte Raschke arról ad hírt, hogy mit élhet át egy művészettörténész, amikor felkeresi a munkaügyi hivatalt, végül Claudia Denk amellett érvel, hogy minden művészettörténész meg kellene, hogy illessen a felvétel lehetősége a művészek társadalombiztosítási pénztárába (Künstlersozialkasse – KSK). A jogász Stefan Haupt szerzői jogi kérdéseket világít meg: ez a téma mindazokat a művészettörténészeket érinti, akik írnak és publikálnak.

További dolgozatok foglalkoznak a felsőfokú tanulmányok és a hivatás gyakorlásának keretfeltételeiben végbement mélyreható változásokkal. A felsőoktatási tanulmányi rend előírt átalakítása kihatással lesz a munkaerőpiacra, mint ahogy a munkaerőpiac adottságait is óhatatlanul tekintetbe kell venni a tantervek készítésekor. Ez a kölcsönviszony elég bonyolult, és valószínűleg nincs is, aki azt gondolná magáról, hogy nála van a bölcsék köve. A bravúr aligha teljesíthető, az egyetem nem tud mindenkinek a kedvére tenni, és nyilvánvalóan megteheti, hogy alapkompétenciáira hivatkozik. A felsőbb tanulmányok rendeltetése, hogy a hallgatót alkalmassá tegyék a szakma gyakorlására, de szakmai rutint soha nem adhatnak – ez így volt mindig, és mindig is így lesz. A BA-diplomára vonatkozó írások, melyeket összegyűjtöttünk, felvetnek néhány olyan megfontolásra érdemes szempontot, amelyek alapul szolgálhatnak a szekcióban folyó vitához. (Gondolok itt Roland Kanz, Antje Allroggen, Bettina Uppenkamp és Dorothea Ley írásaira.) A habilitáció státusa és – közvetve ezzel összefüggésben – a juni-

orprofesszúrák következtében kialakuló helyzet általában is vita tárgya, és a művészettörténetnek mint egyetemi szaknak is tisztában kell lennie az utánpótlásra, illetve az egyetemi közép szintre vonatkozó következményekkel (Gregor Wedekind dolgozata). Új módon kellene továbbá végiggondolni a művészettörténetnek az iskolai oktatásban betöltött fontosságát és a tantervek kidolgozásában érvényesülő illetékességeket (Barbara Welzel írása).

Az írások éppen most, nem sokkal a művészettörténészek gyűlése előtt jelennek meg, ezért reméljük, hogy az olvasmányélmény még friss, érdeklődést ébreszt, részvételre ösztönöz, és hozzájárul az eleven vitához. Az írások valamennyi szerzőjének ezúton köszönjük meg, hogy álláspontját kész volt kifejtetni és rendelkezésünkre bocsátani.

Sibylle Ehringhaus és Roland Kanz

A nyugdíjas székéből nézve

Vajon helyesen járok-e el, amikor Sibylle Ehringhaus és Roland Kanz felkérésének eleget téve előzetes állásfoglalást írok a bonni Kunsthistorikertag „Felsőfokú tanulmányok, szakma és társadalom” szekciója számára? Hivatalos szakmai tevékenységem 15 évvel ezelőtt véget ért; a pályámat kísérő egykori körülmények ma már rég történelemnek számítanak. Ezért kell feltennem saját magamnak a kérdést, hogy a jelen gondjaival küzdő fiatal kollégák és diákok szemében nem illetlenség-e, hogy a nyugdíjas kényelmes karosszékéből magamhoz ragadom a szót. Tanácsokat osztogatni ilyen körülmények között, nem vallana jó ízlésre. Ha viszont emlékeimet felidézem, és felvetek néhány általános megfontolást, az talán valamelyes szerény haszonnal járhat.

Mi a háború után kezdtük meg tanulmányainkat egy olyan tudományszakon, amelyet az 1933-tól bekövetkezett történések csonkoltak és elbutítottak ugyan, amely azonban mégis abban a hitben ringatta magát, hogy szerény, ám biztos helye van a társadalmi és állami nyilvánosságban. Akkor még a művészettörténet úgynevezett kis szak volt, korlátozott számú végzős hallgatót bocsátott ki. A hallgatók zömének szilárd elképzelése volt eljövendő pályafutásáról: hivatalnokként vagy alkalmazottként vállalhatnak közszolgálati tevékenységet, akár a műemlékvédelemben, valamelyik múzeumnál mint muzeológus vagy mint főiskolai vagy egyetemi oktató, kivételes esetben mint kutató valamely tudományos intézetben. Előfordult, hogy valaki az újságírásba tévedt, ez azonban nem számított úgymond komoly dolgnak. Ez a modell körülbelül 1970-ig működött. Ennek megfelelt a képzés szilárdan megállapított kerete. Tudni lehetett, mi az, hogy „művészettörténet”. Még semmiféle kétség nem kezdte ki a művészet és a triviális határait. Még a fotográfia sem volt része a kánonnak, a modernnek iránti figyelmet pedig – néhány ritka kivételt leszámítva – előzékenyen átengedték a napi kritikának. Ebben a helyzetben a diszciplína Nyugat-Németországban a restauratív újjáépítés társadalmának igényeit szolgálta, s nagy teljesítményeket hozott létre a műemlékvédelemben és a múzeumokban, olyan kiállításokkal, mint az *Ars Sacra* (1950) vagy a *Staufern – A Hohenstaufok* – (1977), melyek a náci rémtettei által megrongált német öntudatot a középkori aranyfűst rétegével fedték be. A művészettörténészek szállították hozzá a pozitívista töltőanyagot.

Akkoriban nem tisztáztuk, hogy mennyire nem áll biztos lábakon a szakmai pályafutásnak az a közszolgálati struktúrája, amellyel a diszciplína teljes magától értetődőséggel, sőt csaknem Istentől való adottságként számolt. A művészettörténet soha nem volt képes oly módon beavatkozni az államvizsgáknak a szakmai pályafutást biztosító rendszerébe, mint ahogy a történelemszaknak és a filológiai szakoknak sikerült. A középiskolai művészeti oktatásban az állásokat azok a konkurens művészetpedagógusok töltötték meg, akiket nem a művészettörténeti tanszékeken, hanem pedagógiai főiskolákon képeztek. Emlékszem, a stuttgarti minisztérium megkeresésére 1967-ben, hogy tudniillik a művészetpedagógusok képzését nem vehetnék-e át az egyetemen oktató művészettörténészek, amit szaktudományos göggel utasítottam el. Ilyen messzire nyúlki vissza a mostani rossz közérzet. Nem vettük észre, hogy mindazokba az állásokba – a műemlékvédelemben, a múzeumokban, sőt még a felsőoktatásban is –, amelyekről úgy látszott, hogy művészettörténészek számára nyitott munkakörök, csupán szokásból, megbeszélés útján kerültek az emberek, nem pedig a pályafutásra vonatkozó rögzített szabályok alapján, mint ahogy ez például a középiskolai oktatásban vagy az igazságügy területén történt. A közfelfogás minden változásával számítani lehetett arra, hogy a műemlékvédelemben dolgozó művészettörténészt egy művelődéstörténésszel vagy építésszel, a muzeológust pedig egy menedzserrel helyettesítik, és hogy bizonyos felsőoktatási intézményekben a művészettörténet-oktatást fölöslegesnek nyilvánítják. Mi naiv módon azt hittük, hogy idáig soha nem fajulhat a helyzet, és az egészen a '70-es évekig tartó állásexpanzió ebben erősített meg bennünket. Eközben folyamatosan tapasztaljuk, hogyan vonják vissza vagy nevezik át a művészettörténészek által betölthető álláshelyeket. A hagyományos szakmai pályafutás struktúrája fellazult.

Az a gazdasági és adminisztratív válság, amelynek jelenleg ki van téve a társadalom, telibe kapta a művészettörténetet mint intézményt. A feltehetően rohamosan végéhez közelgő szabadidő társadalomban még konjunktúrája van a művészetnek és a kultúrának. Amíg a kiállításokat és a tanulmányutakat meg lehet fizetni, addig a csapból is folynak majd. Ez új piacokat jelent fiatal művészettörténészek számára, azonban ezeken a piacokon már nem találnak többé biztosított pozíciókat, hanem ki vannak szolgáltatva a kizsákmányolás ismét új erőre kapott mechanizmusainak, holott mi azt reméltük, hogy ezeket a szociális piaccgazdaság egyszer s mindenkorra domesztikálja. Az ösztöndíjasok, gyakornokok, egy-egy meghatározott munkára szerződöttek, az olcsón foglalkoztatott munkaerők már régóta társadalombiztosítás nélkül maradtak, időszaki tervekhez ki lehetett használni őket. Ők azonban még az állami és a közintézmények peremén dolgoztak, és néha átjárást találtak biztos állásokba. Most a „szabad” piacon olyan tevékenységmezők jönnek létre, amelyeken a hagyományos képzésben részesült művészettörténészeknek afféle „kultúrvendéglátósokkal” és egyéb impresszáriókkal kell felvenniük a versenyt. Ezek a tevékenységmezők szélsőségesen konjunktúrafüggők. Ha a jelenlegi gazdasági válság kieleződik, az említettek pillanatok alatt eltűnhetnek a színről.

Ezzel az új gazdasági helyzettel találja szemben magát a művészettörténet, ez a régi egyetemi szak. Annak a tömérdék hallgatónak kell szentelnie magát, akik a művészettel és a művészettörténettel való foglalkozás révén igekeznak csiszolni érzékenységüket és megvalósítani önmagukat. Rajtuk kívül számolni kell továbbá azokkal az idősebb emberekkel, akik egy gyakorlatias, többnyire jövedelmező tevékenységben eltöltött élet után kívánják beteljesíteni a művészettörténeti tanulmányokról szövege-

tett szépreményű ifjúkori álmukat. Bámulatra méltó, hogy ennek ellenére mennyi jó, sőt kitűnő színvonalú kutatómunka folyik a művészettörténeti tanszékeken. Azonban a fiatal kutatók számára nincs többé állás. Felmerül a kérdés: szabad-e teljesen függetleníteni a tanulmányokat a piactól és annak érdekeitől? Ez a kérdés az egykori humboldti egyetemi eszme arcul csapása, mégsem tekinthetünk el tőle. A művészettörténeti kutatás és a múzsai szórakozási szükséglet, az esztétikai „wellness” iránti vágy a szabadidő társadalmában csak bizonyos feltételek között kommenzurábilis.

Erkölcsei szempontból ezért Janus-arcú az a helyzet, amelynek küszöbén a művészettörténet egyetemi diszciplínája áll. Egyfelől a diszciplínának komolyan kell vennie a felelősséget végzős hallgatóinak gazdasági jövőjéért. Annak az úgyszólván jövedelem nélküli humán értelmiséginek az eszménye, aki aszketikusan szolgálja a tiszta kutatást, nemcsak éleldegen, hanem – szociális szempontból – cinikus is. Másfelől a diszciplína nem vetheti magát alá vakon a mediális szórakoztatóipar érdekeinek és csábításainak. Felvilágosító kötelezettsége, hogy a képekkel való érett és kritikus bánásmódot ápolja, amely homlokegyenest különbözik a szórakoztatóipar érdekeitől. Ám ez az ipar jelent csábítást projektekkal, publicityvel, pénzzel és foglalkoztatási ajánlatokkal is az egyébként jövedelem nélküli végzős hallgatók számára. Ilyen az egyetemi szak helyzete: a művészettörténet csak tükre a társadalom általános állapotának, amelyben nyitott kérdés, hogy mennyi kritikai potenciál, mennyi reflexív civilség éli majd túl a gazdaság teljhatalmát.

Willibald Sauerländer

Takarítónő doktorátussal, avagy A kulturális javak ápolásáról

Az, hogy a tanulóévek nem a gondtalan élet időszakát jelentik, többé már így nem igaz. Sajnos! A művészettörténészekről, mint ahogy bizonyára a humán értelmiségiek zöméről is egyáltalán, immár általánosan elmondható, hogy számukra egyébként sem létezik többé gondtalan időszak. És ezen semmiféle kiváló diploma vagy akár kitűnő egyetemi doktori vizsga sem változtat. Épp ellenkezőleg: úgy tűnik, a berlini műkereskedelemben – a Kurfürstendamm elegáns végén és a Hackescher Markt körüli divatos galérianegyedben egyaránt – már évek óta sikknek számít, hogy a művészettörténet eredeti feladat körét, nevezetesen a kulturális javak ápolását, túlságosan is prózai területekre terjesztik ki. Ezekben a helyeken ugyanis előszeretettel foglalkoztatnak művészettörténésznőket, lehetőleg olyanokat, akiknek doktorátusuk is van, akik rendkívül motiváltak és mindenféle idegen nyelven beszélnek, és ezekben a galériákban tulajdonképpen örömmel szentelhetnék magukat művészetünknek és kultúránknak. A sikeres üzleti ötlet viszont a következő: a tulajdonos felvesz egy művészettörténésznőt, nota bene, félreértések elkerülése végett. A többnyire magasan kvalifikált nő természetesen nem kerül alkalmazotti státusba, inkább úgy fogalmazhatnánk: a tulajdonos lehetőséget ad a munkaerőpiac által frusztrált teremtesnek, hogy most újra szakirányú munkát végezzen. Így aztán hétfőtől szombatig minden délután egyedüli felelősként a kiszolgálásnak, a sajtófeladatoknak, a katalóguskészítésnek, vagyis a galériában adódó összes munkának szentelheti magát. Lehetne ez éppen szakmai kihívás is: az 500 euró havi fizetség valami másnak szól. Ki kellene írni: órabér: 3,67 euró! Az ő kötelessége továbbá a rendszeres takarítás is, nemcsak a kiállítóterekben, hanem a mellékhelyiségekben is. Ez megint csak rendkívül praktikus, ráadásul egy profi taka-

rító szakember aligha volna hajlandó akár csak ráhunyorítani is vacak 3,67 euró órabérért a felmosórongyra. Hogy aztán így a galéria üzemeltetését és tisztán tartását egyetlen személy szavatolja, ideális – a galériásnak.

A klisé már elavult: többé már nem jó házból való leányok terepe a művészettörténet, a mi szép szakunk. A galériások takarítónőigénye viszont látványosan megnőtt.

Lioba Schollmeyer

*Művészettörténet mint kenyérkereset
A VDK-nál (Verband Deutscher Kunsthistoriker – Német
Művészettörténészek Szövetsége) szabadúszóként nyilvántartott
művészettörténészek helyzetéről*

Az intellektuális erőforrások eltékozlása. „Művészettörténet mint hivatás”, igen, bizonyára, de „művészettörténet a létfenntartás fedezésére” – szemléletesen szólva, hogy az ember megszerezze a napi betevőre valót –, ma ez olyan, mint egy vicc. Akik múzeumokban, a műemlékvédelemben vagy az egyetemeken dolgoznak művészettörténészként, biztosan többnyire biztosított körülmények között vannak. De meddig még, és hány magasan kvalifikált, kiválóan képzett kolléga dolgozik a szabadpiacon olyan anyagi feltételek között, melyeket a népnyelv a „megélhetéshez túl kevésnek, a meghaláshoz túl soknak” mond? Nemritkán az élettárs, némi örökség vagy a család környezetéből érkező anyagi támogatás biztosítja a megélhetést az embernek. Meg kell állapítanunk: a „művészettörténész” hivatás nagyobb fényűzés, mint valaha, mert az arra képzetteknek csak egy töredékét tartja el. Manapság valóban keserű kenyér, ha az ember magiszteri fokozattal, doktorátussal vagy habilitációval akar pénzt keresni. Semmiféle összefüggés nincs az igényes képzés és a szakma későbbi gyakorlásának mindennapjai során élvezett jövedelem között. Szociálpolitikai szempontból a művészettörténészek azon magasan kvalifikált munkaerők időközben nehezen felmérhetővé váló csoportjához tartoznak, akik az intellektuális erőforrások gigantikus tékozlásának estek áldozatul. Anélkül, hogy bárkit is mentesíteni akarnánk a saját megélhetésének biztosítása iránti egyéni felelőssége alól, meglepőnek tarthatjuk, hogy ez a társadalom szemlátomást ekkora pazarlást vél megengedhetni magának.

A munka pénzben kifejezett értéke. Kívülálló laikusként és polgárként a múzeumokban és közgyűjteményekben tapasztalható körülmények ismeretében felteszi magának az ember a kérdést, hogy ezek az intézmények, melyek végeredményben azzal vannak megbízva, hogy a köz, azaz mindannyiunk birtokát igazgassák, gondozzák és gyarapítsák, vajon képesek-e még erre egyáltalán, és ez alapján jogosultak lehetnek-e rá. Konkrétan szólva, rábízhat-e az ember teljes komolysággal egy gyakorlonkra egy Rubenst, amely a nemzeti kulturális örökség része? Valószínűleg sokan nincsenek tudatában annak, hogy ez a fajta hozzáállás rendkívüli mértékben árt szakterületünk tekintélyének. Senki nem fogja tudni értékelni ebben a társadalomban a művészettörténészek igényes szakmai tudását, alapos felkészültségét és felelősségteljes feladatait, ha mi magunk sem tesszük. A pénznek jelentős szerepe van ebben; hiszen ha munkánkat mi magunk nem becsüljük nagyra pénzértékben kifejezve, akkor egy kívülálló vagy potenciális megbízó ezt biztosan nem fogja megtenni.

Valóságérzék és szolidaritás. Jó volna, ha több valóságérzékünk és öntudatunk lenne. Ehhez hozzájárulhatna az egyetemeken folyó képzés, ott erre azonban ma nemigen van esély. A munkaerőpiacon uralkodó feltételek kötnek gúzsba minket. Ahogy a nyuszit a kígyó látványa, úgy bénít meg bennünket a szorongás és foszt meg szabadságunktól. Eppen a szabadfoglalkozású kollégák érzik egyértelműen a mindennapi munkájuk során, hogy a művészettörténészek szolidaritása az intézményekben nem túl fényes. Az ott dolgozók ismét csak a takarékosági kényszer foglyai. Nem kevés közgyűjteményben, illetve múzeumban dolgozó muzeológustól tudom, milyen morális aggályok szorongatják őket, amikor elképesztő feltételekkel kénytelenek foglalkoztatni szabadúszókat.

Végül: sztrájk. Felszabadító csapással érne fel, ha mi mindannyian sokkal gyakrabban képesek lennénk nemet mondani, nemet mondani egy arcpirítóan megalázó munkaszerződésre, nemet mondani egy nem finanszírozható kiállításra, nemet mondani valamely fizetetlen tevékenység felajánlására és nemet mondani teljesítményeink és kvalifikációink ignorálására. Titkon azt kívánnám, hogy fix állású kollégáim lépjenek sztrájkba. Milyen csodálatos is lenne, ha valamennyi múzeumi alkalmazott megtagadná a következő évre tervezett kiállítások előkészítését, hogy végre az állomány elhanyagolt gondozásával foglalkozhasson. Vagy pedig, ha egyik-másik – a turistákat leginkább vonzó – hely, mint például a berlini a Museumsinsel, időnként bezárna, mivelhogy a műalkotások megfelelő biztosítását már nem lehet szavatolni. Milyen szép is lenne, ha ekképpen reménykedhetnénk a közösségi szellemben és demokratikus érületben.

Kreativitás és makacsság. Ma már senki sem hagyatkozhat arra, hogy akadálytalanul „sínre kerül”, azaz a tanulmányainak elvégzése belépőt jelentene számára a – lehetőleg határozatlan időre szóló állást kínáló – megfelelő szakmába. Nyitva kell tartanunk a fülünket minden irányba, és semmilyen munkát nem tarthatunk rangon alulinak. Az ember csak úgy érvényesülhet, csak úgy keresheti meg a kenyerét, ha megszabadul a szűkös hivatásrendi gondolkodástól és nagyratörő igényeitől.

Kérdések és perspektívák. De mit tehetünk mi magunk, hogy változtassunk a helyzeten? Milyen társadalmi értéke van még egyáltalán a művészettörténetnek? Minek és kinek oktatnak ma művészettörténetet? Mit nyújtanak a tanulmányok a hivatás mindennapi gyakorlása szempontjából? Mire kell felkészülniük a fiatal pályakezdekőknek?

Sibylle Ehringhaus

Kis használati utasítás munkaszerződésekhez

Munka- vagy projektszerződések kötésekora a munkavállaló kötelezettséget vállal arra, hogy meghatározott és írásban rögzített időn belül egy pontosan definiált munkát önállóan elvégez és a megbízó rendelkezésére bocsát. Egy ilyen szerződés megkötése előtt – mely például egy művészettörténész és egy intézmény, mint pl. egy múzeum, egy könyvtár vagy egy archívum között jön létre – először is azt kell megvizsgálni, hogy a tervezett tevékenység valóban igazol-e egy efféle szerződést. Döntő körülmény, hogy a megállapodás tárgyát képező, munkaszerződésbe foglalt tevékenység tulajdonképpen nem egy határozott idejű munkaszerződés feltételeinek felel-e meg, követke-

zéseképpen a megbízó ily módon nem pusztán a megbízottat illető járulékos társadalombiztosítások kötelezettségétől akar-e megszabadulni. A munkaszerződés tárgya egy reális feltételek között befejezhető munka megvalósítása kell hogy legyen. Ilyen projekt lehet akár egy kiállítás megszervezése annak zárásáig, valamely kiadvány megjelenése egészen a nyomdából való kikerülésig vagy éppen egy adott gyűjtemény állományának teljes leltárba vétele. A szerződés aláírása után a megbízott egy személyben felel azért, hogy a munka a megadott időre elkészüljön.

A munkaszerződés lényegi részét képezi a szerződés tárgya (a munka), a megbízott teljesítési kötelezettségei, a díjazás, a szerzői jog és a munka hasznosítása, a szerződés érvényének időtartama, az együttműködés módja, a szerződés lejártá utáni a tájékoztatási kötelezettség, a kifizetés időpontja, a megbízott felelőssége, a felmondási feltételek, valamint a rendelkezések esetleges változásai, illetve érvényvesztése. Fontos, hogy a megbízott teljesítési kötelezettségei és munkájának várható eredményei nagyon pontosan legyenek leírva és rögzítve a szerződésben. Világosan szerepelnie kell annak a körülménynek is, hogy a megbízott egy irodában, vagy saját otthonában végzi-e a munkát. Ez lényegében a projekt természetétől függ. A díjazás kérdésével kapcsolatban a megbízottnak tisztában kell lennie azzal, hogy a megállapodás szerinti honoráriumból neki magának kell-e még teljes egészében befizetnie a biztosítást, továbbá az általános forgalmi adót. A biztosítási járulékokat és a mindenkori általános forgalmi adót a megállapodás előtt kell kiszámítani, és legjobb esetben a honoráriumra kell kivetni. Azonkívül a megbízottnak egyezsége kell jutnia a megbízóval, hogy milyen rezsiköltségeket tartozik fedezni. Amennyiben a megbízott a megbízó intézmény valamely hivatali helyiségében végzi a munkát, általában abban szoktak megegyezni, hogy a megbízottnak ingyenesen bocsátanak a rendelkezésére egy személyi számítógépet, internetcsatlakozást, telefont és faxkészüléket. A legfontosabb kritérium azonban a megbízott gazdasági és szociális önállósága és függetlensége.

A projekt hasznosítása a legtöbb esetben a megbízóra hárul, de nagyon oda kell figyelni arra, hogy a szerző nyilatkozatával összhangban legyen. A felmondással kapcsolatban lényeges, hogy a többnyire erre vonatkozóan feltüntetett „fontos ok” konkrétan szerepeljen. Mi történik például abban az esetben, ha a megbízott még a szerződés érvényességi idejének letelte előtt fix állásra kap ajánlatot?

(A szerző neve a szekcióvezetőknél leadva)

Gyakornokság és szabad munkaerőpiac

1. Első pillantásra nem látszik kézenfekvőnek a gyakornokság és a szabad munkaerőpiac összekapcsolódása. A gyakornokságot arra találták ki, hogy valamely magasabb szintű múzeumi szolgálat vagy tartományi műemlékvédelmi hivatal ellátását készítse elő. Ám jöllehet a gyakornokság jó referenciának számított és számít ma is a szakmai pályafutásban, távolról sem szavatolja többé a gyakornok ezt követő alkalmazását. Akkor hát hogyan használhatja fel mégis szabadúszó művészettörténészként a gyakornokság alatt szerzett know-how-t? Nyomatványokat és kiállítási katalógusokat a múzeumok még adhatnak külső megbízásba, miközben kiállítás szervezés aligha valósítható meg az intézményen kívül, és ez bizonyára még csak nem is tűnik min-

dig kívánatosnak. A leltározás és állománybiztosítás legalábbis eddig nem az olyan tevékenységek közé tartozott, amelyre szabadúszók kaptak megbízást. Az ezekhez szükséges munkamozzanatok valószínűleg túl kényesek ahhoz, hogy azokat házon kívülre ki lehetne adni.

2. A gyakornokság néhány előnye – némely újjászervezett tanulmányi szakiránynyal szemben is – mindenképpen kézenfekvő: sokrétű gyakorlati tapasztalatot ad és lehetőséget nyújt különböző projektekben való együttműködésre, bizonyos részterületeken végezhető önálló munkára, saját publikációra, kapcsolatok kiépítésére. Mindez akár kiegyenlíthetné a sokszor aránytalan, helyenként igen különböző javadalmozást.

3. De valójában mennyiben valószínűsíthető a múzeumok vagy más hasonló „gyakornokbarát” intézmények a gyakornokság alapvető rendeltetését és célját, a képzést, illetve a továbbképzést? Átfogó képzési terv, ha létezik egyáltalán, csak elméletben. A „learning by doing” elve kizárja, hogy az ember módszertani fogásokat tanulhasson el. Sok helyütt számos múzeum imázsa épül a gyakornokok munkájára: a minőség-igény jele volna ez? Nemritkán a munka ellátásához szükséges tudományos munkatársak helyett egyes projektekre gyakornokokat vesznek fel. Az ilyesfajta gyakornoki alkalmazás egyszerűen nem felel meg a gyakornokság funkciójának, ezért ezt alapjában véve meg is kellene szüntetni. Miért tartják e praxissal kapcsolatban olyan fontosnak, hogy megóvják a képzés látszatát? Minthogy a legtöbb szakirányt tartományiszerte átállítják a bachelor/master rendszerre, az utánpótlás képzésszükséglete bizonyára még jelentősen növekedni fog. Teljességgel nyitott kérdés, hogy ezt a múzeumokban tapasztalható jelenlegi körülmények között hogyan fogják tudni megoldani. Meglehetősen kétséges, hogy ilyen körülmények között a tudományos gyakornoki intézmény modell lehet-e még egyáltalán a jövőre nézve.

4. Legalább a gyakornoki státusokhoz kapcsolódó feladatok kijelölését kell világosan diverzifikálni, hogy a pályázók gyakorlatközpontú specializálódásra kaphassanak lehetőséget. És ha a múzeumoknak nincs módjukban részt venni a képzésben, miért ne fordíthatnák a gyakornokoknak fenntartott pénzösszeget szabadúszókkal köthető meghatározott időre (nem meghatározott munkára) szóló szerződésekre? Így sok kollégát lehetne kvalifikáltságának megfelelően (BAT II) megfizetni. Végül is a meghatározott időre szóló szerződésnek megvan az az óriási előnye, hogy jogi státusát tekintve minden német tartományban elfogadott – ami a gyakornokság esetében nem mindig van így.

Donatella Cacciola

Művészettörténészként önálló egzisztencia megalapozása – alternatíva-e?

A művészettörténészek szakmai helyzete az utóbbi években drámai módon rosszabbodott (lásd erről a témáról: Sibylle Ehringhaus: Hauptberuflich unterbezahlt oder „Sehr geehrter Herr Bundeskanzler!” Zur Lage freiberuflicher Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in Deutschland [Főfoglalkozásban alulfizetve avagy „Igen tisztelt Kancellár Úr!” A szabadfoglalkozású művészettörténészek helyzetéről Németországban], in: *Kritische Berichte* 2003/4, 85 sk; Editorial: Wegducken – wem hilft das? Szerkesztőségi cikk: Alámerülni – kinek jó ez? in: *Kunstchronik* 2004/3, 121–123). Tovább romlanak a pályára kerülési esélyei azoknak a művészettörténészeknek, akik

egyetemi tanulmányaik befejeztével olyan klasszikus szakmai területeken keresnek állást, mint amilyenek a múzeumok, a műemlékvédelem vagy az egyetemek. Akinek sikerül megkaparintania valamelyik vágyott gyakornoki helyet, az általában alulfizetett, majd idővel munkanélküli lesz. Részben illúzióknak bizonyul az a remény, hogy egy határozott időre szóló munkaszerződés révén az ember mégiscsak be tud kerülni a szakmába. Ez a helyzet belátható időn belül nem fog javulni érzékelhetően. Az az aktuális válság, amely többek között a szűkös közpénzekből és a társadalom általános szerkezetváltozásából fakad, sok foglalkozási ágat érint, következőképpen a legkevésbé sem kedvez a köldöknézésnek. A művészettörténész-társadalomnak vállalnia kell az e helyzetből fakadó kihívást, és nem maradhat tétlen. A szakmai alternatíva keresése ilyen körülmények között még égetőbb és elodázhatatlanabb.

Minden olyan művészetkritikus, aki nem alkalmazottként vagy hivatalnokként dolgozik, az vállalkozó, így szakmai képezésétől függetlenül vállalkozói ismereteket kell elsajátítania. Az önálló vállalkozói pálya kezdetét nem szabad elhamarkodni, hanem megfontoltan kell megtervezni. Először is fontos, hogy a leendő vállalkozás sikeressége érdekében mindenkinek, aki önálló pályára lép, tisztában kell lennie néhány alapvető ténnyel.

Általános információk találhatóak önálló pályára lépőknek a Gazdasági- és Munkaügyi Minisztérium (Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit) honlapján (www.bmwa.bund.de), amely a „Starthilfe” (Segítség az induláshoz) című füzettel és a „Gründerzeiten” című sorozatával hasznos ötleteket ad az érdeklődőknek. Ezen kívül a helyi ipar- és kereskedelmi kamarák (IHK) a felsőoktatási intézmények székhelyein információs vásárokat szerveznek. A felsőoktatási intézményekben helyben is egyre nagyobb számban jelennek meg segítő képviselők önálló pályára lépők számára, ezek általános tájékoztató rendezvényeket és tanfolyamokat kínálnak, például a kölni egyetemen működő KIQ (Kölner Initiative Qualifizierungstransfer) és a bonni egyetemen működő IQU (Information, Qualifikation und Unternehmensgründung). További információk találhatóak az interneten a következő címeken: www.gruenderzeit.de, www.gruenderkomet.de, www.money-study-go.de

A legelső teendő, hogy az ember keres egy üzleti ötletet. Ilyenkor felvetődik a kérdés, miben önállósíthatnám magam művészettörténészként? Miféle szolgáltatást tudok kínálni, ami iránt megfelelő kereslet lehet? Nem könnyű feladat, hogy az ember találjon egy rést a piacon. Gyakran célszerű megoldást jelent, ha az ember már meglévő üzleti ötletekhez és koncepciókhoz kapcsolódik. Így jobban fel lehet becsülni a vállalkozás kockázatait és esélyeit. Nézzünk néhány példát arra, hogy milyen területeken lehet esélye sikeres tevékenységre egy művészettörténésznek: ilyen a művészeti kutatás (levéltár, archívum, dokumentáció), a művészeti tanácsadás (Art Consulting), a kiállítási kurátorság múzeumok és más intézmények számára, a műkereskedelem (galériák, aukciós házak), a művészetközvetítés (múzeumpedagógia, felnőttképzés), az idegenforgalom (szakmai vezetés- és utazásszervezés), a könyvkiadás és a média (lektorátus, szerkesztőség), a szakmai és karriertanácsadás, az internetmegjelenés fejlesztése a kulturális szféra számára (webmaster), a PR és a kulturális menedzsment.

Az üzleti ötleten kívül nagyon fontos, hogy az ember felülvizsgálja személyes adottságait. Alkalmas vagyok-e egyáltalán az önállóságra? Kész vagyok-e kockázatvállalásra, döntésre, van-e érzékem a kommunikációhoz, hajlandó és képes vagyok-e tanulni? Ha valaki ma úgy dönt, hogy művészettörténetet szeretne tanulni, akkor olyan személyiségprofilról tesz tanúbizonyságot, amely az említett kritériumoknak megfelel és

vállalkozás alapítása mellett szól. Emellett esetleg hasznos lehet, ha az ember a kezdeti tervezésbe idejekorán bevon egy vagy több társat. Ismerünk-e olyasvalakit, aki hasonló terveket forgat a fejében? Célszerű-e közösen belevágni a vállalkozásba? Inkább vagyok magányos harcos vagy a csapatmunkában lelek nagyobb örömet? Az információ hálózatok kiépítése művészettörténészek között általában nem jellemző, pedig feltétlenül hatékony.

Következő lépésként tanácsos begyűjteni egy sor olyan részletes információt, amely az alkalmas pozicionálás megválasztásával függ össze. Az előkészületeknek ebben a fázisában a következő kérdések a legfontosabbak: Kik a konkurenseim? Mi az erőssége a konkurenciának és mi a gyenge oldala? Milyen szolgáltatást nyújt a konkurencia? Kik a lehetséges ügyfeleim? Milyen igényei vannak a célcsoportomnak?

A konkurencia és az ügyfelek elemzése után nekifoghatunk egy alapítási tervet (Businessplan) kidolgozásának. Az üzleti terv hasznos eszköze az önkontrollnak, egyzersmind nélkülözhetetlen kelléke az üzleti elgondolás prezentációjának bármilyen potenciális pénzügyi partner számára (pl. támogatási kérelemhez vagy egy banki hitelkérelem benyújtásakor). Egy ilyen üzleti tervet kidolgozásában a következő szempontoknak kell szerepelniük: az üzleti ötlet (a vállalkozás célja), a tervezett szolgáltatás részletes ismertetése, piaci áttekintés (a működési környezet, a konkurencia és az ügyfélkör elemzése), marketing (szolgáltatási ajánlat, árstratégia, reklámkoncepció, a vállalkozás típusa (cégforma), esélyek és kockázatok, finanszírozás (beruházási és tőkeszükséglet, illetve likviditási terv és várható nyereség). A finanszírozás kérdése alapos tervezést igényel és rendkívüli fontosságú. A cégalapítás meghiúsulásának fő oka általában finanszírozási problémákban rejlik. A pénzügyi szükséglet kalkulációjához a következő szempontokat kell tekintetbe venni: indító beruházások (többek között tanácsadó igénybevétele, renoválás, felszerelés, jármű), rezsiköltségek (bérleti díj, fűtés, elektromos áram, víz, biztosítások, adók, a járművel összefüggésben felmerülő kiadások, telefon, reklám), esetleg személyi költségek és saját szükségletek (megélhetési költségek).

Azon kívül, hogy számba vesszük a Szövetségi Munkaügynökség (Bundesagentur für Arbeit) által nyújtott támogatások (Ich-AG, áthidalási pénz) lehetőségét, ajánlatos időben tájékozódni az EU, az állam és az egyes tartományok egzisztenciaalapítási támogatási programjairól. Okvetlenül ügyelni kell arra, hogy kérelmet csak akkor lehet előterjeszteni, ha a vállalkozás még nem jött létre. Ha a két említett támogatásfajta adott esetben nem vehető igénybe, akkor a banki hitelfelvétel lehetőségét kell fontolóra venni, ennek viszont lényegi előfeltétele a saját tőke. További lehetőséget jelent egy tőkeerős partner bevonása a vállalkozás alapításába. Általában is sokszor ésszerű, ha a vállalkozást két vagy több személlyel együtt valósítja meg az ember. Így csökkenthető az egyes ember pénzügyi kockázata. Ha a cégalapításra több személy közreműködésével kerül sor, célszerű írásbeli társasági szerződésben megállapodni. Ez akkor is érvényes, ha olyan polgári jogi társaság (GbR) alapításáról van szó, amelyhez nincs szükség közjegyzői által hitelesített okiratra. Általában a GbR ('Gesellschaft bürgerlichen Rechts' kb. = polgári jogi társaság, kb. = kht) az a cégforma, amely szabadfoglalkozásúak vagy kisiparosok szövetkezésére az alapítási formáságok viszonylagos egyszerűsége alapján alkalmasnak látszik. Az a hátránya, hogy a társaság minden tagja magánvagyonával is egyetemleges kötelezettséget tartozik vállalni. Ezért is érdemes alaposan mérlegelni, hogy a választott partner megbízható-e. Mint-hogy a társasági szerződés részletesen rögzíti az ügyvezetői jogosítványokat, illetve a nyereség felhasználásának módját, továbbá a társaság esetleges megszűnésre vonat-

kozó záradékot is tartalmaz, csökkentheti a kockázatot, de teljesen nem tudja kizárni. A GbR alternatívája lehet az 1995 óta lehetséges partnerségi egyesülés (PartG), amelyet a helyi bíróságok partnerségi jegyzékébe vezetnek be, és amelyet csak szabadfoglalkozásúak alapíthatnak. Ez a társasági forma lehetővé teszi, hogy szerződésben rögzített megállapodás értelmében minden partner csak a maga tevékenységéért feleljen a magánvagyonával, ehhez a formához azonban közjegyző által hitelesített okiratra van szükség.

Ha elkészült az alapítási tervezet, rendelkezésre állnak a vállalkozás telephelyéül szolgáló szükséges helyiségek és felszerelések, továbbá a finanszírozás és a jogi forma kérdése tisztázott, akkor következhet az önálló tevékenység tulajdonképpeni bejelentése az adóhivatalnál. A bejelentkezésnek a tevékenység megkezdése utáni négy héten belül kell megtörténnie. A hivatalban kap az ember egy egyéni vállalkozóknak járó adó- és – adott esetben – forgalmi adó-azonosítószámot. Ha az éves forgalom nem lépi túl a 17 500 euró határát (kisvállalkozói szabályzat, 2004-es állapot), nem szükséges, hogy a vállalkozás által kiállított számlákon fel legyen tüntetve a forgalmi adó. Ilyenkor el lehet tekinteni a forgalmi adó előzetes bejelentésétől. Az egyéni vállalkozók, a szabadfoglalkozásúak és kisiparosok további kötelezettsége, hogy személyi jövedelembevallásukkal egy éven belüli bevételeit és költségeiket egy bevétel-többletkimutatással igazolja, hogy ennek alapján kiszámítható legyen a nyereség, amely aztán a kivetendő adó megállapításának alapjául szolgál. A bevétel-többlet-kimutatással az egyéni vállalkozó az adóhivatallal szemben fennálló könyvelési kötelezettségének tesz eleget. Az adóhivatal mellett az egyéni vállalkozóknak (például a galériásoknak) ezen kívül még be kell jelenteniük iparukat az adott város iparüzési hivatalánál. Az olyan szabadfoglalkozásúaknak, mint amilyenek a tudományos munkát végzők, az írók és művészek – ezzel szemben nincs szükségük semmiféle külön engedélyre. Számukra az a lehetőség adódik, hogy jelentkezzenek a művészek társadalombiztosítási pénztárába ('Künstlersozialkasse', röviden KSK; lásd erről még Claudia Denk írását). A KSK-ban a zene, a képzőművészet, az előadóművészet, valamint az irodalom területén tevékenykedő, egyéni vállalkozói státusban működő művészek és művészeti írók a törvény értelmében kötelezően részesülnek a nyugdíj-, betegség- és gondozási biztosításban. A művészek társadalombiztosításának előnye abban a sajátosságban rejlik, hogy az egyéni vállalkozói keretek között tevékenykedő művészeknek és publicistáknak csak járulékaik felét kell befizetniük. A pályakezdők különleges védelmet élveznek, és három éven keresztül akkor is részesülhetnek a művészek társadalombiztosítási törvénye által megállapított biztosításban, ha nem lépik is túl az úgynevezett alsó jövedelmi határt (ez jelenleg 3900 euró). Mindent összevéve fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy az egyéni vállalkozóknak szükségük van egy szakmai és magánbiztosításra (pl. felelősségbiztosítás, balesetbiztosítás, munkaképesség megváltozására/elvesztésére kötendő biztosítás), és mindezt nem szabad félvállról venni.

A bejelentkezéssel járó formaságokon kívül a vállalkozás optimális elindításához nagyon fontos az üzleti tevékenység tényleges megindításának alapos előkészítése. Az új cég megjelenésével kapcsolatos információkat lehetőleg hatékony reklámkampánnyal, például heti- és napilapokban közölt hirdetésekben kell közzé tenni. A sajtóval kialakítandó és fenntartandó kapcsolat általában is lényeges. Emellett a vállalkozásról tájékoztató anyagokat kell a potenciális ügyfelek rendelkezésre bocsátani, például szórólapokat, névjegykártyákat, de ilyen tájékoztatásnak minősül a szakmai jegyzékbe történő bejegyzés és az interneten történő prezentáció is. A vállalkozás hosszú távú sikere

érdekében rendkívüli fontosságú az ügyfelek megnyerése és az ügyfelekkel tartott kapcsolat megtartása.

A kérdőjel e dolgozat címében utalás arra, hogy a művészettörténészek – néhány kivételtől eltekintve – szakmai jövőjük tervezésekor túl kevésbé veszik fontolóra az önálló pályára lépés kérdését. Ha az ember nem jut múzeumi álláshoz, nem alkalmazták a műemlékvédelemben vagy az egyetemen, az korántsem jelenti a művészettörténeti karrier végét. Saját kezdeményezéssel és szervezéssel változatos lehetőségek fedezhetők fel, amelyeket ki kell használni. Más egyetemi szakirányokban az önálló pálya lehetősége szerves része a karriertervezésnek. Éppen a jövő művészettörténész nemzedékének kell idejében számításba vennie megfontolásaiban ezeket a szakmai alternatívákat és szert tennie általános alapismeretekre az üzemgazdaságtan és a gazdasági jog területén. A felsőoktatási intézményekben működő művészettörténeti intézetek úgy járulhatnak hozzá az önálló pályára lépéssel kapcsolatos pozitív beállítódáshoz, ha egy általános szakmai ismereteket magába foglaló tanegység keretében a témával kapcsolatos tájékoztató rendezvényeket szerveznének. Jó volna, ha a Német Művészettörténészek Napjának bonni vitái egy olyan felelősségi folyamatot indítanának el, amely a művészettörténész szakmát hozzásegíthetné korszerű pozicionálásához.

Sabine Gertrud Cremer

Szabadnak lenni...

Amikor a szabadúszókról szóló cikkem első gondolatai eszembe jutottak, azt vettem észre, hogy akarva-akaratlanul már megint kezdődik a siránkozás, hiszen mindannyiunknak olyan nehéz. De hát tényleg igaz-e ez, vagy egyszerűen csak azért kell mindig hangsúlyoznunk, milyen rossz is nekünk, nehogy arra a szörnyű gondolatra jussunk, hogy túl jó dolgunk van?

Mi ugyanis mégiscsak annyival inkább lehetünk a magunk urai, mint a szegény kizsigerelt biztos állású professzorok, muzeológusok, szerkesztők. Nekünk nincs kötött munkaidőnk („Meg tudná írni a cikket holnaputánig?” „De a kéziratnak legkésőbb három hónap múlva meg kell lennie, úgy 150 oldalt várunk. Nyilván nem lesz gond!”). Szabadságért senkihez sem kell folyamodnunk („Ó, már megint elutazol! Én is annyira szeretnék, ha egyszer nekem ilyen jó dolgom volna!” – amikor az ember három év után először engedi meg magának, hogy két hétre elutazzon Olaszországba).

További előnyt jelent, hogy nincsenek hatalmi harcok és nincs álláshelyekért folyó tülekedés. Az olyan pályázati előadásokra, amelyeken mindig azokkal a legjobb barátainkkal találkozunk, akikkel tanulmányaink során élénk szakmai eszmecserét folytattunk, nem kapunk meghívást – mivelhogy most ugyanazokra a témákra szakosodtunk. Legfeljebb azt tudjuk meg, hogy mégis sikerült megnyerniük a könyvprojekt-höz a téma szakértőjeként XY professzort, amiért is a velünk való együttműködésről köszönettel lemondanak.

A pénzügyi megszorítások körülményei között örömmel vesszük tudomásul, hogy a lapszerkesztők mostanában egyre inkább ismét maguk írják a kiállítás-kritikákat. Szabadúszó újságírókra már alig van szükség. Természetesen az is érthető, hogy ezekben a mai időkben, amikor a fizetésemelések már „csak” az inflációt kompenzálják, a soronkénti szerzői honoráriumból, amely 10 éve (vagy még régebb óta?!) nem változott, most, de tényleg csak egészen kicsit, lefaragtak.

És egyáltalán, a reputációban, melyet szabadúszóként a könyveinkkel érünk el, olykor arcátlanságnak hat, hogy még megfelelő fizetséget is – és talán ráadásul még nyugdíjbiztosítást is – akarunk érte. Rejtély, miért működünk együtt szívesebben olyan kiadókkal, amelyek olyan drágán adják a könyveiket. Amikor ott van a többi, amely sokkal olcsóbbakat ad ki – de hát mégis hogy csinálják? És akkor mégiscsak a siránkozás következik: mert ez a szerző rovására történik, akinek egyszeri honoráriummal szúrják ki a szemét. És amíg fix alkalmazásban álló művészettörténészek dolgoznak ezeknek a kiadóknak, addig mi szabadúszók soha nem fogjuk tudni érvényesíteni a százalékos részesedés elvét.

De nem: nem akarunk panaszkodni. Talán találhatunk is magunknak tandempartnert: egy szabadúszó és egy fix alkalmazásban álló néhány évenként munkát cserélhetne. És akkor majd mindenki látni fogja, mi a jobb – és kinek vannak álmatlan éjszakái.

Kicsit komolyabbra fordítva a szót: a komoly kiadók (még léteznek ilyenek!) olyan szerződést kötnek a szerzőkkel, amelyekben garantált honoráriumot rögzítenek, ezen túlmenően azonban a szerzők mind az értékesítésből, mind pedig a kiadási jog eladásából (fordítások, hangos könyvek) részesednek. Vannak viszont olyan kiadók, amelyek egyszeri összeget fizetnek, amivel mindent letudnak. Ez az összeg gyakran viszonylag magasnak tűnik, de ha kiszámítjuk, hogy egy ilyen könyv megírása mennyi időt igényel, akkor a havi kereset többnyire jóval alatta marad a BAT II-ének. Ezeknek a kiadóknak a könyvei igen magas példányszámban jelennek meg, számos nyelvre fordítják le őket, és értékesítésük évekig tart. A szerzők százalékos részesedése, számokban kifejezve, könyvenként talán 20 centet tenne ki. Amíg az ember nem magyarázza meg, nevenségesen hangzik, mit is jelent ez a magas példányszám. Mert 10 000 eladott példány esetében ez már 2000 euró! És az ember abból indulhat ki, hogy évente több mint 10 000 könyvet adnak el.

Végezetül egy utolsó megjegyzés: nagyon tudatosan döntöttem a szabadúszó státusz mellett. Máig nem bántam meg, de voltak olyan hónapok is az életemben, amikor egzisztenciális szorongással küszködtem (elolvasható in *Kritische Berichte* 1995 /1/, 18–21.). És mint mindig is, azt kívánom, hogy a szabadúszók és a fix alkalmazásban dolgozók több megértést és főképpen nagyobb szolidaritást tanúsítsanak egymás iránt.

Susanna Partsch

Munkánélküli humán értelmiségiek. Élménybeszámoló

Amikor először lettem munkánélküli, egy szakmunkásképző iskolában tanítottam grafikát és divattervezést. Abban a városrészben, ahol lakom, a területileg illetékes munkaközvetítő hivatalban egyesítették az egyetemi végzettségű és a kereskedelmi szakképesítésű álláskeresőket ügyeinek intézését. Gazdaságossági szempontból ennek a berlini Weddingben még értelme is volt. Az, hogy a munkát kereső humán szakot végzett diplomás a közvetítéskor használhatóan bizonyul-e, mindjárt az első tanácsadói beszélgetés alkalmával ki kell hogy derüljön. De még mindenfajta tanácsadói beszélgetést megelőzőt a vizsgálat, hogy ugyanis jogosult vagyok-e a munkánélküli segélyre. Hivatalos irataim szemrevételezése után a hivatalbeli hölgy elmagyarázta nekem, hogy én, mivel utoljára végül is csak heti 14 órát dolgoztam, egyáltalán nem tarthatok

igényt munkanélküli segélyre. A munkaközvetítő hivatalban nem voltak tisztában az-
zal, hogy egy akkoriban még heti 23 órás (óránként 45 perces) tanítási kötelezettséget
jelentő teljes idejű tanári állás a felkészülésre fordított idővel együtt egy szokásos
értelemben vett teljes állásnak felel meg, és így 14 óra már többet ad ki egy fél állásnál.

Tekintettel a nem is olyan szokatlan értelmiségi hivatásokra vonatkozó hiányos
ismereteikre, a munkakeresésben várható támogatáshoz fűzött reményeimet jelentős
mértékben leszállítottam. Indokoltan, mivel az én ügyemmel foglalkozó tanácsadó
azonnal pedagógiai továbbképzést ajánlott nekem, hogy aztán tanárnóként jobban
közvetíthető legyek. Felhívtam a figyelmét arra, hogy ha tanár akartam volna lenni,
tanárnak tanultam volna, és hogy Magistra Artium végzettségemmel hosszabb távon
teljesen más tevékenységet tűztem ki célul, nem tanár akarok lenni. Szerencsére a
munkahivatal egyébként sem ajánlott fel semmiféle pedagógiai továbbképzést. Egyik
barátomnak nem sikerült hasonlóan ép bórral megúsznia a dolgot. Őt – éppen abban
a pillanatban, amikor benyújtotta a disszertációját – a hivatal kulturális menedzseri
továbbképzésre irányította. Aztán egy éven keresztül egy csomó más, minden szak-
mában és képzésfajtában kudarcot vallott beiskolázottal együtt egy olyan továbbkép-
zésen ült, amelyet éppolyan jól el tudott volna végezni hat hét, de legfeljebb három hó-
nap alatt. Kulturális menedzser pedig soha nem akart lenni!

Allások közvetítésére viszont nem szabad számítani – eltekintve néhány olyan ál-
lástól, amelyet kifejezetten az ABM (Arbeitsbeschaffungsmaßnahme = munka-
alkalomteremtő intézkedés) hoz létre. Nem azért, mintha a munkaügyi hivatalhoz ne
jelentene be álláshelyeket, hanem sokkal inkább azért, mert a beérkező állásaján-
latokat éppúgy egy kalapba dobják, mint a művészettörténészek álláskéréseit, anél-
kül, hogy különbséget tennének specializáltságuk között. Ahelyett, hogy a munkake-
resőket nevük kezdőbetűi szerint csoportosítanák, inkább a művészettörténészek
differenciált szakmai megjelölését kellene figyelembe venniük, azaz például: van mű-
vészettörténész, művészettudós, építészettörténész vagy várostörténész. Így legalább
részben meg lehetne akadályozni, hogy – teszem azt – egy várostörténésznek egy kor-
társ nőművész műveinek leltározására létrehozott ABM-állást ajánljanak fel, vagy
hogy a 18. századi velencei festészet specialistáját – hasztalanul – egy kriptában fel-
tárt leletek helymeghatározásának elvégzésére és leltárba vételére közvetítsenek ki,
aminek természetesen az ógörög és középfelnémet nyelv ismerete elengedhetetlen elő-
feltétele, és amelynek a pályázó nincs birtokában. De a munkaügyi hivatal számítógé-
pének szoftverje csak 'művészettörténész'-t ismer.

Mindenekelőtt a „munkaügyi hivatalnak” a munkaközvetítő ügynökséghez képest
betöltött sajátos funkciójára jellemzően egyre többször küldtek írásbeli idézéseket ta-
nácsadói beszélgetésekre. Nekem is meg kellett újra jelennem. Miután már hosszasan
és esdeklően bámultam a számkijelző automatát, és végre az én sorszámom villant fel,
azt kellett megállapítanom, hogy a munkaközvetítő hivatal munkatársai nem tudják,
miért rendelték be. Másoktól hallottam, hogy az ő tanácsadói beszélgetésük a széles-
sávú internethozzáférést biztosító számítógépek lefagyása miatt maradt el. Vajon a szá-
mitógép nélkülözhetetlen része a tanácsadásnak? Nem inkább a végén kellene impul-
zust adnia a munka újrafelvételéhez, vagy mégiscsak a rutinkérdések rutinszerű ki-
pipálása az elsőrendű tevékenység? A bizonyítékot önkéntelenül szolgáltatta az egyik
munkaügyi tanácsadóval folytatott utolsó beszélgetésem. Jóllehet ezt a beszélgetést
én magam kertem, a találkozás első napirendi pontja a tanácsadásra szóló meghívó –
szabályellenes – hiánya volt. A 25 percben megszabott tanácsadási normaidő értékes

percei azzal teltek el, hogy ezt a szabályellenességet a számítógépben korrigálják. Kérdéseimre, amely európai országokba tervezett bemutatkozó beszélgetésekhez igényelhető pénzügyi támogatásokra irányult, hamar választ kaptam: nincs támogatás. A beszélgetés azonban 50 percig tartott. A tanácsadó munkatárs a munkaközvetítő ügynökség akkoriban bizonyára legkedvesebb tanácsadási témájáról, az „Ich-AG”-ről beszélt, én pedig megint egy ábécé szerinti belső csoportosítás áldozata lettem. A tanácsadó munkatárs nem volt hajlandó tudomásul venni, hogy engem művészettörténészként sem a tevékenységi körömet illetően, sem a számítógépes ismereteimet tekintve nem lehet egy építésszel vagy egy mérnökkel összehasonlítani. Azt tanácsolta, legyek önálló, ami építészek esetében akár még sikeres is lehet, bár építész barátaim inkább az ellenkezőjéről számolnak be! Végül még bebizonyította, mennyire siralmasak számítógépes ismereteim, melyek kizárólag a Windows és Office programra, továbbá a First-Rumos XP-re terjednek ki, melyek közül az utóbbi egy olyan múzeumi szoftver, amelyről ő még soha nem hallott. Manapság mégiscsak LINUX-szal dolgozik az ember!

Brigitte Raschke

Szabadfoglalkozású művészettörténészek és a művészek társadalombiztosítási pénztára

„A kultúra létfontosságú alapja társadalmunknak, tehát akkor járunk el következetesen, ha alkotmányunkban is megemlítjük” – ezekkel a szavakkal köszöntötte nemrég Christina Weiss német kulturális miniszter a Bundesrat különbizottságának „Kultúra Németországban” címmel előterjesztett javaslatát, mely szerint a jövőben az alkotmányban az állat- és környezetvédelem mellett a kultúra védelmét is rögzítik. (*Süddeutsche Zeitung* 2004. szeptember 28.) A kultúrával mint „állami céllal” kapcsolatos ezen egyértelmű állásfoglalás alkalmat adhat arra, hogy e helyt eltűnjünk azon, hogyan nyerhet felvételt egy szabadfoglalkozású művészettörténész a művészek társadalombiztosítási pénztárába.

A művészek társadalombiztosítási pénztára ma már több mint húszéves történetre tekinthet vissza. A Bundestag 1981. július 27-én fogadott el törvényt a társadalombiztosításról, amely törvény a (képző- és iparművészet és előadóművészet, a zene stb. területén dolgozó) szabadfoglalkozású művészek és művészeti írók társadalombiztosítását van hivatva szolgálni. Ehhez a törvénytervezethez egy 1975-ben a Bundestag elé terjesztett – „Bericht über die wirtschaftliche und soziale Lage der künstlerischen Berufe” (‘Jelentés a művészeti pályán dolgozók gazdasági és szociális helyzetéről’) címet viselő – jelentés adott lökést, amely világossá tette, hogy a kulturális szférában tevékenykedő szabadfoglalkozásúak szakmai körülményeikből adódóan nem veszik ki a részüket kielégítően a betegség- illetve nyugdíjbiztosítást megalapozó előzetes gondoskodásból. A művészek társadalombiztosítási törvénye úgy rendelkezik, hogy az önálló tevékenységet folytató művészekre és művészeti írókra akkor terjed ki kötelezően az alkalmazottakat megillető nyugdíjbiztosítás, a törvényi betegségbiztosítás és a szociális ellátás biztosítása, ha „a művészi vagy publikációs tevékenységet foglalkozásszerűen és nem időlegesen gyakorolják” (KSVG 1.§) és évente több mint 3900 euró bevételük van (KSVG 3. §). Ez azt jelenti az időközben 140 000 főnyire gyarapodott biztosított csoportnak, hogy csak az összeg felét kell befizetniük a társadalom-

biztosításnak. A másik felét – úgy, mint egy munkaadó esetében – a művészek társadalombiztosítási pénztára (a továbbiakban KSK) vállalja magára.

Az állam a KSK-val nem csak egy olyan baleseti, betegségi és nyugellátási társadalombiztosításnak tett eleget, amely a „közönséges” munkavállalók számára több mint 100 éve magától értetődő. A gesztus egyszersmind annak a teljesítménynek az elismerése is, amellyel a művészek és művészeti írók hozzájárulnak Németország kultúrájához, s amelynek sokféleségét ezáltal támogatják. A KSK bizonyos fokig a művészek/művészeti írók valamint az ő teljesítményeiből profitáló felhasználók, a galériák, múzeumok, kiadók, színházak és nagyobb összefüggésekben mindenekelőtt a médiaipar, valamint az idegenforgalom szolidaritásközösségének kifejeződése.

Tekintettel a – gyakran magasan kvalifikált – szabadfoglalkozású művészettörténészek egyre növekvő számára, kívánatos volna e szakmai csoport felvétele is. A szabadfoglalkozású művészettörténészek mindhárom klasszikus területen fontos teljesítményt nyújtanak: a múzeumokban egyre nagyobb mértékben vesznek részt kiállítások előkészítésében, állománykatalógusok feldolgozásában, továbbá közművelődési feladatok (szakvezetések, workshopok etc.) végzésében. Hasonló a helyzet a műemlékvédelemben, ahol személyzethiány miatt az intézménynek a dokumentációval, az archiválási munkával és a leltározási feladatokkal külső munkatársakat kell megbíznia. Továbbá a szorongató káderhiányt még az egyetemeken is részben szabadfoglalkozású művészettörténészek megbízott oktatóként való foglalkoztatásával próbálják enyhíteni. Emellett fix alkalmazás nélküli művészettörténészek oktatnak a népfőiskolákon, dolgoznak kiadóknak, galériáknak és a műkereskedelemben, vagy éppen a rádióknak etc.

E helyütt nem volna célszerű a megbízások, illetve az állások helyzetével kapcsolatos általános siránkozásba kezdeni, hanem inkább azt kellene tisztázni, hogy a szabadfoglalkozású művészettörténészek által többnyire magas szakmai színvonalon és nagy lelkesedéssel megvalósított projektek olyan fontos hozzájárulást eredményeznek „kulturális emlékezetünkhöz”, amely sok tekintetben a társadalom javát szolgálja. Azonban, akárcsak a művészek, a szabadfoglalkozású művészettörténészek is kisebb vagy legalábbis ingadozó jövedelemmel járó, bizonytalan pályán mozognak, röviden: nagyobb jövedelmi kockázatnak vannak kitéve. Ez idő szerint csak azok a művészettörténészek juthatnak hozzá a KSK nyújtotta társadalombiztosításhoz, akik igazolni tudják, hogy művészeti íróként tevékenykednek – mint tudományos szakújságírók vagy tudománynépszerűsítő publicisták. Például az állami és városi finanszírozású, illetve a különböző gazdasági vállalkozások által támogatott projektekből végzett hosszú időt igénylő és fontos szaktudományos munkákat, amelyek gyakran jövőbeli publikációkat készítenek elő, jelenleg nem veszik figyelembe. Ennek szemléltetésére szeretnék idézni a KSK egyik előrenyomtatott, sorozatban gyártott elutasító értesítésből: „Valamely tudományos tevékenységet a KSVG 2. rendelkezése 2. § értelmében akkor terhel biztosítási kötelezettség, ha az adott tevékenység elsősorban szövegek közzétételére irányul (tudományos szakújságírás vagy népszerű tudományos publicisztika). Ha azonban túlnyomórészt szaktudományos munka (kutatás, archiválás, katalógizálás, dokumentáció) végzéséről van szó, az publicisztikai jellegű tevékenységprofil megvalósulásának abban az esetben sem tekinthető, ha a munka eredménye (részben) publikálásra kerül. A publikálás a tulajdonképpeni tudományos hivatásgyakorlásán belül, ahhoz kapcsolódó tevékenységként jelenik meg.”

A szabadfoglalkozású művészettörténészek felvétele a KSK-ba azonban már csak azért is kézenfekvő, mert a szabadfoglalkozású művészettörténészekkel együttműkö-

dő intézmények nagy része régóta fizet olyan művész-társadalombiztosítási járulékokat, amelyekből a társadalombiztosítási költségek vonatkozó részének átvétele fedezhető: a galériák, a műkereskedelem, a múzeumok, a rádiók, a televíziók, a kiadók stb. (KSVG 24. §). Amikor a művészek társadalombiztosításáról szóló törvényt 1981-ben elfogadták, a szabadfoglalkozású művészettörténészek csekély száma miatt még nem volt szükséges mindezeket tekintetbe venni. Mára viszont lényegesen megváltozott a helyzet. A művészek társadalombiztosításában érdekelt foglalkozási csoportokra tekintettel az utóbbi években olyan törvénymódosító indítványok születtek, amelyek reményt adnak arra, hogy van mód tényleges segítségre. Így például 2001. július 1-je óta szabadúszó újságírókat és egyetemi oktatókat is felvesznek a KSK-ba, tehát olyan foglalkozási csoportokhoz tartozókat is, akik – mint sok művészettörténész – korábban ki voltak zárva, mivel tevékenységük nem elsőrendűen a publicisztikára irányult.

Persze mindezek a megfontolások egy olyan időszakban születtek, amikor az imént említett különbizottság („Kultúra Németországban”) állami célnak tekinti ugyan a kultúrát, nem sokkal később azonban arról tűnődik, hogy a KSK világviszonylatban páratlan intézménye fenntartható-e egyáltalán (*Süddeutsche Zeitung* 2004. november 26.). Marad tehát az a remény, hogy ezúttal nem kerül sor rövidlátó döntésekre a kultúra további ökonomizálásának jegyében.

Claudia Denk

Források: Gesetz über die Sozialversicherung der selbständigen Künstler und Publizisten (Künstlersozialversicherungsgesetz) – Törvény az önálló tevékenységet folytató művészek és publicisták társadalombiztosításáról (művészek társadalombiztosítási törvénye – KSVG; 2004. 1. 1-jei állapot) – Andri Jürgensen, Ratgeber Künstlersozialversicherung. Vorteil. Voraussetzungen. Verfahren, Beck-Verlag München 2002. (Művész-társadalombiztosítási tanácsadó. Előnyök. Előfeltételek. Eljárások)

Információk: Künstlersozialkasse bei der Unfallkasse des Bundes, Gökerstraße 14. 26384 Wilhelmshaven, tel.: (04421) 75439. www.kuenstlersozialkasse.de, auskunft@kuenstlersozialkasse.de

Tudományos publikációk és szerzői jog

I. Előzetes megjegyzés

A szerzői jog azokat a személyeket védi, akik a szerzői jog hatálya alá eső munkát végeznek, azaz egy művet hoznak létre. A szerzői jogi törvény (UrhG) védelme az irodalom, a tudomány és művészet területén létrejött művekre terjed ki. Ebben az összefüggésben a tudományos publikációk sajátos pozíciót töltenek be. Ez a hozzászólás a tudományos művek és a szerzői jog közötti feszültséget szándékozik közelebbről megvilágítani.

II. Az UrhG-ban rögzített jogosultságok és korlátozások áttekintése

1. Jogosultságok

A mű szerzőjét az UrhG a műhöz fűződő szellemi és személyes vonatkozásaiban és a mű felhasználása tekintetében részesíti védelemben (UrhG 11. §). A szerzőt vagyoni és nemvagyoni természetű jogosultságok illetik meg. A nemvagyoni természetű jogosultságok közé tartozik mindenekelőtt: a közlés joga (UrhG 12. §), a szerzőség elismertetésének joga (UrhG 13. §), azaz a szerzői minőség, vagy névjog,¹ továbbá a mű torzítása vagy más módon való csorbítása elleni védelem. A kereskedelmi szempontból érdekesebb értékesítési jogok közé tartozik többek között a sokszorosítás joga (UrhG 16. §), a terjesztés joga (UrhG 17. §) és a mű bérbeadásának joga (UrhG 17. § 3. bek.). A fizikai formában való felhasználás (sokszorosítás, terjesztés, bérbeadás) mellett a szerzőt illetik a mű nem fizikai értelemben történő felhasználásának jogai, mint például az előadás joga (UrhG 19. §) vagy a nyilvánosság számára való hozzáférhetővé tétel joga (UrhG 19 a. §).

Ettől megkülönböztetendők a teljesítés védelmét biztosító jogok, amelyek olyan teljesítéseket védenek, amelyek a szerző alkotótevékenységéhez hasonlóak, de a mű szerzői jogi értelemben vett fogalmának előfeltételeit nem teljesítik.² Az UrhG 70. §-ban rögzített teljesítési védelem ebben az összefüggésben az olyan tudományos teljesítményt veszi figyelembe, amely rendszerint a tudományos kiadással szerzői jogi értelemben már védelem alá nem eső kéziratokhoz kötődik. Ehhez a tudományos válogató tevékenységhez jöllehet sok esetben jelentős ráfordítás kapcsolódik, de általában nem képvisel alkotói teljesítményt az UrhG 2. § 2. bek. értelmében.³ A hézagot azzal tölti ki az UrhG 70. §, hogy a kiadás készítőjének szavatolja a teljesítés védelmét biztosító jogot, amely a védelem időtartamától függetlenül tartalmilag teljes mértékben megfelel a szerzői jognak.

2. Korlátozások

a) Általánosságban: Ahhoz, hogy a szerzői jogi szabályozás alá eső munkáknak a köző javára történő felhasználása lehetővé váljon, a törvényalkotó bizonyos felhasználásmódokat beleegyezéshez nem kötöttnek és/vagy díjmentesen engedélyezettnek nyilvánít. Ily módon ezeket korlátozó szabályozásnak nevezik, mivel a szerző jogait korlátozzák. A parttalanná válást megakadályozandó, ezek elvileg szorosan értelmezendők.

b) Idézési jog: A tudomány területe szempontjából jelentős korlátozó szabályozás az UrhG 51. §-ában szabályozott idézési jog. Az idézési jog tudományos művek esetében nemcsak valamely könyv kisebb részletére szorítkozik, hanem az úgynevezett nagy idézési jog értelmében teljes műveket is szabad idézni.⁴ Az idézett műnek viszont publikálnak és megjelentnek kell lennie. Az UrhG 6. § 2. bekezdése értelmében az a mű számít megjelentnek, amely nemcsak hogy a jogosult egyetértésével a nyilvánosság számára hozzáférhetővé vált – publikálás –, hanem amelynek sokszorosított példányai a jogosult egyetértésével kellő számban bocsáttattak a nyilvánosság rendelkezésére vagy kerültek forgalomba. Az idézési jog nem korlátlanul érvényes. A nagy idézési jog is egy adott műnek azon részeire korlátozódik, amelyek az idézett mű ésszerű és szakszerű magyarázatához szükségesek.⁵

III. Tudományos írásművek

Az írásművek az UrhG 2. § 1. bek. Nr. I értelmében vett írásművek és szóbeli művek egyik alesetét képviselik. Esetükben a tartalmat írásjelek vagy más jelek jelenítik meg.⁶ Az írásműveken belül ismét csak megkülönböztetünk irodalmi, tudományos, műszaki vagy gyakorlati írásműveket. A mű szerzői jogi védelmével szemben az írásmű mindenkorai fajtájától függően különböző követelményeket támasztanak. A tudományos írásművek ennyiben sajátos helyzetet foglalnak el.⁷

A tudományos írásművek szerzői jogi védelme tekintetében differenciálásra van szükség. Abban a körülményben egységről beszélhetünk, hogy a tudományos műveket is megilleti a szerzői jogi védelem.⁸ Ezzel ellentétes az az elv, hogy a tudományos ismeretek szabadok és bárki számára hozzáférhetőek, és ezért nem is kerülhetnek szerzői jogi védelem hatálya alá. A tudományos írásművek szerzői jogi védhetőségével szemben a jogszolgáltatás részben különböző követelményeket támaszt.

1. *OLG Frankfurt/Main, 1981. augusztus 27-én hozott ítélet – Unternehmen Tannenber*: Az eljárásban egy történettudományi munka szerzői jogi védelmét az OLG Frankfurt/Main nem ismerte el.⁹ Érvelésük szerint egy ilyen munka akkor nem élvezhet szerzői jogi védelmet, ha a kutatási eredmények bemutatása és megjelenítésmódja tudományos okokból végzett tudományos munka keretében történt, illetve az érintett területen messzemenően közkeletűnek számít.¹⁰ De mint ilyenek sem a kutatási eredmények, sem pedig egy történettudós szerző által összeállított forrásanyag nem élvezhetne szerzői jogi védelmet.

2. *OLG Hamburg, 2003. május 22-i ítélet – Opus Dei*: Az eljárásban a hamburgi OLG-nek¹¹ kellett megítélnie kutatási munkák szerzői jogi védelmének lehetőségét. A tudományos tézisek, illetve következtetések szerzői jogi védelmi lehetőségének itt szintén felvetett kérdését a bíróság elvetette.

3. *LG München I, 2001. május 10-i ítélet – Kiseb tudományos közlemények*: A müncheni tartományi bíróság felfogása értelmében¹² a tudományos jellegű prezentációk esetében nem szabad magasabban meghúzni a szerzői jogi védelem határait, mint egyéb művek esetében. Eszerint elég volna, hogy egy egyéni, a mindennapos alkotótevékenységből kiemelkedő szellemi tevékenység nyer kifejezést a megjelenítésben. Az egyetlen kritérium az volna, hogy az UrhG 2. § 2. bek. értelmében vett személyes szellemi alkotásról legyen szó. Az imént említett ítéletekhez képest az LG München kevésbé magas követelményeket támaszt a tudományos művek szerzői jogi védelmét illetően.

Összefoglalás és végkövetkeztetés

Az imént vázolt megfontolások azt mutatják, hogy a joggyakorlat által felállított alapelvek nyomán a tudományos publikációkat nem minden további nélkül illeti meg szerzői jogi védelem. Mert nem mindig, nem minden tudományos megjelenítés esetében van szó egyúttal az UrhG értelmében vett műről. Ebben az összefüggésben különösképpen azt kell figyelembe venni, hogy a szerzői jogi perben a szerzői jogi védelem lehetőségét megalapozó kritériumokat annak a félnek kell kifejtenie és bizonyítania, aki a szerzői jogi védelemre hivatkozik.¹³ Ennyiben elvileg nem létezik a mű szerzőségére (eredetiségére) vonatkozó védelem a szerző javára.¹⁴ Ilyen körülmények között megfontolandónak tűnik, hogy a tudományos publikációk szerzőit az úgynevezett ro-

kon szerzői jogokról szóló előírások megfelelő alkalmazásával nem kellene-e legalább a teljesítés védelmében részesíteni harmadik személy beavatkozása ellen. Hasonló megfontolásokat korábban és ma is próbálnak érvényesíteni dizájn munkák¹⁵ esetében és a teljesítés védelme területén a hangmesterek körében.¹⁶ A hangmesterek teljesítésvédelme bevezetésének szükségességére a szövetségi kormány 1985-ös szerzői jogi törvény módosításának keretében mindenesetre „a teljesítés védelmének a szerzői jogi törvényen belüli kiegyensúlyozott rendszerére” hivatkozva nemet mondott.¹⁷

A tudományos publikációkat megillető teljesítésvédelmi jog bevezetésével el lehetne érni, hogy a szerzők a lehetséges adekvát részesedés alkotmányjogilag rögzített alapon alapjának megfelelően¹⁸ munkájuk gyümölcseiből minimálisan részesedjenek.

Stefan Haupt és Loy Ullmann

(A szerzők ügyvédek Berlinben; Dr. Haupt személyesen is részt vett a bonni Kunsthistorikertag rendezvényén)

JEGYZETEK

- ¹ Bullinger, in: *Wandtke/Bullinger*, Praxis-kommentar zum Urheberrecht, München 2002, 13 § Rdnr.4.
- ² Loewenheim, in *Schricker*, Urheberrecht. 2. kiadás, München 1999, Bevezetés Rdnr 27, 28.
- ³ Loewenheim, in: *Schricker*, 70§, Rdnr, 1; KG, GRUR 1973, 602, 604 – Hauptmabb Tagebücher: „[...] Egy régi kézirat vagy egy régi szöveg kiadása a szerzői jog szempontjából csupán technikai reprodukálás, nem pedig egyéni szellemi alkotás (Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, 2. kiadás, 1960. 119. l.). Ezeknek az úgynevezett »editio princeps«-eknek a szerzői jogi védelmét csak az UrhG 70 § szerint lehet tekintetbe venni [...]»
- ⁴ Dreier, in: *Dreier / Schulze*, Urheberrechtsgesetz, München 2004, Rdnr. 10, 51 §.
- ⁵ Dreier, in: *Dreier / Schulze*, Rdnr. 10, 5, 51§.
- ⁶ Loewenheim, in: *Schricker*, Rdnr. 81, 2. §.
- ⁷ Loewenheim, in: *Schricker*, Rdnr. 85, 2. §.
- ⁸ BGH GRUR 1991, 523 – 525 – Grabungssammlung; BGH GRUR 1986, 739–740 – ügyvédi perirat.
- ⁹ GRUR 1990, 124 skk.
- ¹⁰ GRUR 1990, 124, 126.
- ¹¹ Publikálatlan, Az.: 3 U 192/00.
- ¹² Publikálatlan, Az.: 7 O 19988/00.
- ¹³ BGH GRUR 1974, 740, 741 – Sessel.
- ¹⁴ Az UrhG 10.§-ának feltevése csak a szerzősége terjed ki. Egy ettől eltérő feltevés, amely személyes szellemi alkotást vélelmez, csak a GEMA-ra vonatkozóan elismert, átfogó repertoárja alapján. Vö. ehhez BGHZ 95, 274, 275 és 285, 288 – GEMA-feltevés I és II.
- ¹⁵ Nordemann/Heise: „[...] A grafika, a kommunikáció, a divat, a textil és a terméktervezés területén működő dizájnerek munkáinak teljes kizárása a védelemből először is azért mond ellent a szerzői jogi törvény szociális célkitűzésének, mert az egyébként szociálisan gyenge szerzőknek va hivatva biztosítani a jövedelmét, ezt a célt azonban az említett dizájnerek esetében majdnem teljesen elvetik [...]”, Urheberrechtlicher Schutz für Designleistungen in Deutschland und auf europäischer Ebene, in: ZUM 2001, 128 skk.
- ¹⁶ A Szövetségi Parlament 1989. július 7-i nyomtatványa 11/4929, 45 skk.
- ¹⁷ A Szövetségi Parlament 1989 július 7-i nyomtatványa, 52. l.
- ¹⁸ BGHZ 17, 266 – 282 – Grundig Reporter; GGH GRUR 2002, 963, 966 – Elektronische Pressespiegel.

Messze távlatban a munkaerőpiac. A művészettörténet homályos kilátásairól a tanulmányok és a hivatás gyakorlása között

Paradicsomi időket a művészettörténész szakos végzős egyetemi hallgatók Németországban bizonyára soha nem éltek, mégis kénytelen az ember megállapítani, hogy a munkaerőpiaci helyzet az elmúlt tíz-húsz évben mélyreható szerkezeti változáson ment keresztül. Akárhogy is, ennek is többféle oka van, de nem lehet nem észrevenni, hogy a főiskolai diplomák kereslet és kínálat dolgában csak feltételesen állnak egészséges arányban a heterogén álláspiaccal. A doktori cím mint mindig, most is egyenesen alapminősítésnek számít, úgyszólván feltétele a művészettörténet klasszikus szakterületein való elhelyezkedés lehetőségének. E minősítési szint alatt szüntelenül azon fáradoznak, hogy a tömegegyetemek komótosan hömpölygő folyamat reformokkal próbálják jobban kanalizálni a munkaerőpiac irányába. Jelenleg természetesen nehéz elhessegetni azt a gyanút, hogy a „reform” címkéje semmi mást nem takar, mint a negatív statisztikák bürokratikus megtisztításának törekvését, mert túlságosan ritkán merül fel a kérdés, hogyan lehetne minden egyes szakot optimalizálni, mert végül is a munkaerőpiac ebben a tekintetben is régen önállósult.

A magiszterdiploma hitelét veszített kifutó modell. Elfogadottsága a munkaerőpiacon ugyan időközben, jó két évtizeddel kényszerű bevezetése után, addig terjedt, hogy általános ismertségre tett szert, de akként, aminek szánták, nevezetesen teljes értékű, a szakma gyakorlására minősítő főiskolai végzettségként nem sikerült elismertséget szereznie. Ám sok ehhez kapcsolódó vágyott cél nem valósult meg, a nyolcvanas és kilencvenes évek hallgatótömegei magas szemeszterszámokat, magas lemorzsolódási arányokat és rossz pályakezdési mutatókat eredményeztek. Az okok kutatására, amely esélyt jelentett volna valódi reformokra, alig vagy csak félszívvel vállalkoztak. Az úgynevezett „megnyesegetések” elég gyakran bizonyultak pusztá átcímkezésnek. Eközben a magiszterdiploma jobb, mint a híre, csak kezdettől fogva tartósan rosszabbodó keretfeltételek sújtják, melyek utóbb mintegy előre beprogramozottnak láttatják kudarcát. Egy mulasztást mindenesetre kertilés nélkül meg kell említeni: mindenhol kárhóztatták legalább az alapstudium feszesebb, propedeutikus szerkezetét, az „iskolássá tétel” általános gyanúja közepette egy hatékonyabb képzés lehetőségeit játszották el, anélkül, hogy felismerték volna azokat az esélyeket, amelyek egy szaknak a munkaerőpiac irányába mutató teljesítőképeségét eredményezhetik. Azt, hogy most kívülről követelnek ilyesmit, mégpedig a dologban járatlanok szabta feltételekkel, keserű pirulaként kell lenyelnie az embernek. Hogy aztán a páciens meggyógyul-e ettől, az persze ismét csak kétséges.

Most tehát a Bachelor of Arts egy vonzó diploma előírt modellje lesz. Ez deklarált módon képesít a szakmára, és a hallgatók nagy része számára standard diploma kell hogy legyen. Sok német főiskolán ezért időközben új tanulmányi rendeket és új szakirányokat alakítanak ki, elég gyakran nem önként, hanem egyfajta előzetes védelemként, hogy a tervezés még meglévő szabadságát kihasználják. Az a kíváncsolom, hogy az új tanulmányi rendek a korábbinál szakmaközpontúbbak legyenek. A bírálók ebben az egyetemeken afféle „elszakfőiskolásítást” látják, tehát annak az irányelvnek a feladását, hogy a tudományt a legmagasabb elméleti és módszertani színvonalon, nem konkrét célra irányuló alapkutatás bevonásával kell oktatni. De ilyen kompetenciára hol máshol lehetne szert tenni, ha nem az egyetemen? Ha alaposan megvizsgáljuk, az alkalmazhatóság kritériumának a humán tudományokban soha nem lehet oly

módon eleget tenni, hogy a pályakezdés sikeres automatizmussá válhatna, ugyanis az is elengedhetetlen, hogy a potenciális munkaadók könnyebben felismerjék saját állásprofiljukat. Valószínűsíthető, hogy a főiskolák mindig csak utána fognak kullogni a munkaerőpiac változóknak követelményeinek.

Az új bachelor-modellnek nemzetközi összevethetőséget, hallgatói mobilitást, a tanulás jobb lehetőségét, a tanulmányi idő lerövidülését és a lemorzsolódási arányok gyors csökkenését kell biztosítania. E célok megvalósításának kulcsát a modularizálásban (tananyagegységek) és a kvantifikációban, vagyis a kreditrendszerben (European Credit Transfer System = ECTS) látják. A valóság már most azt mutatja, hogy minden fakultás meghajlik a mindenkori tartományi minisztérium előírásai előtt, minden szaknak újra integrálódnia kell saját fakultása terveibe. Hogy aztán ezáltal jobb kilátásai lehetnek-e a munkaerőpiacon, az ez idáig nem több feltevésnél. Az egy szakon belüli összevethetőség a különböző főiskolákon vagy tartományokban érvényes szétartó modulmodellek miatt szükségképpen meghiúsul. A munkaerőpiac azonban Németországban minden tartományra, sőt már régóta legalábbis a német nyelvű szomszéd országokra is kiterjed. Az összevethetőség azonban sürgősen kívánatos volna, ha valóban el akarunk érni két dolgot: először is, hogy a fiatal végzős hallgatók ténylegesen elismert diplomához és így esélyegyenlőséghez juthassanak, másodsorban pedig, hogy a jövőbeni munkaadók minél előbb konkrét véleményt formálhassanak a bachelor standardjáról, és hogy az úgynevezett olcsó tanulmányokkal kapcsolatos előítélet ne rögzüljön. Jelenleg Németországban olyan trendek rajzolódhatnak ki, hogy a bachelor-tanulmányok magvaként ésszerű módon alap-, korszak-, módszer- és gyakorlatmodulokat kell teljesíteni, melyek során a kombinációk és a részarányok bizonyára különbözőképpen alakulnak majd. A hallgatói mobilitás esetében azonban, ECTS ide vagy oda, továbbra is megmarad a beszámíthatóság problémája.

A bachelor elfogadottsága szempontjából döntő tényező lesz, hogyan viszonyul ehhez a diplomához a közszolgálati szféra. Ez annyit jelent, hogy nemcsak egy fiktív fizetési csoportosítást szabnak meg, hanem hogy olyan konkrét munkahelyszerkezeteket is kialakítanak majd, amelyek a bachelort számításba veszik. A munkahelyek előtt ott a feladat, hogy olyan állásokat hozzanak létre például a múzeumban vagy a műemlékvédelmi hivatalban, amelyek a kompetenciák lehetőleg fair differenciálásán alapulnak. Valószínűnek látszik, hogy a szabadpiac először kivárá magatartást fog tanúsítani, elsősorban azon törekvést illetően, hogy az egyetemet frissen végzetteket afféle olcsó munkaerőként alkalmazza, amíg a közszolgálat legalább meg nem szabja az irányelveket.

A magasabb minősítés a tervek szerint olyan konzekutív tanulmányokat jelentene, amelyek során a bachelor után szabályos esetben egy olyan, saját modulstruktúra alapján végzendő kétéves maszter-tanulmány következik, amely az egykori magiszteri végzettséggel tekinthető egyenértékűnek. Ez tehát az eddigi kilenc helyett legkevesebb tíz szemesztert jelent. Nem nehéz megjósolni, hogy az egyik fontos kitűzött cél, nevezetesen a doktori fokozatot szerzők életkorának csökkentése kezdettől fogva meghiúsul. Az eddigi tapasztalati értékek ismeretében a diplomák ilyen monumentalizálása mellett az várható, hogy a végzős hallgatók tulajdonképpeni célcsoportja tényleges pályakezdésekor átlagosan inkább még idősebb lesz. Az idevágó felmérések világosan megmutatták, hogy a munka világában ezt senki sem helyesli. Lehetőséget jelenthetne, ha megfelelő osztályzat és ajánlás esetén közvetlenül a BA után lehessen promoválni. Ha az új képzésformákat a hallgatók és az oktatók együttes szempont-

jából nézzük, akkor elsősorban az az aggály merülhet fel, hogy a tudományt megbénítja a bürokratizmus.

Hogy a bachelor-politika technokratikus gondolkodása ezen túl mennyire aszociális is, az abban mutatkozik meg, hogy magától értetődően nappali tagozatos tanulmányokból indul ki. A tanulmányi rendek megtervezésekor 40 órás tanulmányi héttel számolva becsülték fel a hallgatók 10 hónapos évi munkateljesítményét. Némelyek talán titokban még örülnek is annak, hogy a hallgatókat végre egyszer a munka világának kritériumai szerint mérik. Ez a tanulmányi politika azonban alaposan félreismeri a társadalmi valóságot, hiszen a hallgatók zöme kénytelen a képzését teljes egészében vagy részben mellékállások révén finanszírozni, történjék ez akár a pusztá megélhetés okán, vagy a tanulmányokkal kapcsolatban felmerülő, közismerten nem csekély járulékos költségek miatt (kirándulások, utazások, fényképezés, kiállítások, könyvek etc.). Ha tehát valaki a BA-tanulmányait az előirt tanulmányi idő alatt akarja elvégezni, akkor aligha tud azon kívül még alkalmi munkákat is vállalni. Viszont ha erre, mint mindig is, rákényszerülnek a hallgatók, és továbbra is jellemzően ilyen lesz a helyzet, mint ahogy a biztosítás nélküli munkaerő népgazdaságilag régóta meghatározó tényező, akkor a BA-tanulmányok ideje egyértelműen meg fog hosszabbodni. Egy további szempont élezheti még a helyzetet, mivel szociális ösztöndíj [német kontextusban: Bafög = 'Bundesausbildungsförderungsgesetz'] akkor is csak az első diplomáig járna, vagyis a BA-tanulmányok 6 szemesztere után már nem lehetne számolni vele. Annál nehezebb lesz akkor a kitanult szakmákban magasabb kvalifikációt szerezni, és a további képzés még jobban kitolódik. E pillanatban csak találgatni lehet arra vonatkozóan, hogy hány hallgató folytatja majd tanulmányait a BA után, és törekszik MA vagy doktori fokozat megszerzésére. Erősen kétséges, hogy a mai adatokból kell-e kiindulnunk.

Egy utolsó szempontot szeretnék még említeni, mivel ez évtizedek óta egyre fontosabbá válik, és valószínű, hogy a jövőben egyértelműen az előtérbe kerül. A művészettörténet a tanulmányi szakirányok spektrumában egyfajta szolgáltató szak. Nem lehet nem észrevenni, hogy a szak attraktivitása igen sok senior hallgatót és vendéghallgatót vonz. Ennek a társadalmi csoportnak már korántsem felel meg a népfőiskolák kínálata, a részükről felmerülő változatosság- és színvonaligényt csak az egyetem képes kielégíteni. Ráadásul a népfőiskolán gyakran egyetlen kurzus többre kerül, mint amennyi az egyetemen egy teljes szemeszterre szóló vendéghallgatói tandíj. Az egyetemen természetesen van bizonyos társadalmi kötelezettsége, és azt a feladatot, hogy kifelé társadalmi folyamatokra és művelődési igényekre reagáljon, feltétlenül teljesítenie kell, hiszen minden tudománynak szüksége van elfogadottságra a nyilvánosság körében, ami egyszersmind legitimációját is szavatolja. Az életkor alakulásának demográfiai adatai azt jelzik, hogy folyamatosan növekedő igényekkel kell számolni, és ezek a vonzó szakokat fogják terhelni. A BA és MA szorosan megszabott curriculumában a jövőben olyan kapacitásproblémák várhatók, amelyek nem csupán az előadótermi üléshelyekért folytatott nemzedékharcban fogják éreztetni hatásukat. A művészettörténet igen előkelő helyet foglal el közkezdveltség dolgában, ám ezt semmilyen oldalról nem honorálják.

(A szöveg rövidített formában megjelent in: *Kunsthistoriker aktuell. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes* 20, 2003/3, 1.)

Roland Kanz

A német bachelor elfogadottsága a munkaerőpiacon

Tulajdonképpen egészen csodálatosan hangzik az egész, hiszen a bolognai folyamat évek óta aktuális gazdasági kívánalomnak tesz eleget. E követelmény értelmében már régóta fiatalabb, nemzetközi szinten összevethető diplomával rendelkező friss diplomásokra és a korábbinál több főiskolai és egyetemi hallgatóra van szükség. Azonkívül a nemzetközi munkaerőpiacon egyre differenciáltabb követelményeket támaszt az új nemzedékkel szemben. Olybá tűnik, hogy ezt a variabilitást kínálják a munkaadóknak az újfajta diplomák: a modulokra épülő tanulmányi modell egyfelől olyan végzősöket bocsát ki a munkaerőpiacra, akik bachelor-diplomájuk tanúsága szerint általános alapképzésben részesültek, így afféle generalistáknak tekinthetők, másfelől egyúttal olyan tapasztalt master-végzettségűeket is, akik szakmai és tudományos szempontból magasabban kvalifikáltak és nemzetközileg konvertálhatóbb képzést kaptak, mint korábban.

A bachelor- és master-diplomások iránti igény tehát mindenképpen fennáll. A konkrét kereslet mindazonáltal az eddigi tapasztalatok tükrében másképp fest: a vállalatoknak egyelőre csak 11,5%-a foglalkoztat bachelor-okat, és mindössze alig 10%-a kínál munkát master-végzettségűeknek. Ennek a tartózkodásnak természetesen részben az lehet az oka, hogy Németországban csak 2001 óta vannak forgalomban az újfajta egyetemi diplomák. A kereken 11 000 felkínált egyetemi szakiránynak még csak 19%-a bachelor- és master-szakirány, jóllehet az újfajta végzettség bevezetését a felsőoktatási kerettörvény már 1998 óta rögzíti. A BA és MA elfogadottsága a tapasztalatok alapján a munkahelyet kínáló vállalat nagyságával arányosan nő: kis cégeknél az alkalmazottnak csak alig 3%-a bachelor, nagyobb cégeknél ez az arány meglepő módon már több mint 27%. Még nem vizsgálták ebben az összefüggésben, hogy a kis cégeknél azért ilyen csekély-e a BA-minősítésű foglalkoztatottak száma, mert ezeken a helyeken alapvetően kevesebb diplomás munkaerőre van igény, mint nagyobb cégeknél.

Nemcsak a cégek, hanem a hallgatók is visszafogottan reagáltak mind ez ideig az új diplomákra: az összes hallgatónak csak 3,5%-a él az új ajánlatokkal. A tanulmányaikat kezdő hallgatóknak még csak 6,4%-a választja a bachelor-vagy master-tanulmányokat (ezekre az eredményekre jut a kölni gazdasági intézet (IW Köln): 'Akzeptanz und Karrierechancen von Bachelor- und Master-Absolventen deutscher Hochschulen' [A német főiskolákon bachelor- és master-diplomával végzett hallgatók elfogadottsága és karrieresélyei] Köln, 2004. szeptember). Szkepszis uralkodik mind a gazdaságban, mind a hallgatók körében – mindenekelőtt az új bachelort illetően, noha ezt a diplomát elvileg mindkét csoport jónak ítéli. A hallgatók mindazonáltal kritikusan viszonyulnak hozzá, ha a saját szakterületükön vezetik be (Hochschul-Informationssystem-Studie 2003).

Mi lehet az oka ennek az idegenkedésnek? Legalábbis sejthető, hogy a hallgatók eddig azért reagáltak elbizonytalanodottan, mivel a gazdaságból érkező reakciók a bachelor-diplomára – legalábbis kezdetben – nem voltak különösebben pozitívak: éppenséggel a BA tekintetében a nagy, multinacionális cégekben láttak esélyt. Ezzel a szkepszissel mindenekelőtt a bachelornak kell megküzdnie, hiszen bachelor-diplomások foglalkoztatására a munkaadók részéről a mai napig nincsenek konkrét biztosítékok. Legalábbis máig nem állnak rendelkezésre megbízható adatok a pályakezdők elhelyezkedése vonatkozásában, teszem azt, olyan példák, mint az imént idézett kölni tanulmányban, amely csupán szűrőpróbaszerűen kérdez ki cégeket az új diplomák

elfogadottságáról (a cégek körében végzett véleménykutatás olyan kérdőív alapján történt, amely elsősorban a „szakemberszükséglet”, illetve az „álláskeresők képesítése” témákra összpontosított. A kérdőívben feltett kérdésekre 672 különböző területen működő cég adott választ 2004 májusa és júliusa között. A válaszmegtagadók aránya egyébként mindössze 14% volt).

Az új tanulmányi rendszernek kétségekívül az az alapja, hogy a gazdaság kész munkahelyet teremteni a BA-diplomásoknak. Másképpen fogalmazva: a BA-tanulmányi modell létében veszélyeztetni, ha elfogadásával kapcsolatban továbbra is problémák merülnek fel a munkaerőpiacon. Ugyanis az egyetemeken folyó bachelorképzést csak a gazdaság részéről mutatkozó kereslet igazolja egyáltalán, mert a bachelor-diplomások számára – ellentétben a master-hallgatókkal – a tudományos pályafutás alternatívaként nem jöhet számításba. Továbbá a tanulmányok befejeztével a bachelor számára nem feltétlenül adott egy kész pályakép, változatos szakmai és tudományos tapasztalatokat csak a későbbi pályáján tud szerezni, illetve konkrét formában hasznosítani.

Ha nem akarjuk, hogy a bachelor mint tanulmányi modell csődöt mondjon, akkor mindenképpen politikai támogatásban kell részesülnie. A tudományos szervezetek és szövetségek nagy többsége már régen síkra is szállt a BA és a MA mellett (Például HRK, 1977; KMK, 1999; Wissenschaftsrat, 2000). Az effajta deklarációk azonban nem bizonyultak elegendőnek ahhoz, hogy a bachelor imázsát tartósan fénnyezzék a nyilvánosságban. És így következtek 2003-ban és 2004-ben célzott és koncentrált akciók: 2003 decemberében Észak-Rajna-Wesztfália [NRW] Tudományos Minisztériuma, az NRW Munkaadók Szövetségeinek Tartományi Egyesülete, az Ipari- és Kereskedelmi Kamarák Egyesülete, a Nyugatnémet Iparkamara, az NRW Tartományi Munkaügyi Hivatal és a Felsőoktatásfejlesztési Központ (CHE) tájékoztatási offenzívát indít bachelor- és master-ügyben; 2004 tavaszán vezető német cégek személyzeti vezetői közös nyilatkozatban állnak ki az új tanulmányi formákra történő következetes átállás mellett. Ekkor ígéreteket tesznek a bachelor-végzettségűek munkába állási és fejlődési lehetőségeiről saját cégeiknél. A nyilatkozat a német Stifterverband 'Bachelor welcome' akciójának (lásd www.stifterverband.de) része.

A munkaadók egy további állásfoglalása a bachelor elfogadásával kapcsolatban a Német Munkaadók Szövetségének Szövetségi Egyesülete (BDA) által kibocsátott memorandum, amelyben a kibocsátók a felsőfokú képzés korszerűsítéséért állnak ki, és amely igen nyitottan viszonyul az új tanulmányi rendhez, illetve az új diplomákhoz. A továbbiakban a Stifterverband a HIS Információközpontnak megbízást adott egy tanulmányra, amely a bachelor diploma munkahelyi elfogadottságáról hivatott tájékoztatást adni (Kolja Briedis/HIS-Hochschul-Informationen-System: 'Bachelorkarrieren unter der Lupe – der Bachelor als Sprungbrett?' Erste Ergebnisse zum Verbleib von Absolventinnen und Absolventen mit Bachelor-Abschluß ('Bachelor-karrieren nagyító alatt – bachelor mint ugródeszka? A bachelor-diplomások pályán maradásának első eredményei'), Berlin, Oktober 2004). Ha a tanulmány egyes részei biztatónak tűnnek is, azért ez az adatfelvétel nem mondható reprezentatív jellegűnek. A humán tudományokat a tanulmány csak igen csekély mértékben veszi tekintetbe. A megkérdezettek jelentős hányada informatikai, gazdaságtudományi, agrár-, erdőszeti és élelméztudományi vagy esetleg egészségtudományi szakokon tanult. A tanulmány 36,2% szakfőiskolán végzett, azaz ún. FH-bachelort és 65,8% egyetemen végzett bachelort vizsgál. Közülük 11,2% tanult humán tudománysszakokon. A HIS-

tanulmány nagyon világosan mutatja, hogy a szakfőiskolákon szerzett bachelor-diploma összességében nagyobb megbecsültségnek örvend, mint az egyetemen szerzett: a BA-tanulmányok keretében kapott szakmai felkészítést az egyetemi BA-diplomások 29%-a ítélte jónak vagy nagyon jónak. A szakfőiskolákon ezzel szemben az FH-diplomások 42%-a nyilatkozott pozitívan. Az FH-bachelorok elhelyezkedési aránya is magasabb, mint az egyetemen szerzett bachelor-végzettségűeké (a diploma megszerzése után kilenc hónappal az FH-bachelorok több mint háromnegyede, az egyetemi bachelorok egynegyede folytat szabályszerű keresőtevékenységet).

A HIS-tanulmányból az alábbi következtetéseket vonhatjuk le: minthogy a szakfőiskolán végzett bachelorok a munkaerőpiacon jobban „közvetíthetők”, az egyetemi bachelor-diploma a hallgatók körében kevésbé népszerű, mint a szakfőiskolákon. A BA előnyben részesítése a szakfőiskolákon továbbá valószínűleg azzal is összefügg, hogy a bachelorképzés alapvetően jobban megfelel a gyakorlatra orientált szakfőiskolai tanulmányi modellnek. Az egyetemi bacheloroknak a humán tudományokban tapasztalt csekély részesedése arra utal, hogy ezen a területen az ilyen diploma még kevésbé megszokott, mint más szakterületeken (két példa: összesen 50 germanisztika-szakirányból 13 BA-, illetve MA-szakirányt kínálnak; összesen 47 művészettörténet-szakirányból csak nyolc BA-szakirány választható; a számok forrása a HRK-Hochschulkompaß (Felsőoktatási iránytű); www.hochschulkompass.de).

A „bachelor” tehát – legalábbis a német felsőoktatási intézményekben – kevésbé konkrét megnevezés egy olyan tanulmányi modellre, amely adhat szakmai képesítést – mint ahogy a szakfőiskolán végzett bachelorok esetében gyakran ez a helyzet –, olykor azonban nem valamely szakmára képesítő diplomával zárul, ez utóbbi pedig általában egyetemi szakirányokra vonatkozik. Ezért utasította el szabályszerű diplomaként a bachelort több tudományos szakmai társaság és a kilenc legnagyobb műszaki egyetem. E tudósok felfogása szerint mérnökök, gyógyszerészek, fizikusok, jogászok és evangélikus lelkészek számára szükséges a master-képesítés (a KMK [Kultusministerkonferenz] reagált erre az álláspontra és 2004 novemberében a leghatározottabban a bachelor mellett emelt szót, még ha nem minden szakma esetén képesít is az adott szakmára). Indoklásként a szervezetek általánosságban megemlítették, hogy a hallgatóktól elvárt képesítés csak master-szintű tanulmányok révén szerezhető meg, bachelor-szintű tanulmányok révén nem. Hasonlóan látja ezt a bölcsészettudományi karok gyűlése is, amely kétségbe vonja, hogy a BA-diploma beválna a szakmába való bekerüléskor a hallgatók többsége számára. Tehát a szabályszerű képzésben megmaradhatna a két szakra épülő tanulmányi struktúra, a master-szint pedig a magiszter-végzettségnek felelne meg.

Készségességüket még azok a cégek is meghatározott előfeltételekhez kötik, amelyek elvileg az új BA-diploma mellett teszik le a voksukat. Előfeltételeik mindenképp a végzett hallgatók ismereteire és képességeire vonatkoznak (a következő helyeken részletesen megtalálhatók: www.iwkoeln.de/data/pdf/content/trends03-04-4.pdf). A bachelor-diplomás pályakezdők kezdő fizetéséről is szót kell még ejtenünk. Azok a vállalatok, amelyek az újfajta diplomákat a „Bachelor welcome” kezdeményezéssel támogatják, ezt a fogadókészséget „a jövőbeli tanulmányi szakirányok és képesítések tartalmára, struktúrájára, minőségére és összevethetőségére vonatkozó lényegi követelményekkel kapcsolják össze. A BA-diplomások tudománysszakuk alapvető tudásanyagának birtokában kell hogy legyenek, és ezen túlmenően fontos módszertani és szociális kulcskompetenciákkal kell hogy rendelkezzenek. Ily módon a BA-nak mint

szakmára képesítő végzettséget jelentő szabályszerű szakiránynak kell megszilárdulnia. Az a körülmény, hogy egyik-másik szakma olyan igényeket támaszt, amelyek mester-szintű tanulmányokat követelnek meg, mit sem változtat ezen az alapelven.” A továbbiakban olyan „tanulmányi kínálatokat kellene kialakítani, amelyek több évnyi szakmai tevékenység után is felvehetőek és a szakma gyakorlása mellett elvégezhetőek.” Egy pótlólagos kiegészítő diploma (Diploma Supplement) eszerint egyértelműen emelné a tanulmányi követelmények – és tartalmak – átláthatóságát. Ezen túlmenően a cégek bevezetnének egy minősítő listát, ún. „employability-index”-et, amely kiválthatna minden olyan írásbeli pályázatot, amely annak megállapítására szolgál, hogy van-e értelme egyáltalán személyes beszélgetésre behívni az állásra pályázót.

Milyen perspektívái lehetnek a bachelor-szintű képzésnek a művészettörténetben? Szüksége van-e egyáltalán a munkaerőpiacnak a Bachelor of Artsra, amely Németországban csak néhány egyetemen és alig öt éve létezik? A művészettörténet területén néhány évvel ezelőtt egy széles körű kérdőíves vizsgálat keretében művészettörténészekről próbálták meg „a szakmai helyzetről átfogó ismereteket” nyerni (vö. Roland Kanz [szerk.], *Kunstgeschichte und Beruf, Gegenwart und Zukunft eines Studienfachs auf dem Arbeitsmarkt*, Weimar 1999). A vizsgálat során a felmérésben együttműködő diákok a szakma különböző szféráiból – a múzeumokból, a műemlékvédelmi hivatalokból, a műkereskedelemből, a galériákból, a kiadókól és utazásszervező cégekből – egy-egy reprezentatív csoportot kérdeztek meg. A kérdőíveken (A kérdés napja: 1999. június 22.) az egyes szakmai területek képviselőinek olyan kérdéseket is feltettek, hogy be kellene-e vezetni „a bakkalaureátus-diplomát, hogy annak milyen képesítéseket kellene nyújtania, és hogy a magiszter-diplomához képest milyenek ítélték a szakmai esélyei.” Az eredmény csoportonként teljesen különböző volt: A múzeumok és a műemlékvédelem területéről egyértelműen negatív válaszok érkeztek. Az itt dolgozók olyan „átcímkezési trükk”-ről, „humbgról” vagy „nivellálásról” beszéltek, amely senkinek sem használ. Másképp látták a dolgot a műkereskedelemben: ebben a szférában nagyon is üdvözölnék a bachelor-diplomásokat, „mivel ők fiatalabban lépnének be a kereskedelmi életbe”. A bachelor további kritikát is kapott: egyfajta „eliskolásítástól” kell tartani, „mert ha már csak arról volna szó, hogy egy bizonyos tananyagmennyiséget kell elsajátítani, akkor a végzősök már az áhított alapképzettséggel sem rendelkeznenek többé”. Emellett azonban az új képzési forma esélyeket is rejtene: ha az ember a bachelor-vizsgát „módosított köztes vizsgaként” tenné le, „akkor az úgynevezett küszöbfelelmet is határok között lehetne tartani és ha valakinek további tanulmányi tervei vannak, idővesztés nélkül megvalósítható az átmenet a magiszter-tanulmányokba”.

A karlsruhei műszaki főiskola a 2003/2004-es téli szemeszterben a következő címmel tartott szemináriumot: „Bachelor a gazdaságban (ismeretlen)? – teszünk valamit”. Ezúttal is hasonló eredményekre jutottak: a tanácskozást mindenekelőtt azért szervezték, hogy „a humán- ill. társadalomtudományok terén megjelenő új BA-képzés tekintetében a gazdaságban mutatkozó információs rések kitöltésének lehetőségét” átgondolják (vö. ehhez www.stud.uni-karlsruhe.de/~uulq/projekt.html). A karlsruhei vizsgálatok szerint a munkaadók kb. fele hézagosnak tartja a végzett hallgatók tanulmányaival és kvalifikációival kapcsolatos ismereteit: „sőt 22%-uk még soha nem is hallott ilyesmiről. A megkérdezettek majdnem 90%-a sem nem kapott soha pályázatot BA-diplomástól, sem nem foglalkoztatott BA-diplomával rendelkezőt.” Az új Bachelor of Arts minősítésük számára szóba jöhető lehetséges tevékenységi kö-

rökre vonatkozó kérdésre válaszként a leggyakrabban az archívumok és a kutatás, a PR-tevékenység, az adminisztráció, a szervezés és a marketing területét nevezték meg. Ebben az összefüggésben a megkérdezetteknek több mint 64%-a megfontolandónak tartja, hogy érdemes volna „vitát kezdeményezni a kulturális szférában jelenleg létező állástípusok megváltoztatásáról”. Azt a tényt, hogy a frissen végzett diplomások fiatalabbak, a megkérdezett potenciális munkaadók többsége nem tartotta olyan fontosnak, mint a gyakorlatközpontú képzést vagy a kiegészítő szakképzettséget.

A munkaügyi hivatal már reagált a művészettörténészek számára kidolgozott újfajta bachelor-kínálatra. A munkaügyi hivatal honlapján az áll, hogy „A művészettörténet szakirányt választó bacheloroknak [...] sokféle foglalkozási terület” kínálkozik: „Elsősorban az építészet és a festészet, a művészi grafika történeti fejlődésével foglalkoznak. Vizsgálatokat, kutatásokat végeznek és forrástanulmányokat készítenek. Továbbá gyakorlatközpontú tudásuk segíti a bachelorokat kiállítások szervezésében, a könyvkiadásban vagy könyvtárakban és főiskolákon folytatott tevékenységükben. A biztosítási szakmában pl. antikvitások és egyéb műtárgyak szakvéleményezését, becsüsi értékelését végzik.” (www.arbeitsamt.de) A munkaügyi hivatalon keresztül ez idő szerint az egész országban hat művészettörténész-Bachelor of Artot keresnek (2004. december 10-i állapot).

Van-e tehát esélye a bachelornak a művészettörténetben? A modularizáció és a bachelor-/master tanulmányi rend témájáról rendezett workshop, amelyre a három berlini művészettörténeti intézet Modularizáció Munkaközössége és a Német Művészettörténészek Szövetsége együttműködésében 2003 májusában került sor, világos és politikailag provokatív választ adott erre a kérdésre: A rendezvényen az egyik hozzászóló úgy ítélte meg, hogy a „bachelor- és masterképzés bevezetése” „ésszerűséget és szellemet nélkülöző vállalkozás” (az idézet forrása a workshop jegyzőkönyve, 4. oldal). „Azt állítani, hogy a BA megszerzése egyúttal az első szakmai képesítést is jelenti – nem egyéb, mint »a hallgatók megtévesztése«”. „A művészettörténet számos szakterületén még a magiszteri minősítés sem képvisel elégséges szakmai kvalifikációt, így aztán a BA munkaerőpiaci elfogadottsága erősen kétséges.” Ugyanígy áll a helyzet a mobilitás gyakran hangoztatott érvével. Az újfajta bachelor- és masterdiplomák éppenséggel egyáltalán nem egyszerűsítenek le az átjárást az egyik felsőoktatási intézményből a másikba.

Ez utóbbi lehetőség mellett tör lándzsát egy, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* hátsóján megjelent cikk, amely 2004-ben nagy felzúdulást keltett. Az újságcikk egy olyan közvéleménykutatásról számolt be, amelyet 60 észak-amerikai és kanadai főiskolán végeztek, és amelynek eredményeképpen az derült ki, hogy „a német bachelor-diplomát ott nagyrészt nem ismerik el” („Deutscher Bachelor in Amerika nicht anerkannt” (‘Amerikában nem fogadják el a német bachelordiplomát’, in FAZ, 2004. 10. 13.). A „német bachelor- és masterdiplomák remélt nemzetközi érvényessége, következőképpen a bolognai folyamat célja ezzel megghiúsult, hiszen Nagy-Britanniában sem ismerik el egyenértékűként a német bachelort.”

A CHE (Centrum für Hochschulentwicklung) egyik aktuális tanulmánya – Ország-tanulmányok az USA-beli, angliai, ausztráliai és kanadai bachelor-modellről – arról tanúskodik, hogy olykor még ezek az angolszász modellek is erősen különböznek egymástól, azaz hogy a bachelor-diplomák szigorú értelemben véve nemzetközi szinten nem összevethetőek (vö. ehhez: Witte/Rüde/Tavenas/Hüning: 'Ein Vergleich angel-

sächsischer Bachelor-Modelle: Lehren für die Gestaltung eines deutschen Bachelor?' [Az angolszász bachelor-modellek összehasonlítása: tanulások a német bachelor kialakítására nézve?] című CHE-tanulmányát, in Arbeitspapier, Nr.55, 2004. május, leltölthető a következő címről: www.che.de/downloads/AP_55.pdf). Tehát Németország még tanulhat más országoktól. Ezzel az új képzésfajták bevezetése mellett szóló erős érv vész el: ha tehát – szemben az ígérésekkel – a hallgatói mobilitás a BA és az MA révén nem nő, a munkaerőpiacon sem várható nagyobb rugalmasság.

Ha mindezt a művészettörténet szakkal kapcsolatban is átgondoljuk, mindjárt több kérdés is felvetődik: milyen esélyei vannak valójában a bacheloroknak és mastereknek? Létrejönnek-e új szakterületek az új diplomák eredményeképpen? Hogyan festenek a BA-ra és MA-ra kidolgozott tanulmányi rendek Németországban? Összehasonlíthatók-e ezek az angolszász modellekkel? Milyen szerepet kap ebben a szakmai képzés? Minden felsőoktatási intézményben egységes követelményeket támasztanak-e majd a bachelor, illetve a master szintű képzésben részt vevő hallgatókkal szemben? Ténylegesen megkönnyítette-e a modularizált képzési rend a szakirányváltást?

Antje Allroggen

A bachelor- és masterképzés bevezetéséről a művészettörténetben. Jelentés a Humboldt Egyetemről

29 európai ország oktatási minisztereinek 1999 nyarán kelt közös nyilatkozata, az úgynevezett „Bologna-nyilatkozat” és a 2000-ben megtartott német kultuszminiszeri konferenciának a „Bologna” elnevezésű program megvalósítására vonatkozó politikai döntése az elmúlt években a művészettörténetben is vitákhoz vezetett. Ezek a viták elsősorban arról szóltak, hogy a politika által megfogalmazott reformcélok megvalósításával hogyan érhető el a német diplomák nemzetközi összehasonlíthatósága és versenyképessége, a tanulmányi idő lerövidítése, valamint a hallgatóknak a konzekutív bachelor- és masterképzés bevezetése révén megvalósítható nagyobb mobilitásra való ösztönzése. A vita arról is szólt, hogy ezek a viszonylag zárt rendszerű tanulmányi formák alkalmazhatók-e egyáltalán olyan humán tudományos szakokon, mint a művészettörténet, vagy nem vezethetnek-e odáig, hogy az oktatást lehasítják a kutatásról. A Humboldt Egyetem művészettörténet-szemináriuma időközben úgy döntött, hogy a bachelor és a master új képzésformájának bevezetését gördülékenyen fogja levelezényelni. Berlinben a művészettörténeti tanszékek először is abban egyeztek meg, hogy modulrendszerűvé alakítják a meglévő magiszterképzést, hogy mielőtt véglegesen bekövetkezne az átállás a BA-ra és MA-ra, addigra már rendelkezzenek tapasztalatokkal az ilyenfajta tanulmányi struktúra működésével kapcsolatban. Időközben nemcsak azért változott meg a helyzet, mert legalábbis a Humboldt Egyetem és a Freie Universität egyetemi vezetése is sürgetni kezdte a 2000-ben megtartott kultuszminiszeri konferencia által elhatározott tanulmányi reform gyors végrehajtását, hanem még az is közrejátszott, hogy ez a törekvés a Humboldt Egyetemen anynyiban sikeresnek bizonyult, hogy számos szakon már bevezették a BA-t. Ennek megfelelően a magiszterképzésre jelentkezőkre vonatkozó felvételi keretszámokat ezeken a szakokon nullára redukálták. Ezzel jelentősen rosszabbodtak a megmaradt magiszterképzés számára biztosított keretfeltételek. Belátható, hogy a magiszter-

képzésben részt vevő hallgatók rövid időn belül már alig fognak tudni valamilyen mellékszakot választani maguknak. Már a 2004/2005-ös téli szemeszterben sem volt lehetőség arra, hogy valaki mellékszakként valamilyen nyelvet válasszon. Kiesett továbbá például az újabb német irodalom, a szociológia, a politológia és a közeljövőben már a történelem és a filozófia szak sem vesz fel magiszteri tanulmányokat folytató hallgatót. E helyzetet tekintve nem tűnt ésszerűnek ragaszkodni a magiszterképzés fenntartásához a művészettörténet oktatásában. Dacolta azzal, hogy – mindezeket figyelembe véve, a tanulmányi reformmal szemben táplált szkepszisből adódóan – sokan attól tartanak, hogy az majd az egyetemek színvonalának középiskolai szintre süllyedéséhez, egyszersmind a tudományos képzés ellaposodásához is fog vezetni, most az a fontos, hogy a tanulmányok újrastrukturálásával együtt járó módosításokat a művészettörténet szempontjából a lehető legproduktívabban sikerüljön kialakítani.

A Humboldt Egyetem művészettörténeti tanszékének a bachelor- és a masterképzésre vonatkozó aktuális tervezete a művészettörténet diszciplináris autarkijából indul ki. Ez azt jelenti, hogy a művészettörténet saját BA- és MA-képzést kínál. Ez a függetlenség nem gátja, hanem előfeltétele lehet az olyan szomszédos szakokkal való produktív együttműködésnek, mint a média- és művészettudomány vagy a régészet, de jelenthet esetleges közösen indított előadásokat vagy szemináriumokat, akár még a gender tanulmányokkal is. A tanulmányi export vagy import koordinációjára intézményi szinten egy tanulmányi és oktatási bizottságot készülnek létrehozni.

Ezen kívül egy doktori iskola létrehozását tervezik. Erre megfelelő tanulmányi teljesítmény esetén közvetlenül a BA-képzés befejezése után is lehet majd jelentkezni, még hozzá úgy, hogy a MA-képzés továbbra is fakultatív marad. Ez a terv azzal a jogos félelemmel vet számot, hogy a művészettörténetben, amelynek sok szakterületén már korábban is így volt, a tanulmányi reform következtében előfeltétel lesz a doktori minősítés megszerzése, ez pedig inkább a tanulmányi idő meghosszabbításához, nem pedig lerövidítéséhez vezethet, és így az egyik leglényegesebb reformcél nem teljesülne; ez az egyik leggyakrabban hangoztatott érv a tanulmányi reform ellen.

A művészettörténeti BA-képzés nem úgynevezett monobachelor-képzésként, hanem kombinált bachelor-képzésként szerepel a tanulmányi kínálatban, azaz mint fő szak, amely egy másik szakkal kombinálható, valamint mint más fő szakok mellé felvehető második szak. A képzés tartalmi struktúrája lényegében azon viták nyomán alakult ki, amelyeket egy olyan, egyetemeken átívelő berlini munkacsoportban folytattak, amely a Technische Universität, a Freie Universität és a Humboldt Egyetem képviselőinek részvételével a modulrendszer előkészítését végezte. Ennek a munkacsoportnak az volt a célja, hogy a lehető legnagyobb kompatibilitást érje el a berlini egyetemeken működő művészettörténeti képzésrendek között, azaz, hogy ne korlátozódjék a pillanatnyilag érvényben levő tanulmányi rendek feltételei között megvalósuló hallgatói mobilitás. Ez a csoport 2003 májusában a Német Művészettörténészek Szövetségével közösen Berlinben workshopot szervezett a modularizáció és a bachelor/masterképzés témájáról, hogy a Németországban, továbbá Svájcban működő művészettörténeti intézetek és tanszékek szempontjából távlatosan megvitassák a felsőoktatási reformot és az ahhoz kapcsolódó nehézségeket (jegyzőkönyv: www.ikg.unibe.ch/bologna/pdf/workshop-berlin-prot.pdf). Egyelőre még kétségesnek látszik, hogy valóban megvalósul-e a tanulmányi reform egyik legfőbb célja, a hallgatók nemzetközi mobilitása. Olybá tűnik, hogy a bachelor- és masterképzés bevezetése sem változtat azon a körülményen, hogy Európa-szerte jelentős különbségek vannak az egyes szak-

irányok képzési rendjében és a teljesítendő követelmények tekintetében. Ezeknek a problémáknak a kiküszöbölésére a jövőben az egyetlen lehetőség a külföldön, valamint más német egyetemi tanszékeken és intézetekben végzett tanulmányok elismerésének rugalmas és antibürokratikus kezelése lehet.

A művészettörténeti BA-képzésre kidolgozott tanterv a Humboldt Egyetemen jelenlegi változatában összesen kilenc modult foglal magában, amelyek három-három különböző típusú előadásból, illetve szemináriumból állnak. Két modul témája a bevezetés és a művészettörténetbe, három modul a korszakokra összpontosít, a középkor, az újkor, valamint a modernség és a jelenkor művészettörténetét öleli fel. Míg ezek a tanulmányi egységek arra szolgálnak, hogy a hallgató áttekintést kapjon a művészet történetéről, a hatodik modul egy „Humboldt-specifikus” témát, képtudományt, módszertant és tudománytörténetet tartalmaz. Speciális szakterületek ellátásához szükséges kiegészítő képzésre két további modul keretében nyílik mód. Ezek egyfelől a hallgató médiakompetenciájára, többek között a kép-adatbankok kezelésével kapcsolatos ismeretek megszerzésére és a művészettörténetnek a médiában való megjelenítésére irányulnak, másfelől a múzeumokban, kiállítóhelyeken és a műemlékvédelemben folyó szakmai munka gyakorlatával összefüggő ismeretek átadásával foglalkoznak. Ide tartozik még az esztétikai-művészi gyakorlathoz kapcsolódó kötelezően látogatandó előadás, illetve szeminárium is. Kiegészítésként szerepel még egy egyetemen kívül végzendő gyakorlat vagy pedig a Humboldt Egyetem Career Centerében tartott előadásokon való részvétel, ezek a szakmai gyakorlathoz nyújtanak általános ismereteket. Egy kilencedik modul az említett területek valamelyikében való elmélyülést szolgálja.

Így a BA-képzésben a magiszterképzésre vonatkozó, ez idáig érvényes tanulmányi renddel szemben nagyobb súlyt kap a propedeutika. A két másik berlini intézet terveivel is összhangban két bevezető modulban sikerült megállapodni: az egyik a bevezetés képtudományokba, a másik pedig a bevezetés az építészetbe. Mindkettő egy-egy bevezető kurzusból áll, melyet tutor irányításával végzendő munka egészít ki, továbbá egy előadásból, és mindkét egységet az első két szemeszterben kell elvégeznie a hallgatónak, mivel egyúttal a tanulmányok folytatásának előfeltételét is jelentik. Nem vitás, hogy egy ilyen struktúra a jelenlegi helyzethez képest korlátozza a hallgatók választási szabadságát, és a tanulmányi tartalmakat is erősebben szabályozza. Mindazonáltal az új struktúra pontosabb tájékozódást is nyújt, mint a magiszterképzés tanulmányi rendjének mostanáig nagyon nyitott szabályozása. A reform következtében az oktatók korábbi szabadsága is korlátozódik, mivel meghatározott tárgykínálatot kell nyújtaniuk a hallgatók tanulmányainak szabályszerű végzése érdekében. Az, hogy a tanulmányi kínálat mennyire érdekes és változatos módon alakítható, illetve hogy milyenné válik, az új feltételek között lényegében attól függ majd, hogy a jövőben milyen személyi feltételekkel lehet számolni, azaz, hogy lesz-e elég oktató.

Továbbra is problémát jelent, hogy a Humboldt Egyetemen a rendkívül szűkös anyagi és személyi források szorításában nemcsak a reform bevezetését kell megoldani, hanem ezen beláthatatlanul nehéz feltételek közepette a fenntartása lesz különösen nehéz. Mert egy biztos: a tanulmányok új rendje tartósan hosszabb távú és költségesebb tervezést kíván meg, mint amilyenhez a folyamat valamennyi résztvevője, a hallgatótól az oktatóig eddig hozzászólt.

Bettina Uppenkamp

A bachelor – élménybeszámoló hallgatói szemszögből

2001 nyári szemeszterében kezdtem meg művészettörténeti tanulmányaimat magiszterhallgatóként a düsseldorfi egyetemen. Amikor a 2001/2002-es téli szemeszterben bevezették a bachelorképzést, elhatároztam, hogy tanulmányaimat ebben az új tanulmányi rendben folytatom. E váltásban döntő szempontot jelentett számomra a nemzetközileg elismert diploma és a nagyobb rugalmasság, amelyet az új többszintű képzéstől reméltem. 2004 áprilisában sikerrel fejeztem be bachelor-tanulmányaimat. Ebben a beszámolóban szeretném közreadni azokat az élményeimet és benyomásaimat, melyeket tanulmányaim során gyűjtöttem.

A kombinált bachelorképzés a düsseldorfi egyetemen egy fő szakra (szemeszterenként heti 48 – egyenként 45 perces – óra), egy kiegészítő szakra (szemeszterenként heti 30 óra) és egy szakokon átívelő kötelezően választható kurzusra (szemeszterenként heti 18) oszlik. A BA-tanulmányokra vonatkozó előírt tanulmányi idő, a bachelor-diplomamunka elkészítését is beleértve, hat szemeszter. Saját tapasztalatom alapján egy nappali tagozatra beiratkozott hallgató (full-time student) számára teljesen reális terv, hogy tanulmányait a szabályszerű tanulmányi idő alatt befejezze. Újdonságot jelentenek a BA-képzésben a tanulmányokat kísérő vizsgák, melyeknek érdemjegyei beleszámítanak a zárójegybe. Ezek a vizsgák, melyek időben közel esnek azokhoz a tanórákhoz, amelyek a vizsga szempontjából releváns tananyaggal foglalkoznak, ellenőrzik a hallgatók teljesítményét. Ennek egyrészt megvan az az előnye, hogy a tananyagról még akkor kell számot adni, mielőtt az új szemeszter elkezdődne, és új anyagokat kellene elsajátítani, másrészt pedig ezek a tanulmányokat kísérő teljesítményellenőrzések folyamatos tanulásra ösztönöznek. Hiszen BA-hallgatóként az ember mindjárt tanulmányainak megkezdésétől fogva motivált abban, hogy lehetőleg jó jegyeket szerezzen, mivel később az összes, osztályzattal értékelt teljesítmény átlagából és a BA-diplomamunkára kapott érdemjegyből fog összetevődni a BA-zárójegy. És csak jó – de legalább 2,5-ös – záró eredmény esetén van lehetősége az embernek, hogy ezután master-tanulmányokba kezdjen a düsseldorfi egyetemen. Számomra ebből mindig adódott egy nem mindig kellemes, de végeredményben teljességgel jótékonynak mondható nyomás, amely folyamatos munkára készítetett. Ráadásul úgy éreztem, hogy a szorgalmi időszakot kísérő vizsgák kedveznek a tanulmányok gördülékenységének, hiszen az ember a tanulmányai kezdetétől fogva hozzászokik teljesítménye ellenőrzéséhez, amelynek eredménye fontos a zárójegy szempontjából. Ezért aztán tanulmányaim alatt soha nem hatalmasodott el rajtam a vizsgáktól való szorongás, amely szélsőséges esetben torzíthatja az ember teljesítményének megítélését.

Azt azonban figyelembe kellene venni, hogy a tanulmányokat kísérő vizsgák minden résztvevő számára szervezési többletfeladatot jelentenek, mivel minden egyes vizsgát először a vizsgáztatóval kell egyeztetni, majd a vizsgáztatóval történt megbeszélés után be kell jelenteni a tanulmányi hivatalban. A BA-hallgatónak további kötelezettsége, hogy minden egyéb, érdemjeggyel nem értékelt munkáról és a kötelező heti órákról teljesítményét tanúsító igazolást kérjen a mindenkori oktatótól, ez pedig mind az oktatók, mind a hallgatók számára tovább szaporítja a szervezési munkát. Ennek a többletráfordításnak azonban pozitív oldala is van, nevezetesen hozzájárul ahhoz, hogy a hallgató intenzív személyes kapcsolatba kerülhessen az oktatóval.

Minden tanórán, még az előadásokon is kötelező a jelenlét. Azok az előadások, melyeket a hallgató látogat, csak a részvételi igazolás leadása után érvényesíthetők. A ta-

nulmányokat kísérő – referátumok, házi dolgozatok és zárthelyi dolgozatok formájában esedékes – szokásos vizsgákon kívül még számolni kell órákon készített jegyzetek ellenőrzésével, tesztek írásával és rövid szóbeli vizsgákkal, az ezekért kapott osztályzatok azonban nem épülnek bele a záró érdemjegybe. Mindez az esetben egy fölöttébb zsúfolt órarendet eredményezett, amelynek csak jó szervezéssel tudtam eleget tenni.

Éppen a szakokon átívelő, kötelezően választható tanegységek nagy arányát tartom a BA-tanulmányok egyik jelentős előnyének. Minthogy az ember a szakokon átívelő, kötelezően választható területeken teljes egészében a saját érdeklődése szerint választhat szemináriumot a bölcsészkar teljes kínálatából, a BA-hallgatónak így módja van betekinteni más tudományterületekbe. Ez a szabadság esetben roppant mértékben növelte a tanulmányaimban lelt örömet, és általában is támogatja a más tanszékek szemináriumának látogatásához fűződő érdeket. Így teremődnek meg interdiszciplináris kapcsolatok más szakirányokkal és egyúttal olyan ismeretekhez jut az ember, amelyek a művészettörténet szempontjából is segítséget jelentenek. Én például az idegen nyelvű szakirodalom feldolgozásában tudtam hasznosítani a romanisztikai intézet nyelvi szemináriumain szerzett ismereteimet. Minthogy ezeket az órákat be lehet számítani a szemeszterenként megszabott heti óraszámra, a hallgató igencsak érdekelt abban, hogy elejétől végéig részt vegyen rajtuk, és még akkor se hagyja abba, amikor a szemeszter vége felé elérkezik a szokásos stresszes időszak.

Azt viszont mindenképpen meg kell említenem, hogy a BA-tanulmányok idején történő egyetemváltás kimondottan problematikusnak látszik, mivel minden egyetem saját bachelorképzést vezetett be. Így a már megszerzett teljesítésigazolások szokásos elismertetési nehézségeit egy új egyetemen további nehézségek tetézik. A bachelorképzés bevezetése eszerint nem könnyítette, hanem épp ellenkezőleg: megnehezítette az egyetemváltást. Ezért érzem nagy hátrálynak, hogy nem egységes bachelorképzést vezettek be Németországban.

Tapasztalataim szerint a bachelorképzésben részt vevők között kevesebb a tanulmányait megszakító hallgató. Azok az egyetemi társaim, akik két, esetleg három szemeszter után úgy látták, hogy a művészettörténeti tanulmányok nem teljesen felelnek meg várakozásaiknak, ennek ellenére úgy döntöttek, hogy befejezik tanulmányaikat, ugyanis három szemeszter elvégzése után az ember már nagyjából a felét teljesítette a hat szemeszternyi előírt tanulmányi időnek, vagyis a tanulmányi követelményeknek. Ezeket a teljesítményeket az ember nem szívesen hagyja veszendőbe menni, ráadásul három további szemeszter után megvan a lehetősége arra, hogy megszerezze első, szakmára képesítő főiskolai diplomáját.

A bachelor-diplomát eddig még nem sokan szerezték meg Düsseldorfban, mivel még csak három évvel ezelőtt vezették be a képzést. Így tehát még mérleget sem lehet készíteni abból a szempontból, hogy milyenek a művészettörténetész bachelor-diplomával rendelkezők esélyei és lehetőségei a munkaerőpiacon. Azoktól az egyetemi társaimtól, akik BA-tanulmányaikat már befejezték vagy a közeli jövőben fogják befejezni, senki olyanról nem tudok, aki művészettörténetész állást készülné megpályázni. Többségük azt tervezi, hogy magasabb szintű szakirányú képzésben tovább tanul, némelek pedig valamilyen nem művészettörténetész foglalkozás mellett döntöttek.

BA-tanulmányaim néhány kezdeti szervezési nehézsége ellenére nagyon örülök, hogy annak idején úgy döntöttem, magiszteri tanulmányaimat a BA-képzésre váltom. A tanszékeknek és az oktatóknak az újonnan bevezetett BA-képzéssel szemben táplált kezdeti kétségei időközben a legmesszebbmenőkig megszűntek. Ehelyett az oktatók úgy

használják ki a tanulmányi reformot, hogy innovatív előadásokat, szemináriumokat integrálnak az új tanmenetekbe. Így például a düsseldorfi egyetem művészettörténeti tan-széke olyan master-szemináriumokat vezetett be, amelyeken gyakorlati tudományos munkát követelnek meg a hallgatóktól. Ilyenek azok a szemináriumok, amelyeknek tár-gya egy adott projekt megvalósítása (például az egyetemi campusra tervezett művészet-ösvény kialakítása) és a csoportmunkára épülő ún. team-projektek (például egy jövőben megrendezendő kiállítás előkészítése). Ezek az újszerű tanegységek készítettek arra, hogy BA-diplomám megszerzése után masterképzésben folytassam tanulmányaimat.

Dorothea Ley

A művészettörténet és a tanárképzés

A magiszterképzés lépcsőzetes tanulmányi rendre (BA/MA) történő átállítása a német egyetemeken a művészettörténetet is szembesíti azzal a követelménnyel, hogy a BA-képzéshez tartozó tanegységeket szakmaközpontúan alakítsák ki. Mint minden hu-mán- és bölcsészettudományra, a művészettörténetre is érvényes, hogy különleges oda-figyelést igényel a diszciplína saját önértelmezése, a szükséges tanulmányi reformok és az ehhez képest formális politikai követelmények közötti egyensúly megteremtése. Az egyetemi művészettörténeti tanulmányok ugyanis aligha lehetnek csereszabatosak a szakképzéssel vagy a szakfőiskolai tanulmányokkal (jelszó: az alkalmazhatóság köve-telménye). Ebben a tekintetben a művészettörténetet a humán- és bölcsészettudomá-nyok egyetemi önértelmezését osztja, nevezetesen, hogy rendeltetése a kutatás, mód-szertan, elemzés, értelmezés és prezentáció etc. körébe tartozó általános kompetenciák oktatása, nem pedig a határozottan körvonalazott foglalkozásterületekre összpontosí-tó képzés. Ehhez járulnak még a képekkel, továbbá a háromdimenziós műtárgyakkal, az architektúrákkal és terekkel való foglalkozáshoz szükséges specifikus kompeten-ciák. A művészettörténetnek továbbra is és nyomatékosan utalnia kell arra – és ezt meg is teszi –, hogy az ilyen kompetenciák a tárgytól függetlenül nem megtanulhatók. Tárgyi tudásra és „terepismeretre” is szükség van – és ez utóbbira kétszeres okból is: valójában most olyan szakemberekre lesz igény, akik kiismerik magukat specifikus régiók specifikus korszakainak művészetében. Az efféle „helyi ismeretre” magának a szakmának is szüksége van (jelszó: nyelv- és kultúraismeret), de a globalizációellenes hangulat okán és éppen az európai egyesülési folyamattal összefüggésben egyre fon-tosabbá váló regionális tradíciók ismerete szempontjából is. Azonkívül aligha túlbe-csülhető kompetenciát jelent: tudni egyáltalán, hogy a kutatás és a társadalmi döntési folyamatok számára létezhet egy professzionális szakmaiság és részletes tudásbázis.

A művészettörténet önértelmezéséhez hozzátartozik – ebből indul ki a Német Mű-vészettörténészek Szövetsége (Verband Deutscher Kunsthistoriker) is –, hogy átfogja az egyetem, múzeum és műemlékvédelem klasszikus szakterületét, valamint további más, szakmailag kapcsolódó szakágakat is. A tanulmányi rend újrastrukturálása eb-ben a kontextusban megint egyszer lehetőséget ad arra, hogy öntudatosan reflektáljon a diszciplínának erre az egységére. Ebben nem holmi sekélyes gyakorlati vonatkozás a lényeg, hanem a módszertani reflexió, a historiográfiai és kultúratudományi vala-mint a képtudományi diskurzus közötti dialógus az egyik oldalon és a műemléki von-atkozás a másikon. Jelenleg aggodalomra ad okot az az elidegenedés, amely sok helyütt egyrészt az egyetemi kutatás (és a kutatóintézeti kutatás) és az ezen alapuló

oktatás között, másfelől pedig azon intézmények között jelent meg, amelyeknek a műalkotások és kulturális javak megőrzése, kutatása, bemutatása és közvetítése a dolguk. Egymás számára való kölcsönös fontosságukat és egymás iránti kölcsönös felelősségüket sürgősen és nyomatékosan láthatóbbá kellene tenni. Ebből kiindulva aztán a művészettörténetnek a társadalmi cselekvésmezők szempontjából értett jelentősége is meggyőzően megalapozható: szakmacsoportokat átfogó vonatkozása mint a diszciplína tudományos, valamint intézményi cselekvésének szükségyszerű, a kutatáson alapuló reflexiója. A diszciplína – úgy tűnik – társadalmi cselekvésmezői kölcsönös intézményi és diskurzív összefüggésének efféle láthatóságára még egy másik okból és egy további szakmacsoport tekintetében is sürgősen rászorul.

Jóllehet a művészettörténeti témák és a tudománypropedeutika egyrészt tárgyat képezik a középszintű oktatásnak, másrészt pedig az egyetemeken, illetve akadémiákon nem kevés művészettörténeti professzúrát kapacitási megfontolásokból a tanárképzés indokol, miközben a tanárképzés – talán mondhatjuk így – a diszciplína önértelmezése szerint nem tekinthető az egyetemi művészettörténeti oktatás feladatának. A BA-diplomáknak éppenséggel azokban a felsőoktatási intézményekben is konvertálhatóaknak kell lenniük, amelyekben most a tanárképzést is lépcsőzetes képzési fázisokra állítják át. A jövőben tehát ezeken a helyeken művészettörténeti, vagy legalábbis annak közvetlen környezetét érintő képzés is lesz az iskolán kívül eső szakmacsoportok számára. E tanulmányok során szükségképpen nagy teret kell hogy kapjanak a tudományos ismeretterjesztéssel foglalkozó tanegységek. Így ezek a kultúráközvetítés minden területe számára inkább lesznek vonzóak, mint a klasszikus művészettörténet.

Az egyetemi, illetve középiskolai tantervek kidolgozása jelenleg a legmesszebbmennyig a művészetpedagógia illetékességébe tartozik. Ezzel a külön kezeléssel azonban a diszciplína olyan jelentős cselekvésterektől fosztja meg magát, mint amilyen a köztudat elérésének lehetősége. Az egyetemi, szaktudományos tanárképzésben a művészethez kapcsolódó szakokon – ahogy ez más szakokon norma is – a referenciatudománynak kellene irányadónak lennie. Ennek alapján kell meghatározni a tartalmakat, módszereket és kompetenciákat. A diszciplína szempontjából ez azt jelenti, hogy neki magának kell eldöntenie, mi kerüljön majd be a középiskolai szintű oktatási anyagba, hogy a következő nemzedéknek miféle ismereteket közvetít a kultúrahagyományozásról és társadalmi intézményekről, ahelyett, hogy ezt a döntést másoknak engedné át. Még hangsúlyosabban érvényes ez megint csak az alsóbb szintű iskolai curriculumokra, valamint a kultuszminiszteri konferencián kidolgozott keretirányelvekre. A kirajzolódó kép azt mutatja, hogy messzemenően elsikkad például a történelmi műemlékek és a műemlékvédelem intézményének megismertetése, a történelmi műalkotásoknak és a múzeum intézményének mint társadalmi-kulturális térnek a bemutatása. Ez viszont a diszciplínáról valamint a művészetről való társadalmi tudás alól húzza ki a talajt, következésképpen azt az elfogadottságot ássa alá, amely a társadalmi és pénzügyi források mozgósításának alapja. Ráadásul akkor bizonyára már csak azok fogják a művészettörténeti tanulmányokat választani, akik nem a középiskolában értesülhetnek először arról, hogy létezik egyáltalán ilyen tudományág. Azoknak a művészettörténeti tanszékeknek, melyeknek vonzáskörzetében művelt polgári rétegekkel nem rendelkező városok találhatóak, ez ténylegesen fenyegető perspektíva. Ha a művészeti hagyományt és a művészettörténetet a maga tudásanyagával és intézményeivel a társadalmi-kulturális identitás nélkülözhetetlen elemének tartjuk, akkor egy ilyen scenárió teljességgel elfogadhatatlan.

A tanárképzést mint az egyetemi művészettörténet-oktatás feladatát nem kellene többé már-már periférikusnak tekintett, lehetőség szerint inkább kirekesztendő tevékenységként felfogni. Nyilvánvalóan sok előítéletet kell lebontani. Például nem lehet cél, hogy a művészettörténet válogatott speciális előadásait, szemináriumait kínáljuk fel a tanárképzésnek. Sokkal inkább az lenne fontos – ezt igazolja többek között a „Terhart-tanulmány” (*Perspektiven der Lehrerbildung in Deutschland. Abschlussbericht der von der Kultusministerkonferenz eingesetzten Kommission* [‘A tanárképzés perspektívái Németországban. A Kultuszminiszteri Konferencia által létrehozott bizottság zárójelentése’]), A Bizottság megbízásából szerk. Ewald Terhart, Weinheim/Bázel 2000) –, hogy a szaktudomány standardjai alapján képezzék ki a tanárokat. Természetesen a tanárképzésből kiindulva közben egyértelmű követelményként fogalmazódik meg, hogy a tudományos képzést ugyan semmiképpen sem kell alárendni a szakmai területek perspektíváinak, ám ugyanakkor felelősséggel eleget kell tenni a gyakorlati szakmai követelményeknek. E kérdéssel kapcsolatban minden szaktudományos vita csak profitálhat a tanárképzésről a PISA-tanulmány óta jelenleg újra és még élénkebben folyó eszmecserekből. Egy ilyen reflexió – még ha ténylegesen nem valósul is meg – a tanulmányi rend újraformálása szempontjából egyébként is javára válik a művészettörténetnek.

Éppenséggel a tanárképzés tekintetében is rendkívül fontos, hogy az oktatás keretében ne csak egy – úgyszólván kívülről megtanulandó – tudásanyag közvetítésére kerüljön sor a művészettörténet korszakairól. Ezért sem a *Funkkolleg Kunst*, sem pedig a *Kunsthistorische Arbeitsblätter* – egyébként mindkettő értelmes kísérőanyag – nem alkalmas curriculumnak, jóllehet alkalmanként hallani ilyesmiről. A tantervnek sokkal inkább a megszerzendő kompetenciák kereteit kell megadnia: elvi értelmezéssel kell szolgálnia arról, mi az, hogy tudomány, milyen konszenzusképes módszerek vannak, etc. A „műtárgyak eredetiben való tanulmányozása” a tanulmányok kötelező része kellene hogy legyen. Csak így szavatolható, hogy a képelemzés ne csak silány reprodukciók vagy a digitális hálón megjelenő látvány alapján történjék, vagy hogy a hallgatók a szobrokat, továbbá épületeket se csak kétdimenziós reprodukciókról ismerjék meg. Inkább az volna kívánatos, ha a múzeumlátogatások kötelezően rögzített programok lennének, mint ahogy a tanulmányokhoz nélkülözhetetlenek a kirándulások és az adott városban tett tanulmányi séták is. Reflektálni kell a műemlékgondozás, a műemlékvédelem és a kulturális örökség etc. oktatásának problémáira is. A szemináriumi témák megválasztásakor egyfelől láthatóvá kell tenni a tudományszak terjedelmét, másfelől pedig a tudományértelmezés és az imént említett „helyi ismeretek” elmélyítése érdekében szükség van a példaszzerű, egyúttal azonban szubsztanciális témákra is. A szemináriumi témákat a szak képzési profiljának kell legitimálnia – olyan követelménye ez a tanárképzésnek, amely az egyetemi tanulmányoknak bizonyára általában is nagyobb sikert ígérhet.

Ha komolyan vesszük, hogy a művészettörténet nemcsak tudomány, hanem a kulturális emlékezet hordozója is, akkor közvetlenül érthetővé válik, hogy a történelmi és kortárs művészettel való találkozásnak szintúgy az életkornak megfelelően, valamint művészettörténeti szempontból felelős perspektívában már az általános iskolában meg kell történnie. Különleges ügyességre lesz szükség ahhoz, hogy ezeknek az óraszámukat tekintve oly szűkre szabott tanári szakirányoknak olyan curriculumot dolgozzanak ki, amely szakértelmet – és nem csupán korlátozott szakismereteket – tud átadni. Ebben az összefüggésben számolni kell még a továbbképzések feladatával

is, amely egyre inkább az egyetemekre hárul (jelszó: élethosszig tartó tanulás). A 2004 tavaszán megtartott kultuszminiszteri konferencia által kidolgozott keret-szabályzatban javasolt, a közelebbi múltra – a 19. század utáni és mindenekelőtt a kortárs művészetre – összpontosító szűk keresztmetszettel szemben feltétlenül ragaszkodni kell a művészettörténet történeti tanulmányozásához. Különbözik hogy érvelhetnénk már akár csak a következő 20 évben is az épületek megőrzése érdekében, kinél számíthatunk akkor még meghallgatásra?

Végül törekednünk kell a szakdidaktikai kérdések megbeszélésére. Lehetséges, hogy ez nem lesz könnyű, lévén, hogy a művészetpedagógia igen széles körben átvette a művészeti tanárok szaktudományos képzését is, és a művészettel való foglalkozásnak egy szaktudományosan gyakran már nem megalapozható saját verzióját alakította ki. Ezen a téren azt kell elérni, hogy a művészettörténet legyen az a referenciatudomány, amelynek alapján a művészetdidaktika az oktatási tárgyak reflektált és a képzési céloknak megfelelő választékát kialakítja, továbbá gondoskodik arról, hogy azok módszertanilag megalapozott módon jelenjenek meg az oktatási koncepciókban. A művészettörténetnek még a művészetdidaktika kérdéseivel és megfontolásaival is szembe kell néznie, meg kell vizsgálnia, hogy azokat lényegi és példaszzerű mivoltukban hogyan kell precízen legitimált oktatási tárgyakká tenni. De a művészettörténet valószínűleg profitálhat az ilyen beszélgetésekből. Mindenekelőtt szereplővé válna művelődéspolitikai vitákban. Az a tény viszont, hogy azokban jelenleg teljesen láthatatlan, nem olyan probléma, amely csupán csak a tanárképzéssel függne össze. A szak jövője a tét.

Barbara Welzel

A habilitáció a művészettörténetben. Tíz szempont

1. *A habilitáció kiváltság.* Lehetővé teszi fiatal tudósoknak, hogy kreatív lehetőségeik csúcspontján tudományos érdeklődésüknek megfelelő munkát végezzenek, és egy társadalmi és szakmai értelemben védett tér szabadságában még egyszer vehessenek egy mély lélegzetet és belevethessék magukat egy új, nagy kutatási téma kalandjába, annak minden olyan következményével együtt, amellyel ez tudományos, szakmai és személyes fejlődésükre lehet.

2. *A habilitáció valamikor írásbeli tudományos dolgozat volt.* Mára elképzelhetlenné vált, hogy akár disszertációt, akár habilitációt valaha is könyv formájában publikáljon az ember, mint ahogy a most nyugállományba vonuló professzorok idejében még szokás volt. Időközben a habilitáció szinte már alig számít többnek egy jövőbeli publikáció előkészítésénél. Ami számít, az nem annyira az egyetemi szabályok szerinti értékelés, a fakultás általi befogadás, hanem a stratégiai pozicionálás és a várható visszhang a szakmai nyilvánosságban. Az előjáróktól és egyetemi grémiumoktól való függőség csökkent, a divatos témáktól és módszerektől, beleértve azok konferencia-hálózatát, a piaci mechanizmusoktól, a pénzosztóktól és kiadóktól való függőség nőtt.

3. *A habilitációval szemben támasztott tartalmi követelmények meghatározatlanok.* Különböző kívánalmakról hallani például arról, hogy egy habilitációs írásműnek azt kell bizonyítania, hogy készítője képes módszertani ösztönzésekkel gazdagítani szak-tárgyát. De ez éppoly kevésbé tisztázott, mint az a kérdés, hogy a habilitáció témája

ésszerű megfontolásból olyan kutatási területet érintsen-e, amely lehetőleg távol esik a disszertációtól. Ami nyereség adódik extenzitásban, az mindjárt majdnem mindig az intenzitás kárára megy. A gyakorlat azt mutatja, hogy beleértve a disszertáció témájára vonatkozó hiányos meghatározásokat, tulajdonképpen majdnem minden lehetséges, lényeg, hogy az ember nyújtsa be egy bizonyos terjedelmű kéziratot, és fel tudjon mutatni valamilyen szaktudományos részkontextust, amely készen mutatkozik pozitív recepcióra. Ehhez a tetszőlegességhez járul még egy bizonyos önkényesség is, amellyel aztán az illető fakultás a jóindulattól, a körülményektől, netán a protekcióktól függően megad egy korszakspecifikus *venia legendit*.

4. A *habilitáció – pretenció*. Igénybejelentés egy olyan szakmai pályára, amelyet az ember csak habilitáció révén érhet el, amelynek eléréséhez azonban a habilitáció korántsem elegendő. Ha az ember nem professzorként érvényesül, a habilitáció inkább szegényfolt. Az egyetemen kívül a habilitáció senkit sem érdekel, az semmilyen más szakmai pályára nem minősít. Az utóbbi évtizedekben még a művészettörténet különböző szakterületei közötti átjárás is egyre inkább megszűnt. A habilitáció után műzeumi pályafutásra átváltani – manapság valószínűleg teljességgel lehetetlen, ugyanis időközben a professzorság alatti csaknem minden más álláshelyet leépítettek, vagy éppen most készülnek megszüntetni. Az eredmény és állás nélkül járó habilitálás legelegánsabb módja ezért az, ha az ember feltűnés nélkül elsomfordál, és valamilyen más társadalmi szektorban keres magának tetszés szerinti munkát. Legjobb, ha meg sem említi, hogy az egyetemen habilitálni talált.

5. A *habilitáció nem sokatmondó kritérium*. Lépten-nyomon hallani professzoroktól azt a panaszt, hogy időközben túl sok lett a habilitált művészettörténész, azonban a konkrét promóciós eljárás alkalmával minduntalan bebizonyosodik, hogy a számos habilitált pályázó között egyáltalán nem akad alkalmas jelölt. A kiválasztás folyamata, amelyet a habilitáció követelménye határoz meg, egyre gyakrabban mond csődöt. Hogy valaki jó vagy rossz művészettörténész-e, hogy valakiből jó vagy rossz professzor lesz-e, azt a habilitáció (már?) semmiképpen sem szavatolja. Ez egyrészt azzal függ össze, hogy a művészettörténet szakot egyetemi tömegszakká változtatták, de azzal is, hogy a fakultásokon mindenféle problémás esetet átengednek, és minden olyan, kívülről érkező jelöltet is, akit soha senki nem látott, akinek valahol máshol valamilyen nehézsége támadt és akinek a habilitációját minél gyorsabban maguk mögött akarják tudni, abban a reményben, hogy később úgysem fog soha komolyan számításba jönni professzúra dolgában. A tévesen értelmzett szociális lelkiismeret efféle attitűdje, egyik-másik professzor gyávasága, hogy nem mer habilitációt visszautasítani, mivel az ember mégsem akarja megsérteni a kollégát, eltűri a saját békesége kedvéért, ezek azok a tényezők, amelyek miatt egyre nő az alkalmatlan habilitáltak tömege. De a habilitáció rendje egy olyan szabályzat, amely, mint minden szabályzat, csak akkor működik, ha a betűjét és szellemét tiszteletben tartják. Azzal, hogy a szabályzatot az egyetemi karok maguk ássák alá, végül is nem jön létre automatikusan egy új és jobb szabályzat, legfeljebb az történhet, hogy akkor az egyetemek kívülről kapnak új szabályokat, amelyek a legjobb esetben is rossz kompromisszumnak tekinthetők. Így az egyetemek kéz a kézben munkálkodnak „ellenségekkel”, a politikusokkal, amikor vonakodnak megóvni, javítani, vagy észszerrűbb szabályozásokkal helyettesíteni a tudományos utánpótlás támogatására és kiválasztására vonatkozó fennálló szabályozásokat. Az évtizedeken át tartó mulasztások most oda vezettek, hogy az ember cselekvési szabadsága nem nőtt, hanem csökkent.

6. *A habilitáció egy fantom.* Állítólag megszüntették, mégis mindenütt ott kísért. Arról volt szó, hogy 2010-re végleg megszűnik, azonban három szövetségi tartomány panaszt nyújtott be ez ellen a szövetségi alkotmánybírósághoz. Végül az az ítélet született, hogy a szövetségi állam oktatási miniszterasszonya túl messzire ment, tekintettel arra, hogy a szövetségi állam túllépte hatáskörét a tartományok kulturális szuverenitásával szemben (vö. erről Michael Hartmer, Die Reparaturnovelle. Das Hochschulrahmengesetz nach der Entscheidung des Bundesverfassungsgerichtes zur Juniorprofessur ('A jobbító törvénymódosítás. A felsőoktatási törvény a juniorprofesszúrákról hozott alkotmánybíróági döntés után'), in: *Forschung & Lehre* 2004/12, 666–668.). Hogy a célba vett reform ésszerű-e vagy sem, arról az alkotmánybíróság nem nyilatkozott. Ezzel tökéletes lett a káosz. A reformellenes tartományok nyertek, a miniszterasszony kudarcot vallott, a reform pedig már félúton van. Néhány szövetségi tartomány az ötödik törvénynek a felsőoktatási kerettörvény megváltoztatására vonatkozó rendelkezéseit a tervek szerint beemelte a tartományi felsőoktatási törvénybe, másokat viszont nem. Az alapvető követelmények ez idő szerint a különböző szövetségi tartományokban nem egységesek. Ennek megfelelően az állások kiírásának megszővegezése egyre több záradékot tartalmaz, egyre áttekinthetlenebbé válik. Az embernek az a benyomása, hogy mára minden tartomány, minden egyetem, minden fakultás és minden promóciós bizottság a maga saját értelmezését érvényesíti a hatáskörében esedékes habilitációra vonatkozó promóciós feltételekkel kapcsolatban. A habilitációnak a juniorprofesszúrával történő helyettesítése egyenesen bohózatba illő ötlet. Végeredményben a habilitáció még ott is megmaradt hallgatólagos előfeltételnek, ahol explicit módon már nem követelik meg. Ennek aztán az a következménye, hogy sok juniorprofesszor, akiknek ugyan meg is ígérték, hogy már nem lesz szüksége habilitációra, most mind úgy dönt, hogy mégis nekivág a habilitációnak. Ugyanakkor azonban legalább ennyi esély van arra, hogy közben teljességgel középszerű disszertációval és habilitáció nélkül professzorrá nevezzenek ki embereket. Továbbá előfordulhat az is, hogy egy bizottság történetesen nem tud egy habilitációval nem rendelkező jó jelölt mellett dönteni, hanem egy habilitációval rendelkező rossz jelölt mellett dönt. És éppen így előfordulhat majd, hogy azok a juniorprofesszorok, akik valószínűleg semmilyen más munkát nem végeztek, csak azt, amit addig a tanársegédek, habilitáció nélkül olyan állásokba fognak kerülni, amelyekre egykori tanársegédek még csak nem is pályázhatnak. A házon belüli kinevezések tilalma ésszerű, az új juniorprofesszúra ezt meg fogja szüntetni. Ezért egyes tanszékek a jövőben legalább arra fognak tudni törekedni, hogy legjobb embereiket megtartsák, és hogy ne legyenek kénytelenek kitenni őket az utcára. Ahol azonban magától értetődőnek kellene lennie, hogy ez nyílt verseny feltételei közepette történik, ott a felsőoktatási kerettörvény újraszabályozása nyomatékosan előírja, hogy a szabaddá váló élethosszig tartó professzori álláshelyre pályázat nélkül, következképpen konkurencia nélkül az előrelépő juniorprofesszort kell kinevezni. És minthogy a habilitáció állítólag megszűnt, így az utolsó, annak idején habilitációhoz kötött lehetőségeket is gyorsan annullálták. Így aztán a juniorprofesszúra követelményrendszerét úgy szabták meg, hogy azok a saját kutatási munkákban való elmélyülést nem annyira elősegítik, hanem inkább korlátozzák. Így például a DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft) a szövetségi állam miniszterasszonya iránti elhamarkodott engedelmességben megszüntette a habilitációs ösztöndíjakat.

7. *A habilitációval azokat az állásokat a legnehezebb megcélózni, amelyek arra van-*

nak szánva. Ha az ember egyetemi oktatói pályafutását tanársegédként kezdi, pozíciójával csak nehezen összeegyeztethető egy esetleges habilitációs dolgozat terve. Az éppen folyamatban levő reform ideológiájával tökéletes ellentétben a humántudományi tanszékeken normális esetben nem az a probléma, hogy a hatalommániás professzorok szolgasorban tartanak a függő helyzetben levő tanársegédeket, hanem éppen fordítva: az, hogy a tanársegédek túlságosan nagy „elismerésnek” örvendenek a tanszék tartópilléreinek szerepét betöltő professzorok részéről. A tanársegédek munkája és bevetése nélkül az agyonterhelt, ám hiányosan felszerelt tanszékek sokasága ma egyszerűen nem lenne képes tovább működni: így számos tanszéken jórészt a tanársegédek vállalják a diatár gondozását, a digitális képadatbankok létrehozását, a könyvtár irányítását, a vizsgák szervezése és részben lebonyolítása, az új tanmenetek kidolgozása és előkészítése, a vizsgarendek összeállítása, a pénzügyek kézben tartása és még sok minden egyéb. Ezt természetesen sok professzor tudja, ezért aztán nem bánnak szűkmarkúan a dicsérettel és biztatással, de éppenséggel ugyanilyen mértékben igyekeznek felelősséget is áthárítani a tanársegédekre, mintha csak fix állású kollégákról volna szó. Még a jóakarató professzorok is minduntalan hajlamosak elfelejteni, hogy a habilitálók 50 százalékos felszabadításával valójában semmit nem nyertek. Hiszen a folyamatos és koncentrált munka, amely a jó habilitáció feltétele, éppenséggel aligha végezhető úgy, hogy az embernek elméletileg ugyan egy fél nap vagy egy fél hét saját kutatására fordítható idő áll rendelkezésére, azonban ez a fél nap vagy fél hét valójában továbbra is a tanszék életének mindennapos teendőibe ágyazva zajlik, amelyet pedig ráadásul az eszközökért és a figyelemért folytatott egyre fokozódó küzdelemben szükségképpen számos külön előadással és egyéb tevékenységgel feldúsítva egyre izgalmasabbá, pedagógiaibbá és változatosabbá kell tenni, és amelyért az ember tanársegédként a teljes felelősségben osztozhat. És aztán ott vannak még a jó tanácsok, hogy itt is, ott is illik jelen lennie, ebben és abban a projektben is részt kellene vennie, és nem volna szabad megfélemednie az évenként esedékes publikációról. Olyan szabályszerű kutatásmentes szemeszter, amikor az ember kivételesen mentesülhetne valamelyest a mindennapi tudományüzem működtetésének kötelmei alól, tanársegédek számára nem létezik. A professzorok mindezzel tisztában vannak, de maguk is tanácstalanok ebben a helyzetben.

8. *A habilitáció szándéka skizofrén helyzethez vezet.* Azok, akik az ilyen tekintetben számításba jövő, általuk már betöltött álláshelyekre pályázva akarnak habilitálni, teljes körű szakmai tapasztalatra tesznek szert, de az idő leteltével normális esetben nincs habilitációjuk, és utánpótlásként éppen akkor nem jönnek szóba, ha különben a lehető legjobban megállták a helyüket. Akik viszont állás nélkül – esetleg valamilyen ösztöndíjjal – egy művészettörténeti tanszéken akarnak habilitálni, rendelkeznek a habilitációs munkához szükséges idővel és elmélyült kutatásra van módjuk, de semmiféle tapasztalatot nem szereznek abban a szakmai tevékenységben, amelyet a habilitáció után esedékes munkájukban aztán mintegy magától értetődően és exponált helyen kell gyakorolniuk. Ez nemcsak a gyakran emlegetett oktatói tapasztalatra vonatkozik, hanem olyasfajta tevékenységekre is, amelyek legalább annyira hozzátartoznak a szakmához: ilyen például az együttműködés olykor többé, máskor kevésbé kooperatív kollégákkal, a részvétel az állandó hatalmi harcokban a tanszékeken, az állásokért, pénzért és értelmes cselekvésért folyó küzdelem a különböző grémiumokban, a feladatok megosztása, irányítás és szervezés, a munkatársak irányítása, a hallgatókkal való foglalkozás, hatékony fellépés az egymásnak ellentmondó ér-

dekek kezelésében és az eljárók indolenciájával szemben etc. Azok a tanársegédek, akik a tanszékeken elvárt szakmai követelményeknek meg tudnak felelni, azaz megtanulják kezelni őket, elismerésben részesülnek. Ám ez mit sem használ nekik, mivel az egyetlen olyan elismerés, amely szakmai következménnyel jár, az a habilitációval elért kutatási teljesítmény elismerése. Aki tehát nem tanulja meg az első naptól fogva, hogy következetesen saját kutatásának szentelje magát, és a hallgatókkal, kollégákkal, a tanszékekkel, az egyetemmel szemben kell érvényesülnie, az már rossz úton jár.

9. *A habilitáció teljes bizonytalanságban töltendő életet jelent.* Negyvenéves korig és az után is minden biztos szakmai perspektíva nélkül, mindenfajta tartós társadalombiztosítás nélkül, sőt annak minden reménye nélkül, a választott szakmai utat még siker esetén is megtartani tudni, még hozzá kényszerűségből még állandó készenlétben is, hogy az ember azonnal és bármikor váltani tudjon, és az ország legkülönbözőbb pontjaira vagy bárhová külföldre menjen: ekképpen az egyetemi karrier valami olyasmi, ami megfelelni látszik a dinamikus elitek cinikus fogalmának. A diplomások párkapcsolatai ezért kényszerűségből és egyre gyakrabban gyermektelenek. Bizonyára csak kevés más olyan társadalmi közeg létezik, amelyben megengedhető volna, hogy a viszonylag nagy ráfordítással kinevelt elitutánpótlást aztán jórészt egy szélsőségesen késői időpontban félreállítsák. Akkor, amikor a korábbihoz hasonlóan magas színvonalon rendszerint már túl késő van a szakmaváltáshoz. Ráadásul a kárvallott ilyenkor munkanélküli segélyre sem tarthat igényt, mivel tanársegédként meghatározott időre szóló szerződéssel alkalmazták. A juniorprofesszúránál, ha közalkalmazotti jogviszony szolgál alapjául, hasonlóképpen fog festeni a helyzet. És eddigi tapasztalatok alapján az úgynevezett juniorprofesszorok nem is fiatalabbak. Noha e kategória meghonosításával a pályafutás nagyobb kiszámíthatóságát kívánják lehetővé tenni, ám a juniorprofesszúra is csak szélsőségeket ismer. A juniorprofesszúra intézménye még inkább korlátozza a pályafutás különböző szintekre való lépcsőzetes felosztását, melynek keretében a különböző szintek különböző lehetőségei révén nyílik mód voltaképpen először mélyreható kutatások elkezdésére. A tanszékeken nemsokára már csak professzorok (juniorok vagy szeniorok) lesznek, mivel a maradék nem-professzor tudósokat az alkalmazásra vonatkozó határidőszabályozás kiszorítja az egyetemről, illetve az állások leépítésének elsőként esnek áldozatul. Marad a modulok feletti örvendezés és remélhetőleg egy pár hallgatói segédedő.

10. *Az a kérdés, hogy tudniillik a habilitáció ésszerű-e vagy sem, álkérdés.* Mégiscsak háttérbe szorítja a problémák és rossz irányú fejlődések komplex hálózatára irányuló kérdés fontosságát. Ezért önmagában véve a juniorprofesszúra is csak egy álválasz. Noha helyénvaló módon megpróbálja korrigálni a habilitáció gyenge pontjait, jelenlegi formájában azonban már csak azért is óhatatlanul félre kell siklania, mert az azt körülvevő keretfeltételekben máskülönbben semmit sem változtattak, sőt, ezek még rosszabbak lettek. Az sem megoldás, hogy azok a humán tudományok terén működő kollégák, akik biztosan ülnek a nyeregben, és akik a német egyetemeken a tudományos utánpótlás képzésének égetően szükséges reformjéért évtizedeken keresztül maguk semmit sem tettek, mereven ragaszkodnak a habilitációhoz és zömükben elutasítják a juniorprofesszúrákat. Aki a tudásalapú társadalomról beszél és a képzési rendszer válságáról panaszkodik, ugyanakkor azonban a tudás és képzés jövőbeli előállítóit az egyik válságból a másikba hajszolja, annak baj van a szavahihetőségével.

Gregor Wedekind

A kultúrpolitikai helyzetről. A Német Művészettörténészek Szövetsége elnökségének állásfoglalása

A Német Művészettörténészek Szövetségének hamarosan leköszönő elnöksége nevében szeretnénk kifejezni örömünket, hogy Sibylle Ehringhaus és Roland Kanz felhívására a Szövetség oly sok tagja fogalmazta meg diszciplínánk státusával összefüggő tapasztalatait és gondjait. Jóllehet az elkészült írások mindenekelőtt azért születtek, hogy a március 16. és 20. között Bonnban tartandó Művészettörténészgyűlésen a „Felsőfokú tanulmányok, szakma, társadalom” szekcióban folyó vita kerekeit előzetesen kijelöljék, ezek azonban véleményünk szerint ezentúl egyszersmind hosszú távon is értékes gyűjteményét alkotják a művészettörténetünk helyzetéről írt állásfoglalásoknak. A ma rendelkezésre álló, biztosnak mondható álláshelyekhez mérten ez idő szerint túlkínálat van olyan képzett művészettörténészekből, akik nem találnak maguknak képzettségük és teljesítményük alapján elvárható, megfelelő állást. A túlkínálat csak nőni fog; a jövőben a habilitáltak, doktoráltak, magiszterek és bachelorok a munkaközvetítő hivatalok várószobáiban fogják találni magukat. Ugyanakkor, legalábbis a közszolgálatban, a fix állású tudományos munkatársak teljesítménye iránt már alig lesz kereslet: a kutatásra és a tudománykövetítésre, ha egyáltalán lesz még ilyen, „outsourced”, azaz házon kívüli megbízásokat fognak adni. Ez mindamellert örömet jelenthetne a szabadúszóknak, mert így juthatnak megbízásokhoz és egy-egy munkára szóló szerződéshez, még ha nyomorúságos fizetségért is, az ebből adódó szűkös társadalombiztosításért, számolva továbbá az igényes munka ethoszának kijáró megbecsülés hiányával.

Lehetséges, hogy egyszerűen nem vettük észre, hogy olyan terméket kínálunk – a képek és kulturális javak különböző természetű megközelítésével kapcsolatos művészettörténeti kompetenciákat –, amely iránt már nem volna kereslet? Szilárdan hitünk örökölt társadalmi megbízatásunkban, melynek értelmében a feladatunk évszázadokon át a kultúrállamainkban felhalmozott művészeti és kulturális kincsek megőrzése, kutatása és közvetítése. A polgári társadalom azon vívmányaira, amelyek a polgári nemzetállamok építményéhez oly nélkülözhetetlenek bizonyultak – ilyen például a múlt kulturális produktumainak kreatív birtokbavétele a múzeumokban és gyűjteményekben, valamint a művészet támogatása és az építészeti műemlékek védelme –, a politikai osztály ez idő szerint nem tart rá igényt. A hatalom legitimációja a kultúra és a művészet támogatásával – elavult modell. A mai politikusok nem tartanak igényt legitimációra – választják őket. És az általános pénzügyi szorultságban végül minden kulturális és művészeti intézményt minden gyakorlati ésszel dacolva üzemgazdasági szempontok szerint szabnak át. Olybá tűnik, mintha a politikai adminisztrációk rövid úton vissza akarnák vonni a kultúra és a művészeti javak megőrzésére kapott társadalmi megbízatásukat. Erre nincsenek feljogosítva! Semmiféle politikai mandátum nem hatalmazza fel őket erre; rövidlátó módon, és népgazdasági szempontból nézve gazdaságtalanul cselekednek, mert kulturális és emberi forrásokat tékoznak el.

A Német Művészettörténészek Szövetségének elnöksége

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET HELYZETÉRŐL

A Német Művészettörténészek Szövetségének memoranduma a Bonni Egyetemen 2005. március 16–20. között rendezett Német művészettörténész gyűlés alkalmából

A Szövetség közgyűlése által elfogadott memorandum megjelent: Kunstchronik Jahrgang 58, Heft 9/10, September/Oktober 2005. Ebből az alábbiakban bő kivonatot közlünk – elhagyva az itt közölt vitaanyagban azonos formában és következtetésekkel tárgyalt problémákat, valamint a németországi törvényi és közigazgatási körülményekre tekintettel javasolt intézkedéseket.

A művészettörténet helyzetéhez

Lehetséges, hogy az az idő, amikor azt mondták, hogy a művészettörténet előkelőbb lányoknak való szak, végül mégiscsak jobb volt a mainál? Az előkelőbb lányok illetve „a burzsoázia csemétéi”, ahogyan művelődési miniszter asszonyunk egykor fogalmazott, időközben léggé vált – vagy ismernek egyet is? A gúnyolódásban feltűnő ellenérzés diszciplínánk ellen – és következőképpen ellenünk – vidámabban megvan, mint valaha, mégpedig anélkül, hogy meglenne benne a csodálat egykor még kicsengő alaphangja.

Mi történt? Csak a mi részünket éljük át a kultúra- és szellemtudományoknak abban az általános árfolyamvesztésében, amely mindazokat a diszciplínákat elérte, amelyek nem közvetlenül számszerűsíthető gazdasági hasznot hajtanak, s ezért nem sokat érnek országunk politikai tényezőinek szemében? Vagy megnevezhető valami specifikus, csak a művészettörténetre jellemző dolog, amivel indokolható lenne kultúrpolitikai marginalizálódása? Biztos, hogy a művészettörténet mint szak változatlan népszerűségnek örvend. A mai egyetemisták számára a művészettörténet hozzáférhető szak, amelyet nem tesz hozzáférhetlenné a tudósok elitárius magatartása. Ezen intenzíven dolgozott a ma hivatalban és tisztségben lévő művészettörténészek generáció, és még azon is, hogy a diszciplína analitikus-kritikus, a társadalom számára érvelő, a megbízók uralmi és érvényesülési igényeit és a képek és épületek hatásának módjait átvilágító tudománnyá váljék. A sikernek őket kellene igazolnia.

De nem így van. Bármily gyakran ismétljük is el, hogy a művészettörténet, amely maga a képtudomány, az egyetlen, amelynek készen van az analitikus eszközkészlete ahhoz, hogy bánni tudjon a jelenlegi képzőnnevelés – a múzeumi munkahelyeket mégis megszüntetik. Akármennyire ragaszkodunk ahhoz, hogy a művészettörténészek azt tanulták, hogy a dolgok történeti és művészi megformáltságát felismerjék és magyarázzák, és a kulturális örökség kifejezetten erre kiképzett őrzői – a műemléki hivatalok munkahelyeivel mégis takarékoskodnak. Az adminisztráció mindenhol jelenlévő magasabb szervek a feldolgozás mélységének csökkentését javasolják, és ha a helyzet komoly, nem ismernek különbséget okos és ostoba műemlékfelfogás között.

Mindez most már azt jelenti, hogy a mi képesítéseinkre tényleg nem lesz már szükség, s hogy hagyományokban gazdag szellemtudományi szakunknak, a művészet-történetnek már nincs mit kínálnia vagy adnia a 21. századi társadalom számára?

Egyáltalán nem! Alighanem sohasem volt szükségesebb a művészettörténet mint

a kritikai képelemzés sokoldalú tudományára, és mint a kulturális örökség őrzőjére és kompetens közvetítőjére, mint éppen ma. A jövőben ki fogja megtanítani a gyerekeket arra, hogyan nézzük a képeket, és hogyan tanuljunk azokból, ha nem a művészettörténet? Ki tud még ma is olyan tárgyakat, mint a középkor szobrászata vagy az iparművészet megalapozottan kikutatni, s ezeket kiállítások és publikációk útján az érdeklődő nyilvánosságnak feltárni? Minderre csak a művészettörténet képes. Társadalmi relevanciája valójában nem kisebb, hanem nagyobb lett, feladatköre pedig szélesebb, mint valaha. Ezért teljesen egyetértünk Christina Weiss asszonnyal, a kulturális államminiszterrel, aki nemrég a kultúrát „állami célként” határozta meg, s ezt az alaptörvényben szeretné rögzítve látni, mert szerinte ez „társadalmunk életfontosságú alapja” (Süddeutsche Zeitung, 2004. szeptember 28.).

Szabadfoglalkozású művészettörténészek

A szabadfoglalkozásúként dolgozó művészettörténészek száma egyre nő. [...]

A nyilvánosság azonban nem vesz tudomást szakmai helyzetünkről és szabadfoglalkozású munkánk sajátosságáról. Általában ez vonatkozik a munkaközvetítő hatóságokra is. Így a művészettörténész foglalkozást a munkaközvetítő hivatal ügyintézői többnyire egy fazékba töltik a kultúrmenedzserekkel, kultúratudósokkal és építészekkel, s a „műpiaci foglalkozások” tökéletesen félrevezető csoportmegjelölése alatt foglalják össze, s mindezt annak ellenére, hogy van a foglalkozásokkal foglalkozó lapok sorában egy külön, jól szerkesztett brosúra a művészettörténet hivatásáról is. Azaz: hogy: volt, mert sajtóértesülés szerint a Szövetségi Munkahivatal 2004. július 1-jével beszüntette a foglalkozásokkal foglalkozó lapokat. Az „arbeitsagentur.de” honlapon ez idő szerint a „művészettörténet” kereső kritérium alatt csak a műpiaci foglalkozásokra való utalást lehet találni.

A művészettörténészek hivatásával kapcsolatos általános tudatlansággal együtt jár, hogy teljesítményeik honorálására rendszerint túlságosan alacsony. A társadalmi elismerésen kívül ezért a művészettörténész munkateljesítményéhez mért fizetést kell sürgősen megkövetelni. Ebben az összefüggésben mindenekelőtt a közületi megbízókat kell említeni. Miközben maguk is egyre nagyobb pénzügyi nyomás alatt állnak, a munkát kereső, magiszterként végzett, promoteált vagy olykor éppen habilitált művészettörténészeknek egyre gyakrabban ingyenes, társadalmi vagy kifejezetten nyomorúságosan honorált munkát kínálnak.

Ha ezt továbbra is eltűrjük, nemcsak a szabadfoglalkozásúaknak árt, hanem valamennyiünknek.

Az egyetemek

Egzisztenciális problémák terhelik a szak jelenlegi helyzetét az egyetemeken és főiskolákon is. Magiszteri tantervként felépítve, egy másik főszakkal vagy két mellékszakkal összekapcsolva, a művészettörténetet a legtöbb akadémiai képzőhelyen még mindig mint önálló, interdiszciplináris kooperációra szánt szellemtudományt tanítják, a szabadon választott tanulmányi kínálat nagyon széles spektrumával és szigorúan a szaktudományos standardok szerint orientált képzési céllal. E tanulmányi kí-

nálatok sokfélesége, összekapcsolva a gyakorlatokkal és a tudományosan teljes értékű magiszteri záródolgozattal képessé teszi a végző hallgatót arra, hogy tanulmányai után beledolgozza magát a művészettörténet legkülönbözőbb foglalkozási területeibe éppúgy, mint szomszédos területekbe.

A művészettörténeti magiszteri tanterv megszűnésével és ennek egymást követő, hozzávetőlegesen definiált művészettörténeti „alapkompenciával” rendelkező, bachelor-magiszter-tantervvel való helyettesítése után ennek a hivatás-elképzelésnek már nem lehet megfelelni. A három évre felépített, a modul-rendszerrel formalizált és egy „alapképzésnek” már aligha megfelelő bachelor-tanulmányok szakmaspecifikus igényeikben oly alacsony szintre vannak leszállítva, hogy a BA mint első, a hivatásra képesítő lezárás a művészettörténeti gyakorlat oldaláról abszolúte elfogadhatatlan lesz. Ezt világosan igazolják az időközben a múzeumi területről, a műemlékvédelemből és más releváns munkaterületekről megnyilatkozó kollégák által tett állásfoglalások. Az pedig kétséges, hogy a bakkalaureátushoz csatlakozó, két évre tervezett magiszteri tanterv az egykori magiszteri tantervhez hasonló szaktudományos szinten fog-e mozogni. A művészettörténeti tanórák száma csökkenni fog, s a szokásos magiszteri dolgozatot kevésbé idő- és kutatásigényes záró dolgozat fogja helyettesíteni. Egész mellesken ezáltal a hallgatói kutatási potenciál jelenetős része is el fog tűnni.

Eddig a szakmai súlypontok meghatározása az akadémiai képzésben korlátozás nélkül az oktatók dolga volt. Ezt a mindenféle felsőoktatási politikából már régóta fogalmi értelemben kihagyott „tanszabadságot” immár nem kell rendeletileg eltörölni, mert az új tanrendek tárgyi és tartalmi szabályozási kényszerei révén valamint az egyetemi tanintézetek időközben krónikusnak bizonyuló finánciális és személyi alulellátása miatt szelíd fulladásos halált fog szenvedni. Már csak az marad hátra, mi az, ami minden körülmények között megtehető, mert várható, hogy a fakultások és intézetek tekintettel reális személyi állományukra, végül mégis ki fogják alakítani a maguk „saját” modelljeit egymástól tartalmilag tetemesen különböző teljesítmények megkövetelésével és kvantifikálható teljesítményszámításokkal. Ha mindez a viszonyok nyomása alatt fog megtörténni, azokat a hagyományos, liberális tanulmányi feltételeket is megszüntetik, amelyek a hallgatóknak még egy viszonylag kevésbé komplikált helyváltoztatást lehetővé tettek. Ekként hallgatóknak a tanulmányi reformok tulajdonképpen nyereségként kikiáltott mobilitását valójában nem elérni fogják, hanem gúzsba kötni.

Az egymást követő BA- és MA-tanulmányok bevezetését a politika vitte keresztül, és már nem fordítható vissza. Nemcsak a tanulmányok lezárásának nemzetközi kompatibilitása és középtávon a német felsőoktatás összképének átfogó átalakítása a célja, hanem – az anglo-amerikai mintakép rövidlátó félreismerésével – további drasztikus megtakarítások kísérletével is össze van kapcsolva. Valójában azonban az új rendszer, ha egyáltalán működni fog, erősen részletezett tervezése és hibrid teljesítménykontrolljai miatt lényegesen nagyobb eszköz- és tanszemélyzet-ráfördítést igényel majd, mint az eddigi. Ehhez kell jól felszerelt könyvtárakon és modern média-technikai felszerelésen kívül mindenekelőtt egy szélesebb akadémiai közép-építmény, valamint egy szilárd finanszírozási keret tutorátusok berendezésére, a tantervi kivrándulások folyamatos megvalósítására, s nem utolsósorban arra, hogy biztosítsák a művészettörténeti gyakorlatból származó kollégák számára az oktatói megbízásokat. Ha az aggasztó létszámleépítést folytatják és – amint ez egyre világosabban kirajzolódik – a megüresedő felsőoktatási munkahelyek pénzügyileg biztosított betöltése

a piros ceruza áldozata lesz, a kvalifikált akadémiai képzés standardjai kerülnek veszélybe.

Egyetemi diszciplínaként a művészettörténet nem magányos sziget és már régóta nem is „orchideaszak”. Sokrétű együttműködés köti össze a szomszédos szakokkal, és helyét ezen kívül sem egyedül, hanem csakis a szellem- és társadalomtudományokkal együttesen tudja elfoglalni. Ezért az erőket össze kell fogni, hogy határozottabban artikuláljuk e szakoknak a közös érdekeit, s ezeknek a felsőoktatási politikában is fokozottabb figyelmet szerezzünk. Mert nem csak e szakok érdekeiről van szó, hanem valamennyiünk kulturális alapjáról.

A művészettörténeti emlékvédelem

A műemlékvédelem perspektíváit még inkább politikai keretfeltételek szabják meg, mint más művészettörténeti foglalkozási területeken. Az aktuális helyzetet az jellemzi, hogy drámaian kiéleződött egy több mint tíz éve tartó hanyatlási folyamat, amit takarékoság és állásleépítés okoz. Különösen aggályosan jelentkezik ez a tartományi szakhatóságoknál, a tartományi műemléki hivatalokban. [...]

Mivel a műemléki hatóságok mint a közigazgatás részei az állások megszüntetése esetén legalább „fenségi” feladataikat, vagyis a műemlékvédelmi törvények végrehajtását meg kell hogy tartsák, gyakran először a tudományos feladatokat sorolják hátra, ha éppen nem adják fel őket egészen. A topográfiai munka, amely emberemlékezet óta döntő szerepet játszik a műemlékvédelem alap kutatásában, ezért majdnem egészen áll. Annak, hogy a hivatalokra rákényszerítették a megüresedett helyeknek fiatal, jól képzett munkatársakkal való betöltéséről való lemondást, az a középtávú eredménye, hogy a hivatalok „kivéreztek” és a személyzet előregedett. [...]

A hivatalok vezetői szintjét gyakran szorosabban a minisztériumok politikai szintjéhez kötik. Ennek az a következménye, hogy a vezetői funkciók betöltésekor láthatóan már nem keresnek specifikus műemlékvédelmi vagy éppen művészettörténeti kompetenciát – a közkeletű értékelésben és a politikai döntéshozók előtt nem ritkán a régészeti műemlékvédelem megelőzte az építészeti és művészeti emlékvédelmet.

Végül a műemlékvédelmi és a szakhivatalok teljesen függenek a mindenkori törvényhozási helyzettől. Nagy aggodalommal kell megállapítani, hogy sokfelé, különösen az úgynevezett „új szövetségi államokban”, amelyeknek az 1990 utáni években jó műemlékvédelmi törvényei voltak, bővítéseket és törvénymódosításokat tárgyalnak, amelyek a gazdaságossági megfontolások abszolút elsőbbsége jegyében (a beruházást megkönnyítő törvények) gyengítik és aláássák a műemlékvédelem jogi alapjait. A törvénymódosítások esetében az fenyeget, hogy megszűnnek az egyetértési szabályok. A műemléki jogban bekövetkező korlátozások, együtt a szakszervek személyi és pénzügyi meggyengülésével, kivédhetetlenül drámai módon növekvő műemlékvesztésekhez fognak vezetni.

Mint felelősen gondolkodó művészettörténészek ezt sem tudjuk elfogadni, hiszen a kár nemcsak minket ér, hanem az egész társadalmat.

A múzeumok és művészeti gyűjtemények

Kulturális örökségünk nagy része a német művészeti múzeumokban áll a nyilvánosság rendelkezésére. A gyűjteményi tárgyak, műalkotások és tárgyi emlékek a kulturális emlékezet tárolói és az identitás-konstrukciókat valamint a kulturális hovatartozásokat érintő kollektív megértés médiumai. Jelentős anyagi értéküket is meszse meghaladja állandóan növekvő eszmei értékük. Országunkban a politika és az adminisztráció minden szervének elsőrangú kötelessége, hogy megvalósítsa ennek a nyilvános kulturális vagyonnak a védelmét és hasznosítását.

A múzeumokban és gyűjteményekben működő művészettörténészek ennek a kötelességnek végrehajtásáért vannak. Minden idők óta, nagyon változatos szakmai kompetenciával ők látják el azt a közérdekű feladatot, hogy őrizzék és értelmezzék a kulturális örökséget. A növekvő gazdasági nehézségek kihívását évek óta hivatásuk innovatív gyakorlásával fogadják, amennyiben a magas szakmai színvonalú művészettörténeti alaptudás közvetítését nagyon is kombinálják a gazdaságosan orientált cselekvéssel és a piaci tudatossággal. Semmiképpen sem illik rájuk az a politikában és az igazgatásban még mindig eleven kép, amely előkelően működő, a világtól idegen, széplelkű, elefántcsonttoronyban lakozó tudósokról szól.

Viszont a művészettörténészek szakmai kompetenciáját az ő saját munkaterületükön a politika és az igazgatás nagyon ritkán ismeri el és használja. Ezzel párhuzamosan a nyilvános és intézményes támogatók mind inkább visszahúzódnak a felelősség elől. Ahelyett, hogy a megnövekedett múzeumi állagokat és az ezekben szükséges munkát figyelembe vennék és értékelnék, a nyilvános támogatás egyre inkább projekt- és esemény-jellegű kulturális aktivitásokra összpontosul, amelyek gyakran elszakadnak a múzeumi háttérrel. Eközben olyan projektekre kerül a hangsúly, amelyeket különösen gazdaságosságuk és várható közönségsikerük szempontjából értékelnek.

Emellett a bővült gyűjteményekben felhalmozódott múzeumi vagyon megőrzésére és közvetítésére már csak kevés energiát, figyelmet és eszközt fordítanak. Ugyanez vonatkozik a múzeumépületek fenntartására. A közületi tulajdonosok e mögött felismerhető kultúra-értelmezését egyrészt egyre szigorúbban a rentabilitás elgondolása határozza meg, másrészt a meglévő potenciált teljesen gazdaságtalan módon fecsérelik el! A művészettörténeti munka értelmetlen, a viszonyok szűkösségéből következő redukciójának következményei a német múzeumok számára súlyosak, és lehet, hogy visszafordíthatatlanok.

Különösen veszélyben van

- *a megőrzés alapfeladata*, vagyis a gyűjtemények anyagi megtartása, állaguknak tudományos dokumentációja és katalogizálása, beleértve minden konzervátori munka tervezését, felügyeletét és szakszerű véghezvitelét;
- *a kutatás alapfeladata*, vagyis az állagon végzett tudományos munka, állandó tapasztalatcserében a műemlékvédelmi, egyetemi és más múzeumi, valamint „szabadúszó” kollégákkal – vagyis olyan munka, amely meghaladja a gyűjteményi tárgyak csupán regisztrálását és védelmét és a meglévő múzeumi kincsek későbbi közvetítésének alapját alkotja, továbbá

- *a közvetítés alapfeladata*, vagyis a múzeumi vagyoni állandó kiállításának koncepciója és állandó továbbfejlesztése és ennek az igényekhez igazodó és a rétegeknek megfelelő közvetítése, továbbá külön kiállítások koncepciója, lehetőség szerint kapcsolatban az állandó gyűjteménnyel.

Anyagilag és intézményesen mind több múzeumot veszélyeztet az épület elégtelen fenntartása és az a tendencia, hogy eladják házaikat, hogy azután ezeket az intézmények számára ismét bérbe adják.

A lecsökkent személyzeti források további terhei keletkeznek a strukturális reformnak álcázott személyzet-takarékosságból és abból, hogy a munkaerőt a művészettörténész szakszemélyzet rovására átrendezik az igazgatás, a marketing és a menedzsment feladataira – ami gyakran külső gazdasági vállalkozások által végzett, aránytalanul nagy költségű kiértékelések eredménye.

Az efféle terheket még növeli a művészettörténész szakszemélyzet bevetése harmadik forrásból származó eszközök megszerzésére – a múzeumi munka elhanyagolásával. Ezek a tudományos munka úgynevezett „outsourcing”-jából következnek, mind a múzeumi állagot illetően, mind a kiállítási projektek tekintetében, amelyek egyre inkább csak harmadik forrásból finanszírozott szerződések alapján realizálhatók. Az eredmény: a tervezés biztonságának és a munka folyamatosságának mindinkább elhatalmasodó elvesztése. Mindez abból a kényszerből születik, hogy kiszolgálják a pénzádók és egy olyan nyilvánosság várakozásait, amelyek a gyors ütemben változó különkiállításokat úgy tekintik, mint normális múzeumi tevékenységet. Keletkeznek a vándorkiállítási tevékenységben való, ebből eredő, sok munkát és költséget igénylő részvételtől, amely sok tekintetben már régen függetlenné vált a múzeumi háttértől és az intézménynek csak ritkán használ tartósan. Végül ezek a terhek abból is erednek, hogy elmaradtak vagy elégtelenül vannak fizetve a német művészeti múzeumokban a gyakornoki állások, s ennek következtében a szaktól még inkább megvonják a speciális képzés és a specifikus képzettségű személyzet rekrutálásának alapját.

Mi a teendő?

A helyzet komoly, és komolyan is kell venni. Mint a Német Művészettörténészek Szövetségének elnöksége ezért itt és most, felszólítjuk országunkban a parlamenteket, kormányokat és hatóságokat, hogy

- a művészettörténet és más szellem- és társadalomtudományi szakok szakmai specifikumait és ezzel egyetemi oktatási és kutatási tevékenységét ne vessék alá értelmetlen szabályozási kényszereknek, és az egyetemek személyi, valamint pénzügyi ellátását inkább emeljék, ahelyett, hogy a létminimum határáig redukálnák;
- ismerjék el azt a tényt, hogy az alaposan képzett és állandó alkalmazású művészettörténészek nem helyettesíthetők az egész kulturális üzemben és különösen múzeumokban ésszerűtlen és végső soron költséges kompetenciaáthárítás útján időszakos munkavállalókkal, tiszteletbeli munkatársakkal, marketing-specialistákkal vagy eseményszervezőkkel;

- biztosítsák tartósan és hosszú időre a műemlékvédelmet mint társadalmi és politikai feladatot, azaz, őrizték meg a tartományi műemléki hivatalokat és ezek független tudományos irányulását, mert csak a kompetencia összefogása a szakszervekben képes garantálni a németországi műemlékvédelem elismerten magas minőségét;
- cselekedjenek a művészettörténészek a kulturális örökség megőrzését és társadalmi hasznosítását illető szakmai kompetenciájának erősebb elismerése érdekében;
- teremtsenek bérjogi biztonságot és több munkalehetőséget, továbbá ismerjék el a szabadfoglalkozású művészettörténészek munkájának tudományos és társadalmi értékét;
- végül, az állat- és természetvédelmen kívül a kulturális javak megőrzését és a kulturális munkát mint egyenrangú, közösségileg támogatott kötelező feladatot vegyék fel a Német Szövetségi Köztársaság alaptörvényébe.

TANULMÁNYOK

Galavics Géza

CSONTVÁRY, A HORTOBÁGY ÉS A FOTOGRÁFUS

(*Haranghy György emlékezete*)

Bernáth Mária születésnapjára

Ez a tanulmány – eredeti szándéka szerint – a Bernáth Máriát köszöntő születésnapjára készült kötet (*Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk. András Edit, Bp., 2005) számára készült. A szerkesztő tőlem is az ünnepelt kutatási területéhez kapcsolódó írást kért. Bár a régi és a modern művészet kutatói nemigen merészkednek egymás területére, a „határsértést” a köszöntő gesztus szándéka indokolja. Eredetileg csak egy 1903-ban írt Csontváry-levél szövegét szerettem volna, a barokk forrásokon gyakorolt technikával, körüljárni. Az ehhez választott út azonban, nyilván a korszakban való járatlanságom okán, szerteágazó labirintusba torkollott. Sokáig tartott, míg kitaláltam belőle. Oly sokáig, hogy közben lejárt a kötet-kézirat leadásának határideje, s mert hosszabb volt az út, a vártnál hosszabb lett a kézirat is. Ezért is közlöm az *Ars Hungaricában*, a Bernáth Mária által éveken át szerkesztett intézeti folyóiratban. De kérem az ünnepeltet és az olvasót is, sorolják be ezt az írást is a köszöntő kötet tanulmányai mellé, hiszen ez sem íródott másért, mint hogy Bernáth Máriát köszöntve magam is megerősítsem: Angyalokra pedig szükség van!

Csontváry 1903. július elején levelet küldött Jajcából, Boszniából Debrecenbe egy általa személyesen nem ismert fotográfusnak. Levelében megírja, hogy a közeljövőben a hortobágyi pusztát szeretné megfesteni, s mivel értesült a fotográfus kitűnő Hortobágy-fölvételeiről, tőle szeretne fölvilágosítást kérni: mi is a főmotívum a pusztán, hogyan és mikor legalkalmasabb ott festeni. Fölveti azt is, hogy akár a postaköltséget is vállalná, ha a fotográfus küldene neki fényképeiből; de ha azt látná célszerűbbnek, hogy inkább a helyszínen mutasson neki egy eredeti hangulatot, akkor szívesen fölkeresné őt Debrecenben. A közel fél évszázada ismertté vált levél szó szerinti (az eredeti tipográfiát is követő) leírásban a következő:

„Igen tisztelt Uram!

Budapesten, az Uránia színházban arról értesülék, hogy Ön rendkívüli szakértelemmel a Hortobágyi pusztáról felvételeket bámulatra méltó módon készít.

Én ezt nem az apparátusnak tulajdonítom, épe ezért fordulok Önhöz, volna kegyes engem felvilágosítani a következőkről:

Mi a főmotívum a H. pusztán? az ég, a naplemente- vagy kelte? az égen a viharos felhőzet vagy a puszta föld?

Mi adja meg a hangulatot? a távolban lévő állati foltok, vagy a közelben levők? bikák, lovak vagy száguldó csikósok?

Van-e ott helyiség egy kb. 150–100 centiméter arányú vászon megfestésére? mely idő a legalkalmasabb egy hű kép megfestésére?

Végül egy hónapi tartózkodás a pusztában lehetséges-e? nem kell-e a polgármester ajánlása stb.

Ez k. b. az amire előre óhajtanék egy kis tájékozást szerezni, az Ön szívesége által, ha nem terhelem meg a kéréssel, az esetben kegyeskedjék engem értesíteni.

Jelenleg Jajce vízesését festem s néhány nap múlva befejezem; innen valószínű e hó 20.ka után elutazom, valószínű Szigetvárra; s ha ott megleglém a mit kívánok találni, ott festek legalább egy hónapig; azután Hortobágyi pusztát tekintem festői motívumak.

Ha igen tisztelt uram szükségesnek találja azt, hogy felvételei által reám jó benyomást gyakoroljon a pusztára, szívesen viselem a pósta költséget ide-oda: de ha célszerűbbnek vélné azt, zárt szemmel a helyszínén megjelenni s egy eredeti hangulatot bemutatni, úgy én bátorokdnám Debrecenben felkeresni.

Ezek után vagyok igaz tisztelettel

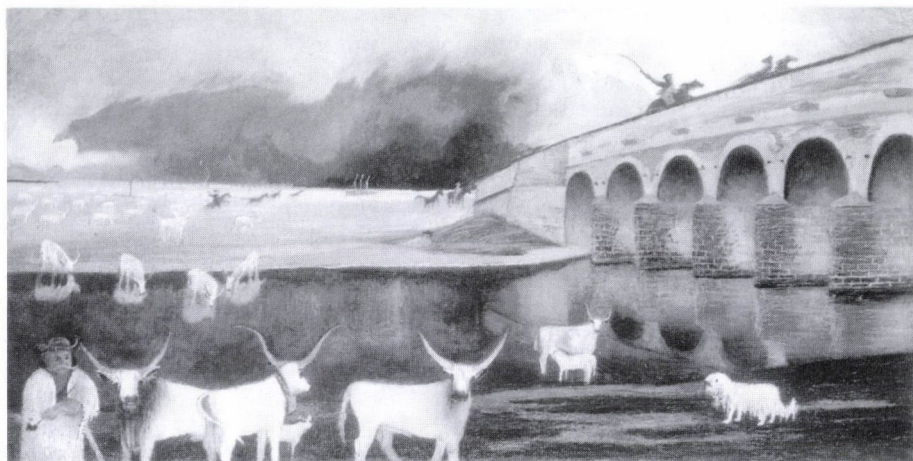
Jajce 1903 június 4

(Bosznia)

*Kosztka Tivadar
festőművész²¹*

Mint ismeretes, Csontváry 1903 augusztusában meg is festette a „Vihar a Hortobágyon” címmel ismertté vált képét, amely a festői oeuvre-ben a főművek sorába került, s ott is a sor elején áll. (1. kép) Maga a festő is így érezte, s le is írta: „A Hortobágyonál kezdődött...”²² A festményben a vihar előtti csönd, az atmoszférikus hatások s a pusztára képi motívumainak együttese oly elementáris festői erővel szólalnak meg, hogy Németh Lajos Csontváry képét – mások mellett – Giorgione Tempesta-ja mellé állította.

Csontváry levele azok közé a ritka írásos dokumentumok közé tartozik, amelyek még egy-egy képének megfestése előtt íródtak. Jelentőségüket is ennek arányában nyerték el. A debreceni fényképészhez küldött levél közlésvője és értelmezői a levélen keresztül Csontváry látásmódjához, a valósághoz való viszonyához, alkotói módszerének titkához próbáltak közelebb jutni. Kampis Antal úgy vélte, Csontváry „Képzeletét egyetlen szó vagy sejtelem indította meg. Jelen esetben a Hortobágy. Képzelete azonban már a pusztára szóra is kész képeket kavart elébe, amelyekhez Csontváry a helyszínen csak a hitelesítő jegyeket kereste meg. Ha megtalálta, akkor munkája teljessé, befejezetté vált s a szándékon is túlemelkedett.”²³ Felfogását Németh Lajos is osztotta, továbbfejlesztette s Csontváry művészetére vonatkoztatva általános érvényűvé tette. A festő sorait úgy interpretálta, hogy „a levélből olyan Hortobágy-kép rajzolódott [ki], amilyent akár a már elkészült kép után is írhatott volna. Az előtérben és háttérben legelő állatok foltja, a csikósok, a vihar – ott a levélben és ott a képen is. A vízió tehát képpé konkretizálódott már amikor elhatározta,



1. Csontváry Kosztka Tivadar: Vihar a Hortobágyon, 1903. Pécs, Janus Pannonius Múzeum

*hogy a hortobágyi pusztát tekinti »festői motív«-nak. Magának a pusztának a megismerése nem lohasztotta a víziót, hanem hitelesítette, továbbfejlesztette. [...] A Csontváry saját világából fakadó vízió és a motívum konkrétségének a páratlan ötvöződése tehát a hortobágyi kép. Konkrétségük vízionáriussá fokozódott, a látomás pedig realizálódott, s ebből fakadt a kép mágikus realizmusa.*⁴

Németh Lajos értékelése a hazai Csontváry-kép alakulásában meghatározó szerepet játszott, nemcsak a szakmai, hanem a nagyközönség és a hazai kortárs művészek számára is. A máig élő s hullámzó intenzitású Csontváry-kultusz ekkortájt, a hatvanas évek közepén kezdődött, s nagyjából erre az időre esik annak a közvélekedésnek a kialakulása is, amely Fülep Lajos markáns megfogalmazásában így hangzott: Csontváry vizionárius művészete „minden ismert, megszokott beosztáson, kategórián, stíluson kívül-fölül van”.⁵

E Csontváry-értelmezések kritikája külföldről érkezett. A Nyugat-Németországban élő s diplomáját is ott szerző magyar művészettörténész, Jászai Géza számára nem volt kötelező érvényű a magyarországi művészettörténeti kánon. Fülep Lajos és Németh Lajos felfogásában azt bírálta, hogy ítéletük elvágja Csontváry művészetének az európai művészeti hagyományhoz kötődő szálait. Németh Lajossal szemben úgy tartotta, hogy „nem a látomás, hanem elsődlegesen és sokkal inkább a képben vagy természetben eléje táruló látvány hatott [Csontváry] képteremtő képességére, saját szavaival: »a gyönyörű természet látlata«”.⁶ Úgy vélte, Csontváry fáradhatatlan utazásaival a látvány rendkívüliségét, érdekességét kereste a világban, s ez a szemlélet alapvetően a romantika felfogásában gyökerezik. Azon belül is a Csontváry által több

hónapon át látogatott müncheni akadémia hagyományában, különösen az 1820–30-as években dolgozó Carl Rottmann romantikus történeti tájakat ábrázoló látképfestészetében, ám ugyanakkor a századvég újító friss szellemi mozgalmaiban is. Ez utóbbi tételét egy Strindberg-párhuzammal érzékeltette.

Németh Lajos Csontváry-monográfiája 2. kiadásának egy hosszabb lábjegyzetében reagált ugyan Jászai teóriájára,⁷ de a Csontváry-értelmezésben új utakra nem a monográfia újabb kiadásában, hanem mint Pernecky Géza rámutatott, egy 1976-os, a szimbolista festészet ábrázolásai típusairól írt tanulmányában vállalkozott.⁸ Jászai Géza újfajta közelítésmódja Szabó Júlia és Sinkó Katalin kutatásaiban talált folytatóra. Sinkó Katalin „A Madonna-festő. Művész-szerep és historizálás Csontváry önarcképein” című írásában a Raphael túlszárnyalásáról szóló ifjúkori látomás képi megjelenési formáit, messzire visszanyúló tradícióját, s a festő-szerep változásait vizsgálta.⁹ Szabó Júlia pedig a történeti táj és a mitikus táj kategóriák alkalmazásával Csontváry cédrus-képein és rokon tematikájú alkotásain mutatta be és elemezte a festőnek a művészeti hagyományhoz, kora művészeti és filozófiai jelenségeihez fűződő kapcsolatait.¹⁰ Jászai Géza felfogása több évtizeddel keletkezése után is inspiratív maradt. Ez érezhető Pernecky Gézának a Csontváry-kutatókat 1993-ban áttekintő, különösen problémaérzékeny írásán is, amely maga is sokat tett azért, hogy szerzője úgy érezhesse: *„küszöbén állunk egy árnyaltabb és a századforduló általános szellemi életét is a Csontváry-életmű háttérébe jobban belekomponáló felfogásnak”*.¹¹ Pernecky a tervezett európai Csontváry-kiállítások előkészületeinek reményteli időszakában fogalmazott így, hasonlóan Timár Árpádhoz, aki „Hol tart a Csontváry-kutatás?” címmel szintén 1993-ban vette számba az akkor azóta sem volt gazdagságban megjelenő Csontváry-írásokat.¹² A nehezen megszülető, nem túl jól előkészített Csontváry-kiállítást Hollandiában (Rotterdam, 1994), Svédországban (Stockholm, 1994) és Németországban (München, 1994–95) is bemutatták, ám ezek sem Csontváry külföldi megítélésében, sem a hazai kutatásokban nem hoztak áttörést.

A Pernecky Géza megfogalmazta remény azonban ma is él, beteljesítéséhez új nézőpontok és apró lépések egyaránt kívántatnak. E köszöntő írás ez utóbbi státuszára törekszik, amikor Csontvárynak a debreceni fényképészhez írt levele nyomán indul el, de egy lépéssel szeretne tovább jutni, mint az eddigiek. Az inspiráló szerep ismét Jászai Gézáé, aki már négy évtizeddel ezelőtt külön is hangsúlyozta, hogy Csontváry korában *„a különféle sokszorosító eljárások és a fényképezés elterjedése óta a képíphet lehetőségének határai kitárultak.”*¹³ Ebből a nézőpontból érthető, hogy őt izgatta először az a kérdés, ki lehetett az a debreceni fényképész, akihez Csontváry a levelet írta. (A közzétett levélen ugyanis nem szerepelt a címzett neve.) Jászai 1965-ben határozta meg címzettként Haranghy György debreceni fotográfus személyét, akire akkortájt figyelt föl – a magyar film 1960-as évekbeli nagy nemzetközi sikere nyomán megélnékülő – magyar filmtörténet. Haranghy volt

ugyanis a második, Magyarországon forgatott „játékfilm”, az Uránia Tudományos Színház számára 1902-ben készült „Délibábok hazája” című produkció operatőre, fényképésze. Bár hortobágyi filmfelvételei – úgy tudjuk – nem maradtak fenn, tevékenységéről az egykorú sajtó részletesen beszámolt, s az ő munkájával kapcsolatos az első hazai filmkritika is.¹⁴ Haranghy-fényképek után további magyarországi kutatásra akkor Jászainak aligha volt lehetősége, különösen azután, hogy Münchenből leírta, úgy látja, hogy az 1956 utáni Magyarországon támadt eleven Csontváry-kultuszban a magyar nemzet a „rendkívüli felé fordul –, a *renden-kívüli* világ felé tekint sóvárogva...”¹⁵

Innen vettük föl a négy évtizede abbahagyott történet fonalát. Azt kerestük, ki is volt Haranghy György, milyenek lehettek a Csontvárytól „bámulatosnak” nevezett fölvételei, miért éppen a pesti Urániában értesült a festő e képekről, s azt, hogy vajon Haranghy küldött-e fényképeket Csontvárynak, s ha igen, a festő azokat felhasználta-e a „Vihar a hortobágyi pusztán” megfestésekor? Köszönhetően az évtizedek óta eleven fotótörténeti illetve a debreceni helytörténeti kutatásoknak, tudjuk, hogy Haranghy György debreceni banktisztviselő volt, fotóamatőr, 1901–11 között számos hazai és külföldi fotókiállítás sikeres résztvevője. Nem tudjuk, hol és kitől tanult fényképezni, az első sajtóhíradások már kiállítási díjairól számolnak be. Egy évtizeden át újabb és újabb sikerekről adnak hírt részben debreceni lapok, részben pedig a kor fényképészeti szaksajtója. Személyes sorsa alakulását Sz. Kürti Katalinnak a debreceni fényképészet történetét feldolgozó munkájából ismerjük, s innen és fotótörténeti forráskiadásokból tudjuk, hogy Haranghy a kiállításokra különleges fényeffektusokat, hangulatokat megörökítő tájfelvételeket küldött, jellegzetes, a képek karakterét is jelző címekkel: *Est, Holdas éj, Tavaszi hangulat, Nyári nap, Ősz, December, Téli nap, Téli reggel, Olvadás, Olvadó hó, Vihar előtt* stb.¹⁶ Néhány közülük egykorú reprodukcióban, néhány pedig – mint később kiderült – a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeumban eredetiben vagy papírnegatívban is megmaradt. Ezek alapján a magyar fotótörténet Haranghyt a piktoralizmus képviselői közé sorolta.

A piktoralizmus fontos fejezete volt a magát önálló művészeti ágnak elismertetni kívánó fényképezésnek. Ebben az időszakban a fotó Európában is és a tengeren túl is versenyre kelt a festészettel, s mintegy bizonyítani kívánta, hogy ugyanúgy képes festői hatások elérésére, mint nagy hagyományú példaképe, s azt is, hogy képes integrálni mindazokat a kompozíciós, képi és formai tapasztalatokat, amelyeket a festészet több évszázados története során felhalmozott. Akár különböző technikai, kémiai eljárások segítségével is, mint például az elmosódó, festői formákat eredményező, többlépcsős, akár napokig készülő eljárás, a *guminyomás* segítségével, amelynek Haranghy is értő művelője volt. A piktoralizmusnak Magyarországon olyan ismertebb képviselőit tartják számon, mint Angelo, Rónai Dénes vagy a fiatal Pécsi József és Máté Olga.¹⁷

Haranghy tevékenységének másik tematikus csoportját hortobágyi, illetve debreceni fölvételei jelentik. Ezek keltették föl Csontváry érdeklődését is. Bár Haranghy néha e témakörből is küldött kiállításra képeket, főként zsánerfelvételeket (Tere-fere, Szénahordás, Csárdás, tájképek hortobágyi motívumokkal: Alföldi tanya, Hortobágy), de mivel az egykorú szaklapok nem ezeket reprodukálták, s a kecskeméti Haranghy-hagyaték sem tartalmaz ilyen jellegű képeket, ezen a szálon haladva nem jutottunk közelebb ahhoz, milyenek is lehettek Haranghy hortobágyi fölvételei.¹⁸

Ekkor Csontváry információs forrásának („Budapestben az Uránia színházban arról értesülék ...”) története felől próbálkoztam. Azt keresve, mi is volt az „Uránia színház”, mit tudhatott róla az egykorú közönség és Csontváry, hogyan került ide, s ténylegesen milyen munkát végzett itt Haranghy György. Az „Uránia színház” neve ma is ismerős, de „Uránia filmszínházként”, nevében őrizve a múlt század fordulójától ugyanabban az épületben (VIII. Rákóczi út 21., tervezte Schmal Henrik) működő előd emlékét. Akkor még nem filmszínház volt, s nem is hagyományos színház, hanem – mint teljes neve jelzi – „Uránia Magyar Tudományos Színház”. 1899-től működött e különös – és sikeres – képződmény, amely színházi eszközökkel kísérelte meg az ismeretterjesztést, a tudomány eredményeinek népszerűsítését. Alapítását kultúrpolitikusok kedvezményezték, de az akkori tudós társadalom is és művelt arisztokraták is támogatták. Leginkább a mai „Mindentudás egyeteméhez” hasonlítható, azzal a különbséggel, hogy a századfordulás előadások – mivel a prezentációs formákat színházi tapasztalatokkal és eszközökkel alakították ki – erőteljesebb és sokrétűbb látványelemmel dolgoztak, s a műfaj újdonságánál fogva innovációs szerepük is jóval jelentősebb volt.

A tudományos témájú előadások szövegét fiatal, már nevet szerzett tudósok írták, például Cholnoky Jenő, Konkoly-Thege Miklós, Vikár Béla és mások, a kultúrtörténeti, város- és tájismertető vagy egy-egy világesemény köré szerveződött előadásokét pedig a kor ismert (s mára nagyrészt elfelejtett) szépírói, közülük a legsikeresebb, Pekár Gyula. Szövegüket többnyire színészek olvasták fel. A tudományos színházban a gyökeresen új az ismeretek „tálalása” volt. Az előadások illusztrálására színpadméretű képeket, diapozitívokat vetítettek, ezek tónusait négy színű „villanyos fény regulátorral” keverték és változtatták. 1500 lámpa világított a nézőtéren, s a hatást élőzenevel, táncbetétekkel, diorámás élőképekkel, hangeffektusokkal fokozták. A mozi megszületése előtti pillanat ez, s a közönség is készen állt a befogadásra. Nem kellett sokáig várakozniuk. A változások gyorsan követték egymást, s akár minden év addig nem látott újdonságot hozott.

A „Tudományos Színház” első, bemutatkozó, Cholnoky Jenőnek az északi sarki expedícióról tartott előadásához (1899. november 4.) még színházi díszletfestők készítettek 15 színpadi dekorációt a 37 vetített kép mellé, de három hónap múlva, 1900 februárjában Pekár Gyula Spanyolországról szóló előadásában a 210 vetített kép és négy spanyol tánc mellett 11, bikaviadalt bemutató

1902 évi augusztus 16-án, szombaton, este 1/2 8 órakor

először

Délbábok hazája

3 részben, 170 színesen vetített képpel, számos mozgófényképpel.

Irtja: **Lovász János.**

Az összes mozgófénykép és fényképfelvételeket készítette: **Haranghy György,**
debreczeni amatőr-fényképész.

Képsorozat.

BEVEZETŐ RÉSZ

Műbáb
(anya
(Tiszapartján
JFÖM) láj
debreceni látképe

I. RÉSZ

debreceni hajdan
debreceni újabb címere
debreceni újabb címere
Sándor taligája
könyvtárca
óvásár
aromvásár
Kupetz
Üretvárosítás
Égi városbáza
a dj városbáza
akovszky Dániel
Köszegi Nemesi
omáromi ház
Égi collegium
VIII. századbeli diákok
úmor
elius Péter püspök
stváni István tanár
idai Eszterák
szóthy György
szvay Pál
régli reform nagy templom

As új nagy templom
As új nagy templom belseje
Templomi közönség
Templomból kijárók (mozgó-
fénykép)
Kis templom
Kossuth-utcai templom
Koldusok
Kátholikus templom
Zsinagóga
Séta úttest tőlé
Collegium
Tűzoltó-felvezetés
A collegium könyvtára
Csoknás
Lilla
Szabadság-szobor
Petőfi Sándor
A Podmaniczky-ház
Andráshy-Szilágyi-ház
Nagy Sándor emlékhőve
Csala-emlék
Tábla
Iparkamara
Ipar- és kereskedelmi bank
Szinbás
Pályaudvar
A város ótós fogata
Hérszletek a Nagyerdőből
Páltagó
Angolok a Hortobágyon
Az állatfelromlás (mozgófény-
kép)

II. RÉSZ

Banahalom
Civisok
Civis-ház
Nagyasszonyom
Pártás leány
Hulló hirtől
Tanyabiztak
Élet a tanyán
Szárnabehordás
Ugyanaz
Itató
Aratás
Keresztalakás
Konda
Behordás
Életbehordás
Cséplés
Ugyanaz
Nyomatás
Hátas igaz szeker
Be a városba
Ezhas-szeker
Köpködő kaszító
Kofa-sor
Pircsi-sor
Egy szeker kofa
Köfösülés a pítcel soron (mozgó-
fénykép)
A csevegőóra
Embervásár
Naprazsmosok
Embervásár
Egy szeker ember

Leveles
Kis vasat
Majális
Fonatos sor
Lacsi-konyha
Fonatos
Pocolya
Uri hólyg
Urí lakodalom (mozgófénykép)
Talygások
Talygások
A talygások (mozgófénykép)

III. RÉSZ

Naplamente a pusztán
Furulya szól
A nagy Hortobágy
Juhász
Juhász
Kecnyaj
A Kis-Hortobágy
Juh-karam
Csikós
Pásztor-diet
Juhászok
Csikós a kút nál
Szénás szekerek
Megy a juhász számaron
Állatok a botjár
Gulya
Kolempos „előjárók”
Fejze Jankó
A törzsgulya
A csikra méhes
Csikósok
Pányavetés
Ugyanaz
Nagy csacsi
Juhász-karaván
Csacsi-verseny
A csacsi-verseny (mozgófénykép)
A hortobágyi kőhid
Szalonmáslás
Huktató-híd
Hirkasztatás
Hirkák a szárazon
Hirkanyírás
A hódály köröl
Hajnyírás a pusztán
Gárdák hódálya
Hortobágyi részletek
Hálastáskönyvő
Nád-ágas
A merettyo
A tezi-vaszi
Gimeses ökör
A kettős kút
Eszőlő
A vaszáló
Délbáb
Mepöl a csikós
Vad biciklista
Egy ital bort
Műlato legények
Csikó-verseny (mozgófénykép)
Eszőlő

Heti műsor: Vasárnap d. u. 4 órakor: **A sport.**

Este 1/2 8 órakor: **Délbábok hazája.**

Élyárak:	Földszinti páholy 8 szémtyére	16. — kor.	Földszinti páholy-ülés	3. — kor.	Földszinti kőszek XVI—XX sor I. — kor
	4	10. —	Emeleti páholy-ülés	1.60	Emeleti erkély I—II. sor
	8	12. —	Földszinti kőszek	1. — II. sor	III—IV. — I. —
	4	6. —		III—X. —	V—VI. — 40. —
				XI—XV. —	1.60

Kedvezményes jegyek érvényesek.

ránia-sorsjegyek a színházban és a nagyobb tőzsdékben darabonként egy koronáért kaphatók. Minden sorsjegyhez egy szelvény van mellékelve, mely a vevőnek a színházba kedvezményes belépést biztosít.

nézőtőren a férfiak felöltő, pálcza és esernyő, a hölgyek pedig kalap nélkül sziveskedjenek megjelenni.

Jegyek válthatók a színház pénztáránál d. e. 9—11-ig, d. u. 3—5-ig és este 7 óratól

2. Színlap a „Délbábok hazája” előadásáról, 1902. augusztus 16. OSZK Színháztörténeti Tár

„mozgófénykép” is megjelent, a Pathé fivérek Párizsból megszerzett filmfelvételein. Minden bizonnyal ez volt az első nagyobb film, amelyet Pesten vászonra vetítettek. A siker óriási volt, az előadást több mint százszor ismételték. Közben újabb előadások következtek, szintén külföldről vásárolt filmekkel, például az az év nyarán bemutatott „Páris 1900-ban” előadásában („A boulevard-i élet. Séta Párison keresztül. Kocsizás a Champs Elyséen. ... Kankan a Moulin-rouge-ban”),¹⁹ s 1901 áprilisára elkészült az első magyar film is, „A táncz”. Szövegét Pekár Gyula írta, s 24 mozgófényképén a kor neves magyar színészei, táncosai, élükön Fedák Sárival táncoltak az Uránia fényképészének, Zitovszky Bélának kamerája előtt. A film ugyan nem maradt meg, de az egykorú sajtóviasszhangokból tudjuk, hogy nagy ünneplésben részesült. Innentől számítja kezdeteit a magyar film, s ennek okán ünnepelte 2000-ben centenáriumát.²⁰

Ebbe a felfokozott, várakozással teli légkörbe lépett be a debreceni amatőr fényképész, Haranghy György. 1902. augusztus 16-án mutatták be az Urániában a Debrecenről és a Hortobágyról szóló „Délibábok hazája” című produkciót, amelynek szövegét a korábban is írogató debreceni banktisztviselő, Lovász János írta, s az összes mozgófényképét és fényképfelvételeit pedig „Haranghy György debreczeni amatőr fényképész” készítette.²¹ A színházi gyakorlatnak megfelelően az előadáshoz információkban gazdag plakát, színlap készült (2. kép), s valójában erről tudtam meg, milyen témájú fényképeket és filmfelvételeket is készített Haranghy az Urániának. (Lásd a Függelékben!) A színlapról és Lovász János külön is megjelentetett előadászövegéből az is kiderül, hogy a „Délibábok hazája” előadást Bevezetőre és három különálló részre tagolták, s ebben Haranghynak „170 színesen vetített” képét és hét filmbetétjét mutatták be.²² Lovász János szövege mintegy forgatókönyvként is szolgált, amelyhez, mint ezt a jól értesült debreceni sajtó tudni vélte, Haranghy eredetileg közel 300 felvételt készített, s ezekből válogatták ki az Urániában vetítetteket.²³

Az előadást a délibábról készült felvétellel vezették be, s azzal is zárták. Az Alföld hangulatának megidézését követő Bevezető után az első rész Debrecennel, a város múltjával, jeles személyiségeivel, épületeivel, jellegzetes te-reivel foglalkozott, s ehhez 53 képet és két filmet (Templomból kijövőök, Az állatfelvonulás) vetítettek, majd a Debrecen környéki paraszti élet, a debreceni piaci forgatag, a mindennapok és az ünnepek következtek 44 fényképpel és három némafilmmel kísérvé (Kofaoszlás a pircsi soron, Uri lakodalom, A talyigások). A harmadik, a befejező rész szólt a Hortobágyról. A pusztá különleges hangulatát érzékeltető lírai volt az indítás, Lovász János szövegében és Haranghy képeiben is: „Naplemente a pusztán, „Furulya szól”, „A nagy Hortobágy”, majd sorra jöttek a juhászok, a csikósok, a bojtárok, a törzsgulya, a ciframénes, a csikósok a kútnál, a pányvavetés, a juhász a számaron, csacsiverseny (ez utóbbi filmen is), a hortobágyi kőhid, a kettős kút, a birka-nyírás és előkészületei, a hodály, a halászkunyhó, a szalonnasütés, az ebéd,

Virtuális séta a múzeumban

Gallyat szedő asszony - Debrecen (Hajdú vármegye)
Haranghy György felvétele, 1910-es évek

33 / 35



Néprajzi Múzeum, 1997

◀ Előző

Index

Következő ▶

© 1999 Néprajzi Múzeum

3. Haranghy György: Rózsaszedő asszony, 1900-as évek. Fénykép a Néprajzi Múzeum honlapján

mulató legények, összességében 50 felvétel, s végül egy újabb film, a lezáró Délibáb előtt vetített „Csikóverseny”. S közben játszott a zenekar (karnagy Novák Károly), eldaloltak egy-egy magyar nótát (Dóczi József szerzeményei is voltak köztük), fölhangzott Bogár Erzsók balladája, s meg-megszóltatták a hortobágyi pásztorok kolompját is.²⁴

A Délibábok hazájának is nagy volt a sikere, a jelentősebb lapok így a Pesti Hírlap, a Független Magyarország, a Hazánk, az Alkotmány, az Egyetértés

és a Pesti Napló mind írtak róla. A Pesti Hírlap úgy ünnepelte, hogy az Uránia tudományos színház távoli világok bemutatása után a negyedik év nyitó-előadásával végre megérkezett Magyarországra, s a Délibábok hazájával érkezett meg. A Debrecen című lap otthoni közönségének a Pesti Hírlapból átvett írással érzékeltette a sikert, majd amikor az előadást 1902. szeptember 20–22 között Debrecenben is bemutatták, saját tudósítást is közölt. A debreceniek is úgy találták, hogy a „*Hortobágyot bemutató rész a látványosságnak a legszebb és legérdekesebb része*”. A Pesti Hírlap még a szövegíró tetséget dicsérte hosszan, s Haranghyról csak néhány mondatban szólt, a debreceni laptárs hírlapírója azonban már bizonytalan volt abban, hogy kit is nevezzen a produkció meghatározó alakjának: „*Valóban Haranghynak Lovász János által magyarázott remek képei, vagy mondjuk megfordítva, Lovásznak Haranghy által színezett poétikus rajza az igazság erejével hatottak a debreceni közönségre*” – írta, s bizonytalansága érthető. Még nem alakult ki a „rendező”, a „forgatókönyvíró”, az „operatőr” szerepe, elnevezése, feladatköre.²⁵ A Délibábok hazáját 1902. augusztus 18-tól szeptember 9-ig folyamatosan mindennap játszották, majd ritkultak az előadások. Az utolsót az évben november 4-én adták, ez a 32. előadás volt.²⁶

A kutatás során az volt a következő kérdés, hogy a színházi plakátról legalább témáikban, címükkel megismert Haranghy-fotókból száz év után találok-e még olyan képeket, amelyeket Haranghy (†1945) még a Csontváry-levél (1903 nyara) előtt készített. Néprajzi jellegű felvételeket kerestem, s az internet mutatta, hogy a Néprajzi Múzeum őriz Haranghy-fotókat (3. kép). A Múzeum új gyűjteménysismertetője pedig azt is megadja, ötszáznál is többet. Közülük közel 300 a debreceni és hortobágyi felvételek száma.²⁷ A debreceniek a városról, az ottani ház- és viselettípusokról, népéletéről, a piacokról és azok szereplőiről, s Debrecen környéki tanyákról készültek, a hortobágyiak pedig nagy tematikai gazdagságban az ottani tájról, a kőhídról, a csárdáról, a Hortobágy vizéről, a napfelkeltéről, gulyákról, juhnyájokról, ménesekről és őrzőikről, továbbá halászkörművekről, halászkunyhókról, kovácsokról, nádvágókról, a hortobágyi puszta mindennapjairól és ünnepeiről. A leltárkönyvben, a múzeumi kartonokon, s az internetes képek alatt is az 1919-es illetve 1921-es évszámok állnak, a múzeumi forrásokból azonban lassan kiderült, hogy ezek csak megvásárlásuk éve. A felvételek ugyanis korábbiak. A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya már 1917 januárjában kísérletet tett megszerzésükre, amikor az adósságokba keveredett Haranghy György ingóságait, köztük fotóit, fényképezőgépeit, fotókiállításon szerzett díjait Debrecenben elárverezték. Akkor az etnográfus Seemayer Vilibáld utazott oda, s útijelentése szerint az árverésen „*egyedülálló értéket csak a fotografáló szenvedélyének áldozatává lett dilettáns [értsd „amatőr”, GG] régebbi keletű Hortobágy felvételei, lemezei és filmek tettek, körülbelül 800–1000 felvétel*”. Nagyszámú kép tehát, amelyeket már akkor „*régebbi keletűnek*”, „*igazán pótolhatatlanok*”-nak tartott, s a Debreceni Városi Múzeummal, s az ottani egyetem Földrajzi tanszékével közösen kívánt megszerezni.²⁸

Nem tudjuk, hogy ez a terv végül miképp valósult meg. A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya mindenestre magától Haranghy Györgytől vásárolta a fényképeket 1919-ben és 1921-ben, s bizonyos, hogy ezek téma-meghatározásai (címei) is tőle valók. Ugyanúgy, mint az 1902-es Uránia-előadás képeinek címei is. Áttanulmányozva a Néprajzi Múzeum Haranghy-képeit, s összevetve azok témáját és címeit az 1902-es „Déliabók hazája”-plakát képcímeivel (lásd a Függelékben), nincs kétségem afelől, hogy a Néprajzi Múzeum hortobágyi és debreceni témájú Haranghy-felvételeinek jelentős része az 1902-es Uránia-előadás előkészületeihez kapcsolható, pontosabban az idő tájt készült. A debreceni fotókat is, s még inkább a hortobágyiakat, ugyanaz a tematikai gazdagság jellemzi, mint a „Déliabók hazája” képlistáját. Képcímeik is azonosak, hasonlóak vagy rokonjelentésűek. Az egyes fényképek témájának összekapcsolását az Uránia-előadás megfelelő képcímeivel azonban csak filológiai eszközökkel lehet megkísérteni, de csak a teljes Haranghy-oeuvre (eredeti képek és reprodukciók) s a rá vonatkozó írott források (kritikák, tudósítások, múzeumi feljegyzések) összegyűjtése után. Ez komoly munkát, időráfordítást, fotótörténeti és néprajzi tájékozottságot kíván, s eredményeivel is e két terület gazdagodna leginkább. E munkában segítséget jelent majd Vadász György, fiatalon meghalt debreceni fotográfus 1982-ből való, adatgazdag, s néhol mára forrásértékűvé vált Haranghy-biográfiája, amelyre én, már a kutatás vége felé, Kincses Károly segítségével akadtam.²⁹ Az Uránia előadásából néhány darab a Néprajzi Múzeum fényképei közül egyszerű átnézéssel is azonosítható: mint pl. az Urániában a Hortobágy-rész nyitóképe, a „Naplemente a pusztán” (a Függelék III/1 jelű képe) valószínűleg a múzeum „Napfölkelte” képével (ltsz. 21.022), vagy a „Megy a juhász a számaron” (III/11) és „A vasaló” (III/44) képcímek a múzeum egy-egy fényképével (ltsz. 20.893, 20.994). S itt a felsiker is sikernek számít, tehát ha több azonos témáról készült Haranghy-felvételről tudjuk megállapítani, hogy azok valamelyike lehetett a pesti színházi prezentáció része. S erre is hozhatnánk példákat.³⁰ Az alapos feldolgozást talán a magyar néprajztudomány végzi majd el, mivel a néprajz és a fotográfia témaköre éppen napjainkban vált a kulturális antropológia új irányzataitól megtermékenyített, friss szellemű kutatási témává.³¹

A Csontváry és a fotográfus kapcsolatát illető kérdések ettől függetlenül még így is számosak. Az egyik alapkérdés, látta-e Csontváry a „Déliabók hazája” pesti előadását? Másképpen fogalmazva: 1902-ben személyes élménye volt-e a Haranghy-fényképekkel való találkozás, vagy valaki később az Uránia színházban beszélt neki az előadásról. Levelének fordulata – „az Uránia színházban arról értesülék” – mindkét feltételezést megengedi. Mégis, mivel Csontváry a fotográfushoz írt levelében olyan, inkább személyes képi benyomásokat sejtető (mintsem valaki elbeszélése alapján megfogalmazott) fordulatokat használ, mint az „Ön rendkívüli szakértelemmel” és „bámulatra méltó módon” készíti Hortobágy-felvételeket, másrészt a belőlük

indított gondolatsor, hogy mindezt „nem az apparátusnak”, azaz nem a fényképezőgének, hanem a fotográfus művészi tehetségének s eredeti látásmódjának tulajdonítja, arra engednek következtetni, hogy Csontváry láthatta az előadást. A pusztai főmotívumaira rákérdező felsorolások is mintha egy pergő előadás képi benyomásainak, a Haranghy fotósorozat nézőpontjainak, motívumválasztásainak összegzései lennének.³² Ha Csontváry valóban látta az előadást, akkor hallhatta Lovász Jánosnak a Hortobágyról – szinte neki – szóló zárómondatait is: *„Ki tudna hű képet festeni akár ecsettel, akár tollal erről a százszoros szépségű panorámától? A ki szívvel és lélekkel akarja látni, ki kell annak menni a hely színére”*.³³

A kérdés, hogy látta-e Csontváry a „Délibábok hazája” előadást, általánosabb értelemben is föltehető: járt-e Csontváry az Uránia színházbeli előadásokra, mint a kor új vizuális és hangimpulzusainak az akkori Budapesten kitüntetett szerepű helyére. Szabó Júlia a „Zarándokok a cédrusfánál” című Csontváry-kép kapcsán – a cédrus körüli körtánc jelképszerű megjelenítésére gondolva – már fölvetette, pontosabban elképzelhetőnek tartotta, hogy Csontváry látta az Uránia „A táncz” című produkcióját.³⁴ A „Délibábok hazája” mellett ugyanez a kérdés föltehető az Uránia egy harmadik produkciója kapcsán is. Különösen akkor, ha arra is keressük a választ, 1903 nyarán Csontváry miért éppen Boszniába és Hercegovinába ment festeni, ahol olyan jelentős képei készültek, mint a „Római híd Mosztárban”, vagy a Haranghy-nak szóló levélben is említett „Jajcei vízesés”. 1902 decemberétől ugyanis az Uránia (egy hónappal a „Délibábok hazája” utolsó előadása után) Boszniáról és Hercegovináról szóló előadást vett műsorára „Keleti Svájc” címmel, 180 képpel és számos filmbetéttel. A vetített képek közt ott volt a mosztári híd képe (Hercegovina), s több álló- és mozgóképen a jajcei vízesés is (Bosznia). Nincs kizárva, hogy, miként a tervezett Hortobágy-festményénél, a boszniai képeknél is az Uránia előadás megtekintése adta az impulzust Csontvárynak ahhoz, hogy oda induljon festeni.³⁵ Amikor ott „meglelé, amit kívánt találni” (képei bizonyítják, hogy meglelte), következő képéhez is ugyanazon a nyomon indult tovább, s még Boszniából megkereste az Uránia másik produkciójának fotográfusát, Haranghy Györgyöt.

A Néprajzi Múzeumban őrzött fényképek Haranghyt igényes, témáit, a pusztai táji jellegzetességeit, embertípusait, foglalatosságaikat, állataikat friss szemmel néző, azok karakteres megjelenítési formáit kitartóan és tudatosan kereső fotográfusnak mutatják. Képei tanúsága szerint oly következetességgel járta be s fényképezte végig a Hortobágyot, mint addig előtte senki sem. „Modelljeivel” nyilván nagyon jól szót értett, mert felvételképei, beállításai természetességükkel tűnnek ki, s egy világ választja el őket a szintén fotókkal dolgozó, ekkortájt már iparaggá fejlődő képeslapgyártás „Csikos idyll a Hortobágyon” típusú fényképeitől. Témáinak gazdagsága, változatossága biztosítja felvételeinek dokumentumértékét, a képi kifejezés erejét pedig piktoralizmus igényességét mutató kompozíció, s a fotók gazdag tónusvilága adja



4. Haranghy György: Kovácsok, 1900-as évek. Néprajzi Múzeum, Fényképtár

(4. kép). Mindegyiknek része volt a sikerben, amely sokarcú volt, s Csontváry érdeklődése is bele tartozott. Meg a kortárs fotókritikusé, Kohlmann Arturé is, aki a Vasárnapi Újságban írta, hogy: Haranghy képein „meglátszik az Alföld iránti rajongó szeretete”,³⁶ csakúgy, mint Debrecen tisztelgő gesztusa is, amikor a város a „Déliabok hazája” sikerét ünnepelve az Aranybikában díszlakomát adott Lovász János és Haranghy György tiszteletére. Ezen a szövegíró arany-, a fotográfust pedig ezüstkoszorúval tisztelték meg. 1902 – mai szemmel nézve – legnagyobb sikerét az akkor már nagy híró természettudós, Herman Ottó érdeklődése hozta meg számára. Erről a Debrecen című lap az évi november 15-i száma így adott hírt: „Haranghy György amatőr fényképész művészi tehetsége Herman Ottó érdeklődését annyira fölébresztette, hogy a kitűnő magyar tudós nem sajnálta idejét és a fáradságot, csak láthassa Haranghynak összes felvételeit. Hermann Otto az Uránia színházban végig nézte Lovász János és Haranghi híres látványosságát, a Délibabok hazáját s annyira megtetszettek a debreczeni népeletet jellemző képek, hogy mindjárt levelet írott Debreczenbe Haranghynak, hogy személyesen fel fogja keresni. Szombaton le is jött Koszkol Jenő rajzolóval együtt. Tegnap a fényképfelvételek közül közel száz darabot kiválogattak, mert azokat egy nagy-

*szabású munka keretében fogják Koszkol remek tollrajzai által reprodukálni. E munka, melyet Herman Otto fog megírni, az ősfoglalkozásokat és a pásztoréletet ismerteti.*³⁷

A magyar „ősfoglalkozások” (főként a pásztorokodás és a halászat) kérdése, eredete az 1880-as évek közepétől foglalkoztatta Herman Ottót. Nemcsak tárgyakat gyűjtött, rendszerezett, kiállításokat szervezett, hanem maga is rajzolt, s rajzolókat egész sorát foglalkoztatta. Az így készült képeknek a Néprajzi Múzeum tavaly önálló kiállítást szentelt, többek közt azzal a céllal is, hogy – mint a kiállítás rendezője, Fejős Zoltán írta – érzékeltessék „a vizualitás szerepét a tudományos mondanivaló megszerkesztésében és a néprajz szaktudománnyá válásának magyarországi folyamatában.”³⁸ Nem tudjuk, végül Herman Ottó melyik száz képet választotta ki Haranghy fotói közül, mivel a debreceni látogatás és érdeklődés ténye eddig elkerülte a néprajztudomány figyelmét.³⁹ Haranghy számára Herman Ottó érdeklődése mindenképpen megtisztelő volt, kis szépséghibával. Herman Ottó ugyanis a tudományos művek képi illusztrálásánál még akkor is az évszázados hagyományt követő rajzos illusztrációkhoz ragaszkodott, amikor a valóságot a korábbi ábrázolási módnál intenzívebben megjelenítő fotót már jól tudták reprodukálni, sokszorosítani. Herman Ottó a Haranghy-fotókban csupán dokumentumértékű előképet látott, támaszt a magasabb rendűnek, az esztétikai értékek igazi hordozójának, s ezért hitelesebbnek tartott rajz elkészítéséhez.

A piktoralizmus hívéül szegődött Haranghy azonban ennek épp ellenkezőjét képviselte, s fotográfus társaival együtt erősen hitt a fotóművészet saját kifejezőerejében, a hagyományos ábrázoló művészekkel való egyenrangúságában. Ebben a hitében pedig nem a nagy hírű Herman Ottó érdeklődése, hanem a – feltehetően számára ismeretlen – festőművész levele erősítette meg. A Csontváry-levele ugyanis a fotográfust mint fotóművészt szólította meg, az egyenrangú művésztársnak kijáró bizalommal, frazeológiával és kérdésekkel. Levele egyértelmű állásfoglalás a fotóművészet egyenrangúsága mellett, amely, mint ezt Herman Ottó alapállása mutatja, még messze nem volt általános. Bár a magyarországi művészetben a festők a fényképezőgépet mint a művészi kifejezés (segéd)eszközét Marastoni 1841-es dagerrotípiái óta használták, s az 1860-as évektől ez többük létfenntartó vagy segéd-eszköze is lett, még ha elmarasztaló véleményt is (például Székely Bertalan) megfogalmaztak róla.⁴⁰ A magyar képzőművészet teoretikusai, művészeti írói azonban csak az 1900-as évek első évtizedétől foglalkoztak intenzívebben azzal, hogy a fotóművészet művészet-jellegét, egyenrangúságát, kifejező-eszközeinek sajátosságait, az alkotói habitus rokon karakterét a szélesebb közönséggel, s magukkal a fotográfusokkal is elismertessék és elfogadtassák. S mindezt a képzőművészetekről szóló diskurzusban kialakult módon, argumentációval és nyelvezettel.

Alapkérdések vártak tisztázásra. Ezt jól mutatja Lyka Károly 1906-ban „Fényképezés és művészet” címmel közzétett tanulmánya, amely „A művé-

szi fényképezés évkönyvé”-ben jelent meg, s első illusztrációja egy piktoralista Haranghy-fotó volt. Lyka felfogását úgy összegezte, hogy „*a legerősebb kapocs a művészi fénykép és a művészi kép között az, hogy mindkettőben egy-egy technika eszközeivel teljesen ki tudja magát fejezni a szerző. Hogy rajta van egyénisége. Hogy a művészi fényképre rá van fotografálva annak szerzője is*”.⁴¹ Lyka írása nem állt egyedül, s nem is a legkorábbi volt. Egy másik, a század elején a művészi fényképezéssel foglalkozók számára fontos és igényes havilapban, Az Amatőrben, a kor legismertebb magyar művészeti írói már az előző években több cikket közöltek a művészeket és az amatőr fotográfusokat egyaránt foglalkoztató kérdésekről. A szerzők nevei, írásai és címei önmagukért beszélnek: *Szana Tamás*: Művész-amatőrök, *Kézdi-Kovács László*: Fotográfia és grafika (mindkettő az 1904. okt. 1-jei számban), *Rózsa Miklós*: Pictura és fotográfia, *Diener-Dénes József*: A fénykép és művészi látóképességünk (mindkettő az 1905 január 1. számban).⁴² Az érdeklődés e témakörben bizonyos, hogy valódi volt. Maguk az amatőr fényképezők is ekkorra már jól szervezett társadalmi csoportot képeztek, s „Magyar amateur-fényképészek Országos Egyesülete”-ként, „Photo-Club” néven könyvtárral, nagytókamrákkal, kiállításokkal működtek. Az egyesületben fényképező tisztviselők, arisztokraták, tudósok, magas rangú hivatalok és magánzók alkottak egyfajta szellemi közösséget, s ennek volt tagja „Haranghy György takarékpénztári osztályfőnök, Debrecen” is. Olyan ismert személyiségekkel együtt, mint Eötvös Loránd, Bíró Lajos, Emich Gusztáv, K. Lippich Elek, Majoszky Pál, vagy tiszteleti tagként Wlassich Gyula és Wartha Vince is.⁴³ Az Egyesület számukra bizonyos, hogy a modernitás érzésének hordozója volt.

Amikor 1903-ban tervezett Hortobágy-képével kapcsolatban Csontváry levelet írt Haranghynak, a fényképezésnek mint önálló művészeti ágának az elismerése a „levegőben volt”. Ám az a kérdés, hogy Csontváry miért éppen a Hortobágyot kívánta megfesteni, nehezebben válaszolható meg. Csontvárynak az a törekvése, hogy „festői motív”-nak olyan helyszíneket, témákat találjon, amelyek jelképi szerepet hordoznak, egész pályáján megfigyelhető. A kiválasztott helyszínek, akár távoli tájak is legtöbbször már az ő odaérkezése előtt eleven festői érdeklődés tárgyai voltak. Nincs ez másképp a Hortobágy esetében sem, amelyet, mint ezt Sz. Kürti Katalin feldolgozta, ekkor már több évtizede látogattak festők, szobrászok s a grafika műfajában dolgozó művészek. A pusztá Markó Károly és Barabás Miklós művei óta jelen van a magyar festészet történetében, s az 1870–80-as évektől a Münchenben élő Wagner Sándor révén (munkái: Hortobágyi csikós, Debreceni hetesfogat, Debreceni ménes, Debreceni lóterelés, Debreceni csikósverseny, Csikós lóháton) maga a Hortobágy is állandó témává válik. Festők utaztak ide rajzokat és vázlatokat készíteni, egy-egy motívumot festményként is kidolgozni, mint Wagner mellett Mészöly Géza, s itt dolgoztak „Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben” Alföld kötetének rajzolói, Vágó Pál (Csikósok a hortobágyi

pusztán), Greguss János (Hortobágyi híd), Feszty Árpád (Borozó juhász) és Pataki László (Hortobágyi csárda, Ménes a Hortobágyon, Delelés) is. A Hortobágyra ugyanakkor nemcsak festők jöttek, innen nyerték az inspirációt pásztor-, csikós- vagy betyárszobroaikhoz Tóth András, Beszédes László, Holló Barnabás, Horvai János, Róna József, ifj. Vastagh György is.⁴⁴

Valamennyien résztvevői voltak annak a folyamatnak, amelyet a modern kultuszkutatás úgy definiál, hogy „a nemzet megalkotása elsősorban a tér és az idő nemzetiesítése révén megy végbe”, s hogy ennek során „jellegzetesen nemzeti terek és idők”, mint például az Alföld (s részeként a Hortobágy) elkülönítése folyik. S nemcsak térbeli, hanem az ottani életformában megőrződött ősi jellegzetességek révén időbeli kiterjesztése is.⁴⁵ Ennek irodalmi kimunkálása a jobban ismert,⁴⁶ de képzőművészeti megjelenítése is foglalkoztatta az akkori művészeket. Ez utóbbinak extrém, mégis jellemző példája az az elképzelés (délibábosnak mondanám, ha nem a Hortobágyról lenne szó), amely szerint a nagy hortobágyi puszták egyik messzelátó pontján Izsó Miklós „Búsuló juhász”-szobrát kellene hatalmas terméskőből kifaragva fölállítani, hogy mintegy „egyiptomi szfinxként messzelátó, kiemelkedő hatalmas alakjával hirdesse örök időkhöz a pusztai élet tünedező költészetét, az egykori pásztorvilág eredetiségét”.⁴⁷ Amikor Csontváry a Hortobágy megfestését elhatározta, a tervezett kép tárgya már sokféle jelképi tartalom hordozója volt. Ez befolyásolhatta magát a témaválasztást, de a feladatra való rákészülés módját, komolyságát is. A kép megfestésének, pontosabban képpé formálódásának történetében az az újszerű, hogy a festő a képihlet forrásául fényképet választott. Pontosabban nem is maga választott, hanem egyfajta előválogatást bízott rá a művésznek tekintett fotográfusra.

Számomra ebben a lassan föltároló történetben az volt az egyik legkülönösebb, amikor a képbe váratlanul belépett egy másik jeles kortárs festő, aki szintén a Hortobágyot kívánta megfesteni, s – értelmezésem szerint – szintén fényképek közbeiktatásával. Ő azonban maga vette a kezébe a fényképezőgépet, s még 1892-ben, tehát egy évtizeddel Csontváry előtt járt a Hortobágyon. Csontváry azonban erről aligha tudott, mivel az a festő igen sikeresen titkolta, hogy festményeihez, pasztelljeihez esetenként fényképezőgépet is használ előtanulmányként vagy képihlet forrásaként. Rippl-Rónai József volt ő, aki Párizsban ekkorra már megtapasztalhatta a fényképezés sokféle lehetőségét a művészi alkotás folyamatában, akár Munkácsy környezetében, de még inkább a francia impresszionisták (pl. Degas) példája nyomán, amelyről visszaemlékezéseiben maga is vonzó képet rajzol. Ekkortájt készült képeinek redukált színhasználata, néha különleges fényhatásai, témaválasztásai vagy akár kompozíciós eszközei a fotó hatását sugallják. Ám azt, hogy ekkor már maga is fényképezett vagy fényképet használt, egyáltalán nem említi. Ezt csak kortársai mellékesen közölt vagy elejtett megjegyzéseiből sejthető, vagy következtethető.⁴⁸ Ilyen jellegű az a hír is, amely Rippl-Rónai hortobágyi látogatását említi. Maga a forrás tulajdonképpen már két évtizede ismert, de

értelmezése, az enyémtől eltérően, nem fényképezésre vonatkoztatott. Itt – első alkalommal – magát a forrást is közlöm, egy napihírt a Debreceni ellenőr 1892 július 9-i számából: „*Festmények a Hortobágyról. Rónay Rippl József [úgy!], ki Párisban 6 évig volt Munkácsy Mihály tanítványa, Csanády Ferenc és Vadász Emil kíséretében a Hortobágyon időzött, hol számos felvételt eszközölt festészeti célból. A művész ma Vértesre utazott.*” A híradás első említője, nyilván a kishír címe („Festmények a Hortobágyról”) és a „festészeti célból” kifejezés alapján, arra következtetett, hogy Rippl a Hortobágyon „vázlatozott”, azaz [rajz]vázlatokat készített.⁴⁹ Ezt az értelmezést ugyan nem lehet teljesen kizárni, én mégis úgy vélem, hogy a „számos felvételt eszközölt festészeti célból” kifejezés másképpen is értelmezhető, s itt fényképezést jelent. Olyan fényképezést, amelyet – megkülönböztetendő a „közönséges”, az önmagáért való fényképezéstől – „festészeti célból” „eszközölnek”. A hírforrás (a szokatlan névforma ellenére is) bizonyosan maga Rippl-Rónai volt, aki 1892 nyarán, már sikeres párizsi tavaszi kiállítása után, Lajos öccse és Piatsek Margit esküvőjére jött haza, s néhány hónapig itthon tartózkodott. A Hortobágyra, s ezt jónak látta külön is jelezni, festőként, Munkácsy tanítványaként érkezett, s amit ott elvégzett, azt is „festészeti célból” végezte. A kissé körülményes „felvételeket eszközölni” kifejezés egy évtized múlva is kamerával való tevékenységet jelez. Ugyanúgy adta hírül például egy másik debreceni lap, a Debreczeni Ujság, hogy 1902 június közepén „Az Uránia Társulat megbízásából Haranghy György a jeles amatőr fotográfus fogja a kinematografikus felvételeket eszközölni [kiemelés tőlem – G. G.]. Ha kedvő idő lesz, vasárnap délelőtt a Nagytemplom előtt [...] hétfőn pedig a Hortobágyról vesz felvételeket.”⁵⁰ A filmezni készülő Haranghy esetében a „kinematografikus” jelző, ugyanúgy mint Rippl esetében a „festészeti célból” is, az egyszerű fényképezéstől való megkülönböztetést szolgálja. Alkalmasint maga Rippl is így használta, s talán nem véletlen, hogy egy évtized múlva, már somogyi megtelepedése után, ugyanez a kifejezés tér vissza vele kapcsolatban egy hozzá 1901-ben írt válaszelevélben is. Ebben a Dráva menti Zákány falu plébánosa tudatja, hogy „Kedves Művész uramat arckép festés nélkül is bármikor, ha e tájékon *felvételeket eszközölni* [kiemelés tőlem – G. G.] szándékozik, mindig szívesen látja.”⁵¹ A Rippl-Rónai-kutatás (Földes Mária) e levél kifejezését szintén a fényképező illetve a fénykép után is dolgozó festő tevékenységére vonatkoztatja.

Ha Rippl a Hortobágyon fényképfelvételeket készített, jó lenne tudni, ki-ről, kikről, miről, s miféleket. Nyilván kísérői, Csanády Ferenc és Vadász Emil (az utóbbiról tudjuk, hogy gazdálkodó volt Debrecenben) vitték körbe őt a pusztán, s rajtuk keresztül ismerte meg a Hortobágy nevezetes helyeit, csikósait, gulyásait, pásztorait. A Hortobágy ekkor már nemzeti jelkép volt, de valójában nem tudjuk, mi vezette Rippl-RÓNAI-t éppen a Hortobágyra, a magyar *rónaságnak* e kitüntetett helyére. Német családi neve mellé a magyar hangzású Rónai nevet (amelyen képeit is szignálta) már néhány évvel

korábban, párizsi tartózkodása évében fölvette. „Beszélő” nevet választott, amelynek jelentése a „rónáról, tehát a legjellegzetesebb magyar tájról származó”, azaz egyszerűen „magyar”. Hogy volt-e benne valaha is vágy, hogy választott nevével való önazonosságát valamilyen módon festő módjára, a maga művészi eszközeivel is megfogalmazza, nem tudjuk. Leveleit, írásos megnyilatkozásait ismerve nem igazán tartanám rá jellemzőnek. Hortobágyra jövele valamilyen módon mégis része lehetett annak az útkeresésnek, amelylyel a Munkácsy mellett dolgozó fiatalember saját útját, saját hangját, saját stílusát kívánta megtalálni. Akár úgyis, hogy 1892-ben már a hazatérés gondolatával foglalkozó festő talán azt a formát, képtémát kereste, amellyel figyelmet keltően léphet a hazai közönség elé. Ebben alkalmasint még orientálhatta is őt, hogy egy ideig Párizsban ugyanúgy, mint ő, Munkácsy környezetében dolgozott a korábban a Hortobágyon heteket eltöltő, s több ilyen témájú képpel itthon sikereket arató festő, Pataki László.⁵² De mindez csak feltételezés. A tény az, hogy Rippl-Rónai ekkor, 1892-ben, bár még nem szakadt el teljesen Munkácsytól, de már elindult azon az úton, amely saját, egyéni, senki mással nem összetéveszthető művészetfelfogásához vezetett. Mielőtt azon a nyáron a Hortobágyra indult volna, az év tavaszán Párizsban már megfestette a „Kaltkás nő” című képét, s ugyanúgy 1892-ből való a „Kuglizók”, a „Piatsek Margit”, a „Rózsát tartó nő”, talán a „Merengő” című kompozíció is. Mindegyik a kortárs francia képzőművészethez jól illeszkedő, s ott is eredetinek és figyelemre méltónak talált, modern műalkotás. Ezek ismeretében még inkább jó lenne tudni, hogyan látta fényképezőgépén át Rippl-Rónai a Hortobágyot. Ilyen témájú fényképei nem maradtak fenn, de kis számú, néhány évvel későbbi felvételei mutatják, amit Lyka Károly már idézett írásában úgy fogalmazott meg: „a művészi fényképre rá van fotografálva annak szerzője”, egyénisége is. Rippl-től e hortobágyi úttal összefüggésbe hozható festményeket, vázlatokat sem ismerünk. Ha ilyenek lennének, azok talán hasonlatos lennének a korábban 1892-re, újabban 1894-re datált „Alföldi temető” című festményéhez (5. kép), annak tiszta szerkezetéhez, hangsúlyosan egyszerű, zárt formáihoz, a síkság végtelenségét érzékeltető kompozíciójához. Ezt is hazalátogatásakor, két franciaországi tartózkodása között készítette.⁵³

Rippl-Rónai Hortobágyhoz fűződő képeről tehát nem tudunk, a kortárs Csontváryé pedig – tárgyalásunk menetében – még csak készül, a fotóművésztől kért fényképek inspirációját várva. A kutatás során a kérdés számomra nem az volt, hogy vajon Haranghy válaszolt-e Csontvárynak, mivel úgy gondoltam, 1903-ban egy rendes „takarékpénztári osztályfőnök” egy „civil” levélre is válaszol, s még inkább, ha őt művészként szólítják meg.⁵⁴ S úgy véltem, ha válaszolt, mindenképpen küldött képeiből is az őt levélben megkereső festőnek. De, írásos adatok híján, ez mégis csupán feltételezés. Azért is kerestem Haranghy eredeti felvételeit, hogy mintegy „visszafelé”, a Csontváry-festmény képi világából kiindulva próbáljak következtetni arra, hogy létrejött-e kettőjük között a kapcsolat, s hogy ez milyen természetű volt.

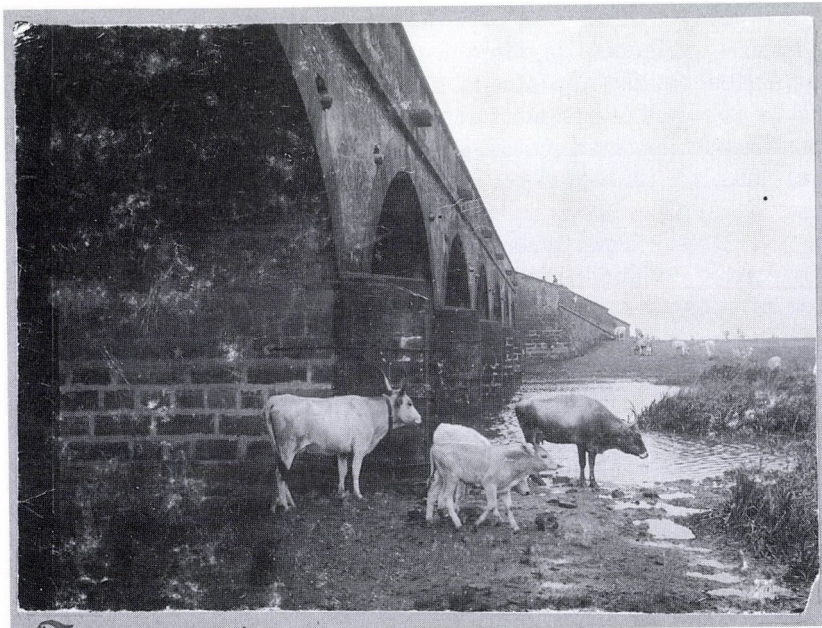


5. Rippl-Rónai József: Alföldi temető, 1894. (amerikai magántulajdonban)

A Néprajzi Múzeum nagyszámú Haranghy-felvételét átnézve néhányról úgy véltem, önmagukban is bizonyítják, hogy Csontváry kapott Haranghy Hortobágy-felvételeiből, s néhányat fel is használt a „Vihar a Hortobágyon” kompozíció kialakításánál. Egészen biztos, hogy közöttük volt a „Tehenek a híd alatt” című felvétel (ltsz. F 20919). Ez a Hortobágy vizén átívelő kilenclyukú kőhidat ábrázolja a boltív lábától felvett erős alulnézetben. (6. kép) A híd a kép főmotívuma, s a teret szinte betölti a hatalmas építmény tömege, a boltívek ritmusától és a hídpillérek faragott köveinek rusztikus hálójától tagolva. Az előtérben borjaikkal tehének álldogálnak, s vízre rajzolódó körvonalakkal élettel töltik meg a képet, fent pedig a híd éles sziluettje, mint egy perspektivikus segédvonal vezet a szemet a túlsó partra, a kiszélesedő hídfőjárónál legegyszerűbb tehének apró, háttérbe olvadó foltjaihoz. A kőhídról, a Hortobágy egyik legmarkánsabb, s méreteiben is a legnagyobb motívumáról Haranghy több felvételt is készített. A többi képe is fekvő formátumú, de a híd mindegyikén a kompozíció középvonalában húzódik. Csontváryt nem ezek, hanem a sokkal dinamikusabb, a képteret ferdén átszelő híd-motívumos fotó ihlette meg, s ennek képi elemei, azok térbeli elrendezése, részletformái, egymáshoz való viszonylataik térnek vissza festményén. Nem ez volt az egyetlen Haranghy-fotó, amelyről úgy gondoljuk, hatással volt Csontváry

Hortobágy-képének motivikus rendszerére. Ilyennek tartjuk a „Gulya a Hortobágy vizénél” című Haranghy-felvételt is (7. kép), egy fölülnézeti képet magáról a hídról feltáruló látványról (Itsz. F 20.920). Bár a fénykép alsó negyede életlen (sérült?), így is egyike Haranghy leglíraibb Hortobágy-felvételeinek. A kép középtengelyében a Hortobágy vize kanyarog a megemelt távoli horizont felé, s egy fás, bokros liget mögött eltűnik a látóhatár szélén. Jobb partját a nádas szeszélyes körvonalú, sötét, puha foltjai szegélyezik, a folyó bal parti ívei pedig egy szabálytalan formájú széles mezőt hasítanak ki a pusztából, amelyen, ameddig csak a szem ellát, mint fénylő, apró, fehér foltok, a gulya legel. Változatos rajzú, játékos vonal- és foltritmusú, nagy tónusgazdagságú kép, a piktoralizmus ígézetében dolgozó fotográfus poétikus darabja. Bizonyos, hogy a kép lírája Csontváryt is megérintette. Hortobágy-festményén a horizont teret formáló aránya, s baloldalt a háttérben legelő állatok apró foltjai erről tanuskodnak. Bár a Néprajzi Múzeum Haranghy-fotói közt lehet még olyanokat találni, amelyekről feltételezhető, hogy egy-egy motívumokat Csontváry beépíthette vagy felhasználhatta képe megkomponálása során, mint például a „Nagy híd” felvétel (Itsz. F 21015) előterének világos és sötét gyepfoltjait (8. kép), a „Napfeljötté”-kép (F 21022) gomolygó felhőzetét vagy a „Juhnyáj”-kép (F 21012) szoborszerű pásztoralakját, s a sor akár még folytatható is. Mégis e képek motívumegyezései éppúgy lehetnek a festő helyszíni benyomásainak eredményei is, mint a fényképek hatásáé is. S ez esetben szerepük nem több, mint hogy talán felhívták a festő figyelmét egy-egy jellegzetes motívumra. A két kiemelt Haranghy-fotó azonban, tehát a „Tehenek a híd alatt” című felvétel – amely „oldalfordítottan” (9. kép) jelenik meg az olajfestményen –, és a „Gulya a Hortobágy vizénél” egyértelműen a Csontváry-festmény képíhletői voltak.

Eddig jutottam e szövevényes történet fölfejtésében, amikor kezembe került Vadász György már említett, kéziratban maradt Haranghy-biográfiája. Őt is izgatta a Csontváry–Haranghy kapcsolat története, s 1974. október 30-án felkereste Budapesten Haranghy Lászlót, a fotográfus még élő, 77 éves fiát, hogy a Csontváry-kapcsolatról kérdezze. Haranghy László orvos-akadémikus, egy évvel halála előtt, elmondta, hogy Csontvárynak nemcsak egy levele (a Kampis Antal által közölt) volt a család tulajdonában, hanem összesen négy. Ám a nála lévő levelek 1956 őszén, amikor a forradalom idején lakása kiégett, elpusztultak, értékes orvostörténeti gyűjteményével együtt. De a levelekre emlékezett, beszélt róluk Vadász Györgynek, aki a beszélgetést követően összefoglaló jegyzeteket készített kézírata számára. Biográfiájában a Haranghy László által elmondottak idézőjelben szerepelnek, s az ő kézírata nyomán én is az orvos-professzort idézem. Eszerint az első, a Kampis által közölt levél, „apja megkeresése volt Csontváry által, melyben közli a festő, hogy hallott a Délibábok hazája előadásról, és ezért, mivel a Hortobágyon festeni akar, kér képeket”. (Haranghy László emlékezete, a lényegyet tekintve, pontos.) Az ezt követő „második levelében a festő megköszöni a küldött



6. Haranghy György: A Hortobágy hídja, 1901–1902. („Tehenek a híd alatt”) Néprajzi Múzeum, Fényképtár



7. Haranghy György: Gulya a Hortobágy vizénél, 1901–1902. Néprajzi Múzeum, Fényképtár

képeket, s közli a fényképésszel, hogy megfesti a hidat”. Egy újabb, immár „harmadik levélben további szempontokat kért a Hortobágygal kapcsolatban”. Végül „a negyedik levél ismertetése helyett csupán a konklúziót vonja le Haranghy László. Ezek szerint Csontváry Kosztka Tivadar nem volt a Hortobágyon, mikor a hidat festette. Sőt, állítása szerint csak a fényképekre támaszkodva Haranghy írásbeli és képi irányításával festette meg a Vihar a Hortobágyon c. 1903-as képet saját felfogásában.”⁵⁵

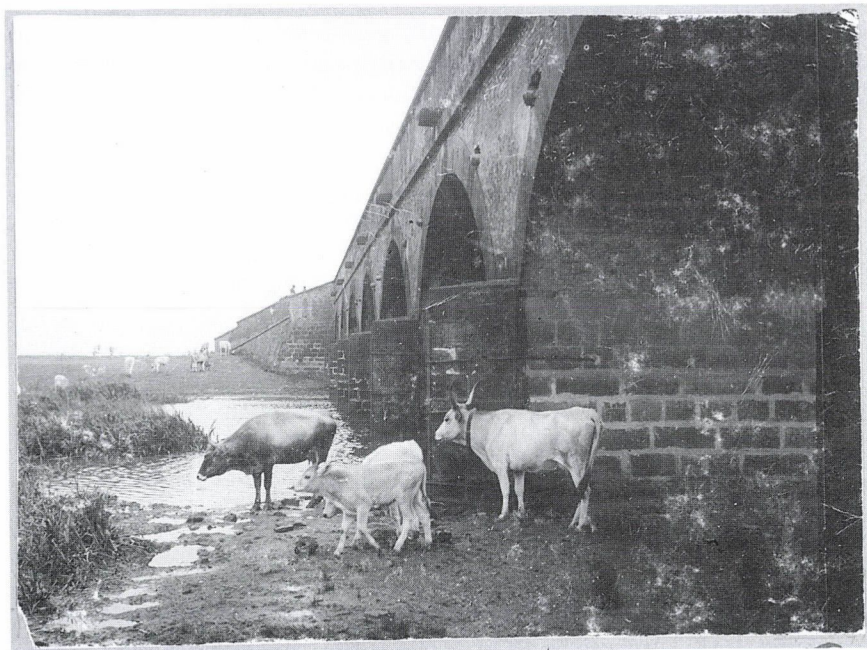
Haranghy László emlékezéseivel kapcsolatban el kell választanunk egymástól a tényeket és azok interpretációját. Tényként kezelhetjük a négy levélről szóló adatot, s minden bizonnyal azt is, hogy Csontváry már a küldött Haranghy-fénykép alapján eldöntötte, hogy a Hortobágyról „a hidat” festi meg. Most már hozzáfűzhetjük, hogy elsősorban a „Tehenek a híd alatt” témájú Haranghy-felvétel inspirálására. Ennek vette át képstruktúráját a Hortobágy vizével kettéosztott képtérrel, az előtérben és a háttérben a gulyával, a kompozíció szélén pedig a folyón ferdén átívelő, hat boltívvvel ábrázolt híd-dal. Emellett még olyan apró, a fényképen alig látható motívumokkal is, mint a híd párkányzata fölé emelkedő két csikós alakja. Mindezek azonban, még ha a másik Haranghy-fénykép motivikus párhuzamait is idesoroljuk, akkor sem elegendőek arra, hogy elfogadtassák Haranghy László feltételezését: Csontváry nem is járt a Hortobágyon, hanem apja fotói és útmutatásai alapján készítette el Hortobágy-festményét. Ennek kapcsán már a Haranghy-biográfus Vadász György is figyelmeztetett Csontváry 1903-ról szóló feljegyzésére, amely szerint, „Uakkor nyáron a H. egy csikósjelenetet festettem”.⁵⁶ A H. rövidítést, akár „a Hortobágyon”, akár „a Hortobágyról” formában is oldjuk is fel, ismerve Csontváry alkotói módszerét, fáradságos utazásait, nincs okunk feltételezni, hogy ha 1903-ban elutazott Mosztárba, Jajcába és Szigetvárra is, hogy képeit a helyszínen fesse meg, akkor ezt a „Vihar a Hortobágyon” képénél miért ne tette volna meg.

Csontváry festménye hiteles kép a Hortobágyról. Hitelét a képi megformálás ereje adja, kompozíciójának egyensúlya, festői megoldásainak sokszínűsége és gazdagsága. Az ekkorra már nemzeti jelképpé vált Hortobágyról úgy választott és úgy rendezett képpé jellegzetes motívumokat – táji elemeket, pusztai építményeket, meg ott élő állatokat s köröttük tevékenykedő embereket –, hogy megfestésükkel témájának általános érvényű jelentést adott, s festménye maga is a jelképi szerep hordozójává, megtestesítőjévé vált.

Annak, aki nem ismeri ezt a történetet, Csontváry képe nem mond kevesebbet, mint annak, aki ismeri. Ez akár azt is jelentheti, a végeredmény felől nézve másodlagos információ csupán, hogy Csontváry számára a képíhlet (egyik) forrása a fénykép volt. Az alkotói folyamat teljesebb megismerése nézőpontjából azonban a legkevésbé sem az, hiszen a történet egyaránt szól a kortárs (fotó) művészi törekvésekhez, a kor technikai újdonságaihoz és a kor szellemi áramlataihoz való viszonyáról is. Közülük a fényképhez, a fényképezéshez való viszony kérdése nemcsak a Csontváry életmű, hanem a század-



8. Haranghy György: Hortobágyi híd („Nagy híd”), 1901–1902. Néprajzi Múzeum, Fényképtár



9. A 6. számú kép e tanulmány számára „oldalfordított” változata

forduló körüli évtizedekkel foglalkozó művészettörténet-írásnak is fontos, kutatásra váró feladata. Ennek a korszaknak a művészei – köszönhetően a fényképezés technikai fejlődésének, általánossá válásának, s ettől nem függetlenül, a fotóról való vélekedés megváltoztatásának – az előző korszak festő fotográfusainál sokkal inkább használják a fotót művészi munkájukat segítő, előtanulmányokat jelentő, képihletet adó céllal. Akár úgy, hogy maguk is fényképezőgépet vesznek a kezükbe vagy intencióik szerint másokkal fényképeztetnek, akár úgy, hogy mások fényképeit megszerezve, megvásárolva vizuális emlékeztetőként gyűjtenek motívumokat, hangulatokat, képi megjelenítési megoldásokat. Vannak már erre vonatkozó, módszertanilag is tanulságos kutatási eredmények. Sz. Kürti Katalin és E. Csorba Csilla Munkácsy Mihály, illetve Rippl-Rónai és a fotográfia kapcsolatának vizsgálatával eredeti módon járultak hozzá a két festőről kialakított művészettörténeti képhez, alkotói módszerük, személyiségük, művészetük teljesebb megismeréséhez. De például Mednyánszky László esetében, akiről a nagy sikerű tavalyi kiállítás katalógusában először készült az ő és a fotográfia kapcsolatát elemző tanulmány egész sor, a szlovákiai Mednyánszky-hagyatékból származó, eddig ismeretlen fotó bemutatásával,⁵⁷ mégis, az összképet tekintve ma is több a megválaszolatlan kérdések száma, mint a megválaszoltaké.

A 20. század eleji magyar művészet történetében ma még meglehetősen kevés, képzőművészek által készített fotót ismerünk. Azok is többnyire a művészahagyatékokból kerültek múzeumi gyűjteményekbe. De amíg e művészek rajzait, vázlatait művészeti gyűjteményekben leltározták be, azaz műalkotásként kezelik, addig a fényképeket, az iratokkal, írásos dokumentumokkal, újságkivágatokkal együtt mint dokumentumokat őrzik, s adattárakba sorolták be. Ezen változtatni mégsem csupán egyszerű elhatározás kérdése. Egy művészi hagyatékban ugyanis a legkülönbözőbb típusú és eredetű fotók kerülnek egymás mellé, dokumentumjellegűek éppúgy, mint mások által fotografált, vagy a művész saját maga által készített vagy vásárolt fényképek is. Rendszerezésük, szétválasztásuk komoly studiumot igényel, s az adott művész életének, pályájának, kapcsolatainak alapos és széles körű ismeretét. Csak e munka elvégzése után kerülhet sor az adott művész pályáján a fotó szerepének vizsgálatára. Az eddigi példák mutatják, hogy nem könnyű egy-egy képzőművész tanulmányi célból készült fényképfelvételeit azonosítani. Pedig, az a többször idézett Mednyánszky-levél, amelyben a festő 1914 márciusában azt írja egyik tanítványának, hogy *„A fényképészeti szekrénynek nagyon örülök, és hogy erre csak most gondolok komolyan, igazán nagy szégyenségi bizonyítvány vén fejemnek”*,⁵⁸ jelzi, hogy ekkorra a fényképezőgép, a fénykép használata már meglehetősen általános lehetett. Ez a jelenség azonban a művészettörténetben – az említett Munkácsy, Rippl-Rónai és Mednyánszky példáján kívül – nemigen kapott figyelmet. Néhány éve az Ernst Múzeum Egry József kiállításán Egry által készített fényképfelvételeket láttam, amelyek fiatalkori, belgiumi útján készülhettek, s bátran odaállíthatók,

s műalkotásként állíthatók oda életének, művészetének e fontos periódusában készült rajzai, képei mellé. Korábban sosem hallottam vagy olvastam róluk. Vajon ugyanez a helyzet más kortárs festők, a Nyolcak, az Aktivisták, a Nagybányaiak fotóhasználatával is? Lehetséges, hogy egy-egy festő, grafikus vagy szobrász monográfusa, oeuvre-jének jó ismerője számon tartja hőse ilyen természetű érdeklődését, tevékenységét. Ám ha a sokféle privát tudás nem szerveződik közös ismeretté, s nem jelenik meg akár a szakma, akár a szélesebb közönség nyilvánossága előtt, változás e téren aligha várható. Pedig nem kétséges, hogy a magyar művészettörténetnek is el kell végezni azt a munkát – az akadémiizmus képviselői közt éppúgy, mint a modernitás elkötelezettjeinél –, amit a német művészettörténet már az 1960-as években elvégzett, amikor szisztematikus vizsgálat alá vette a fotográfia és a képzőművészet kapcsolatát, kölcsönhatását, majd kutatási eredményeit nagyszabású kiállításokon a közönségnek is bemutatta. A téma iránti figyelmet újabb kiállítások, tanulmánykötetek, feldolgozások jelzik, s erre akár francia, angol vagy más nemzetek példáit is idézhetnénk.⁵⁹ Ezek, együtt a hazai kezdeményezésekkel, járható utakat és követhető módszereket kínálnak a magyar művészettörténet számára is. S éppen azokra az évtizedekre, amelyek *időben* előzményei a később Moholy-Nagy László által képviselt, a fotó és a képi kifejezés kapcsolatában radikálisan új távlatokat nyitó kezdeményezéseknek.

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Csontváry-dokumentumok [1995]

Csontváry-dokumentumok I–II. Budapest é. n. [1995] Új Művészet Tanulmányok 1

Csontváry-émlékkönyv 1976

Csontváry-émlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiából és a Csontváry-irodalomból. Válogatta és emlékezéseivel kiegészítette Gerlóczy Gedeon. Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette Németh Lajos. (Művészet és elmélet sorozat)

Jászai Géza 1965

Jászai Géza: Csontváry – kritikai jegyzetek. München, 1965

Németh Lajos 1964

Németh Lajos: Csontváry Kosztka Tivadar. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1964.

Németh Lajos 1970

Németh Lajos: Csontváry Kosztka Tivadar. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1970. Második, bővített, átdolgozott kiadás.

Romváry Ferenc 1999

Romváry Ferenc: Csontváry Kosztka Tivadar 1853–1919. Alexandra Kiadó, Pécs, 1999

FÜGGELÉK

1902 évi augusztus 16-án, szombaton, este 1/2 8 órakor
először

Délibábok hazája

3 részben, 170 színesen vetített képpel, számos mozgófényképpel.

Irta: Lovász János

Az összes mozgófénykép és fényképfelvételeket készítette:

Haranghy György, debreczeni amatőr-fényképész

Képsorozat.

BEVEZETŐ RÉSZ

- [1] Délibáb
- [2] Tanya
- [3] A Tiszapartján
- [4] Alföldi táj
- [5] Debreczen látképe

I. RÉSZ

- [1] Debreczen hajdan
- [2] Debreczen régiebb czímere
- [3] Debreczen újabb czímere
- [4] Vásár
- [5] Bugyi Sándor talyigás
- [6] A kenyérpiacz
- [7] Lóvásár
- [8] Baromvásár
- [9] A kupecz
- [10] Követválasztás
- [11] Régi városháza
- [12] Az új városház
- [13] Rakovszky Dániel
- [14] Diószegi Sámuel
- [15] Komáromi ház
- [16] Régi collegium
- [17] XVIII. századbeli diákok
- [18] Senior
- [19] Melius Péter püspök
- [20] Hatvani István tanár
- [21] Budai Ezsaiás
- [22] Maróthy György
- [23] Sárváry Pál
- [24] A régi reform. nagy templom
- [25] Az új nagy templom
- [26] Az új nagy templom belseje
- [27] Templomi közönség
- [F1] *Templomból kijövők* (mozgófénykép)

- [28] Kis templom
- [29] Kossuth-utczai templom
- [30] Koldusok
- [31] Katholikus templom
- [32] Zsingagóga
- [33] Száz hízott tinó
- [34] Collegium
- [35] Tűzoltó-felszerelés
- [36] A collegium könyvtára
- [37] Csokonai
- [38] Lilla
- [39] Szabadság-szobor
- [40] Petőfi Sándor
- [41] A Podmaniczky-ház
- [42] Andaházy-Szilágyi-ház
- [43] Nagy Sándor emlékköve
- [44] Csata-emlék
- [45] Tábla
- [46] Iparkamara
- [47] Ipar- és kereskedelmi bank
- [48] Színház
- [49] Pályaudvar
- [50] A város ötös fogata
- [51] Részletek a Nagyverdőből
- [52] Pallagó
- [53] Angolok a Hortobágyon
- [F2] *Az állatfelvonulás* (mozgófénykép)

II. RÉSZ

- [1] Basahalom
- [2] Civisek
- [3] Civis-ház
- [4] Nagyasszonyom
- [5] Pártás leány
- [6] Báli hintó
- [7] Tanyaházak

- [8] Élet a tanyán
 [9] Szénabehordás
 [10] Ugyanaz
 [11] Itató
 [12] Aratás
 [13] Keresztrakás
 [14] Konda
 [15] Behordás
 [16] Életbehordás
 [17] Cséplés
 [18] Ugyanaz
 [19] Nyomtatás
 [20] Hatos igás-szekér
 [21] Be a városba
 [22] Ekhós-szekér
 [23] Köpködő kaszinó
 [24] Kofa-sor
 [25] Pircsi-sor
 [26] Egy szekér kofa
 [F3] **Kofaoszlás a pircsi soron** (mozgófénykép)
 [27] A csicsogóra
 [28] Embervásár
 [29] Napszámosok
 [30] Embervásár
 [31] Egy szekér ember
 [32] Leveles
 [33] Kis vonat
 [34] Majális
 [35] Fonatos sor
 [36] Laczikonyha
 [37] Fonatos
 [38] Pocsolya
 [39] Uri hölgy
 [F4] **Uri lakodalom** (mozgófénykép)
 [40] Talyigások
 [41] Alku
 [42] Talyigás typus
 [43] „Fuharra emberek!”
 [F5] **A talyigások** (mozgófénykép)
- III. RÉSZ
- [1] Naplemente a pusztán
 [2] Furulya szól
 [3] A nagy Hortobágy
 [4] Juhnyáj
 [5] Juhász
- [6] Kos-nyáj
 [7] A Kis-Hortobágy
 [8] Juh-karám
 [9] Csikós
 [10] Pásztor-élet
 [11] Juhászok
 [12] Csikós a kútnál
 [13] Szénás szekerek
 [14] Megy a juhász a számaron
 [15] Alszik a bojtár
 [16] Gulya
 [17] Kolompos „előljárók”
 [18] Perge Jankó
 [19] A törzsgulya
 [20] A cifra ménes
 [21] Csikósok
 [22] Pányvavetés
 [23] Ugyanaz
 [24] Négy csacsi
 [25] Juhász-karaván
 [26] Csacsiverseny
 [F6] **A csacsiverseny** (mozgófénykép)
 [27] A hortobágyi kőhíd
 [28] Szalonnasütés
 [29] Buktató-híd
 [30] Birkausztatás
 [31] Birkák a szárazon
 [32] Birkanyírás
 [33] A hodály körül
 [34] Hajnyírás a pusztán
 [35] Gazdák hodálya
 [36] Hortobágyi részletek
 [37] Halászkunyhó
 [38] Nádvágás
 [39] A merettyu
 [40] A teszi-veszi
 [41] Czímeres ökör
 [42] A kettős kút
 [43] Ebéd
 [44] A vasaló
 [45] Délibáb
 [46] Repül a csikós
 [47] Vad biciklista
 [48] Egy ital bort
 [49] Mulató legények
 [F7] **Csikósverseny** (mozgófénykép)
 [50] Délibáb

ELŐADÁSOK

VIII. 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,

IX. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 16, 18, 28, X. 5, XI. 4 (32. budapesti előadás)

JEGYZETEK

- ¹ KAMPIS Antal: Csontváry ismeretlen levele. Műterem. 1958. február, 4–6. l. Csontváry levelét Kampis Antal nemcsak modern átírásban, de facsimilében is közölte. A levél újraközlései (NÉMETH Lajos 1964, 59; JÁSZAI Géza 1965, 22–23; NÉMETH Lajos 1970, 72; Csontváry-emlékkönyv 1976, 41; ROMVÁRY Ferenc 1999, Nr. 78.) valamennyien Kampis átírását követik. A mostani közlés több mint 20 helyen eltér ettől, de a javításokat – mivel a levél mai őrzési helyét nem ismerem – csak a Kampis által közölt facsimile alapján tehettem meg. A javítások filológiai természetűek, a szöveg jelentését alapvetően nem változtatják meg.
- ² Idézi Csontváry feljegyzéseiből NÉMETH Lajos 1964, 62. A festmény jelzetlen, mérete 59×116,5 cm. Budapest, MNG ltsz. 93.23 T, letétként Pécsen a Csontváry Múzeumban. NÉMETH Lajos 1970, Kat. 78, ROMVÁRY Ferenc 1999, Kat. 78, a hazai és külföldi kiállítások jegyzékével.
- ³ KAMPIS 1958, II. 6., idézi NÉMETH Lajos 1964, 64.
- ⁴ NÉMETH Lajos 1964, 64.
- ⁵ FÜLEP Lajos egy magnós beszélgetésben fogalmazott így, közölve: Kortárs VII. (1963), 11. sz., 1708–1714. A kérdező s a felvétel készítője TÓBIÁS Áron volt. Újraközölve FÜLEP Lajos: Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970. Vál., szerk. TIMÁR Árpád, Bp. 1976, 617–631.
- ⁶ JÁSZAI Géza 1965, 27.
- ⁷ NÉMETH Lajos 1970, 258, az 58. jegyzet.
- ⁸ NÉMETH Lajos: „Adalékok a szimbolista festészet tipológiájához” című írásában – Ars Hungarica 4. (1976), 73–88. – Csontváry művészetét az európai szimbolizmus stílusirányzatához sorolta. Perneckzy véleményét lásd PERNECZKY Géza: A rejtőzködő Csontváry. In: Holmi 5. (1993) 3. szám, 346–347.
- ⁹ Művészettörténeti Értesítő LX (1991) 156–174.
- ¹⁰ SZABÓ Júlia: A mítikus és a történeti táj. Budapest, 2000, korábban Uő: Csontváry Tivadar utazásai az elődök és a kortárs festők utazásai tükrében. Ars Hungarica, XXI. kötet (1993), 91–105.
- ¹¹ PERNECZKY Géza: A rejtőzködő Csontváry. In: Holmi 5. (1993) 3. szám, 332–352.
- ¹² TIMÁR Árpád írása, Új művészet, 1993 március, 78–80.
- ¹³ JÁSZAI Géza 1965, 27. E határok horizontának tágasságáról Németh Lajos így írt később Rippl-Rónai művészetére kapcsán: „Egy kor vizuális kultúrája felöleli a környezetet, a benne élés módját, a képalkotó tudatnak történeti és társadalmi determináltságát, a minden kor és társadalom által kitermelt, a vizuális kommunikációt szolgáló kódrendszereket és azok desiffrázási módját, mindazt amit metaforikusan a vizualitás nyelvének nevezünk. Márpedig ezeket egy életmű vagy mű analízisénel is figyelembe kell venni, ismeretük nélkül a mű sem ítéhető meg, hiszen minden mű valamilyen meghatározott vizuális közegben jön létre.” NÉMETH Lajos: A vizuális kultúra helyzete a századfordulón, Rippl-Rónai művészetének vetületében. Ars Hungarica, 1982, 192. Idézi E. CSORBA Csilla: Előhívás. Rippl-Rónai József és a fényképezés. In: Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, 1998. Kiállítási katalógus, szerk. BERNÁTH Mária, NAGY Ildikó. Bp. 1998, 185.
- ¹⁴ Jászai meghatározásának alapját CSALA Károly kitűnő filmtörténeti tanulmánya képezte, amely „Délibabok hazája” (Egy 1902-ben készült magyar filmről) címmel az Alföld (XV 1964, 190–191.) folyóiratban jelent meg. Csala Károly fő forrása a debreceni napi sajtó volt, amely beszámolt a debreceni és a hortobágyi forgatás előzményeiről (Debreceni Ujság 1902. június 14.), majd magáról az előadásról is (uo. 1902. augusztus 13.), megnevezve az egyes filmek témáját is. Az

- egykorú kritika az Uránia Tudományos Színház „Uránia” című folyóiratában aláírás nélkül jelent meg. Csala Károly valószínűsítette, hogy az egyik szerkesztő, Szász Károly írta, aki egy mondatban elismeréssel szólt az állóképekről is, de kritikája a filmfelvételekkel foglalkozott. Idézi CSALA, 192.
- ¹⁵ JÁSZAI Géza 1965, 40. Az idézetben a kurziválás s a három pont az eredeti közlés szerint.
- ¹⁶ SZILÁGYI Gábor: A magyar nyelvű fényképzési szaksajtó képanyagának szakrepertórium (1882–1945). Kézirat gyanánt, Bp., 1976–77, 40. (reprodukciónak Az Amatőr, 1904–5, A Fotográfia, 1908, és A Fény 1908–1911. évfolyamaiban), valamint SZILÁGYI Gábor: A fotóművészeti kiállítások szakrepertórium (1890–1945). SZILÁGYI Gábor: Fotóművészet. Elméleti és történeti tanulmányok – 2. szám, Bp., Magyar Fotóművészek Szövetsége, 1978, 216–217. Ehhez hozzávtettük „A művészi fényképezés évkönyve” kötetét, ahol 1906–1909 közt mindegyik kötetben hoztak Haranghy-fényképet. E három forrásból, s adataik egymásra vonatkoztatásából rakható össze az a kép, amely Haranghy fotóművészi tevékenységének erről a szeletéről megrajzolható. – Haranghy György életéről összefoglalóan lásd Sz. KÜRTI Katalin: Adatok a debreceni fényképezés történetéhez 1863–1918. IV. Egy újító amatőr: Haranghy György (1868–1945). In: Sz. KÜRTI Katalin: Régi debreceni családi képek. A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei, 48. Debrecen, 1987, 91–94.
- ¹⁷ A hazai piktoralizmusról KINCSES Károly: Kettős utazás. Magyar fotográfia a világról (1857–1978). Magyar Fotográfiai Múzeum 2001, 13. Haranghy fotóit a Magyar Fotográfiai Múzeum nemrég Belgiumban „A határtalan piktoralizmus. A magyar és belga piktoralista fotográfia párhuzamos történetéből (1900–1930)” című kiállításon állította ki. Információ a Magyar Fotográfiai Múzeum weblapján: http://www.fotomuzeum.hu/31_2003_02.html A guminyomásról KINCSES Károly, MUNKÁCSY Gyula: Történeti fotolejárások Magyarországon. Szerk. KOLTA Magdolna, web-változat: <http://fotomult.c3.hu/pozitiv/guminyomat/>
- ¹⁸ Három hortobágyi felvételt a Vasárnapi Ujság közölte 1902-ben (Nr. 9., p. 132, Pányvavetés, Hortobágyi csikós, Hortobágyi csikós a csárdánál). Ezeket említi a fotográfus fiáról, Haranghy Jenőről írt kisonográfijában is SZÜCS György: Haranghy Jenő. Bp., 1994, 11, akinek a kutatás kezdetén nyújtott segítségével köszönettel tartozom. Szintén a Vasárnapi Ujság közölte Haranghy György: Nádvgás című fotóját (1903. Nr. 1, p. 3). Valamennyi kép említése BAKI Péter: A Vasárnapi Ujság és a fotográfia (1854–1921). A magyar fotográfia forrásai 2. Magyar Fotográfiai Múzeum, 2005, 70.
- ¹⁹ Az Uránia Tudományos Színházról, célkitűzéseiről, mintáiról, társadalmi háttéréről, történetének forrásairól KIS DOMOKOS Dániel: Az Uránia száz éve. Valóság, 2003/1, 66–77, az első két év valamennyi előadásának címével és adataival. Ilyen rendszerességgel ő használta ki először az OSZK Színháztörténeti Tárában található, az egyes előadásokhoz készült színlapok forrásértékét. Ugyanő 2004-ben az Uránia Tudományos Színház történetének dokumentumaiból kiállítást készített a Színháztörténeti Tárában.
- ²⁰ „A tánc” filmtörténeti jelentőségéről s az Uránia szerepéről MAGYAR Bálint: A magyar némafilm története, 1896–1918. Bp., 1966, 74–83. Magáról a filmről SZIKLAVÁRI Károly: A tánc. Adatok az első magyar film születéséhez. Filmspirál 1997/1, 80–90. Nem függetlenül a jubileumtól, 2003-ban A táncról, Fazekas Bence rendezésében, 50 perces tévéfilm készült, amelyben különböző filmes szakemberek kísérelték meg felidézni, hogy milyen lehetett a 100 év előtti kezdet, amelyet a TV-film rendezője modern játékfilmes eszközökkel „rekonstruált”. Támponja ehhez az OSZK Színháztörténeti Tárában megmaradt 250 egykorú fénykép volt, amely a hajdani előadásról és a filmezésről készült az Uránia színház igazgatósági elnöke számára. (Maguk a képek azonban a filmben nem jelentek meg.)
- ²¹ CSALA Károly 1964 (i. m.), 190–191, MAGYAR Bálint 1966 (i. m.) 85–87.
- ²² A Függelékben a színlap nyomán az előadás vetített valamennyi kép címét közlöm, az egyes képeket és filmeket utólag megszámozva. Ha ennek alapján a képeket összesítjük, 151 képet kapunk. Az eltérés a színlapon megadott 170-hez képest talán azt

- jelenti, hogy néhány címhez több, ugyanarról a témáról készült felvétel is tartozott, bár a jegyzékben előfordul, hogy ugyanaz a cím egymás után kétszer is szerepel.
- ²³ LOVÁSZ János: Délibábok hazája. Debrecen, 1902. 1–48 szöveg, 49–51 képtáblák. Lovász János korábbi, három évvel az Uránia produkció elkészülte előtt megjelent munkája, részben már azonos témakörrel: Alföldi képek. Debrecen, 1899, 14 tárcsa a debreceni „Csokonai-kör” kiadásában. A közel 300 felvételtől: „Debrecen”, az 1902 szeptember 22. számban.
- ²⁴ A negyedik előadástól kezdődően a plakáton megjelenik a „Karnagy Novák Károly – Az összes hangszereket Schunda V. József, udvari hangszergyáros, szívességből engedte át” szöveg is. Dóczy József dalairól és Bogár Erzsók balladájáról a Debrecen című napilap (1902. augusztus 9., illetve augusztus 21., ez Lovász János szövege nyomán), a kolompról Pesti Hírlap (1902. augusztus 17.).
- ²⁵ A sajtóvisszhangról lásd Vadász György kéziratát (adatai a 29. jegyzetben), 38. oldal. A budapesti bemutató előadásról a Pesti Hírlap írását (1902. aug. 17.) a Debrecen című napilap 1902. augusztus 19-én közölte, a debreceni előadásról pedig ugyanők 1902. szeptember 22-én írtak.
- ²⁶ Ekkor már az „Angol élet” (írta RÁTH István), s hamarosan „A Háború”, majd a „Keleti Svájc (Bosnyákország és Hercegovina)” lesz az Uránia színház szériadarabja.
- ²⁷ Az internetkereső a <http://neprajz.hu/fototar/regi/seta33.shtml> és a www.neprajz.hu/cifraszor/html/fotok_paszt_ork10.html oldalakon jelzett Haranghy-fényképeket (Gallyat szedő asszony ill. Ju hászok). A múzeum Haranghy-fotóiról: A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei (főszerk. FEJŐS Zoltán), benne FOGARASI Klára: Fényképgyűjtemény. Bp., 2000, 738–739, a Haranghy-fotók leltári számaival. A debreceni és hortobágyi fotók leltári számai: 20.835–21.029. A múzeum fotótárában végzett kutatásaimnál Bata Tímea segítségét köszönöm.
- ²⁸ A Néprajzi Múzeum irattára 21/1917, Seemayer Vilibald útjelentése 1917. jan. 28.–febr. 2. közötti debreceni kiszállásáról.
- Az irat létezéséről s a Haranghy-felvételek megszerzésének első kísérletéről lásd FOGARASI Klára írását az előző jegyzetben. Zoltay Lajos – Seemayer Vilibald feljegyzése szerint – már 1917-ben kiválasztott és megszerzett száz lemez a Debreceni Múzeum számára, ahová – mint Sz. Kürti Katalin tanulmánya (lásd 16. jegyzet – Haranghy díjai (maguk is műalkotások) bekerültek. Később – mint ezt Vadász György kiadatlan Haranghy-életrajzából (lásd a következő jegyzetben) tudjuk – további felvételek, filmek is kerültek a debreceni gyűjteménybe.
- ²⁹ VADÁSZ György: Délibábok hazája, avagy Haranghy György élete, munkássága a dokumentumok tükrében. A tanulmányt írta és összeállította Vadász György fotóművész, Debrecen, 1982. Gépelt kézirat, 1–92 oldal. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum. A szerző éveken át foglalkozott Haranghy tevékenységével, s a legrészletesebben ő nézte át például a debreceni napilapokat, dolgozott Haranghy naplójával, kikérdezte Haranghy György azóta már elhunyt fiát, Haranghy Lászlót, s eltérően tőlem, dolgozott a debreceni múzeum leltárkönyveivel, irattárával, s Haranghy ott őrzött fotóival is. Forráskezelése azonban – nem ez lévén a mestersége – kissé egyenetlen. Időnként egészen kitűnő, máskor oly egyéni, hogy nem igazán követhető. Számos adatra mégis az ő kézírata hívja fel először a figyelmet, s vannak adatai, megfigyelései, amelyeknek ő az egyedüli forrása. A Haranghy-történet további kutatóinak érdemes már a munka korai időszakában Vadász György biográfiáját megismerni. Magam például sok lépésben jutottam el ahhoz a következtetéshez, hogy a Néprajzi Múzeum 1919–21-re datált Haranghy-képei valójában közel két évtizeddel korábbiak. Vadász György viszont leírta (kézirata 82. oldaltól), hogy a régi debreceni leltárkönyvben számos helyen dátum is van a Haranghy-fotók mellett. Ezek között sok hortobágyi és debreceni felvétel is található 1901. júniusa és 1902. augusztus 6. közötti keltezéssel. E helyen is köszönöm Kincses Károlynak, a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum vezetőjének és az ottani kollégáknak többirányú segítségét.
- ³⁰ A hortobágyi kőhid (III/27 = 21.015 vagy 21.919), Hajnyírás a pusztán (III/34 = lásd

a 39. jegyzetben részletesebben), Nádvágas (III/38 = 21.029 vagy 21.027), Pányvavetés (III/22 = 20.934 vagy 20.935).

³¹ 2003-ban háromnapos konferenciát szerveztek e témakörben, s ennek anyagát 15 tanulmánnyal ki is adták: *Fotó és néprajzi muzeológia. Tanulmányok.* Szerk. FEJŐS Zoltán, Bp., 2004.

³² Ha egy részletes Csontváry-biográfiából ki is derülne, hogy a festő 1902. augusztus 16.–november 4. között nem volt Budapesten, s ezért nem láthatta az Uránia „Déliabok hazája” előadását, még nem bizonyítja, hogy nem láthatta valamilyen módon később a képeket. Az előadásokra készült nagyméretű diákat ugyanis az Uránia épületében őrizték, ahol Csontvárynak adódhatott lehetősége, hogy ezeket később megnéze. – A száz évvel ezelőtti történetet különös módon érintkezik a mával. Amikor a 2002-ben Uránia Nemzeti Filmszínházként megnyitott épület helyreállítását megkezdték, a munkások a ház pincéjéből nagyszámú régi diapozitívot dobtak a sittnek rendelt konténerbe. Az esetre járókelők figyeltek föl, napi sajtó is fölkapta, s a kidobálást leállították. Szakértőket hívtak, akik kiderítették, hogy a pincében az Uránia diáit őrizték. Egy ideig azon folyt a vita, hogy a magyar múzeumi struktúrában hol lenne a helye e száz évvel korábban készült diapozitívoknak, amelyek végül a Pedagógiai Múzeumban kötöttek ki. Nem tudom, esetleg őriznek-e köztük a „Déliabok országa” előadásainál használt diát, mivel ez is annak a nagyszámú mellékszálnak az egyike, amelynek mentén nem indultam tovább. MUNKÁCSY Gyula–BOGDÁN Melinda: Az Uránia „dekoratív” képei. (In: *Fényszülte képek. Tudomány – technika – művészet. A fotografiai innováció és a művészet kapcsolata Magyarországon. 1839–2001.* CD-Rom, közreadja a Magyar Fotografiai Múzeum és a Magyar Szabadalmi Hivatal, 2002) írása alapján sokkal valószínűbb, hogy ezek inkább az „Uránia Szemléltető Taneszközök Gyára Részvénytársaság Erdélyi Mór és Társa” diaszorosítására és árusításra alapított cég diái lehetnek (alapítva 1908-ban). Ezekből több tízezer darab készült. A cég művészettörténeti témájú, nagyalakú diáit az ELTE Művészet-

történeti tanszék professzorai – a diavetítő Úveges bácsi közreműködésével – még az 1950–60-as években is használták, az ünnepektől Bernáth Mária és e tanulmány szerzőjének okítására is. A diákat ma is őrzik a tanszéken, Marosi tanár úr a '80-as években még vetített belőlük.

³³ LOVÁSZ János: *Déliabok hazája*, Debrecen, 1902. 48.

³⁴ SZABÓ Júlia: *A mitikus táj... i. m.* 108., és 233. jegyzet.

³⁵ „Keleti Svájc (Bosnyákország és a Hercegovina)”, 180 fényképpel és mozgóképekkel. Első előadás 1902. december 5. Valamennyi vetített fénykép és mozgókép címe az előadás színlapján, OSZK Színháztörténeti Tár: Vajon Csontváry kapcsán ugyanez a történet, amelyet a „Déliabok hazája”-ról elmondani próbálok, lejátszható lenne a „Keleti Svájc” képeivel is? Meglehetnek valahol az ehhez az előadáshoz készült fényképek is? A Bosznia-Hercegovina iránti figyelemben fontos szerepe volt a megnőtt politikai és kulturális érdeklődésnek. Ennek része volt a Műemlékek Országos Bizottsága akciója is, a térség műemlékeinek fokozott dokumentálása. Ekkor készültek Hollenzer Lászlónak az OmvH Fotótárában ma is őrzött fényképei, köztük a mosztári hidat ábrázoló képek, amelyek – mint Marosi Ernőtől tudom – Csontváry festményéhez hasonló kompozíciók beállításuk okán Németh Lajost még élete utolsó éveiben is foglalkoztatták.

³⁶ Vasárnapi Újság, 1902. 138. Beszámoló a Photo-Club budapesti kiállításáról. Az ott kiállított és reprodukált képekről ld. még a 18. jegyzetet. Említve még „Haranghy György „Nafelkelte-naplemente a Hortobágyon” című fényképe, s hogy Haranghy „alig egy éve foglalkozik mint amateur fényképész”.

³⁷ Debrecen, 1902. november 15., 4. oldal. Az írásra Vadász György kézírata (54–55) hívta fel figyelmemet.

³⁸ „Ősfoglalkozási képek”, a Néprajzi Múzeum 11. kamarakiállítása. Rendezte és a katalógust írta Fejős Zoltán. Bp., 2003. 6.

³⁹ A Herman Ottó által kiválasztott képek közt az Uránia előadás hortobágyi képsorozatából a „Hajnyírás a pusztán” kompo-

zicció (III/34.) bizonyosan ott volt, amely a Néprajzi Múzeum Fotótárának Haranghy-fényképével (ltsz. 20.936) azonos, s valószínűleg a debreceni múzeum „Cigányok borotválása” című képével is, amely – Virágh György kéziratára szerint – 1902. július 6-án készült. Ugyanennek a felvételnek a nagytársa is megőrződött Herman Ottó hagyatékában, átrajzolásra előkészítve, „bekockázva”, de ismeretlen amatőr fényképész felvételeként nyilvántartva (Néprajzi Múzeum Kéziratgyűjteménye, Herman Ottó hagyatéka, E.A. 4895/20). Már átrajzolt változatát pedig a Magyar Mezőgazdasági Múzeum képzőművészeti gyűjteménye őrzi, de nem Koszkol Jenő, hanem Vezényi Elemér neve alatt. A rajzos és a „bekockázott” változatot is közli az Ósfoglalkozási képek idézett katalógusa (Kat. 88–89, képekkel), amelynek címlapját is ez a két kép díszíti. Érdemes lenne ezen a szalon tovább kutatni.

⁴⁰ A magyarországi festők fényképezési tevékenységéről, fényképhasználatáról, az első, 1840–1870/80 közötti időszak története a sokkal jobban kutatott és ismert. Lásd gazdag anyaggal összefoglalóan BEKE László: *Fényképezés és képzőművészet*. In: *Művészet Magyarországon 1830–1870. Kiállítás-katalógus*, MNG, 1981. Szerk. SZABÓ Júlia, SZÉPHELYI F. György, I. kötet, 156–163, benne Székely Bertalannak 1863-ban „Festészet és fényképezés” címmel közzétett, művészetelméleti kérdésekkel is foglalkozó írásának értékelésével. Székely fénykép után festett portréfestményeiről legújabbban BICSKEI Éva: *Székely Bertalan elfelejtett portréi a Magyar Tudományos Akadémián*. A Kisfaludy Társaság arcképcsarnoka. *Kiállítás-katalógus*, MTA Művészeti Gyűjtemény, 2005. 3–37. Elkészült a korszakról szóló összefoglalás is, FARKAS Zsuzsa: *Festő-fényképezések 1840–1880*. [k. n.] Magyar Fotográfiai Múzeum, 2005. Megjelent az azonos címmel Kecskeméten, a Magyar Fotográfiai Múzeumban 2005 nyarán rendezett kiállításra.

⁴¹ LYKA Károly: *Fényképezés és művészet*. In: *A művészi fényképezés évkönyve*. Szerk. KOVÁCS Elemér, PURCELL Béla, STERNÁD Béla. Budapest, 1906, 7–17, az idézett rész a 17. oldalon. A cikkhez illusztrációnak vá-

lasztott Haranghy-fotó a „December” című kép. A kötet egy másik Haranghy-fotót is közöl, az 1904-ben szignált „Est” reprodukcióját.

⁴² Az Amatőr mindkét évfolyama Haranghy-fotókat is közlöt műmellékletében.

⁴³ Az Egyesületről „A művészi fényképezés évkönyve 1906”, i. m. 182–192, taglistával. A Photo-Club elnöke gróf Esterházy Mihály országgyűlési képviselő, a piktoralizmusnak maga is igényes képviselője volt. A taglista az évben 163 nevet tartalmazott – nőolvasóink kedvéért, köztük 6 nő volt, így például gróf Mikes Árminné Bethlen Clementina, Zichy Kázmerné Odescalchi Ilona. Az említettek közül tudjuk, hogy Eötvös Loránd kitűnően fényképezett, K. Lippich Elek kiállításokon szerepelt, Majovszky Pálról nem tudom, hogy fényképezett-e, vagy csak az új művészi kifejezőmód iránt érdeklődőként lépett be az Egyesületbe.

⁴⁴ Sz. KÜRTI Katalin: *A Hortobágy a képzőművészetben*. In: *A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1983–84*. Debrecen, 1985, 245–274.

⁴⁵ Az idézet forrása Takáts József: *A nemzeti kultúra megalkotása és a kultuszok*. In: *Kulturális örökség – társadalmi képzet*. Szerk. GYÖRGY Péter, KISS Barbara, MONOK István. Bp., 2005. 25–26.

⁴⁶ A témához ALBERT Réka: *„Te a magyarnak képe vagy, nagy rónaságunk!”* avagy a nemzeti tér táji reprezentációja. In: *Feketen-fehéren*. Tanulmányok Sárkány Mihály tiszteletére. Szerk. BORSOS Balázs, SZARVAS Zsuzsa, VARGYAS Gábor. Bp., 2004. 81–96.

⁴⁷ Az idézet ifj. Móricz Pál ironikus tárcájából való, a Debrecen napilap 1902. november 17-i, a Herman Ottó látogatásról szóló közlés utáni lapszámban.

⁴⁸ Rippl és a fényképezés viszonyáról lásd E. CSORBA Csilla kitűnő tanulmányát: *Előhívás. Rippl-Rónai József és a fényképezés*. In: *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria, 1998. *Kiállítási katalógus*, szerk. BERNÁTH Mária, NAGY Ildikó. Bp. 1998, 185–200. A tanulmány, részben eltérő képanyaggal megjelent a *Fotóművészet* 2000/1–2. számában is, 127–136.

⁴⁹ A hír a lap 5. oldalán szerepel. Sz. Kürti Katalin figyelt föl rá s említette a fenti inter-

pretáció formájában „A Hortobágy a képzőművészetben” című írásában (i. m. 247). Vértés, ahová a festő a hortobágyi látogatás után tovább utazott, Debrecenről 20 km-re fekvő falu, ma Létavértes néven. Nem kestem, hogy a festő kihez, s miért utazhatott oda.

- ⁵⁰ Debreczeni Ujság 1902. június 14., idézi CSALA Károly 1964. (i. m.), 190–191.
- ⁵¹ Szép plébános levele Rippl-Rónai Józsefhez, Zákány, 1901. február 6. MNG Adattár, közli Földes Mária. In: Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, 1998. Kiállítási katalógus, szerk. BERNÁTH Mária, NAGY Ildikó. Bp. 1998, Kat. 63, p. 293–294. Bár Rippl-Rónai megfestette Szép plébános pasztell arcképét is (erről szól a Kat. 63.), de levele nem az ő invitálásáról, hanem a Zákányban lakó Zichy grófról szól. A gróf arcképét Rippl szerette volna megfesteni, s a plébánost kérte meg közvetítésre.
- ⁵² Pataki László hortobágyi képeiről SZ. KÜRTI Katalin 1985 (i. m.) 247., párizsi tartózkodásáról SZATHMÁRI Gizella a Rippl-Rónai kiállításkatalógusban (MNG 1998 i. m., Kat. 22.) a tüneményes „Patakiné arcképe” (1892) pasztellportré kapcsán. A női képmást általában a Párizsban élő, s Rippl otáni kiállításáról igen elismerően író Pataki Bernát felesége arcképének tartják, de nem zárható ki az sem, hogy a párizsi festőtárs Pataki László feleségét ábrázolja.
- ⁵³ A festmény (ma amerikai magántulajdonban) a Szentest melléti Nagytóke temetőjét ábrázolja. Vakkeretén olvasható a talán később rákerült, 1892-es évszám. Szerepelt az MNG 1998-as Rippl-Rónai-kiállításán. Kat. 27, p. 246–247 (Bernáth Mária).
- ⁵⁴ Haranghy maga is művészként lépett a nyilvánosság elé. Kiállításokra küldött képeit, festőkhöz hasonlóan, jól láthatóan szignálta: „Haranghy Gy.”, s a vezetéknev végi y „farkát” meghosszabbítva, mintegy aláhúzta saját nevét. (Például az Est című képen, reprodukálva „A művészi fényképezés évkönyve 1906”, szerk. KOVÁTS Elemér, PURCELL Béla, STERNÁD Béla, 117.)
- ⁵⁵ VADÁSZ György kézírata (említve a 29. jegyzetben) 49–50. Vadász György tudta, hogy forrásértékű beszélgetést kezdeményez, s

az is megadta, hogy az interjú Budapesten, a Németvölgyi út 72. számú lakásban készült, 17–18 óra között. Haranghy László 1897. augusztus 10-én született Debrecenben, s 1975. december 8-án halt meg Budapesten. Debrecenben tanult, s ugyanott lett körbönccnok, majd 1933-tól Pécsen, 1940-től Kolozsváron, 1945-től 1952-ig pedig Marosvásárhelyen működött. 1952-től lett a budapesti egyetem tanára (lásd: A Magyar Tudományos Akadémia tagjai, főszerk. GLATZ F., I. kötet, Budapest, 2003. 478–479.). Életútját azért adjuk meg ilyen részletességgel, mert a Csontváry-levelek utóéletében ma is több a bizonytalanság, mint a bizonyosság. Néhány a megválaszolatlan kérdések közül: Haranghy György utódai 1956-ig vajon együtt őrizték-e a négy Csontváry-levelet? Ha a levelek 1956-ban mind elégtek, akkor honnan közölte 1958-ban Kampis az első Csontváry-levelet? Ha már közölte, miért nem adta meg, hogy a levél Haranghy György debreceni fényképészhez íródott, hiszen a levélhez a családtól juthatott hozzá, ahol ezt a kapcsolatot számon tartották. Később, már azután, hogy Jászai Géza 1965-ben meghatározta a fényképész személyét, Kampis jelezte Németh Lajosnak – lásd NÉMETH Lajos: Csontváry, 1970, 258 –, hogy a levél Haranghy Jenőtől, Haranghy György másik, a festőművész fiától származik. Ő viszont már 1951-ben meghalt. Ezek szerint az első levelet (vagy annak az 1958-as Művészetben is közölt fotómásolatát) Kampis még Haranghy Jenő halála előtt kaphatta a festőművésztől? Vagy 1958-ban valahol mégis megvolt az elégettnek tudott első levél? Vadász György az első Csontváry-levél szövegét belefoglalta biográfiájába, de azzal a megjegyzéssel, hogy nem Kampis, hanem Haranghy László olvasatában közli a levelet. Vajon Haranghy László még az eredetiről írta le az első levél – Kampis közlésétől némiképp eltérő – szövegét, vagy ő is, mint én is, a Művészet-cikk facsimile fotójáról? S a kérdésvariációk még folytathatók.

⁵⁶ Közölve Csontváry-émlékkönyv, 1966, 80. Említi VADÁSZ Gy. kézírata, p. 51.

⁵⁷ Zora ONDREJ?EKOVÁ: Mednyánszky László és a fénykép. In: Mednyánszky László

(1852–1919). Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2003–2004. A katalógust szerkesztette MARKÓJA Csilla, 213–226.

- ⁵⁸ Mednyánszky sorait legutóbb BARDOLY István közölte: Mednyánszky László feljegyzései 1877–1918. Válogatás a festő kiadatlan naplőfeljegyzéseiből. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a jegyzeteket és mutatókat készítette, az utószót írta BARDOLY István, előszó: MARKÓJA Csilla. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2003, 370 (a levelet Mednyánszky Pálmai Józsefnek írta, 1914. március 6-án). Lásd még Mednyánszky-olvasókönyv. Összeállította, jegyzetelte, bevezette Markója Csilla. Enigma, Nr. 24/25, 2000, 163., ahol Bardoly István összegyűjtötte Mednyánszkyknak a fényképezéssel kapcsolatos megnyilvánulásait, s fölhívja a figyelmet arra is, hogy Mednyánszkyknak az a másik többször idézett feljegyzése: „augusztus 23. kedd. Pozsony – A tegnapi nap délelőtt csináltam az első fotografisztikus felvételeket az Auban [Pozsony túlparti ligete] és

Pozsonyban, melyek jól sikerültek, ez egy fordulópontot jelent”, bár korábban 1911-re datálták, valójában évszám nélküli bejegyzés.

- ⁵⁹ Malerei nach Photographie von der Camera obscura bis zu Pop Art. Münchner und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen. München, 1966; Fotografische Bildnisstudie zu Gemälden von Lenbach und Stuck. Museum Folkwang, Essen, 1969; BILLETER, Erika: Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Kunsthau, Zürich, 1977; TERRASSE, Antoine: Degas et la photographie. Paris, 1983; Heilbrunn, Françoise-NÉAGU, Philippe: Pierre Bonnard, Photograph. München, 1988; EGGUM, Arne: Munch und die Photographie. Bern, 1991; KIRCHNER, Ernst Ludwig: Die Photographie. Davos, 1994; POHLMANN, Ulrich (hrsg.): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 2004.

Gellér Katalin

ORFEUSZ ÉS KASSZANDRA

Magyar festők antikvitás-élménye a századfordulón¹

Az antikvitás a századforduló magyar művészetében, első látásra, nem játszott olyan kiemelt szerepet, mint például az osztrák, a német vagy a horvát művészetben. Megkésett múzeumstílust képviselt az ekkor elkészült Schickedanz Albert tervezte Múcsarnok (1896) és a Szépművészeti Múzeum (1906) épülete. Az akadémikus és eklektikus festők műveiben az antik mitológiából kölcsönzött témák hosszasan tovább éltek. Than Mór, Székely Bertalan és elsősorban Lotz Károly, a 19. század végének hazai vezető akadémikus mesterei a középületek falképein és a magánszférának szóló festményeken reprezentatív módon és általában erotikus hangsúlyokkal dolgozták fel a közkedvelt antik témákat, csábító Vénuszokat vagy Léda a hattyúval kompozíciókat. Székely és Lotz művészetét már megérintette a századvégen egyre erősödő dekoratív irány. Ezt mutatja, többek között Székely Bertalan monokróm színvilágú, grafikus hatású, Botticellit követő *Vénusz születése* című (1900 körül) temperája, Lotz Károlynak az angol esztétizmus hatását is beolvasztó női portréi és aktjai közül például a *Fürdő nő* (1901).

Előképek: apollói és dionüszoszi művészet

Első látásra úgy tűnik, hogy Arnold Böcklin csodálata kapcsolja össze a 19. századot a 20. század elejének új törekvéseivel. A svájci művész ebben a régióban igen nagy hatást gyakorolt például a bécsi Secession művészeinek még nem saját épületükben rendezett első tárlatán, 1898-ban Böcklin és Franz von Stuck művei is szerepeltek. A Münchenben tanuló magyar művészek körében, sőt még 1900 körül a Mintarajziskolában is valóságos Böcklin-kultusról beszélhetünk. Elsősorban Szinyei Merse Pál és a 20. századba benyúlva Benczúr Gyula munkái (*Nőrabló kentaur*, 1910) mutatják a Münchenben rendkívül népszerű svájci mester hatását, akivel mindketten műteremszomszédok voltak.² Piloty osztályában Szinyei első befejezett festményét Arnold Böcklin hatása alatt festette (*Faun IV. Faun és nimfa*, 1868), melyet még több hasonló téma követett (például a *Kentaurok rohama*, 1873).³ A Bécsben készült *Bacchanália* (1869) az osztrák festészetben is divatos téma volt. Ismert és kevésbé ismert festőknél is felbukkanak ismert böcklini témák, például Stein Jánosnál (*Faun és nimfa*). Zichy Mihály is feldolgozott számos

Böcklin művei által népszerűvé vált fauntémát (*Nórabló faun*, 1874), sőt Lotz Károly is festett Pán-ábrázolást Böcklin szellemében a Liphay-palota dekorációjához (1874).⁴ Gulácsy Lajos szintén kedvelte Böcklin munkáit.⁵

A századfordulón egyedül Vaszary János tudta műveibe integrálni (*Tanulmány sípon játszó faunna*, 1895 körül) ezt a Böcklintől elinduló Szinyei Merse egy-egy művében idilli korszak ábrázolásává tágított témakört (*Pogányság II.*, 1869). Vaszary ugyanabban az évben, 1898-ban festette az apollói harmóniát, időtlen boldogságot tükröző *Aranykor* című és a túlsorduló életörömet és leplezetlen vágyódást kifejező *Az eleven kulcs* című festményeit. Szórványosan más művészeknél is megjelenik egy-egy böcklini téma, például Nagy Sándor versengő faunokat ábrázoló rajzán (*Mitológiai jelenet*). Általában inkább az esztétizáló irány által érintve, mint Benczúr *Nárcisz* című (1881) festményén, vagy még nagyobb mértékben a panteisztikus életérzéssel telített idilli fürdőzési jelenetekben él tovább az eddig mitológiai személyekben megtestesített féktelen energia és természettel való harmonikus egység kifejezése.

Lotz Károly *Olymposzának* (Operaház, 1882–84) uralkodó istenei Apolló és Bakkhosz, de kettősük a kupolakép minden festői bravúrja ellenére sem lép túl az allegória a korszakban köznyelvinek számító, szokványos jelentéskörén. A 19. századi festészet faun-, azaz szatír-témái általában csak felszínesen kapcsolhatók Nietzsche-nek *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* című, magyarul Fülep Lajos bevezetőjével és fordításában megjelent tanulmányában kifejtett, az apollóival szembeállított dionüszoszi művészet jellemzőihez.⁶ Magyarországon a Nietzsche tanai által leginkább érintett gödöllői alkotók, Nagy Sándor és Körösfői-Kriesch Aladár témaköreiben ugyan megjelenik a nagy egységkeresés, a mindenséggel való egyesülés vágya, de az eksztatikus drámai elemet tekintve műveikben nyoma sincs a dionüszoszi princípiumnak. A századforduló magyar mestereinek többségével, így a faun-témát egyáltalán nem kedvelő Ferenczy Károllyal együtt inkább Winckelmann és Goethe görögség-eszményét ismerték és kedvelték, illetve az új életfilozófiák és a megújuló monisztikus természetvallások követői voltak.

Az antikvitás kiemelkedő és sajátos szerepet játszik Fülep Lajos művészetelméletében, a nemzeti művészetről vallott felfogásában is.⁷ *A Szellem* című folyóirat első számában a művészet formáit „kiirtó” impresszionistákkal szembeállítja Cézanne, Gauguin, Maillol és Marées alkotásait, akik az „antikokéval azonos elveket” vallottak, mert „művészetük újra visszahelyezte örökükbe a formákat”.⁸

Orfeusz Nagybányán; a művészet forrása a természet

Az akadémiizmussal szembeforduló, a szecessziós stilizálás és a természetelvű festészet között ingadozó magyar művészek formateremtő kísérleteik során számos esetben az antik mitológiához és a reneszánsz példákhoz fordultak új



2. Lotz Károly: Fülemlé-dal

1. Székely Bertalan: Vénusz, 1900 körül
(MNG)

kifejezőmódjuk alátámasztására. A müncheni szecessziós időkről írta Ferenczy Valér, hogy „sokban görögös, klasszicista hatások is érvényesültek akkoriban...”⁹ Ferenczy Károly és családja körében még a mindennapi életben, az emberek leírásában is állandó viszonyítási alapként szolgált a görög művészet.¹⁰ A görög szobrászat iránti érdeklődése tanulóéveitől datálódik, a nápolyi akadémián ókori szobrok gipszöntvényeit rajzolta. A Capitóliumi Vénusz másolata a nagybányai szalonban állt. Egy plakáttervén és a Művészet folyóiratnak készített rajzán, valamint Nagybányán festett, 1903-as csendéletén (*Vénusz-csendélet*) is szerepelt. Az eredeti festményen a Vénusz-szobor mellé a természeti szépséget képviselő rózsákat helyezett, de a szimbolikus mondandó kevésbé érdekelte, s a festményt később kettévágta, mert a kompozíciót rossznak találta.¹¹ Vagyis az antik szobor Ferenczyt, Cézanne-hoz hasonlóan csupán festői, illetve formai-kompozicionális szempontból érdekelte (Paul Cézanne: *Csendélet gipsz Ámorról*, 1895 körül).

Ferenczy, aki a müncheni szecesszió tagja volt, jól ismerte Franz von Stuck műveit, de nem kedvelte erotikus szatír-témáit. Számos, ugyanarra a témára készült munkájuk szinte ellentétes tartalmú. Orfeusz figurája Stuck két, ugyanabban az évben festett képén is szerepel, az egyikben (*Orfeusz*, 1891), hagyományosan, mint az állatokat megszelídítő isten szerepel, gazdagon díszített hangszerral a kezében, a másikon egy erdei tisztáson fekvő szenvedőként, vérző áldozatként látjuk viszont.¹² Ferenczy figurális tájképén (*Orfeusz*, 1894) nem szokványos módon – hegedülő fiatalemberként – ábrázolta. Félaktja hagyományos jegyei ellenére dekoratív vonalrajzú, Orfeuszában a korszak szépségkultuszára utaló jegyek tűnnek fel. A figura meztelensége természettel való egységét jelzi, a természet hatására született zene élményét testesíti meg, vagyis nem Orfeusz a bűvölő, hanem fordítva. A lombokban rejtőző madárfigura azt sugallja, hogy a természet hangjaira figyelve hegedül – akár a *Madárdal* (1893) esztétizáló felfogású párdarabjának is tekinthető.

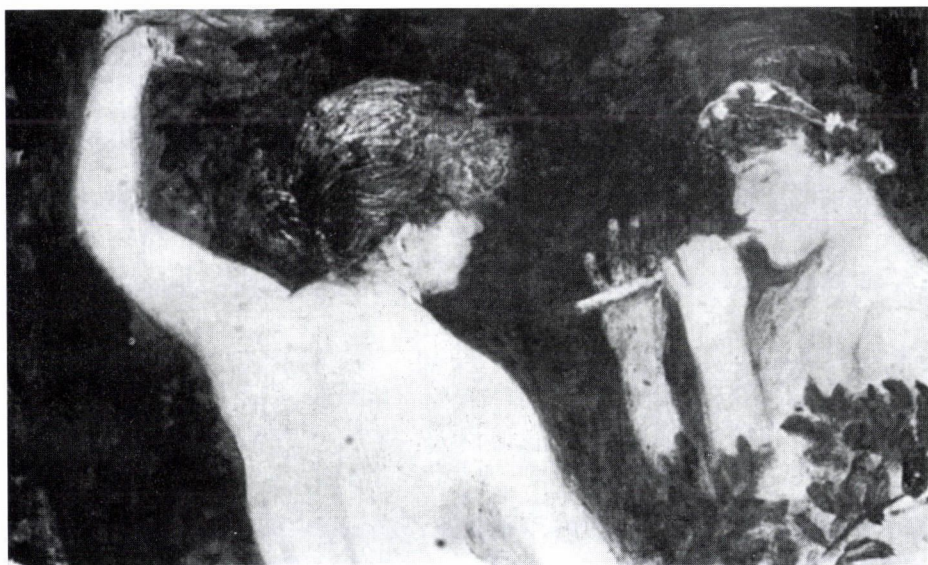
Ferenczy a mitológiai témát hagyományos életképi illetve idillikus anekdota-témához kapcsolta. A természet, egy madár hangjára figyelő fiatal, zenélő, vagy ihletet kereső figura, a korábbi festői tradícióból kedvelt toposzát megfestette például Dante Gabriel Rossetti a *Veronica Veronese* című (1872), Lotz Károly a *Fülemüle-dal* című festményén a környezet, illetve a táj és a figura kapcsolatából más és más tartalmakat kiemelve.

Orfeusz történetét gyakran megjelenítették mind reprezentatív faldekorációkon, mind a szimbolista festményeken. Than Mór például az Operaház lépcsőházába akadémikus klasszicizáló modorban festette meg életének főbb eseményeit (1882–84). A szimbolista festők történetéből elsősorban tragikus halálát emelték ki. Az Orfeusz halálát két változatban is megfestő Gustave Moreau a halálkultusz, a halálos párbajjá fokozott nő–férfi ellentét egyéni megfogalmazásaiban, különösen a *Fiatal trák lány Orfeusz fejével* című (1865) festményével új értelmezést vezetett be, amelynek újdonsága különösen a belga festészetben visszhangzott (Jean Delville: *A halott Orfeusz*, 1893), de témaválasztását tekintve Stuck halott Orfeuszára is hatással lehetett. Franciaországban a téma dekoratív klasszicizáló modorban (Alexandre Séon: *Orfeusz siralma*, 1896) és szimbolista feldolgozásokban (Odilon Redon: *Orfeusz*, 1903) is megjelent. Nálunk inkább a német szimbolisták hatottak az Orfeusz-feldolgozásokra, így Max Klinger monumentális ünnepélyes, szimbólumokkal zsúfolt nyelvezetének a hatása érződik Kacziány Aladár egy-egy festményén és Helbing Ferenc *Orfeusz* című (1900 körül) szecessziós könyomatán.

Az Orfeusz-témának a szimbolista trendtől eltérő interpretálása Ferenczynél az akadémikus jegyek, a naturalista hangulatfestészet és a szimbolikus jegyek egyedi összefonódásából fakad. Naturalizmusa és stilizáló részletei ellenére Raffaello hegedülő Apollójának (*Parnasszus*, 1510–11) példájából többet megőrzött, mint például a szintén tájban hegedülő „vérszegény és ideges” fiatalembert ábrázoló Antoon van Wellie *Szóló* című (1899) jellegzetesen szimbolista festményén.¹³



3. Ferenczy Károly: Orfeusz, 1894



4. Ferenczy Károly: Daphnis és Chloé, 1896

Az *Archeológia* című (1896) falkép tervét is a válaszüton álló Ferenczy-művek közé helyezik, ez utóbbin a jelképes tartalmat, a mítosz-keresést szecessziós formanyelven fogalmazta meg. Az ásátás helyszínének leírásában a fák, a templom maradvány stilizált megjelenítésében, a gyökérrel körülfont szoborban a természeti és a művészeti Ferenczy és kortársai számára a görög művészetben legtökéletesebben megtestesült egysége fogalmazódik meg. Az antik művészet felfedezésében szerepet játszhatott a müncheni környezeten kívül Puvis de Chavannes festészete, amelynek hatása más művein is jelen van.¹⁴ A temperakép az élet és a művészet elmúlás feletti győzelmét is szimbolizálhatja, s az életkorok (fiatal és öreg férfi), jelen és múlt, természet és művészet, ismert és ismeretlen megfogalmazásaként is értelmezhető.¹⁵ A múlt, a mélyebb rétegek elérésének vágya és a művészetnek a természetihez hasonló állandó újjászületése is foglalkoztathatta a festőt. Bár fia szerint a német filozófus munkái nem érdekelték Ferenczy Károlyt,¹⁶ Nietzsche-illusztrációként is felfoghatjuk, a „mithikus hont” elvesztő modern kultúra vágyódását kifejező műként: „És íme a mithusztalan ember, akit örökös éhség gyötör a nagy múltnak közepette és keresi ásóval, csakánnyal a gyökereket, még ha a legtávolabb eső régi romokat kell is föltúrnia értük.”¹⁷

Ferenczy nagybányai munkáin, így *Daphnis és Chloé* című, Kiss József illusztrációjának I-es számú darabján az antik mítosz figurái már a természettel szoros egységet alkotnak. *Daphnis és Chloé II.* című (1896) szénrajzán a téma városi, modern változatát készítette el. A szecessziót Ferenczy feltételezhetően városi művészetnek tartotta, ahogy Babits Mihály a modern francia művészetet „Nagyvárosi Vénusznak” nevezte.¹⁸ Ferenczy választása végül a mitológiákat teremtő antikvitással és a keresztény szimbolikával¹⁹ is alátámasztott természetkultuszra esett, amelyben a látvány analíziséből és szintéziséből születő tiszta festőiség, a stílus eleganciájának keresése lassan háttérbe szorította a mitológiai vagy vallásos témát.²⁰

Vénusz Pallasz Athéné szerepében; az antik templom mint művészetszimbólum

A müncheni és a bécsi szecesszió Pallasz Athéné-ábrázolásaihoz – mint az új művészet védelmezője látható Franz von Stuck festményén (1897) és Gustav Klimt plakátján és festményén (1898) – hasonlítható szerepben jelenik meg Raffello és a milói Vénusz figurája Vaszary János a Múcsarnok 1899-es Tavaszi Nemzetközi Kiállítását hirdető plakátján és katalógusán.²¹ Mint láttuk, Ferenczy néhány művében is szerepet kapott kedvelt Vénusz-figurája.

A görög művészet Nagy Sándornál is mérce, példakép volt, bár az előbbiektől gyökeresen eltérő művészeteszmény példája. Az életrajzi elemeket tartalmazó, a művész morális-esztétikai válságát elbeszélő *Párisi sorozat* (1920 után) *Vízió a mester műhelyében* című tollrajzán a milói Vénusz szobrát egy



5. Ferenczy Károly: Archeológia, 1896

majom (esztétikai és erkölcsi értelemben a rossz jelképe) kaparintja meg. A *XIX. század végén Párizsban* című tollrajzán rokokó parókás antik istennő nyomába vonulnak fel a Julian Akadémia diákjai, mögöttük a Notre-Dame, fölöttük az Akropolisz látható.²² A Vénusz-szobor a kortárs formabontó irányzatokat gúnyoló karikatúráján is megjelenik (*A művészet berkeiben*). Hagyományos allegorikus szerepben is feltűnik, így Lechner Ödön *Iparművészeti Múzeumának* homlokzatán, ahol a díszítő szobrok közül az egyik Bocskay-sapkás, attilát viselő figura – a díszítő szobrászat allegóriája – a milói Vénusz szobrát tartja a kezében.²³

A Vénusz-témakör meghonosodását elősegíthette a müncheni kör reneszánsz csodálata, melyet Lyka Károly *Önarcképe* (1900) is mutat, a háttérben Tiziano *Égi és földi szerelem* festményének Vénuszával.²⁴ Körösfői-Kriesch a müncheni kör reneszánsz-központúságában több ponton is osztozott, bár tőlük eltérő módon, korai madonna-ábrázolásain a pre-raffaeliták Botticelli-kultuszát követve. *A Vénusz szobor megtalálása* cí-

mű, dekoratív vonalrajzú akvarelljén jellegzetes, a historizáló festők által kedvelt témát, a reneszánsz korának antik csodálatát dolgozta fel.

A téma klasszikus utalásként való feldolgozása meghatározónak bizonyult, s Vénusz figurája alig jelenik meg a századforduló rontást hozó, a bűnt megtestesítő nőalakjaihoz hasonló szerepben, mint például Ferdinand Khnopff Joséphine Péladan hatására festett képén (*A legfelsőbb bűn vagy Venus Renascens*, 1885). Egyedül Csók István kísérletezett Vénuszt erotikus szerepben láttató, Max Klinger-i gondolkört megfogalmazó festménnyel (*„És szabaddíts meg minket a gonosztól”*, 1897).²⁵

A görög építészet és szobrászat alkotásait megjelenítő képrészlet tiszta fehérsége az egyetlen világos pont az aprólékosan megrajzolt, szörnyekkel teli világban Nagy Sándor *Indulás* című, a már említett Párisi emlékek című sorozatba tartozó grafikáján. Vízióként jelenik meg az antik templom épülete

Gulácsy Lajos *Görögkert* című (1911–12) festményének egységesen izzó vörös tónusában is. Gulácsy Lajos festményén nem tartalmi, jelentésbeli ellentét szimbolikus jele, hanem egységet alkot az egy-egy színfolttal érzékeltetett figurákkal és a ligetes tájjal, amelynek lezárása a könnyedén felvázolt templom. *Elmúlás (Gondolatok)* című (1912) festményén Gulácsy hasonló eszközökkel belső megértést, érzelmi azonosulást sugallva teremt kapcsolatot az antik portrészobor és a nőalak között. *Arte Vita Natura* című (1916–17), utolsó szintézisre törekvő művei egyikén az életre és halálra, elmúlásra és örökkévalóságra utaló szimbólumokat tartalmazó tájképben kiemelt szerepet játszanak az antikvítás korát idéző motívumok.²⁶ Csontváry Kosztká Tivadar panorámi-kus, romtemplomokat ábrázoló festményei valós helyszíneket örökítenek meg. Az ókori és a keleti mítoszok valamint a keresztény vallás helyszíneit megjelenítő, különböző tradíciók kereszteződéséből születő vízióinak elemzése a dolgozat szorosán vett témakörén már túllép.

Aranykor-ábrázolások

Vaszary János említett *Aranykor* című festményének hősei Vénusz istennő, a Medici Vénusz szobra előtt mutatják be virág-áldozatukat. Az elhagyatott, romantikus hangulatú parkban Erato és Artemisz, szintén ismert ókori művekre visszavezethető szobra is kivehető.²⁷ A nőalak sápadt fehérsége és a fiatalember klasszikus portrékra emlékeztető, akadémikus szabatosággal megfogalmazott, gazdag növényi háttér elé helyezett profilja a szobrok világához közelíti őket. Az ismert ókori szobrok és az emberi figurák összekapcsolása, bár a tájjal szoros összefüggésben történik, emlékeztet Gustav Klimt első, a historizmust meghaladó kísérleteire (*A szobrászat allegóriája*, 1889).²⁸ A festő a figurákat és a tájat sápadt, zöldes-sárgás tónusba egységesítette, izzó alkonyi fényvel a háttérben – időtlen, aranykori nyugalmat sugallva.

A Puvis de Chavannes nyomába lépő francia szimbolisták, mint Alexandre Séon és a klasszikus tájakon ismeretlen kultuszokat meglevenítő kortárs német festők, köztük elsősorban Ludwig von Hofmann fürdőző nőt ábrázoló, szecessziós keretbe fogott, idillikus művei között helyezkedik el a Vaszary életművében és a kortárs magyar festészetben is magányos festmény. Vaszary naturalista és szimbolikus elemekben gazdag keretbe fogott festményén fogalmazódott meg a legtisztábban az időtlenség-élmény, az a konkrét mitológiai személyektől elvonatkoztatott, mégis a klasszikus konnotációt megőrző kifejezőmód, amely a századforduló művészetének egyik fő jellemezője volt. Klasszicizáló elemei folytatásra találtak a festőileg gyengébb, de grafikus erőnyekben gazdag Kacziány Aladár munkáin (*Szimfónia*, 1918), a téma pedig később különösen nagy jelentőségre tett szert.

Az avantgárd aranykor-megfogalmazásaihoz vezet át Kernstok Károlynak a Schiffer-villába tervezett üvegfestménye (1912), Iványi Grünwald Béla ke-



6. Gulácsy Lajos: Görögkert, 1911–12

vésbé ismert *Allegória (Áldozat)* című (1910 körül), a szabadkai Városi Múzeum tulajdonában lévő üvegfestmény-terve. A magyar mitológia klasszikus reminiszcenciákat keltő megjelenítésével a Lederer-ház homlokzati díszén (a *Csodaszarvas vadászata*) Kernstok kísérletet tett a két különböző mitológiai kör összekapcsolására is.



7. Vaszary János: Aranykor, 1898

A gödöllői művészek görögség-képe

Romantikus gyökerekre, talán a Schlegel fivérekre, de Nietzsche-re és Herderre biztosan visszavezethető mítoszkeresés jellemzi Körösfői-Kriesch esztétikai nézeteit, amelyeket a 19. századi görögös, latinos kultúrán alapuló historizáló felfogás és a népművészet, a néplélek kutatása egyaránt meghatározott. Mítoszalkotása eklektikus összetevői között a görög művészet és a népművészet inspirációja fő helyen szerepel, melynek jelképe a görög templomrom és a kalotaszegi templom.²⁹

A görög művészet hatása bonyolult képlet Körösfői-Kriesch Aladár művészetében, egyrészt a romantikus-historizmus magyar mestereit követi ezen a területen is, másrészt a „jó hagyományokat”, köztük az antikvitás tiszteletét megőrző angol preraffaelitákat.³⁰ Körösfői-Kriesch, ekkor még csak Kriesch Aladár az akadémikus tradícióból indult, soha sem tagadta meg mestereit, Székely Bertalant és Lotz Károlyt, sem az általuk és Than Mór által kezdeményezett, nemzetközi és magyar mitológiát összekapcsoló szinkretikus mítoszfelfogást.³¹ Székely Bertalan magyar mitológiai témáival hatott, Lotz Károly pedig portréfestészetével. Lotz dekoratív historizmusának, reneszánsz és főként barokk elemekből építkező derűs isten-világának formai harmóniája csodálattal töltötte el, de alapvetően távol állt Körösfői-Kriesch nazaréus lelkületétől.³²

Legközelebbi szellemi rokonságát Babits Mihály „klasszikus álmai” jelentik, s a preraffaelita művészet iránti érdeklődése.³³ Körösfői-Kriesch a gimnáziumban jól megtanult görögül, és kedvenceit, köztük Homéroszt eredetiben olvasta.³⁴ Görögség-képét, úgy tűnik, alapvetően befolyásolta Winckelmann 1755-ben megjelent, a századfordulón még széles körben ismert, Walter Paterre is jelentős hatást gyakoroló tanulmánya, a „nemes egyszerűség és csendes nagyság” eszménye, amely emelkedett erkölcsi eszményeket sugalló, szigorú függőlegesekre és vízszintesekre épített kompozíciójú, erősen grafikus karakterű művekben öltött testet. Görögországi naplójában Körösfői-Kriesch az Akropoliszról írja: „Oda se nézünk úgyszólván, s egész testünkön át mintegy beszívódik az a harmónia és fenség – amely ilyen intenzitással azóta sem nyilatkozott meg az emberek között!”³⁵ A Körösfői-Kriesch görögországi naplójából számos részletet közös életrajzukba szó szerint átemelő Nagy Sándor a német filozófus keresztény vallást illető kritikáját is beillesztette: „igaza van Nietzsche-nek: Die Erscheinung Jesus bedeutet einen Riss in der menschlichen Geschichte. Még soká lesz, amíg újabb, szélesebb fundamentumokon felépülhet az élet egy oly harmonikus kialakulása, mint amilyen a görögöké volt!”³⁶

Talán a századforduló divatos életfilozófiai, életvezetési elvei mellett Winckelmannnak a szép görög testről való elmélkedései is, amelyek korábban az angol esztétizmus mozgalmára is hatottak, közrejátszottak egészséges életmódjuk kialakításában, meztelenség-kultuszukban.

Szigorú szimmetriát kedvelő, grafikus szemlélete szerint választott a görög művészet alkotásai közül is. A legnagyobb csodálattal az Akropolisz Karyatidáit övezte, Praxitelész Hermész-szobrát már „édeskésnek” találta. „A görögök Raffaelje ... Nincs semmi tendencia rajta a síkok elhelyezésében” – írta.³⁷

A gödöllői művészcsoporth bécsies orientációjú mesterei, Sidló Ferenc különösen egy Danaidákat ábrázoló diófacímrajzán, Moiret Ödönnek pedig szinte egész munkásságán érezhető a klasszikus témák geometrikus bécsies kánonjának a követése. A Bécsben dolgozó Simay Imre számos művén alkalmazta az antikizáló szecessziós modort és témakört is, például a Hagenbund 1906-os kiállításához készített, Sziszifuszt megjelenítő plakátján.

A dionüszosi mámor ábrázolása távol állt Körösfői-Kriesch művészi temperamentumától. Zene- és táncábrázolásai is ezt mutatják, így a budapesti Zeneakadémia frízének (1907) figurái mind az egyházi, mind a világi zene képviselői hierarchikus rendben, áhítatos nyugalmú, illetve harmonikusan elrendezett csoportokat alkotva vonulnak. A vonal nyugodt zenei ritmusa határozza meg a dekoratív összképet.³⁸ A zene és a tánc eksztatikus megjelenítésére alig találunk példát a magyar festészetben, bár a görögös tánc kultúrájának nálunk is akadtak követői. A természet dinamikáját sugalló táncábrázolás látható Vaszary János egyik kárpit-tervén (*Tánc*, 1906) és Csontváry Kosztká Tivadar *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* című (1907) festményén, amelynek táncoló nőalakjai görög vázafestményeket, Franz von Stuck és más német szecessziós mesterek dionüszosi felszabadultságú táncképeit is felidéznek, valamint Maurice Denis átszellemített szüzeket ligetes pagonyban ábrázoló vízióit.

Körösfői-Krieschre a müncheni Deutsch-Römer festők közül elsősorban Anselm Feuerbach súlyos elbeszélő modora hatott, a müncheni akadémia divatos témakörei nem vonzották. A gödöllői erdőben nem volt helye érzékiséget sugárzó szatíroknak, faunoknak, sőt még Szinyei Merse vagy Hollósy Simon nimfáinak sem (Szinyei Merse Pál: *Tourbillon*, 1873, *Tündérek tánca*, 1874; Hollósy Simon: *Táncoló lánykák*, 1910). Gödöllőn nimfák helyett tündéresített magyar ósaszonyok táncolnak a tisztásra sütő hold fényében Zichy István Hunort és Magyarot megjelenítő fametszetén (1905).

Körösfői-Kriesch bár jól ismerte a mitológiai történeteket, a szimbolista mesterek által kedvelt mitológiai témákat nem részesítette előnyben. A medúza-fő például egyszer-egyszer képtémaként és irodalmi fordulatként is előfordul: például Mihály (Kádár) Líviát medúzafőként festette meg: *Gorgophone (Mihály Lili arc képe)* (1909). Képszerű fogalmazásában John Ruskin „igéző Medúza-főként” tartja a nézők elé a világ egységének, a „természet organisáló tevékenységének” törvényét.³⁹ Körösfői-Kriesch az új művészet vállalt sokkoló hatását érzékelteti a felidézett képpel, a Josef Maria Olbrich Secession épületét díszítő kígyózó hajú művészet-allegóriák alkotójához hasonlóan.

Miért éppen Kasszandra?

Körösfői-Kriesch Aladár legjelentősebb mitológiai tárgyú alkotása, a *Kasszandra* című kárpit a gödöllői művészek kiemelt műfajában készült.⁴⁰ Gobelinjén Priamosz király jós tehetségű lányát jeleníti meg, aki megjósolta Trója elestét, de senki sem hitt neki.⁴¹ Alakja reliefszerűen rajzolódik ki a háttér vízszintes mezőkbe rendezett, dekoratívan formált motívumai előtt. Figurája betölti a nyújtott, hosszúkás képmezőket. A királylány egyik karjával felmutatva, másikkal hajába kapva, fájdalmas arckifejezéssel figyeli a repülő darvakat. Vöröses szőke haját talán Homérosz leírása ihlette: „aranyló Aphroditéra hasonló”.⁴² Fedetlen keblekkel, áttetsző szoknyában, sikyszerű kompozícióban ábrázolta, amely ahogy a hangsúlyos körvonalarajz kissé egyiptizáló, de főként antik vázarajzok inspirációját mutatja.⁴³ A hosszú, hullámzó hajzuhatag a preraffaelita festők nőalakjaiéra emlékeztet.

A nőalak mellett és az égen szürkés és vöröses barna háttér előtt darvak láthatók. A festő pontosan, részletezőn ábrázolta a néha egy méternél is magasabb, hatalmas szárnyú, kecses madarakat; hamuszürke színűket, a fejükön lévő vörös foltot, a feketébe váltó válltollakat és szárnyfedőket, a barnás-sárga, hegyes csőrt. A horizonton „fürgő hajók” (Homérosz), görög gályák láthatók a stilizáltan, grafikusán ábrázolt sötétkék tengeren.⁴⁴ A kompozíció összefogott, egyszerűségében is dekoratív, Körösfői-Kriesch általában száraz, grafikus fogalmazását a nemes anyag élettel telíti.

Körösfői-Kriesch Kasszandrát közismert, jósnői szerepében jelenítette meg. Kasszandra jósnő voltát Pindarosz tette ismertté, Homérosz még nem említette.⁴⁵ A madarak is jósló tehetségére utalnak, Kasszandra, ahogy ikertestvére, Helenosz ismerte az augurium vagy auspicium szertartásait.⁴⁶

Felmerül a kérdés, vajon melyik klasszikus szerző művéből merítette témáját; Homérosz *Íliász*ának egy részletét is illusztrálhatta. Kasszandra egyetlen jelenetben tűnik fel az *Íliász*ban: hajnalban, a fellelgvárban őrködve ő veszi észre egyedül Priamosz visszatérését, aki Hektór egyik, harcban elesett fia meggyalázott holttestének kiadásáért ment ki a görög táborba:

„és nem látta meg őket férfi, se szépövű asszony:
Kasszandré csak, aranyló Aphroditéra hasonló,”⁴⁷

A darvak az antikvitásban általában a tavasz és az életöröm szimbólumai voltak, ismertek mint az éberség szimbólumai is a keleti kultúrákban, illetve később a keresztény szimbolikában. A darvak gyakran a hattyúk szerepében jelennek meg, a hattyú pedig a balvégzet madara volt. Darvak az *Íliász*nak egyedül abban a részletében szerepelnek, ahol Pallasz Athéné pajzsával buzdítja harcra a görögöket:

„Mint amikor szárnyas madaraknak sok raja röpköd,
vadludak és darvak, vagy hattyúk hosszú nyakukkal,
Kaszüsztrosz medre körül szállonganak, Ázsia rétjén,“⁴⁸

Körösfői-Kriesch a német irodalomban is otthon volt, számos forrást, mitológiai lexikont és más művet is felhasználhatott. Schiller ismeretére, aki Kaszszandra címen balladát is írt, utalhat például a darvak kiemelt szerepeltetése.⁴⁹ Mivel Körösfői-Kriesch harctéri naplójában említi, hogy Aiszkhülosz *Oreszteia* című drámáját olvasta a frontvonalon, feltételezhető, hogy gobelinjét az *Oreszteia* első része, az *Agamemnón* szintén inspirálta, amelyben Trója eleste után, a görög vezér által rabnökként Argoszba hurcolt Kaszszandra részletesen elbeszéli tragédiáját, az Apollótól kapott jóstehetség balsorsra változását. Mivel nem viszonzta az isten szerelmét, Apolló azzal sújtotta, hogy jóslatainak nem hittek. Aiszkhülosz tragédiájában előre látva sorsát, hogy Klütaimnésztra meg fogja ölni őt hűtlen férjével együtt, Apollónhoz intézi siralmát:

„Apollón, Apollón,
Útnyitó, elvesztöm nekem,
Ó jaj, hová vezetted, mily fedél alá?“⁵⁰

Körösfői-Kriesch a bosszúálló feleség figuráját is szeretne volna gobelinben megjeleníteni, de csak vázlata készült el 1908-ban. A napló szerint több rajzot is készített a trilógiához. Ezek közül fennmaradt *Erinysek* feliratú grafikája, amelyen valószínűleg kínzó lelkiismerete, a kígyózó karú nőkként ábrázolt erinnysek (fúriák), a bosszúállás istennői elől Pallasz Athéné szobrához menekülő Oresztészt látjuk.⁵¹ A grafikák végső formáját vászonra húzott papírosra, tussal és akvarellal szeretne volna elkészíteni. A fennmaradt krétarajz pontosan megfelel a leírásnak: „félíg kép, félíg illusztráció“⁵² Körösfői-Kriesch fúriáinak vadul kaszáló karja, ritmikus mozgása Jan Toorop *Fatalizmus* című (1893) grafikájának három, áldozatukat elpusztítani vágyó, a végzetet, a sors istennőit megjelenítő figuráira emlékeztetnek. A téma főként Angliában volt kedvelt, többek között John Flaxman is megjelenítette egy akvarelljén a fúriák által üldözött, Apolló istenhez és Pallasz Athénéhez menekülő Oresztészt. Magyar gyűjteményben is fellelhetők Hermann Heide Goethe *Iphigénia Tauriszban* című drámájához készült illusztrációi, az egyik rézmetszeten (*Oresztész menekülése*, 1851) szintén a fúriák elől menekülő Oresztészt látjuk.⁵³

Visszatérve a *Kaszszandra* című gobelinhez, Körösfői-Kriesch 1911-es görögországi útján Nagy Sándorral együtt Mükénében és Argoszban is megfordult, de a naplóban nem említi, hogy eszébe jutott volna gobelinjének hősnője.⁵⁴

Vajon volt-e konkrét példaképe a nőalak megformálásában? Az ókori ábrázolások között Kaszszandra figurájával viszonylag ritkán találkozunk. A legtöbb vázarajz a Trója eleste utáni eseményeket, az Aias görög harcos elől Pallasz Athéné templomába menekülő, illetve az istennő szobrába kapasz-

kode Kasszandrát örökíti meg, mint egyik leghíresebb ábrázolásán, Kleophrades festő vázáján. Csupán feltételezésként említik, hogy Brygos festő vörös-alakos vázaképén (*Paris hazatér Ida hegyéről*, Louvre) a háttérben álló nőalakok közül az egyik Kasszandra is lehet.⁵⁵

Később sem ábrázolták túl gyakran, általában a prófétáló nőalakot fogalmazták meg.⁵⁶ Körösfői-Kriesch feltételezhetően ismerte, a Nemzeti Múzeum képtárában láthatta is Than Mór *Priamosz Hektór holttestét viszi Trójába* című (1877) festményét, amelyen a holttest mögött álló, bal kezét Körösfői-Kriesch hősnőjéhez hasonlóan az ég felé emelő, felfelé tekintő figura valószínűleg Kasszandrával azonosítható.⁵⁷

Gustav Klimt görög inspirációjú figuráihoz, például a *Beethoven-fríz Poézis* elnevezésű, kútharával a kezében ábrázolt nőalakjához hasonlítva Körösfői-Kriesch *Kasszandra* gobelinjén kevésbé közvetlen az antik előképre való utalás. Jóllehet a ruha körformába fogott mintája felidézi a bécsi nagymester 1902-ben bemutatott Beethoven-frízén látható ornamentikát, de Körösfői-Kriesch kárpitja inkább az angol preraffaeliták elbeszélő stílusát idézi. A hősnő keserű arckifejezése, hosszú haja Rossetti *Kasszandra* (1861) című rajzára emlékeztet, amelyen a ruháját tépő hősnő szülei, Priamosz és Hecuba, híres trójaiak, Hektór, Andromaché, valamint Heléna és Párisz királyfi körében látható.⁵⁸ Hasonlóan erős érzelmeket fejez ki a Rossettit követő Frederick Sandys, aki Kasszandrát Helénával együtt, görögös arccal (a homlok és orr szinte egyenes vonalat képez) ábrázolta.⁵⁹

Körösfői-Kriesch hősnőjének nyugodt, letisztult körvonalrajza valamint a tengeren úszó bárkák dekoratív megjelenítése a preraffaeliták harmadik generációjához tartozó Walter Crane-nel is rokonságot mutat. Crane antik vázarajzok inspirációjára készült műveit itthon is megismerhette az angol művész 1900-as budapesti kiállításán. Az angol mestertől szerepelt egy mozaikvázlat is a kiállításon, amely a hátlaapon még kibetűzhető halvány felirat szerint: Lord Leighton londoni, Holland Park utcai műteremházába, annak is a központjában, az ún. Arab csarnokba készült. A Szépművészeti Múzeum által megvásárolt vázlaton az angol művész Homérosz *Odüsszeia* című eposzának egyik híres epizódjára utaló témát dolgozott fel – szirénekkal és vitorlás bárkával.⁶⁰ Körösfői-Kriesch 1908-as londoni utazása során Crane-nek a londoni Leighton-házba készült, dekoratív mozaikjait eredetiben is láthatta. Más művein, így Koronghi Lippich Elek *Phaón szerelme* című költeményéhez készített illusztrációin (1903) is érezhető az angol mester hatásán átszűrte antikizálás. A gobelin antikvitas-idézése azonban inkább Max Klinger 1895-ben befejezett *Kasszandra* szobrának egyéni invenciójához, eredeti megformálásához hasonlítható.

A gobelin készülésekor, 1908–1909 fordulóján az Ausztriától való elválás, a nemzeti ellenzékiesség kérdése újra a viták középpontjába került.⁶¹ Politikai nézeteit tekintve Körösfői-Kriesch a negyvennyolcas hagyományokért lelkesedett, Magyarország függetlenségének híve volt. A gödöllői mesterek által a



8. Körösfői-Kriesch Aladár: Kasszandra, 1908

világkiállításokra tervezett pavilokok is az osztrákokétól való elkülönülési szándékot tükrözték, a nemzeti karakter hangsúlyozása, a magyar művészet sajátos jegyeinek keresése volt a céljuk. Ezért nem elképzelhetetlen, hogy a témaválasztásban utalás rejtőzhet Kossuth Lajos Párizsból, 1867 májusában, Deák Ferenchez írt levelére, amelyben Kasszandrára utalva, megjósolta Magyarország pusztulását, ha a Habsburgokkal szövetségre lép.⁶² A baljóslat megidézése mellett néhány motívum is a magyar vonatkozások hangsúlyozására utal, főként a daru szerepeltetése, amely nem szokásos attribútuma a hősnőnek, s felfogható magyaros elemként is, hisz a 19. században még honos madár volt nálunk is, tolla a legények kedvelt kalapdíszé, közmondások, népdalok, s többek között Petőfi- és Arany-versek ihletője volt.

Körösfői-Kriesch más műveiben, így *Zách Klára I-II.* című (1911) nagyméretű festményein és a Zách Klára figuráját megelevenítő gobelinjén (*Nő rózsával*) is ártatlanul megölt, szenvedő nőalakokat ábrázolt, akik visszautasították egy istent, illetve egy magas méltóság (Kasszandra Apolló, Zách Klára a királynő öccse) szerelmét. A sors által eleve bukásra ítélt hősnők meztelensége ártatlanságukat és egyben sebezhetőségüket jelképezi. Mindkét ártatlanul bűnhődő nőalak sorsa egybefonódott városa, országa pusztulásával, Kasszandra Trója, Zách Klára Magyarország tragikus sorsának is jelképe lehet.

Közvetlenül a görögországi út után, 1912-ben festette *Areioszpagosz (Halálos bűn)* című festményét.⁶³ A Phryné hetéra és az őt elítélő athéni bíróság, a vének tanácsa kedvelt témája volt az akadémikus elődöknek, így a Zola által élesen kritizált Jean-Léon Gérôme-nak. Az ünnepelt francia mester festményének anekdotikus előadásával, édeskés kétértelműségével szemben Körösfői-Kriesch festménye a másik végletet képviseli.⁶⁴ Hideg moralizálása szinte megfagyasztja a nézőt. Színszimbolikája igen kifejező. A bírák mereven előre-néző, sormintaként ismétlődő figuráit világoszöld színekkel, a bűnös nőt sötétlilákkal, barnákkal jellemezte.⁶⁵ Körösfői-Kriesch plakátszerű festményének kompozíciója Ferdinand Hodlernek a vízszintesek és a függőlegesek erős hangsúlyára épülő dekoratív kompozícióira emlékeztet. Körösfői-Kriesch Phrynét, aki Plinius szerint Praxitelész szeretője és Aphrodité szobrának (knidoszi Aphrodité) a modellje volt, meztelen testével bírait is megbabonázó nőként, Szent Perpetua mártírral szembeállítva is megrajzolta.⁶⁶

Körösfői-Kriesch Görögországból való hazatérése után az amazonok harcáról is készített vázlatokat, s befejezetlen művei között említi Dénes Jenő *Patroklosz halálát* (1916–18). A görög példa egy különös, mondhatni bizarr megjelenési formájával találkozhatunk a görögországi utazás évében, 1911-ben kezdett marosvásárhelyi Kultúrpalota külső és belső díszítésében.⁶⁷ A Kultúrpalota földszinti előcsarnokában található *Táltosok* vagy *Sámának a loáldozat előtt* című (1913 előtt) freskó például első pillantásra nem tér el a századforduló pogány romantikájának szellemében készült művektől. A figurák megjelenítésében paraszti öltözekből, altáji típusú sámánöltözetekből ismert elemeket fedezhetünk fel, de a bal oldalon, a különös, meredt szemekkel ábrázolt jósnő meglepő módon a knosszoszi papnők fodros ruháját, kötényét, magas fejdíszét hordja, melle fedetlen, a Krétán talált kígyós istennő- vagy papnő-szobrokra emlékeztet. Körösfői-Kriesch a görögországi naplóban többször említi, hogy nagy hatással volt rájuk az athéni Akropolisi múzeum műkénei anyaga, s a helyszínen is jártak.⁶⁸ Az utazások során szerzett élmények is döntőek lehettek szinkretikus módszerének kialakításában, például a különböző korszakok és népek viseletének feldolgozásában. A naplóban többször is leírta a mind a múzeumokban, mind az utcán látott viseleteket, hímzéseket. A candiai férfiviselet és a székeley muszuly között például látványbeli hasonlóságot fedezett fel.⁶⁹ Magángyűjteményben is fennmaradt néhány, az utazáson készült öltözet rajza. A knösszoszi papnő-szoborból jószerivel csak a papnő pózát és viseletét vette át, kölcsönzése a többi figura öltözetének más elemekből való felépítése miatt szinte felismerhetetlenné vált. Nagy Sándor a marosvásárhelyi palota zene-allegóriáin az akadémikus festők kedvelt aktábrázolásait folytatta, valamint antiki-záló és népművészeti viseletű figurákat helyezett egymás mellé.

Amikor Körösfői-Kriesch pogány hősnőt formált a görög istennőből, Morrishoz hasonlóan járt el, aki a *Földi paradicsom (The Earthly Paradise)* című kötetében (végső formájában 1870-ben publikálták) klasszikus, középkori, keleti és izlandi forrásokat helyezett egymás mellé. Körösfői-Kriesch jellem-

zése szerint: „az ő görögjei... észrevétlenül normannokká, wikingekké változnak”.⁷⁰ A preraffaeliták közül Edward Burne-Jones módszere, aki az északi és a görög mitológia, valamint a keresztény szimbolika egységesítésére tett kísérleteiben figuráit egy történelmen, valláson túli létbe helyezve ábrázolta, közvetlenül vagy közvetve Körösfői-Krieschre is hatással lehetett.

Körösfői-Kriesch antikizálásának célja Ferenczy Károllyal ellentétben nem a természetelvűség esztétikájának megtámogatása, hanem a romantikus historizmus módszereivel a klasszikus nemzeti stílus 19. században elmaradt megteremtése, a magyar történelem és legendák hőseinek az univerzális mítoszokhoz való közelítése volt. A mindennapokban jelentkező szépséget a művészeti alkotásokéhoz viszonyította, a görög tájakat, viseleteket a hazaihoz hasonlította mind a régi, mind a kortárs művészetben, ahogy a vallási élet különböző megnyilvánulásaiban is (a templomi énekekben és szertartásokban) minden országban és időben a „nagy életszimbólumok közösségét” kereste.⁷¹

A századforduló kiemelkedő magyar mesterei a tovább élő hagyományos allegorikus használattal szemben a reneszánsztól induló, az akadémizmusban agóniájához érkező antikvitás-felfogás túlhaladásában, művészetük új irányba fordulásánál a mitológiai és a vallásos témák feldolgozásában a történelmen túli, időtlen vonásokat kiemelő, a belső látásra és a művészi öntörvényűségekre építő szimbolista áramlathoz kapcsolódtak, még ha formailag, szintézis-törekvéseiket tekintve különböző utakat is követtek az antik téma dekoratív felületté, egyéni vagy nemzeti mitológiává változtatásában.

JEGYZETEK

¹ A Körösfői-Kriesch Aladár naplóinak (KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: Naplók. A bevezető tanulmányt írta, a szöveget gondozta és jegyzetekkel ellátta CSOKONAI-ILLÉS Sándor. Argumentum Kiadó/Országos Széchenyi Könyvtár, 2005.) kiadása alkalmából elhangzott előadás bővített változata.

² KIRÁLY Erzsébet: Mítosz és természet. Böcklin-hatás és időélmény Szinyei Merse Pál művészetében. In: Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, 2000. március 17–szeptember 24., 723–729.; Benczúr. A bevezető tanulmányt írta és a képeket válogatta BELLÁK Gábor. Gyula, Corvina, 2001.

³ Irod.: SZINYEI MERSE Anna: Szinyei Merse Pál élete és művészete. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Corvina, Széchenyi Kiadó Kft. 1990, 49–50.

⁴ YBL Ervin: Lotz Károly élete és művészete. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1938, 137.

⁵ Szij Béla írta, hogy főiskolás korában „szeregettel nézegette” Segantini és Böcklin műveinek reprodukcióit. Szij Béla: Gulácsy Lajos. Budapest, Corvina, 1979, 15.

⁶ „Apolló világa, a szép látszat világa elfeledetti velünk az örök szenvedést, megvált az örök levéstől [...] A plasztikus művészetben Apolló az egyént megváltja szenvedésétől a jelenség örökkévalóságának illúziójával.” „A művészet másik istene, Dionisosz, épp ellenkezőleg az apollói principium individuacionisnak, az ember egyéni voltának széttröresztését jelenti, az ember újra egyesül a természettel [...] Az ember újra egynek érzi magát az Ős okkal, a világakarattal, a mindenséggel, annak egész örömeivel és szenvedésével.” FÜLEP Lajos: Nietzsche. In: NIETZSCHE Frigyes: A

- tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus. Fordította és bevezetéssel ellátta Fülep Lajos. Budapest, Franklin, 1910, 14.
- ⁷ Marosi Ernő Fülep Lajos írásaiban, többek közt Johann Joachim Wickelmann görögség-szemléletének hatását is elemzi. MAROSI Ernő: A magyar történelem képei. A történetiség szemléltetése a művészetekben. In: Történelem – kép, i. m. 18–19.
- ⁸ FÜLEP Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban, A Szellem, 1911. március, I. évf. 1. sz. 69, 70.
- ⁹ FERENCZY Valér: Ferenczy Károly. Budapest, a Nyugat, é. n., 101.
- ¹⁰ Az utóbbira kiváló példa Ferenczy Valér apját leíró sorai, akit görögös típusnak tartott a „Phidias-előtti archaikus értelemben.” FERENCZY i. m. 7.
- ¹¹ FERENCZY i. m. 59–60.
- ¹² Stuck műveinek egyik legteljesebb jegyzéke ld.: Heinrich VOSS: Franz von Stuck 1863–1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. Prestel-Verlag, München, 1973.
- ¹³ Maurice RHEIMS: L'art 1900 ou le style Jules Verne. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1965, 133 (214).
- ¹⁴ FERENCZY i. m.
- ¹⁵ Ld. SINKÓ Katalin képelemzését. In: Történelem – kép, i. m. 713–714.
- ¹⁶ FERENCZY i. m. 102.
- ¹⁷ NIETZSCHE Frigyes: i. m. 249.
- ¹⁸ BABITS Mihály: Modern impresszionisták. Fogaras és vidéke. Fogaras, 1910. november 27. VIII. évf. 48. sz. 2.
- ¹⁹ Ferenczy Károly: Királyok hódolása (1895)
- ²⁰ „[...] a művészi analysis és synthesis határaitól és az embereknek a környező természettel való összefüggésével már némileg tisztába jöttem, bár akkori munkáimban nem tudtam még teljesen szabadulni az anthropistikus (valószínűleg: antropocentrikus) világfelfogástól [...]” Idézi: FERENCZY i. m. 36.
- ²¹ A müncheni és a bécsi szecesszió emblémájává vált Pallasz Athéné ábrázolására kevés példát találunk Magyarországon (ld. Helbing Ferenc Ex librisén például feldolgozta a témát: az osztrák és német mesterekhez hasonlóan az istennő itt is Niké szobrát tartja a kezében. Reprodukálva: Magyar Iparművészet, 1900, 362.). Pedig lett volna, igaz távoli előzménye, Johann Nepomuk Endernek a Magyar Tudományos Akadémia számára készült allegóriája (1831), amelyen Pallasz Athéné-Minerva a magyar kultúrát pártoló szerepben jelenik meg, bár csak a főalak, Hébé pajzsán. SZABÓ Júlia: A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek. In: A Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei. Konceptió: SZABÓ Júlia, Szerk. PAPP Gábor György, ANDRÁS Edit, Budapest, MTA MKI, 2004, 18.
- ²² Vaszary János Lotz Károly köszöntésére készített meghívóján (1898) a tisztelgők menetét szintén antik istennő-szobrokra emlékeztető női figurák vezetik.
- ²³ A homlokzat művészet-allegóriáit feltételezhetően Oppenheimer Ignác készítette. KISMARTY-LECHNER Jenő: Lechner Ödön. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1961., 62.
- ²⁴ KIRÁLY Erzsébet: „Az álnok tükör”. Lyka Károly önarcképéről. Művészettörténeti Értesítő, XLIII (1994), 1–2. 149–152.
- ²⁵ Max Klinger kereszténységet és pogányságot, Krisztust és Vénuszt szembeállító képének (*Krisztus az Olymposzon*, 1897) témakörét dolgozta fel Csók István is. SINKÓ Katalin: Az alapítók biblikus képei és a századvég antihistorizmusa. In: Nagybánya művészete. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, 1996. március 14–október 20. 226–227.
- ²⁶ Szij Béla figyelt fel először az antik motívumokra Gulácsy festészetében. Szij Béla: i. m. 64, 77.
- ²⁷ Eratóának, a szerelmi költészet múzsájának szobrát antik görög szobor után készült ismert római másolatot követve festette meg. A háttérben elmosódottan látható még a vadászó Artemisz, vagy a Versailles-i Diana-szobra, amely feltételezhetően a Leokháresznek tulajdonított bronzszobor római márványmásolata után készült.
- ²⁸ Ez a kompozíció némi változtatással 1896-ban az Allegóriák és emblémák III. kötetében is megjelent. Korábban az itt megjelent rajzot tekintették a Klimt művészetében bekövetkezett fordulópontnak, a szecessziós fogalmazás felé tett első jelentős lépésnek. Susanna PARTSCH: Klimt élete és művészete. Budapest, Dunakönyv Kiadó, 1992, 70–71.

- ²⁹ Ld. Nagy Sándor Körösfői-Kriesch halálára készített, romos antik templom-részletet és kalotaszegi templomot és temetőt ábrázoló rajzát (In memoriam Körösfői-Kriesch Aladár, 1922).
- ³⁰ „Volt-e náluknál (a preraffaelitáknál) nagyobb, lelkesebb, őszintébb bámulója az elmúlt korok igaz művészetének?” Kriesch Aladár Ruskinról és az angol praerafaelitákról. Budapest, Franklin 1905, 51.
- ³¹ Körösfői-Kriesch 1880-ban iratkozott be a Mintarajztanodába és Rajztanárképezdébe, rövidebben a Mintarajziskolába, ahol Székely Bertalan tanította; Lotz Károly mestersiskoláját az 1890-es évek közepétől látogatta. DÉNES Jenő: Körösfői-Kriesch Aladár. Budapest, A szerző kiadása, 1939, 17–18.
- ³² Körösfői-Kriesch egyetlen ismert Erosztémára készült temperája (1906) arról tanúskodik, hogy a Lotz témaköréhez szükséges könnyedség egyáltalán nem jellemezte művészetét.
- ³³ Ld. a 18-as jegyzetben említett Fogaras és Vidéke című lapban folytatásokban megjelent cikkeit.
- ³⁴ DÉNES i. m. 122.
- ³⁵ KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: Naplók... i. m. 27.
- ³⁶ NAGY Sándor: Életrajzunk. Kézirattöredék, 78.
- ³⁷ Idézi: DÉNES i. m. 125.
- ³⁸ Székely Bertalan a Zeneakadémia pályázataira Dionüszoszi felvonulás címen készített akadémikus jellegű vázlatot.
- ³⁹ Kriesch Aladár Ruskinról ... i. m. 7.
- ⁴⁰ Körösfői-Kriesch Aladár: Kasszandra, 1908, szövé: Belmonte Leo, j.j.l. KKA, j.b.l. BL, j.b.f.két csiga (Belmonte jelzése), gyapjú, gobelin, 200×71 cm, felvető sűrűség: 7/cm, Iparművészeti Múzeum, ltsz.: 57.216.1
- ⁴¹ Kasszandra, Priamosz trójai király leánya, Apollónak szerelmet ígért, ha jóstehetséget ad neki. Apolló teljesíti a kérést, de Kasszandra visszavonja ígérését, s ekkor az isten azzal bünteti, hogy senki sem hisz jóslatainak. Irod.: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Herausg. von W. H. ROSCHER, Leipzig, 1890–97, 974–986.: TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre: Mitológia. Budapest, Gondolat, 1960.; KERÉNYI Károly: Görög mitológia. Budapest, Gondolat, 1977.
- ⁴² HOMÉROSZ: Íliász. Fordította: Devecseri Gábor. Budapest, Magyar Helikon, 1960, 24: 698–699.
- ⁴³ A dór oszlopkorról írt sorai azt mutatják, hogy ismerte az egyiptomi művészetnek a görög művészetre gyakorolt hatásáról a 19. századtól folyó vitákat. KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: Naplók... i. m. 27–28.
- ⁴⁴ A gödöllői művészek 1909-es Nemzeti Szalon-beli kiállításakor megjelent művészeti programját kísérő rajzok egyikén nehezen azonosítható jelenet (két katona lenyilaz három védtelen nőalakot, talán keresztényeket) látható, amelyet két, kígyófarkú tengeri szörny fog közre. A háttérben a tengeren úszó hajók motívuma itt is felbukkan.
- ⁴⁵ „És sirba vitte a jós szüzet is, miután Tróját / Feldúlta s a porba tiporta...” Pindaros. 11. Pythói óda. 2. 49. Epsodos 3. Strophe. In: Pindaros. Görög és római remekírók. Magyarul tolmácsolta: Csengery János. Budapest, 1929, Globus, 217.
- ⁴⁶ Helenosz mellett Kasszandrát is említették az augurások között. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie... i. m. 976.; Vergilius Aeneaszában leír egy madárjóslatot. A maradék trójaiak vándorlását, új haza keresését leíró eposzban is található utalás Kasszandrára, aki megjósolta a trójaiak nyugatra vándorlását.
- ⁴⁷ HOMÉROSZ: Íliász... ld. 43-as jegyzet.
- ⁴⁸ HOMÉROSZ: Íliász... i. m. 2: 459–461.
- ⁴⁹ Friedrich Schiller Kranichen des Ibykus című művében például a darvak az isteni akarat eszközei.; Friedrich Schiller: Kasszandra. Jékely Zoltán fordítása. In: Friedrich SCHILLER balladái. Budapest, Magyar Helikon, 1962.
- ⁵⁰ AISZKHILOSZ: Agamemnón. In: Aiszkhülosz drámái. Budapest, Európa, 1962, 182.
- ⁵¹ Körösfői-Kriesch Aladár: Erynisek, kréta, papír, 450×580 mm, j.j.l. monogram, felirat: „Erynisek”, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1929–2150
- ⁵² Körösfői-Kriesch Aladár: Harcztéri napló (1918). In: KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: Naplók... i. m. 69.
- ⁵³ R. Marth HILDEGARD: A Magyar Tudományos Akadémia Goethe-gyűjteménye. In: A Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei... i. m. 55.

- ⁵⁴ KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók... i. m.* 36–37.
- ⁵⁵ A feltételezést azért nem fogadják el, mert Kasszandrát általában Pallasz Athéné templomába menekülve szokták ábrázolni. Martin ROBERTSON: *A History of Greek Art*. I. Cambridge University Press, 1975, 234.
- ⁵⁶ Richard Westall akvarelljén például Minerva templomában látható amint megjósolja Hektór halálát és Trója elestét. In: *British Watercolours in the Victoria and Albert Museum*. Compiled by Lionel Lambourne and Jean Hamilton. London, 1980, 412.
- ⁵⁷ Than Mór a Markó utcai gimnázium egyik falképén is a trójai mondakörbe tartozó jelenetet dolgozott fel (*Hektór és Andromaché*, 1875–76).
- ⁵⁸ Rossetti egy szonettet is írt említett rajzához: Dante Gabriel Rossetti: *Cassandra* (For a Drawing). In: *The Works of Dante Gabriel Rossetti*. Edited by William M. ROSETTI. London, Ellis, 1911, 213.
- ⁵⁹ Frederick Sandys: *Heléna és Kasszandra* című illusztrációja a *Once a Week* 1866 áprilisi 28.-i számában (Vol. 1.) jelent meg. Heléna Rossettihez közelálló ábrázolása miatt Rossetti Sandyst utánzással vádolta. Mary BENNETT: *Artists of the Pre-Raphaelite Circle. The First Generation*. Lund Humphries, London, 1988, 184–185.
- ⁶⁰ *Szírén és hajó*, vízfestmény, 213×609 cm, Szépművészeti Múzeum, ltz.: 1950–4300.; ld. Katalin GELLÉR: *English Sources of „Hungarian Style”*. In: *Britain and Hungary. Contacts in Architecture and Design during the nineteenth and twentieth century*. Edited by Gyula ERNYEY. Budapest, 1999, Hungarian University of Craft and Design, 20.
- ⁶¹ *Ld. Magyarország története 1890–1918*. Főszerkesztő: HANÁK Péter, Szerkesztő: MUCSI Ferenc, Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó, 766–779.
- ⁶² „Tudom, hogy a Cassandrák szerepe haláltalan szerep. De Te fontold meg, hogy Cassandrának igaza volt!” Kossuth Lajos Deák Ferencnek (Párizs, 1867. május 22.). DEÁK Ferenc–KOSSUTH Lajos: *Párbeszéd a kiegyezésről*. Előszó, jegyzetek: Szigethy Gábor. Budapest, Magvető, 1981, 65.
- ⁶³ Körösfői-Kriesch Aladár: *Areioszpagosz* (Halálos bűn), 1912, olaj, vászon, 148×181 cm, j.k.l. monogram 912, magántulajdon
- ⁶⁴ Phryné figuráját Franz Stuck az érzéki vonás veszedelmes istennőjeként festette meg 1918 körül.
- ⁶⁵ DÉNES Jenő: i. m. 67.
- ⁶⁶ A rajzok Lenkei Henrik *Két világ* című verse illusztrációjaként készültek. Reprodukálva: *Művészet*, 1909, a 272. és 273. lap között
- ⁶⁷ GELLÉR Katalin: *A gödöllői művésztelep vezető mestereinek tervei a Marosvásárhelyi Kultúrpalota számára*. *Ars Hungarica*, 1999/2, 353–373.
- ⁶⁸ KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók... i. m.* 46, 52–53.
- ⁶⁹ „Térdig érő, hátul nagyon buggyos nadrágot viselnek s testhezálló mellényt, derekukon övet. S ezáltal a testük vonala valamiképpen hasonlatos lesz a kalotaszegi asszonyok műszuj-ada vonalához”. KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók... i. m.* 51.
- ⁷⁰ KRIESCH Aladár: *Ruskinról... i. m.* 83. Az angol esztétizmust képviselő költeményekhez Morris és Burne-Jones készített olasz reneszánsz mesterek hatását tükröző fametszet-illusztrációkat. Fiona MCCARTHY: *The Designer*; Peter FAULKNER: *The Writer*; Norman KELVIN: *The Morris Who Reads Us*. In: William Morris. Edited by Linda PARRY. The Victoria and Albert Museum, London, 1966, 39–40, 46, 346–7.
- ⁷¹ KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók... i. m.* 43.

Rockenbauer Zoltán

MÁRFFY ÖDÖN TANULÓÉVEI

A párizsi ösztöndíj (1902–1906)

Talán különös, hogy – szemben pályatársai többségével – Márffy egyetlen nyáron sem vett részt a nagybányai művésztelep életében. A későbbi Nyolcak közül több-kevesebb rendszerességgel dolgozott Nagybányán Czigány Dezső, Czóbel Béla, Orbán Dezső és Tihanyi Lajos, a fauve-izmusban később rokon fiatal festők csoportjából Bálint Rezső, Bornemisza Géza, Boromisza Tibor, Galimberti Sándor, Dénes Valéria, Perlrott Csaba Vilmos, Ziffer Sándor, hogy csak a legjelentősebbeket soroljuk. Márffy mégis így fogalmazott 1957-ben: „Minket a nagybányai festészet nem érdekelt. Nem becsültük le, de nem voltam soha Nagybányán és nem is kíváncsoztam oda. Nagybánya nem magyar festészet, hanem München.”¹

Lehet, hogy München tántorította el örökre Nagybányától? A Müncheneri Akadémiával szembeni mély ellenérzését mindenestre a helyszínen szerezte. Bár tanulási szándékkal ment ki 1898-ban, mindössze néhány napot töltött a bajor fővárosban. „Emlékszel – írta egy bizonyos »L...«-nek szóló, feltehetően fiktív levelében – milyen terv és cél nélkül indultam el Pestről és váltottam meg jegyemet Münchenig. Miért Münchenig, nem tudom. Talán mert minden magyar festő ide igyekszik. Itt megnéztem mindent, de nem éreztem semmit abból a lelkesedésből mit München honi festőinkből kiváltott. Nagy zavarban voltam szállásadó asszonyomnál mert azt ígértem, hogy hónapokig itt maradok. Három nap múlva azonban már türelmetlenül felébredt bennem a vágy, el innen, tovább menni. Nem tudom miért: Párisba.”² Párizsban megtalálta, amit keresett: a századfordulós francia főváros művészi élete lenyűgözte. Bár családja nem számított szegénynek, szülei annyira mégsem voltak jómódúak, hogy párizsi taníttatását önerőből fedezni tudják.³ Márffy egy akkoriban még ritka, ám annál szerencsésebb megoldást talált: ösztöndíjat szerzett magának a Fővárostól.⁴ 1902 márciusában 10 havi szabadságot kérvényezett október 15-i kezdettel a Tanácsnál, a következő indoklással:

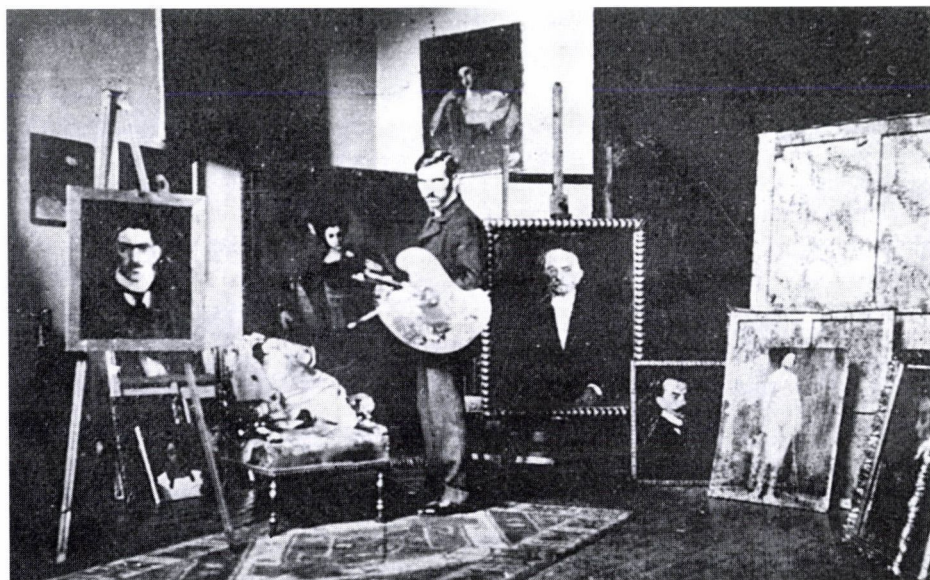
„A szabadságidőt oly célból kérelmezem, hogy a festőművészet terén részben mestereknél, jelenleg pedig az országos mintarajz iskolában rendkívüli látogatóként folytatott eddigi tanulmányaimat külföldön folytathassam. Minthogy jelenleg nálunk a művészi pálya még olyan stádiumban van, hogy fiatal kezdő úgyszólván alig élhet meg tisztán belőle és miután ezen felül családi kötelezettségeim is vannak, ilyenképpen állásomra annyira rá vagyok utalva, hogy azt semmiképpen el nem hagyhatom, másrészt azonban tanul-

mányaimat külföldi iskolák végzésével is szeretném kibővíteni s ecélből Párisban a Julian akadémiát óhajtánám látogatni. Ez azonban csak úgy volna lehetséges, ha ezen időre megélhetésem biztosítva van és e tekintetben teljesen a Tekintetes Tanács jóindulatú pártfogására vagyok utalva. Ennélfogva a legmélyebb tisztelettel kérem a Tekintetes Tanácsot, hogy kérésemet ne csak egyéni érdeknek méltóztassék tekinteni és ezen okból legyen szabad kérnem, hogy úgy, a mint ez a tanítók hosszabb szabadságánál megadatott, a 10. hónapra helyembe alkalmazandó napidíjas illetményei a fizetésemből levonotván, a többi részemre kiadassék, a mi által a Tekintetes Tanács *anyagi áldozat nélkül* lehetővé tenné kiképzésemet.”⁵

A kérvényéhez Hegedűs László ajánlását, valamint rajzokat és egy festményvázlatot is csatolt, továbbá azt a két újságcikket a Nemzeti Szalon őszi tárlatáról, amelyben említik az általa festett Naplemente című képet, ezen túlmenően felajánlotta, hogy szükség esetén további, nagyobb méretű tájképeit is bemutatja.⁶

A Tanács március 27-én megítélte a 10 hónapi szabadságot, de Márffy nem elégedett meg ennyivel. Március 29-én újabb kérvényt fogalmazott, amelyben ösztöndíjat kért a külföldi tanulmányaihoz: „A kérvényemben bátorkodtam kifejteni, hogy fizetésemre annyira rá vagyok utalva, hogy annak visszatartásával külföldi tanulmányaimat egyáltalában nem folytathatnám, mivel fizetésemen kívül semmi más anyagi eszközzel nem rendelkezem s ez okból tanulmányaimat csakis a Tekintetes Tanács kegyes pártfogásával lennék képes folytatni. A Tekintetes Tanács a szabadságidő engedélyezésével jóindulatú pártfogásával és tehetségembe vetett bizalmával kitüntetni méltóztatván, legyen szabad ez alapon tisztelettel kérnem, méltóztassék lehetővé tenni, hogy ezen szabadságidőt céloznak megfelelően felhasználhassam és ezen időre a megélhetésemet biztosítani azzal, hogy részemre a képzőművészeti célokra rendelkezésre álló alapból egy, a visszatartott fizetésem terhére alkalmazandó napidíjas illetményeinek levonása után fennmaradó összegnek megfelelő s megélhetésemet biztosító ösztöndíjat megszavazni méltóztassék.” Az irathoz utólag Benczúr Gyula Matuska Alajos alpolgármesterhez küldött névjegyét is csatolták, amelyen a nagy tekintélynek örvendő mester a következő ajánlást tette: „Márffy Ödön festőművész rajzait láttam. Ezen az alapon külföldi tanulmányutjára való kérvényét melegen ajánlom Nágyságod kegyes figyelmébe. Munkáiban komoly törekvést és tehetséget látok. Sajnálatomra a mai ülésen hülés következtében nem vehetek részt. Kiváló tisztelettel Benczúr Gyula. 1902. május 26.”⁷

A Székesfővárosi Tanács június 11-én 826. sz. határozatában engedélyezte a 10 havi szabadságot,⁸ és 1200 koronás ösztöndíjat biztosított azzal a feltétellel, hogy Márffy visszatértekor a Fővárost egy alkotásával ajándékozza meg.⁹ Az ösztöndíj összege mindössze 200 koronával maradt el aktuális éves fizetésétől. A fiatal festőnek azonban esze ágában sem volt hazajönni a 10 hónap lejártával. Évről évre újrakérvényezte a szabadságot és az ösztöndíjat.



1. Márffy Ödön műtermében, 1903 körül



2. Atelier Cormon, Párizs, 1903 (Márffy a modelltől jobbra a harmadik)

Leveleiben meglehetősen részletességgel számolt be művészi fejlődéséről, és gyakorta küldött haza elkészült képeket. A Tanács minden alkalommal meghosszabbította kint-tartózkodását,¹⁰ sőt 1904-ben az ösztöndíj összegét is felemelték 1600 koronára. Elmondható tehát, hogy a Főváros igazán generózan viselkedett fiatal hivatalnokával. Nem kétséges, hogy e döntések mögött elsősorban művészetpártolási szándék húzódtott meg, amelyet Márffy – tehetségén túl – azért élvezhetett, mert mint tanácsi dolgozó az idők folyamán pártfogókra tett szert helyben, többek közt a későbbi polgármester, Bárczy István személyében. A Főváros viszont ilyenformán „saját nevelésű” festőt tudhatott magáénak, akitől joggal várhatott a későbbiekben viszonzást művészi területen. Márffy ennek az elvárásnak tudatában gyakran zárta kérvényét olyanfajta cirkalmatos, ám közelebbről meg nem határozott ígéretekkel, mint „Abban az erős meggyőződésben [kérem a Tekintetes Tanácsot], hogy képes leszek nemsokára művészi szolgálataimmal leróni azon kötelességemet, melylyel a Székes fővárosnak nagylelkű támogatásáért tartozom...”¹¹ Az ötvenes évek derekán mégis meglehetősen kevés hálaival, annál több önsajnálattal emlékezett vissza a történetekre: „1902 őszén mentem Párizsba. Kis ösztöndíjat kaptam a várostól, Bárczy István csinálta meg nekem. 600 korona volt, [1902-ben éppen a duplája, 1904-től majdnem a háromszorosa! – R. Z.] borzasztóan kevés, borzasztóan szűkösen tengődtem. A Julianban huszonöt frankot kellett egy hónapra fizetni, huszonöt volt a lakás. Hát a Julianra nem jutott huszonöt frank.”¹²

A Julian Akadémia közkedvelt helynek számított a fiatal magyar festők körében. Márffy, ha csak rövid ideig is, de annak a Jean-Paul Laurens-nak volt a növendéke, akihez később az évtized folyamán Bornemisza, Czóbel, Czigány, Berény, Egry, Perlrott Csaba, Pór és Orbán is járt.¹³ Márffy a Juliant hamar otthagytta – lehetséges, hogy valóban anyagi okok miatt –, és már az első évben az École des Beaux-Arts-ba iratkozott át, ahol Fernand Cormon osztályába került. Említést érdemel, hogy a növendékek által az anatómiai precizitás megkövetelése miatt csak „a térdkalács atyjának” gúnyolt, közép-szerű és konzervatív Cormon keze alól olyan újító világnagyságok kerültek ki, mint Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Matisse és Soutine. Márffy párizsi éveiről és művészi elképzeléseiről részben a Tanácsnak írt jelentéseiből, kérvényeiből és pályázataiból, illetve utólagos visszaemlékezéseiből nyerhetünk képet. Meglehetősen plasztikus, mivel a folyamodványok és a visszaemlékezések iránya nem vág teljesen egybe. Hogy újra és újra elnyerhesse az ösztöndíj meghosszabbítását, hivatalos irataiban Márffy azt akarta bizonyítani, hogy a Főváros nem holmi érdemtelenre pazarolja a pénzét, ezért dicsérte az iskolát és kidomborította saját eredményeit. Jól számolt, mivel 1905-ben Benczúr Gyula újlágos szakvéleményére támaszkodva a Tanács egyharmadnyival még fel is emelte az ösztöndíj összegét, amely módot adott számára, hogy Jacques Blanche műtermébe is eljárjon korrektúrára.¹⁴ Viszsaemlékezéseiben viszont saját modern – leginkább iskolán kívüli – törekvéseire

tette a hangsúlyt, kárhoztatva az akadémia maradi szemléletét: „Sajnos ez akadémikus iskola. De vagyunk a műteremben néhányan ellenzékiek, kik mást akarunk, mint a többiek. Felfigyeltünk egymás munkáira és összebarátkoztunk. Marinot, Guendet, Petitson és még néhányan munka után itt a Cartierban [Quartier Latinben] együtt ebédelünk és vitatkozunk. Ők már régiek és mindent megmutattak a mi nekem új.”¹⁵ Másutt pedig: „Marinot-[t] egyszer Cormon kitessékelte, mert bátran modernül dolgozott. Ez nem volt szabad. Aztán, mikor jött Cormon, eldugtuk vásznainkat és kimentünk az iskolából, ahol különben jó meleg volt, volt modell, de akadémikusan kellett dolgozni.”¹⁶ Bálint Lajosnak pedig ezt mondta egyszer: „Tudod-e, mit jelent az akadémián lelkiismeretesen festeni a mester szája íze szerint való képeket, s közben tudni, hogy mindez túlhaladott és elmúlt, aztán pedig elrohanni különböző kiállításokra, és gyönyörködve tanulni azoktól, akik a holnapot és a jövőt jelentik?”¹⁷

Ám 1903 májusában fogalmazott hosszabbítási kérvényében még így foglalta össze az addig eltöltött időt: „[...] Először a Julian iskolát látogattam, hol Jean-Paul Laurens tanár növendéke voltam, október hó óta pedig az Ecole des Beaux-Artsban dolgozom, hol Cormon tanár kiváló műtermébe sikerült bejutnom. Ezen idő alatt mintegy 150 férfi és női aktot rajzoltam és részben festettem, festettem 8 férfi és női tanulmányfejet, számos tájkép stúdiumot Párisban és a környéken, a Louvrebán megfestettem Franz Hals Bohémiennejének másolatát,¹⁸ színvázlat compositiókat festettem a magyar történelemből, bibliából és szabad eszmém után. Elvégeztem a Beaux-Artsban az anatómiai cursusokat s mélyen studióztam a Louvrebán a régi nagy mesterek, leginkább Vélasquez és a flamand mesterek műkincseit. Bátor vagyok megjegyezni ez alkalommal, hogy tanárom tisztán a munkáim révén juttatott be az Ecole des Beaux-Artsba és a correctiókon mindig buzdító elismeréssel és dicsérettel jutalmazta munkáimat és erre vonatkozólag Cormon tanárnak az alpolgármester úrhoz intézett elismerő bizonyítványát bátorkodtam megküldeni. Szilárd elhatározással és minden erőmből a klaszszikus figurális művészet felé törekszem és legerősebb óhajtásom a legkomolyabb alapon folytathassam további tanulmányaimat [...] Hogy haladásomról munkáimat bemutassam, bátor vagyok a postával megküldött 6 drb szénrajzot, 3 db festett aktot, 3 db tanulmányfejet, Franz Hals »Bohémienne«jének másolatát, 9 tájképvázlatot, színvázlataim közül »Szt. László és a kun nőrabló« »Faun és nymphák« vázlatokat bírálatra bemutatni, melyeket később feldolgozni szándékozom.”¹⁹

1904-ben írt kérvényében fontosnak érzi kiemelni, hogy műtermi munka mellett plein air képeket fest, így óvatos formában tudatja érdeklődését az impresszionizmus iránt: „A második lefolyt évben, mint az elsőben is az École des Beaux-Artsban dolgoztam Cormon tanár műtermében és különösen plein air studiumokkal is foglalkoztam. A lefolyt évi munkáim eredményét bemutatandó, bátor voltam egyidejűleg a székes főváros Tekintetes Tanácsának a

főv. Képzőművészeti bizottság bírálataira megküldeni számszerint 28 drb festményt, színvázlatokat, rajzokat és aquarelleket és kérem, hogy azokat magas figyelmébe méltóztatni és megbírálni méltóztassék.”²⁰

Márffy ezúttal azonban nem elégedett meg a hivatalos kérvénnyel; magánlevelet is fogalmazott feltehetően Matuska Alajos alpolgármesterhez. Mivel e levélben fejti ki először művészi elveit e dokumentumot teljes terjedelemben közlöm:

„Nagyságos Uram!

Tisztelettel bátorkodom tudomására hozni, hogy a napokban elküldöttem a lefolyt év munkáimból tanulmányaimat és vázlateimat, számszerint 28. drb festményt, színvázlatokat, rajzokat és aquarelleket, hogy a székes főváros Tekintetes Tanácsának ez évi munkásságomról tanúságot adjak.

Nagyságos Uram! A lefolyt 2 esztendő alatt, melyet itten művészettel töltök, a művészt iránt való szenvedélyes szeretetem egy percig sem hagyott nyugodni. Életemből és egészségemből egy egész részt áldoztam ez idő alatt munkáimnak és törekvéseimnek, hogy kitűzött célomat elérjem. – A második évben mint az elsőben az École des Beaux-Artsban dolgoztam és sokat foglalkoztam plein air studiumokkal is. Tiszta szemmel áll előttem a művészet már és érzem az úton vagyok már a melyet kerestem és követnem kell. Az életből vett megfigyeléseimet festem az első pillanatnyi színhatás megtartásával. A harmóniát, minthogy meggyőződésem szerint, csak ez a mi a természetet széppé teszi, ezt kutatom főleg a természetben és törekszem azt visszaadni. Folytonos megfigyelések és vázlatok útján iparkodom célomat elérni és a természettől vett érzéseimet visszaadni. Erős meggyőződésem szerint az egyedüli igaz út a művészetben. Ezen erős meggyőződésem tartja bennem az ösztönt a folytonos munkához és a remény, hogy kitűzött célomat elérjem. –

A munkáim közt, amelyeket mutatóul megküldöttem, fő súlyt fektettem arra, hogy az irányt bemutassam, melyet a coloraturában keresek (: Színház belseje, Utczai tornászok, Cabaret interieur, Gyermekszínház stb :).

Elhatároztam, hogy művészi pályámon bármily küzdelmekkel kell is szembeállanom, semmi fáradságot sem kímélek hogy célomat elérjem.

Abban az erős meggyőződésemben, hogy nemsokára képes leszek már művészi szolgálataimmal leróni köteletségemet, a melyekkel a székes fővárosnak nagylelkű támogatásáért tartozom ebben a tudatban fordulok első sorban Nagyságos Uramhoz azon tiszteletteljes kérelemmel, méltóztassék azon nagybecsű támogatásában, mellyel lehetővé tette, hogy a művészi pályámon eddig is haladhassak – most is részesíteni azzal, hogy ösztöndíjammak a következő évre leendő meghosszabbítása iránti kérelmemet nagybecsű jóindulatába venni méltóztassék, hogy tanulmányaimat akadálytalanul végezhessem. –

Minden művészi ambícióim lehetőségét köszönhetem eddig is Nagyságos Uram művészetszeretetének és jóindulatának és kérem ne méltóztassék azt megvonni most sem, midőn célomhoz már közelebb érzem magamat.



3. Részlet Meudonból, 1905. (olaj, karton, 37×42 cm, Mgt.)

Miután itteni körülményeim és anyagi helyzetem szükségessé teszik mielőbb tudnom kérelmem mikénti eldöntését, kérem Nagyságos Uramat méltóztassék reám nézve valóban sürgős kérelmem tárgyalását elrendezni.

Kifejezővé szándékozván tenni azt a mély hálát és vonzalmat, mely lelkemben Nagyságod iránt soha nem fog megszűnni, kérem méltóztassék engem, reám nézve azon nagy megtiszteltetésben részesíteni, hogy beküldött tanulmányaimból valamelyikét Nagyságod tetszése szerint elfogadni és megtartani méltóztatik.

Kérem Nagyságos Uram, hogy eddigi nagybecsű jóindulatában most is megtartani méltóztassék
alázatos szolgáját

Márffy Ödönt

Paris, 1904 április 12.²¹

1905-ben írt kérvényei nem tartalmazzak az előbbiekhöz képest lényeges új információt párizsi tartózkodására nézve,²² ám az 1906-os, utolsó hosszabbítási kérelmében már nem rejtja véka alá, hogy szakított az akadémikus tanulmányokkal: „Alulírott azon alázatos kérelemmel járulok a Tekintetes Tanácshoz, hogy a f. é. május 15-ig engedélyezett szabadságidőt és a képzőművészeti alaphól élvezett művészeti ösztöndíjamat egy évre kegyesen meghosszabbítani méltóztassék! Bátor vagyok ez alkalommal tisztelettel megjegyezni, hogy a főváros részéről eddig élvezett támogatást teljes erőmből felhasználtam és a lefolyt esztendőt, mint az elmúltakat is, a legintenzívebb művészi munkában töltöttem. Ezen 3 és 8 hó, művészi hivatásnál tehát nagyon rövid idő alatt elvégeztem 3 küzdelemben és fáradságban telt esztendőt a párisi festőakadémián, hol az alapvető tanulmányokat teljesen elvégeztem. Ezen idő után azonban, minthogy művészi elveimmel és érzéseimmel, – mely a természet felé vonzott, – nem tudtam megegyeztetni az iskolában uralkodó akadémikus festészeti irányt, elhagytam az Ecole des Beaux-Arts műtermeit, és a természetet kerestem fel, hol felszabadultam a konzervatív száraz gondolkodás alól, mely nyomasztólag hatott reám az iskolák környezetében. – Érzéseim ezután a természet felé vonzottak és rokonságot érezvén a modern francia impresszionistákkal, ezekhez vonzódtam. Bátran és némi büszkeséggel merem állítani, hogy azon kevesek közé tartozom, a kik a legbehatóbban érzik át az impresszionizmus igaz útját a művészetben, az egyetlen életképes jövőjét a művészetnek. Ez újabb irányú dolgaimból a Műcsarnok idei tavaszi tárlatán 8 képpel szerepelek, melyekről a sajtó kritikák egyhangulag elismeréssel nyilatkoztak [...]”²³

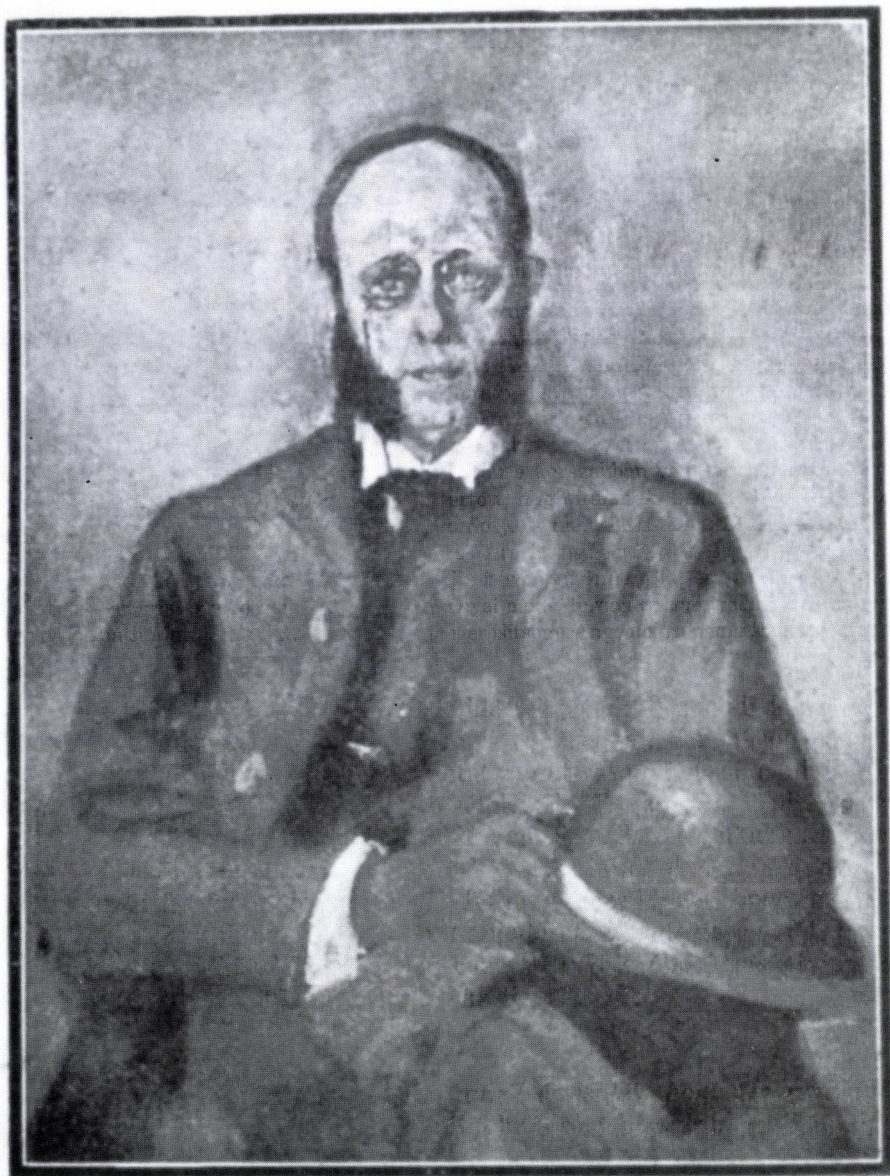
A korábbiakhoz viszonyítva szokatlanul őszinte hangú irat is elérte a célját. Talán nem mellékes az a körülmény, hogy a szabadságot engedélyező közgyűlési határozatot alig néhány nappal azt követően fogadták el, hogy a polgármesteri széket váratlanul Bárczy István foglalta el. Mint a már idézett visszaemlékezésekből is kitűnt, Bárczy korábban is a festő legfőbb támogatói közé tartozott, nem csoda, ha Márffy az első között gratulált polgármesteri kinevezéséhez.²⁴ Bárczy az új szemlélet híve volt irodalomban, festészetben egyaránt. Jó barátságot ápolt Adyval, 1915-ben még azt is vállalta, hogy esküvői tanú legyen a költő Csinszkával kötött házasságakor. 1943-ban bekövetkezett haláláig Márffyval is szoros barátságban maradt, amely kapcsolatnak gyökerei még a század legelső éveire nyúlnak vissza.

Márffy tehát az utolsó párizsi esztendejében nyíltan vallotta magát az akadémikus festészettel – így kimondva-kimondatlanul Benczúrral és Hegedűssel is – szembe forduló *impresszionistának*. Igen ám, de valójában 1906-ban már rég nem foglalkoztatta az impresszionizmus! „A fiatalság lassan már kezdett elfordulni tőlük [ti. az impresszionistáktól] – fejtegette az ötvenes években saját párizsi útkeresésére visszaemlékezve –, egy állandó, konstruktív irány felé kerestek kiutat. Nem tudtam, melyik a helyes. Az ösztönömről kellett bíznom magamat. Inkább azokra a mozgalmakra figyeltem, amelyek

elhagyták az impresszionizmust. Van Gogh, Matisse, Raoul [Rouault] művei tetszettek a legjobban [...] tovább akartam maradni, s ezért az állami École de Beaux-Artsba mentem, ahol Fernand Cormonhoz fel is vettem. Ő iskolás festő volt, a modernség elsöpörte. Négy évig itt, a hivatalos, akadémikus rendszerben dolgoztam, de rövidesen rájöttem, hogy ez a módszer és látás idegen számomra, de még nem tudtam, mit akarok, csak azt, hogy ezt nem! Hogy mégis itt maradtam, abban nagy szerepe volt annak, a rajtam kívül még itt lévő 7-8 tanítványnak, ki ugyanilyen volt mint én, saját nyelven próbálkozott. A 10 perces szünetekben nézegettük egymás munkáit s így jöttünk rá, hogy mi összetartozunk. Néma közösség alakult ki köztünk. Ezeken hívták fel a figyelmemet, mi hol van, ismertettek meg a francia mesterekkel. Paul Guendet, Fülep is ismerte, neki én mutattam be, terelte a figyelmemet Cézannera. C[ézanne] még ismeretlen volt akkor, világsikere nem volt, csak szűk művész körökben ismerték. Öreg volt és Aixben lakott. Így terelődött figyelmem Van Goghra, Gauguinre, Matissera és később Braquera, akik érdekeltek. 1905-ben (?) Matisset meg is látogattam. Clamart-ban, Párizs külvárosában. Őt is csak kis körben szerették és ismerték. Ő egy évvel előttem az École des Beaux-Artsba járt [valójában Cormon már 1899-ben eltanácsolta az iskolából Matisset – R. Z.] és mikor ott voltam, bejött a régi »haverokat« meglátogatni. Ezek pedig vásznat és ecsetet adtak a kezébe, ő meg fél óra alatt lekapta, amivel az akadémikusok hetekig elkínlódtak.”²⁵

Viszonylag keveset tudunk Márffy és Matisse közvetlen kapcsolatáról. Az Académie Matisse-nak több magyar látogatója volt, köztük Perlrott Csaba Vilmos és Bornemisza Géza bizonyosan, Galimberti Sándor, Dénes Valéria és Berény Róbert valószínűleg.²⁶ Márffy azonban – Szij Béla állításával szemben²⁷ – nem volt részese a Matisse-iskolának, mivel az csak 1908 januárjában kezdte meg működését, és Márffy 1906 szeptemberében hazaköltözött Franciaországból. Mindazonáltal nem kizárható, hogy egy későbbi párizsi útja alkalmával ellátogatott az intézménybe, de erre nézvést semmilyen közvetlen vagy közvetett utalás nem ismert. Ugyancsak nincs adat arról, hogy Márffy eljárt volna Gertrude Stein, a neves műgyűjtő és író nő szalonjába, ahol Picasso és Matisse köre mellett sok magyar művész is megfordult. Valószínű, hogy az École des Beaux Arts-ban találkoztak, és Matisse talán ekkor hívhatta meg a fiatal magyar festőt a műtermébe. Ám ezt az epizódot meglehetősen sok ellentmondás kíséri. Artner Tivadarnak 1958-ban a következőket nyilatkozta: „Különösen Matisse-t szerettem. Jártam Párizs környéki villájában – Clarmartban [sic!] lakott akkortájt – a kertjében levő egyszerű műtermében is megfordultam, amely arról volt nevezetes, hogy mindkét oldalán hatalmas ablakok ontották a fényt – a mester a tiszta, ragyogó színeket szerette.”²⁸ Horváth Béla pedig, aki az ötvenes években több alkalommal is kikérdezte Márffy-t, az egyik ilyen alkalommal készített, kéziratban maradt jegyzetében a következőképpen rögzítette a festő szavait: „Gegesi [Gegesi Kis Pál – R. Z.] az Ermitázsban nagyon szép dolgokat látott. Sisley,

Manet, Pissarro, Matisse Van Gogh stb. Az egyik Matisse, nagy kép, meztelen táncoló nők, kevés színnel, amit véletlenül, mikor én 1904 v. 05-ben mikor Clamart-ban meglátogattam (kisváros, melyben nagy műterme volt) éppen festett. Ezt a képet, mit Gegesi látott. Műtermét ő építette, a két szemközti fal óriási üvegablak, teljes világításban kereste [?] a motívumot, nem volt más vége a műteremnek, hanem teljes megvilágításban. Matisse előzőleg u.oda járt, hova én az École [?] Beaux-Artsba egész akadémikus környezetbe, de azt a hatást hamar ledobta magáról. Matissenak olyan hatása volt, maradt rám, szellemes festészete van, színben elragadó, még a franciák között is, pedig nem kolorista volt. Képei rögtön megkapják az embert. Azt látni kell.”²⁹ Márffy közlése problematikus. Az általa körülírt Matisse-festmény egyértelműen a Tánc, amelynek legkorábbi változata sem készülhetett 1909 februárja előtt, mivel Scsukin orosz műgyűjtő ekkor kérte fel a két nagyméretű vászon: a Zene és a Tánc megfestésére.³⁰ A ma az Ermitázsban látható, Márffy által említett változat 1910-ben lett kész.³¹ Végső soron elképzelhető lenne, hogy Márffy ötven esztendő távolából összetéveszti a Táncot a szintén nagyméretű Életöröm című festménnyel, amely előbb Leo Steinhez később a pennsylvaniai Barnes Fondation tulajdonába került. Ez a kép 1906-ban készült el, és megtalálható rajta, ha csak kicsiben is, a Tánc központi motívuma.³² Ám az igazi bökkenőt nem a szóban forgó festmény jelenti, hanem az a tény, hogy Matisse csak 1909. július 1-jén költözik Clamart-ba, és ezt követően építi fel a műtermét!³³ Kétségtelen azonban, hogy a Zene és a Tánc már ott készültek. Három lehetőség adódik, jelenleg egyikre sincs perdöntő bizonyíték. Az első, hogy Márffy jól emlékszik a dátumra, és 1906 októbere előtt, még a párizsi ösztöndíja idején látogatta meg Matisse-t, de rosszul emlékszik a képre és a helyszínre, azaz nem a clamart-i, hanem a Montparnasse-hoz közeli, rue de Sèvre 56. szám alatt lévő műteremben járt, ahol a francia festő 1905 októberétől dolgozott. Ez a változat nem tűnik túl valószínűnek, hiszen Márffy több alkalommal is említi, hogy járt Clamart-ban, hihetetlennek tűnik, hogy összetévesztette a nagy clamart-i házat és műtermet valamely kisebb Montparnasse környéki műteremlakással. Második lehetőség: Márffy valóban járt Clamart-ban a Tánc festésének időpontjában, azaz 1909 nyarat követően nem sokkal, tehát jól emlékszik a helyre és a festményre, de rosszul az időpontra. Ez esetben mintegy öt évet téved. Ám komolyan gyengíti e feltevés lehetőségét, hogy Márffy 1906 után már nem töltött hosszabb időt Párizsban, és nincs rá adat, hogy 1909-ben vagy 1910-ben egyáltalán járt volna Franciaországban. Mindazonáltal ez a második lehetőség nem zárható ki, akár csak a harmadik sem, hogy valójában sohasem járt Matisse műtermében. Ez esetben viszont miért beszél két alkalommal is viszonylagos részletességgel a műterem fényviszonyairól? Márffyra amúgy sem jellemző, hogy visszaemlékezéseiben nagyzott vagy kérkedett volna ismeretségeivel. Akár így, akár úgy, Márffy élete végén fontosnak találta hangsúlyozni, hogy ifjúkorában csodálatlaltöltötte el Matisse festészete, amit jó néhány korai képe is tanúsít.



4. Az amatőr, 1905 k. (tempera, lappang) Reprodukálva: Ország-Világ, 1907. 253.

Márffy 1906-os szabadság-meghosszabbítási kérelmét tehát, mint említettük, pozitívan bírálta el a Főváros,³⁴ így akár 1907 júniusáig maradhatott volna Párizsban és tovább mélyíthette volna kapcsolatait a fauve festészettel. Nincs okunk feltételezni, hogy a kérvény megfogalmazásakor már más szándéka lett volna. 1906 júniusában – szokásához híven – Bruges-be utazott festeni,³⁵ itt ismerte meg Egisto Tangót.³⁶ (A kiváló olasz származású karmester a 10-es években a budapesti Operaház vezető karmestere lett, az ő nevéhez fűződik többek között Bartók Béla három színpadi műve közül kettőnek: A fából faragott királyfinak és A kékszakállú herceg várának ősbemutatója. Márffy több mint egy évtizeddel később Budapesten a portréját is megfestette.) Nem tudjuk pontosan az okát, miért tért vissza 1906 őszén véglegesen Magyarországra. Szeptember elején még Port Marlyban üdült Fülep Lajos, Csók István és Lavotta Rezső társaságában,³⁷ de még e hónap folyamán hazaköltözött Pestre.³⁸ Azaz nem várta meg a Salon d'Automne október 6-i megnyitását sem, pedig itt mutatkozott be először képeivel Párizsban.

Márffyt mindazonáltal valószínűleg már régebb óta foglalkoztathatta a részbeni hazatérés gondolata. 1905 decemberében megpályázta a Ferencz József koronázási jubileum-díjat, és lakcímeként a Horánszky utca 9. jelölte meg.³⁹ 1906 áprilisában – öt év óta először – képeket küldött a Múcsarnok Tavaszai tárlatára, és májusban részt vett a Nemzeti Szalon IV. grafikai kiállításán is, valamint az év folyamán 1-1 képpel szerepel a Nemzeti Szalon I. Győri és II. Fiumei tárlatán.⁴⁰ Mégis furcsa, hogy ilyen sebtiben elhagyta Franciaországot. Talán családi ok kényszerítette arra, hogy ne legyen jelen Párizsban az Őszi Szalonon, és ekként ne lássa a Fülep által olyannyira dicsért retrospektív Gauguin-kiállítást sem.

A párizsi években festett képeit 1907 márciusában mutatta be Budapesten (Gulácsy Lajossal közösen az Urániában), és ezt követően rendszeresen szerepeltette a kollekción egészen 1909 decemberéig, az *Új Képek* tárlatig, ahol már teljesen új anyaggal jelentkezett.

Élet Párizsban; bretagne-i és bruggei festőutak (1902–1906)

Márffy nem volt ugyan jómódú (mint pl. Hatvany Ferenc), de nem is nyomorgott (mint Egry József), és arra sem szorult rá, hogy éjszakai munkát vagy netán aktmodellkedést vállaljon (mint Csáky József) ahhoz, hogy fenntartsa magát. Egy fokkal kényelmetlenebb életet kényszerült élni persze párizsi diákként, mint budapesti tisztviselőként. Egy levelében ezt írta: „Bizony a hónap végén vagyunk és ma csak pommes fritet ebédeltem, egy stanicliből, az utcán át, de itt így is jó. Csak ne kellene havi 100 francból még festéket is vásznat is venni.”⁴¹ Idős korában pedig ekként merengett: „4 év



5. Szalmakalapos nő, 1906 k. (olaj, karton, 76×64 cm, Mgt.) Reprodukálva: Ország-Világ, 1907. 252.

alatt sohasem ültem omnibuszon, mindig gyalog jártam. Estére kelve holt fáradt voltam.”⁴² Am ha figyelembe vesszük, hogy a párizsi négy esztendő alatt mindvégig a rue Jacob 29. számú házban lakott,⁴³ azaz a város szívében,

néhány háznőre az École des Beaux Arts-tól, közel a képtárakhoz, galériákhoz és művészkávéházakhoz, akkor ez a kitétel korántsem fed súlyos megpróbáltatást! Márffy az átlag párizsi bohém életét élte, vendéglőre ugyan nem nagyon, de a művészi kapcsolatokhoz nélkülözhetetlen kávéházakra azért futotta. Leginkább a Quartier Latin-beli Café Clunybe járt. A Cluny apátsággal átellenben, a Boulevard St. Michel és a Boulevard St. Germaine sarkán álló emeletes kávéház a század elejétől fogva a legutóbbi időkig a párizsi magyarok egyik törzshelyének számított. Ide járt többek között Bölöni, Ady, Fülep, Nagy Endre, Czigány, Czóbel, Gulácsy, Perlrott Csaba Vilmos később Kuncz Aladár, Kaffka Margit, Szabó Dezső.⁴⁴ A művészek, újságírók és diákok számára elsősorban a kávéházak jelentették a társadalmi élet színterét. A nem túl tehetőseknek is akadt néhány frankjuk egy csésze fekete-kávéra, egy pohárka vörösborra vagy smaragdzöld abszintre (kit milyen szín serkentett alkotásra), amely mellett órák hosszat elüldögélhettek újságot olvasva, jegyzeteket, vázlatokat készítve vagy épp egymással polemizálva. Márffy úgy emlékezett, hogy: „Párizsban, amikor odakerültem, még kevés magyar élt. Czóbel Bélával és Fülep Lajossal találkoztam össze. Együtt figyeltük a mozgalmat. A magyarok csak később orientálódtak Párizs felé, 2-3 évvel később jöttek ki. Párizs levegője megtermékenyítő volt.”⁴⁵ Majdani barátainak többsége, így a Nyolcak festői (azaz 1901-ben már kint dolgozó Pór Bertalant leszámítva), valamint a későbbi neósok valóban Márffy után érkeztek Párizsba, ekként Márffy további életét és művészi fejlődését meghatározó barátságok leginkább itt szövődtek, a párizsi kávéházakban.

„A napokban ismertem meg Adyt – írta Márffy vélhetőleg 1906 nyaráról. – Furcsa találkozás volt. A Café Cluny terraszán ültünk Fülep Lajossal. Ady ismerte őt, odajött asztalunkhoz és bemutatkozott. Egyrészt, mivel szándékosan franciák barátságát kerestem és másrészt mivel itteni honfitársaimmal nem a legjobb tapasztalataim voltak, kerülöm a magyarokat. Így történt, hogy Adynak is kelleetlenül válaszoltam udvarias kérdezősködéseire. Később mikor felállt és elköszönt, Fülep azt mondta: ez Ady, a legnagyobb költő. Ady nevét most hallottam először. Haragudtam, hogy ezt Fülep nem mondta előbb, nem lettem volna vele ilyen tartózkodó.”⁴⁶ Említett rossz tapasztalatait minden valószínűség szerint 1904 után szerezte, amikor szinte tömegesen jelentek meg magyar művészek Párizsban. Berény Róbert, Bornemisza Géza, Brummer József, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Csáktornyai Zoltán, Egry József, Galimberti Sándor, Hatvany Ferenc, Kernstok Károly, Kotász Károly, Medgyessy Ferenc, Mikola András, Perlrott Csaba Vilmos, Réth Alfréd⁴⁷ ekkoriban már mind Párizsban tanultak és dolgoztak, s hány és hány mára elfeledett festő, sosem kibontakozott tehetség, bohém és léhűtő próbált szerencsét akkortájt a francia fővárosban! Bizonyos, hogy a kezdeti lépéseket 1902-ben Márffy is az akkor még szűkebb magyar kolónia segítségével tette, mint ahogyan kezdetben ő is szívesen mutatta meg az érkezőknek Párizs modern arculatát. „Képzelné sem lehet harmonikusabb triumvirátust a boul. St. Germain



6. A „Bar” leány, 1906 előtt. (tempera, lappang). Reprodukálva: Ország-Világ, 1907. 252.

három magyarjánál – írja Csók István. – Márffy Ödön, akkor még az Académie des Beaux-Arts növendéke együtt lakott Lavotta Rezsővel, kit magyar szíve később már itthon kiszöktetett Debussy varázshálójából. Úgy emlékszem, velük lakott Fülep Lajos is, akinek ragyogó filozófiai talentumát a Sorbonne professzorai iparkodtak még élesebbre köszörülni. Elmaradhatatlan barátjuk, Vályi Félix később Londonban a »Revue Politique Internationale« című nagyon előkelő havi folyóiratot szerkesztette [...]” Csók színesen, anekdotázva meséli el az 1904. esztendő közösen ünnepelt karácsonyestjét, ahol az említettekén kívül Pór Bertalan és Székely Andor is részt vett a vacsorán, ami Márffy állításával szemben inkább azt mutatja, hogy a kinti magyarok nagyon is keresték egymás társaságát.⁴⁸ Az esetről futólag egyébként Márffy is megemlékezik. Ő azonban nem a magyaros ételek és a hazai családi ünnepek iránti nosztalgiáról számol be, sokkal inkább arra teszi hangsúlyt, miként hatott a francia festészet rájuk, útkereső fiatalokra. „Nem tudom, Csókkal, hogy találkoztam. Ő akkor le akart telepedni Párizsban és én ígértem, hogy mindent megmutatok neki. Másnap elmentünk a Luxembourgba, a Caibot [Caillebotte] terembe vezettem, itt voltak a teljesen befutott impresszionisták. A Luxembourg próbaköve volt annak, hogy valaki a Louvreba kerülhet-e. Itt kellett tíz évet lenni a műnek. Ez volt a szűrő. Itt a bejáratnál szemben Manet Olympiája, aztán Degas, Monet, Sisley, Pissarro, Raffaelli és a többiek és egy Cézanne. Ő még csak fönt a második sorban, ami nem volt még elismert. L’Estaque (táj) volt a kép címe. De a java munkák voltak. Caibot [Caillebotte] egy gazdag gyűjtő volt, ő hagyományozta az államra. Manet-nak az Olympia, Degastól a Páholy. Ide vittem Csókot. 1904 vagy 5-ben. [Minden bizonnyal 1904-ben – R. Z.] Ő Nagybányán dolgozott, műtermi pik-túrát. Azt mondja: »Hát tudod, kérlek, ha egy zsüri tag vagyok, mind elutasítanám.« – Hát most mit csináljak vele? Én mindent odaadtam volna ezekért. Vollardhoz vittem. Morózus, szakállas alak, de engem megszeretett. Bemutattam Csókot. »Akar ez az úr képet vásárolni?« – kérdezte. – Talán – feleltem bizonytalanul. Erre vette a kulcsot és 8 szoba raktáron átvezetett. Raoul [Rouault], Matisse stb., mutatta a képeket. De nem tetszett Csóknak semmi. Láttam, nincs mit csinálni vele. Hát elbúcsúztam. Egy hónapra rá meghívott karácsonyra Füleppel együtt. Műtermében nagy aktos kép, erősen renoiros. Mondom, egészen jó renoiros kép. Ő: »Igazad van, Dönke, ezek nagy legények!« – Ebből láttam, hogy titokban visszajárogathat a Luxembourgba [...]”⁴⁹

Jól mutatja Márffy érdeklődésének változását, hogy Csók Istvánt a Luxembourg képtár után Ambroise Vollard-hoz is elvitte. Vollard neves alakja volt a századfordulónak, könyvkiadó, gyűjtő, műkereskedő és kritikus egyszerre. Ő fedezte fel többek között Cézanne-t és Bonnard-t, támogatta a nabikat, az ő műkereskedése adott otthont az első Picasso-kiállításnak (1901-ben) valamint az első Matisse-tárlatnak (1904-ben). 1905-ben és 1906-ban felvásárolta Derain illetve Vlaminck teljes műtermi kollekcióját. Így Márffy,



7. Zöldtapétás szoba, 1906 k. (olaj, lappang). Reprodukálva: Ország-Világ, 1907. 252.



8. Zöld szoba, 1906 k. (tempera, karton, lappang). Reprodukálva: Ország-Világ, 1907. 252.

aki rendszeresen eljárt a Lafitte utcai műkereskedésbe, a posztimpresszionisták és nabik mellett a fauve-ok vásznaival is alapos ismeretséget köthetett Vollard-nál.⁵⁰

Jóllehet Csók és Márffy művészi érdeklődése a továbbiakban sem sokat közeledett egymáshoz, a közösen töltött párizsi hónapok nem múltak el nyomtalanul. 1907 augusztusában együtt járták Baranyát,⁵¹ ahol Csók felfedezte magának a sokác népviseletet, és bár útjaik később elváltak, minden bizonynyal még a Párizsban kötött barátság a magyarázata annak, hogy 1928-ban együtt állítottak ki az Ernst Múzeumban. Későbbi festőbarátai közül a már említett Czóbel Bélán és Pór Bertalanon kívül Párizsban ismerkedett meg Berény Róberttel⁵² és talán Gulácsy Lajossal is.⁵³

Az iskolaévek végeztével Márffy el-elhagyta a nyüzsgő metropolist, hogy Pont Avenben majd később Brugesben fessen. „Guendet azt ajánlotta, hogy utazzam a nyáron Bretagneba, Pont Avenbe. Ott szép a tenger és olcsó az élet.” – írta,⁵⁴ illetve másutt: „Párizsból nyáron mindig elmentem dolgozni Bretagneba, Pont Avenbe és Bruggebe. Amolyan festő telepek voltak ezek.”⁵⁵ Bretagne-i tartózkodásairól nem sok lényegeset tudni, jóllehet egy mozzanatot, nevezetesen, hogy Gauguin nagyméretű tahiti vásznát az Hotel Gloanec szálló faláról potom 400 frankért kínálták neki, több alkalommal is leírta illetve elmesélte.⁵⁶ Korábban ugyan nem hallott még Gauguinról, de festészte ekkor lenyűgözte, és utólag felettébb sajnálhatta, hogy nem volt elegendő pénze a képre. Hogy őt – és ekkoriban elválaszthatatlan barátját, Fülep Lajost is – őszinte csodálattal töltötte el Gauguin színpompás világa, mutatja, hogy 1906-ban, a francia festő retrospektív kiállítása idején, Fülep azt javasolta a már Pestre hazatért Márffynak, hogy tegye mindenét pénzzé, és utazzon vissza Párizsba a kiállítás kedvéért.⁵⁷ Gauguin hatása alól később Perlrott Csaba, Czigány Dezső és Tihanyi Lajos sem tudta kivonni magát, Márffy inspiratív forrásai között is említést érdemel. A Bretagne-i alkotómunkát olyan lappangó festmények címei őrzik, mint a Műcsarnok 1906-os Tavaszai tárlatán bemutatott: „Utca Pont Avenben” és az „Asszonyok Bretagneban”,⁵⁸ az 1907-es Uránia-beli kiállításon szereplő: „Vázlatok Bretagneból”⁵⁹ vagy a Nagyváradai Márffy-tárlaton 1909-ben kiállított „Bretagnei alakok”.⁶⁰

Bruges-i tartózkodása kapcsán viszont olyan fontos mozzanatról számolt be Horváth Bélának 1957-ben, amely segít megérteni Márffy egyéni stílusának kialakulását, sőt további fejlődésének menetét: „Mikor Brugge-be mentem egy nyáron, sokat dolgoztam s itt kezdtem magamat lépésről lépésre megtalálni, ahol már nem a véletlenre bíztam magamat, hanem a képeimet konstruktíve igyekeztem felépíteni. De mindig döntő szerepe volt a színben jelentkező látomásoknak s ez szinte életem végéig bennem maradt: a színek domináló szerepe. Noha konstruktíve építettem, kolorista voltam s az is maradtam.”⁶¹ Márffy visszaemlékezése szerint tehát csírájában már ekkor megjelent műveiben e kettős gyökerű festői szemlélet. A cézanne-i képépítés és a fauve-ok színhasználata szinte egymással versenyezve, hol egyik, hol



9. Cseresznye és narancsok, 1906 k. (olaj, lappang). Reprodukálva: Ország-Világ, 1907. 253.

másik válva dominánssá, évekre meghatározták művészetét. Ezt az inspirációt elsősorban Vollard-nál tett látogatásai alkalmával, Cézanne és a fauveok vásznaival való ismerkedés során szerezte, és Bruges-ben – Cormon figyelő szemétől távol – kísérletezhetett csiszolgatva saját festői látásmódját. Flamand képeiből – ténylegesen és az említés szintjén is – jóval többet ismerünk, mint a bretagne-iakból. Az 1906-os Salon d'Automne-on négy belgiumi enteriőrrel jelentkezett: „A Crémerieben”, „Vörös szoba”, „Zöld szoba”, „Flamand Korcsmában”, ezek a festmények 1907-ben az Urániában is láthatóak voltak, olyan, az alkotás helyszínéről árulkodó című képek társaságában, mint a „Bruges, reggel”, „Utcaszöglet (Bruges)”, „Utca (Bruges)”, „Ostendében alakok”, „Parc Brugesben”, illetve további hat pontosabban meg nem határozott bruges-i tájkép. Nagyváradon 1909-ben pedig több, már említett képen kívül szerepelt még az „Est aminef Brugesben” és a „Bruggei nagytér” című alkotás.

Hogy Márffy még 1909-ben, a Keresők csoporttá szerveződésének idején is bőven állított ki párizsi korszak bretagne-i és flamand képeiből, jelzi, hogy ezeket a festményeket már nem tekintette az útkeresés termékeinek. Jól-

lehet a Párizsban eltöltött közel négy esztendő-t valóban a felkészülés időszakának szánta, hiszen képeiből bár rendszeresen küldött haza a Fővárosnak bemutatásra szánt munkákat, úgy tűnik, sem egyéni sem kollektív kiállításon nem szerepelt egészen az 1906-os Múcsarnok-beli Tavasz-tárlatig, ahol 8 művet (5 olaj, egy pasztell, egy akvarell és egy tollrajz) mutatott be és kínált eladásra. Lázár Béla mindenesetre nyomon követhette Márffy fejlődését: „Márffy-ban vibráló eszprit, ideges mozgékony-ság kezd mind eredetibb formában jelentkezni, s ez a mozgás színben van érezve, tompa fátyolos színekben.” – írta műcsarnoki beszámolójában.⁶² Bányász László még tovább megy a dicséretben: „XIV. teremben két fiatal tehetséget lehet fölfedezni: Cserna Rezsőt és Márffy Ödönt. Amolyan fiók Rippl-Rónaiak ők, mindketten a lány tónusú francia impresszionista irány hivatott művelői. Cserna olajfestményei és pasztelljei, valamint Márffy kis velencei képei közvetlenül és melegen hatnak a szemlélőre. Márffynak »A Boulevard Montparnasse-on« című pasztellje elmosódó körvonalaival szinte légies benyomást tesz, »Lydia« című akvarellje pedig Whistler-szerű finomsággal van megfestve.”⁶³

Májusban egy pasztellel jelentkezett a Nemzeti Szalon IV. grafikai kiállításán, amelyet ugyancsak jól fogadott a kritika,⁶⁴ majd még ugyanebben az évben a már említett 4 flamand intérieure-rel mutatkozott be a Salon d'Automne-on. Czöbel Béla már az előző esztendőben kiállított a párizsi Őszi Szalonon, méghozzá az akkor induló fauve-okkal közös teremben. Márffy visszafogottabb festő volt, képei a Salon Carréban szerepeltek. „Én Párizsban a Salon d'Automne-ban állítottam ki. Fülep a Szerda c. lapban írt erről a kiállításról és ezekről a képekről. Én ekkor már itthon voltam. 4 képem volt kiállítva nagyon jó helyen, az első teremben a Salon Carréban. Ez főhely volt.”⁶⁵ Ebben az esztendőben mintegy 60 magyar festmény szerepelt az Őszi Szalonon, a modern magyar kiállítók közt volt: Berény, Czöbel, Körmendi-Frim, Csáktornyai és Huszár Vilmos. Czigány Dezső nem vett részt az őszi seregszemlén, de a tavasszal ő is, akárcsak Czöbel és Perlrott, képpel szerepelt a Salon des Indépendantban. Az Őszi Szalonról Fülep Lajos beszámolójából érdemes idéznünk: „A magyarok közt (sokan vannak, nem sorolom fel mind) négy roppant szubtilis, színes, levegős enteriőrrel van jelen Márffy Ödön; egyikén különösen a csöndélet nagyon szép, másikon pedig egy távolabb eső szoba levegőjének világoskékes, zöldes, szürke és fehér rezgését találta meg; értékes megtalálás; csupa komolyság, nemes ambíció, öntudatos törekvés ez a fiatal művész. Czöbel Bélából nem a talentum hiányzik, hanem az, ami Márffyban oly előkelő mértékben megvan, a komolyság, természetesség, őszinteség; minden túlzásnak híve tudok lenni, amely őszinte, de egynek sem, amely mondvacsinált, pózolt, mesterkél, erőszakolt.”⁶⁶

Márffy általában jó kritikákat kapott, ami persze nem jelentett többet, mint hogy a lapok többnyire kedvező összefüggésben említették a nevét. A tucatnyi párizsi és hazai tudósítás közt figyelmet érdemel a Pesti Hírlap beszámolója, mely szerint „Márffy Ödön négy, kissé Rippl Rónaira emlékeztető



10. Edény lila virággal, 1906 k. (olaj, vászon, 64×80 cm, lappang). Reprodukálva: Ország-Világ, 1907. 253.

interieurben kvalitást mutat”,⁶⁷ valamint a New York Héralde Tribune francia és angol változatának és a Liberté kritikusaiknak megjegyzései, amik „nyersnek” illetve „rikítónak” minősítik Márffy képeit. E jelzők fauve-os színhasználatra engednek következtetni.⁶⁸

A párizsi korszak képei

A párizsi korszak művei az útkereső festőt mutatják, legalábbis abban az értelemben, hogy stílusukat tekintve vegyes alkotások. Impresszionista, posztimpreszionista, nabi, fauve vonások keverednek a képeken, vagy éppen hol egyikük, hol másikuk jut uralkodóvá egy-egy festményen. Ugyanakkor az eredetiben vagy különféle minőségű reprodukciókon ránk maradt művek alapján megállapítható, hogy műfaji érdeklődése ekkorra lényegében kialakult,

és az idők folyamán már keveset változott. Azaz a párizsi évek alatt főként tájképek, városi zsánerképek, enteriőrök, portrék készültek. Aktot kevesebbet festett, mint a Nyolcak idején, és csendéleteket is, mint később, különösen a 30-as évektől fogva. Történelmi vagy mitológiai témájú tabló, allegorikus jelenet (tehát olyasmi, mint a Fővároshoz írt, 1903-as beszámolójában említett „Szt. László és a kun nőrabló” vagy a „Faun és nymphák”) nem maradt ránk, és az 1906 és 1909 közötti kiállítások katalógusaiban sem találunk semmi hasonlóra utaló címet. Feltehetően az ilyen irányú kísérleteivel igen korán felhagyott, ha egyáltalán próbálkozott vele. Mindenesetre felettébb sajnálatos, hogy a minden bizonnyal 1903-ban keletkezett párizsi műteremfotón látható legnagyobb méretű festmény – amelynek hosszabb oldala közel 2 méter lehet – színével a falnak támaszkodik, így nem tudhatjuk, hogy e valószínűleg nagyigényű vásznon Márffy milyen témát dolgozott fel.

A felkészülés éveiből két másolatot is ismerünk, a már említett Franz Hals-portrét, illetve műteremfotóról egy Tizian-kópiát: „Fésülködő nő tükrökkel” című festményt még 1902-ben vagy 1903-ban másolta a Louvre-ban, és – talán kézügyességét bizonyítandó – az 1909-es nagyváradi gyűjteményes tárlaton ki is állította. E két tisztességes másolat mellett sokkal izgalmasabbnak tűnik egy férfi akt-stúdium, amely minden valószínűség szerint Cormon iskolájában készült, és egyike lehetett azon iskolai próbálkozásainak, amelyet *nem mutatott* meg a mesternek. Jóllehet nyilvánvalóan tanulmányról, és nem önálló alkotásról van szó, ezen a képen Cézanne erőteljes, tömör foltokban való konstruktív építkezése párosul az élénk színekkel, azaz teljes mértékben ráillik e festményre az a leírás, amit bruges-i tartózkodása kapcsán fejtegetett akkori stíluskereséséről. Márffy a párizsi időszak végére úgy érezte: elsajátította mindazt, amit tudnia kell. 1906-os pályázati kérvényében így fogalmaz: „Ezen 5 és fél év alatt [ti. 2 év Mintarajziskola, 3 és fél év Párizs – R. Z.] alapvető művészi studiumaimat elvégeztem és azóta önképzésben, kutatásban, új művészi célok és új utak keresésében vagyok elmélyedve.”⁶⁹

Bármennyire csodálta is Cézanne-t, sem Párizsban sem a Nyolcak időszakában nem vált annyira az aix-i mester csendéleteinek rabjává, mint Czizgány, Orbán, Berény, Tihanyi vagy Perlrott Csaba. Úgy tűnik, nemcsak a nyolcak és neósok képein, de a francia fauve-ok körében is (elsősorban Derainnél) 1909 körül a cézanne-i látásmód kerül előtérbe a csendéleteken és a tájképeken, amit talán a kubizmus egyfajta visszahatásaként magyarázhatunk. Márffy korai, „Cseresznyés csendélet”-én az erős felülnézetben, a „döntött” asztallap miatti ferde perspektívában, a gerendákként egymásra fektetett piskóta kocka szilárdságában⁷⁰ érezhetjük a tisztelgést Cézanne előtt, de a kép mégsem olyan szikár, mint a nagy előd csendéletei, és már témájában is hedonikusabb nála. Az egymásra torló ízék és illatok illúzióját idézi a cseresznye, narancs, mandarin, a tányérra magasított sütemény, az üveg pohárban csillogó víz. Márffy későbbi csendéletei – legyen szó akár virág-,



11. Nő gyászban, 1906 k. Olaj. Lappang. Repr.: Ország-világ, 1907. 253.

akár gyümölcskompozíciókról – mindig kifinomult érzéki hangulatot árasztanak, és ilyen értelemben távol állnak Cézanne – vagy a hazái „cézanneisták” – puritán almáitól, edényeitől. Másik korai csendélete először ugyancsak az Urániában szerepelt „Toilette, lila virágok” címmel, később Nagyváradon két ízben is (1908-ban a „Magyar Művészet” majd 1909-ben a festő gyűjteményes tárlatán) kiállították. A festmény igen kedvező visszhangra talált: az Ország-Világ reprodukciót közölt róla 1907-ben, és egy év múlva a nagyváradi kritikák is említik. Dutka Ákos így ír: „Ezek közül az erős kvalitásokkal induló fiatalok közül kiemeljük Márffy, akinek néhány szép képe ma már kész, kiforrott művészet (például a lila virágos csendélet). Az anyag és színérzéke ennek a fiatal festőnek bámulatos.”⁷¹ Liptai Károly szerint pedig: „...a Toilette egyike a tárlat legszebb képeinek.”⁷² Márffy későbbiekben is kedvelt motívuma: a tükörszínház főszerepet kap a képen. Ekkoriban Bonnard is szívesen használta ezt a motívumot, és Márffy hasonlóan jó véleményvel volt Bonnard-ról, mint Cézanne-ról. Az enyhén döntött tükör nemcsak kitágítja a teret, de mintegy relativizálja is az asztalra helyezett inkább robosztus tárgyak tömegét. A ráma görbületét, a tükörben kettőzött kancsó fülének és szájának hajlékony vonalait keményen metszik az asztallap síkját kijelölő egyenesek és diagonálisok. Ez a kiszámított ellenpontozás lop izgalmat a kép kompozíciójába.

A párizsi műteremfotón látható képek – egy aktot leszámítva – portrék. Márffy élete végéig szívesen festett arcképet mind megrendelésre, mind saját művészi kifejezésének eszközeként. Az 1903-as fényképen látható első ismert önarcképe, amely még bajusszal ábrázolja a művészt. Az önarcképek ugyancsak meghatározó szerepet játszanak Márffy életművében, a későbbiekben több mint félszáz festményt és számtalan grafikát készített saját magáról. E fekete-fehér fotón látható képek mindegyike lappang, tehát csak sejtéseink lehetnek a színhasználatról, de a kackiás bajuszú férfihez illetve az önarckép mögött a földre támasztott fiatal lány portréjához ismerünk korabeli analógiákat. A sárga kalapos lánykát nagy foltokban felrakott tiszta színekkel festette meg, kihasználva a kontraszt adta hatást: az olajzöld háttérből egyaránt kivilágít a cinóbervörös rácsos támla, és a nagy, sárga kalap, míg a kék ruha az arc világos rózsaszínjét valamint az előreomló szőke hajfonatot emeli ki. Hasonló megoldásra választott a „Szalmakalapos nő”-n is, amit 1907-ben kétszer is kiállított, és a korabeli sajtóban reprodukciót is közöltek róla.⁷³ A fiatal nőt, az egyszerű szobabelsőt és a virágot egyaránt egyszerű, nagy, világos foltokkal jeleníti meg, de színeit ezúttal nem ütközteti harsányan. A pasztelltonusú sárga, kék, rózsaszín felületekre, szelíden ívelt vonalakra épített mű nyugalmat, idillt sugároz, miközben a modell piros ajka, kifestett arca, az elrévedő szempár, a kalapigazítás mozdulata cseppnyi frivolitást sugall. Márffy ezúttal is tükörrel lop csalóka vibrálást a térbe: a fiatal nő mögött elhelyezett tükörben csillan vissza sötét haja és világos kalapja. A kompozíciót a fehér váza s benne színes virágcsokor hozza egyensúlyba. Han-

gulatában és rajzos eszközeiben e kép megelőlegezi a 30-as évek közkedvelt Márffy-portréit. Foltfestészetten alapul a csak fekete-fehér reprodukciókról ismert „Profil, fehér kalappal” vagy a „Fehérruhás leány” is. Édesapjáról készült portrén azonban kevert színekkel és sokkal tónusosabb megoldással találkozhatunk. Ezen a vásznon már feltűnik az a jellegzetes fáradt lila, amely szinte védjegyévé válik az idők folyamán. E korai portrék többsége hordoz valami szikár manet-s hangulatot, különösen szembetűnő ez a „Bar leány” című képen, vagy az 1902-ből származó „Női portré”-n. E korai arcképek nemigen lépnek túl a posztimpreszionizmuson, merészségben mindenképpen elmaradnak az említett akttanulmány vagy némely kisebb méretű tájkép mögött. E portrék nyilvánvalóan modellek után, kiállítási céllal készültek, és Márffy jól láthatóan gondot fordított rá, hogy túlságosan ne rugaszkodjék el a valóságtól a szín- vagy formai kísérletek kedvéért. Ugyancsak a modellhűsége törekvés jellemzi „Az amatőr”-t, amely még 1905 körül készült Bruggeben. Jóllehet Márffy nem haladt tovább ezen az úton, a festmény mégis említést érdemel, mert számos későbbi, hazai és külföldi kiállításon szerepelt, még 1914-ben is része volt a San Fransiscó-i világiállításra küldött Márffy-kollekciónak.⁷⁴

A portrék mellett párizsi korszak képei zömében városképek és városi jelenetek. Sajátos, hogy a főként Párizsban és Bruges-ben készült művek mintha valamely félreeső, csendes kisváros hangulatát árasztanák. Már témájukat tekintve sem mozgalmasak, leginkább nyugalmat sugallnak a parkban, kávéház teraszán üldögélő, utcákon sétáló emberek. Sokkal inkább keltik az állandóság érzetét, mint egy dinamikusan fejlődő, folytonosan változó világot, amely Párizs művészi vonzerejét jelenthette a századelőn. Talán ez a „békebeli” hangulat is hozzájárul, hogy némelyik kép kifejezetten rippl-rónais hatást kelt (pl.: Kávéház teraszán, 1903. „A Boulevard Montparnasson” 1906 k. Beszélgetők 1907 k.). A nabikra emlékeztető foltszerű megoldásokkal találkozunk a korai párizsi képeken: (Luxembourg park, 1903. Tájkép alakokkal). Ám a korszak egyes alkotásain a nyugodt témákat az egymásra torlódó élénk színekkel sikeresen „vadítja” meg. A kompozíció szerkesztésekor már ekkor kedvelt eszközévé válik a házfalak által lehasított tér, az ablaksorok rácsszerkezete, az utcák ferde metszése. Az így kapott hálót színezi ki élénk, leginkább a fauve-októl eltanult tiszta színekkel: pirossal, sárgával, zölddel. (Kisváros;⁷⁵ Színes házak; Délután⁷⁶). Különösen artisztikus az a képe, amely az átlósan megfestett kék csatorna vízében szimmetrikusan visszatükröződő házsor és hajó színes foltjaira épít (Hajó, 1906 k.). Egy bruges-i utcaképen a szerkesztésben Cézanne-hoz fordul, ám a Derain és Czigány által is kedvelt szigorú struktúrát Márffy ezúttal váratlanul pasztellszínekkel varázsolja rendkívül finommá, bensőségessé (Utca, 1906 k.).

Az enteriőrökön érezni leginkább Rippl-Rónai József hatását, amire az 1906-os Őszi Szalon már fentebb idézett magyar kritikusa is felfigyelt. Márffy ugyan személyesen még nem ismerte Rippl-Rónait – csak 1907. tavaszán ismerkedtek és barátkoztak össze az Urániában –, ám tagadhatatlanul

vonzódott a kaposvári mester festészetéhez, miként erről maga is megemlékezett 1946-ban: „Egy műcsarnoki kiállításra vetődtem be, ahol csapnivalóan rossz képek közt egy rosszul helyezett kis kép ragadta meg a figyelmemet. Öreg férfiarcképet ábrázolt, a festője Rippl-Rónai volt. Nagyon foglalkoztatott a kis kép és benső örömmel töltött el, mert magános kísérletezéseimre valami igazolás felét véltem benne felfedezni.”⁷⁷ 1907-től kezdve rendszeresen összejártak Rippl-Rónaival, aki Kaposvárra is meghívta, így korai képei- nek egyik-másikán már Rippl-Rónai közvetlen hatása is érvényesülhetett.

A kisméretű Bretagne-i kocsmá még 1903-ban vagy legkésőbb 1904-ben készült, és nagy, elmosódó színfoltokban való komponálás jellemzi. Az 1906-os Salon d'Automne-on kiállított enteriőrökre Bölöni így emlékezett vissza 1911-ben: „Sok éve már, egyszer – a párisi Salon d'Automne-ban, a Gauguin-kiállítás idején, néhány interieur-je függött Márfynak. Valahol, honnan a gazdag nagyhercegi pénzekkel rendezett orosz kollekción nyílt, ott nézett le pár Belgiumban készült szimpatikus kép. Sárgafalu szobák, csöndes korcsma büfével, hol rendbe sorakoztak üvegek, pihenő biliárdasztal, szekrény virágokkal, a más ilyenek, nem annyira festői, mint inkább pszichológiai jelzések arra az idejére, ami bekövetkezett. Az én számomra nem jelentettek többet annál, hogy valaki finoman, intelligensen, érezve megfogta ezeknek a szobasarkoknak jelentőségét, magáévá tette meglehetősen bensőséggel, mondhatom, kevés magyar képen tapasztalt közvetlenséggel. Meglepett az átélés demonstrálása, amely élményekké avatott igen egyszerű és jelentéktelen dolgokat [...]”⁷⁸ E leírás alapján erősen valószínűsíthető, hogy a kiállításon szerepelt a biliárdasztalos „Zöldtapétás szoba”, amelyet az Ország-Világ reprodukciójából és egy színes rajzmásolatból ismerünk, és 1954-ig a Rippl-Rónai Ödön gyűjtemény része volt,⁷⁹ akárcsak a „Zöld szoba” című enteriőrt. Kérdéses, hogy a Salon d'Automne 1110. katalógusszámú „Intérieure verte”-je e kettő közül melyikkel azonos, netán a Kaposváron a Rippl-Rónai Ödön gyűjteményben őrzött ugyancsak Zöld szoba című kép feleltethető-e meg a francia címnek. Akárhogy van is, e szobabelsők megfestésekor Márfyft egyre inkább a szerkezet problémái kezdték izgatni. Egymásba nyíló tereket látunk, a falak, az ablakok, a bútorok, polcok, tükörök egymást metsző egyeneseknek a rendszerében általában egy magányosan üldögélő alak jelöli ki azt a biztos pontot, amelyhez viszonyítani tudunk. Némelyik képen Márfy – Bonnard korabeli enteriőrjeihez hasonlóan – tükörrel bizonytalanítja el a teret, sokszor nem is tudjuk pontosan, hol nyílik ajtó, hol csak a tükör csalóka játéka- nak vagyunk tanúi. A „kaposvári” Zöld szoba megfestésekor Márfy már-már teljesen négyszögekre bontja a látványt. Ha a nyitott ajtón keresztül látszó ülő nő nem lenne a képen, aligha tudnánk a valóságnak megfelelően értelmezni ezt a struktúrát. E kép a „Régi váci vám” térszemléletét előlegezi meg. Feltehetően már Kaposváron, 1907-ben készülhetett az Interieure-ben című vászon, amelyben mintegy összefoglalja addigi formai kísérleteit. A kompozíció magán viseli Rippl-Rónai hatását, olyannyira, hogy a virágmintás pongyo-

lában sarokban ülő nő akár Lazarine is lehetne. A festmény rendkívül gazdag színekben, e tekintetben és a festék felvitelének módjában szemben áll a kaposvári „Zöld szoba” nagy felületekben, könnyedén felrakott tiszta színeivel, míg a tér négyszögekre való bontásából kialakuló hálós szerkezetben rokon vele. Színvilága, festésmódja azonban Bonnard-t idézi, nem a fauve-okat. Márffy ezúttal is tükörrel relativizálja a teret, olyan ügyesen, hogy első pillantásra több egymásba nyíló szobának vélhetjük a tükör kínálta látványt. Csak ha alaposan szemügyre vesszük a képet, értjük meg, hogy valójában tükröt látunk, amely megkettőzi a kép homloktérében lévő kanapét, miközben a távolságnak megfelelően elaprózza és egymásra zsúfolja a szoba tárgyait. Az ágytámla zöld foltján túl – azaz a valóságban a festő háta mögött – rózsaszínbe játszó boltívet látunk: amely talán egy másik szobára, talán függönyre vagy kárpitra nyit. Bal oldalon felfedezhetjük a festőállványt, rajta fehér téglalapként a félig kitakart, készülő festmény vásznának fonákját. A falak, ablaktámlák, zsaluk, ajtó, tükör, vászon és állvány szigorú függőlegeseit és vízszinteseit a támla enyhén görbülő vonala, valamint az ablakokról két oldalra húzott függönyök ferde sávja, és a bal oldali függönnyel párhuzamosan megfestett, ülő nő pettyes pongyolája töri meg. Az ablakon betörő fény újabb, a függönnyel tükröszimmetrikus ferde sávot húz a képre, a tárgyak felületét megvilágítva pedig tovább bontja apró elemeire mindazt, ami a szobában található. A Zöld szoba tiszta színei és absztrakcióba hajló szerkezete illetve az Intérieure-ben bonyolult szín- és térszerkezete – közös vonásaik ellenére is – két eltérő festői utat jelölnek ki. Az elkövetkező években Márffy az egyszerűsítést választja.

JEGYZETEK

¹ [Márffy Ödön beszél életéről és festészetéről Horváth Bélának, 1957. u.] 12 gépiratos oldal. (A továbbiakban HORVÁTH 1957) A Horváth Béla hagyatékában fennmaradt szöveg a Jelenkorban 1961-ben megjelent írás bővebb előtanulmánya (HORVÁTH Béla: Márffy Ödön kortársairól és a korról. Jelenkor, 1961. december 715–719.), valójában kompiláció az általa lefolytatott kikérdezés 32 lapos kéziratából és Somogyi Árpád 1951-es kikérdezéséből (Somogyi Árpád: Márffy Ödön beszél kortársairól és a korról. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára, MDK-C-11-26). Ezúton mondok köszönetet Rum Attilának, aki lehetővé tette számomra, hogy a kéziratot lefénymásoljam.

² Drága L... Levéltöredék 1903-ból. [A levéltöredék valódi dátuma: 1906. március u.] Kö-

zölte és jegyzetekkel ellátta Borbély Károly. In BORBÉLY Károly: Adalék Márffy Ödön szellemi arculatához néhány először közölt dokumentum alapján. Évfolyamdolgozat. 1986. 22–24. (Az eredeti: Márffy Ödönné tulajdonában volt 1986-ban) A levél megszólítása: Drága L..... [sic!], a papírra Márffy utólag írta rá ceruzával, hogy levéltöredék 1903-ból. A dokumentum talányos, mivel nem származhat 1903-ból. Ebben az írásban számol be Márffy először Adyval való találkozásáról, amely nem történhetett 1906 tavasza előtt, ugyanis Fülep Lajos, aki a történet szerint összeismertette Márffyval, maga is csak 1906 márciusában ismerte meg személyesen a költőt Budapesten. A levél más részei viszont valóban 1903-ban történt eseményeket – mint „közelmúltban ját-

szódó” történéseket – mesélnek el. Feltételezésem szerint Márffy a párizsi élményeit episztolikus formában vetette papírra már azt követően, hogy visszatért Budapestre, tehát 1906 ősze után. E levelében az anekdotákra és nem a tényleges kronológiára tette a hangsúlyt. (A továbbiakban BORBÉLY 1986)

³ „Márffy egy régebbi életrajzában olvastam, hogy »úri« családból származott. Lehetséges, hogy így volt. De a két világháború között az ilyenfajta »ffy«-re végződő nevek mögé familiákat képzeltek. Bizonyos azonban, hogy a festő családja nem tartozott azok közé, akik fiaikat különösképpen támogathatják. Legkevésbé azt, aki olyan pályán indul, mint a piktúra. Testvérei közül kettőt ismertem közelebről. Az egyik Márffy Oszkár, középiskolai tanári doktorátussal olasz fordítóként tevékenykedett. Később végleg át is telepedett Olaszországba. A másik, Márffy Károly, a színházi életben keresett helyet. Elsőbben egy ideig a Thália Társaság szervező titkára volt, majd hangversenyirodát alapított, pályája végén pedig mint színháztörténész talált feladatokat. Csak azért említtem ezt a két testvért, mert amennyire a körülményeket ismertem, ők sem dúskáltak anyagi javakban. Szűkös viszonyaik között ők sem segíthettek művész bátyjukat.” BÁLINT Lajos: Ecset és véső. Budapest, 1973. 155.

⁴ Márffy Ödön ösztöndíjkérelmének történetét elsőként Erdei Gyöngyi dolgozta fel a Székesfővárosi Tanács mecénási tevékenységével foglalkozó írásaiban. Ld.: ERDEI Gyöngyi: Mozaikok a budapesti mecénatúra fénykorából. 1901–1918. Budapesti Negyed, 2001. IX. évf. 2–3. sz. 104–107. (A továbbiakban: ERDEI 2001); ERDEI Gyöngyi: Műpártoló Budapest, 1873–1933. Budapest, 2003. 86–90. (A továbbiakban: ERDEI 2003)

⁵ Tekintetes Tanács! [Márffy Ödön levele a Székesfővárosi Tanácshoz 10 havi szabadságkérés tárgyában. Hegedűs László festőművész sk. ajánlásával]. 1902. március 18. BFL IV. 1407/b. 58042/1902

⁶ Sem a Naplementéről, sem a többi említett műről illetve vázlatról nincs az elmondotknál több információm.

⁷ Tekintetes Tanács! [Márffy Ödön kérvénye a Székesfővárosi Tanácshoz ösztöndíj meg-

szavazása tárgyában. Csatolva Benczúr Gyula Matuska Alajoshoz küldött névjegye sk ajánlással]. 1902. március 29. BFL IV. 1407/b. 65530/1902

⁸ Budapest Székesfőváros 1902-ben tartott közgyűlésének jegyzőkönyvei. Budapest [1903]. 309.

⁹ ERDEI 2001 105., ERDEI 2003. 86.

¹⁰ Márffy Ödön kérvényei:

Nagyságos Uram! [Márffy Ödön levele Párizsból {Matuska Alajos alpolgármesterhez}, pártfogását kérve szabadsága meghosszabbításához és az ösztöndíj további folyósításához.] 1903. május 24. csatolva a BFL IV. 1407/b. 117520/1903-as irathoz Tekintetes Tanács! [Márffy Ödön kérvénye a Székesfővárosi Tanácshoz szabadságának meghosszabbítása és az ösztöndíj további folyósítása tárgyában.] 1903. május. [érkezett: május 27.] BFL IV. 1407/b. 117520/1903

Nagyságos Uram! [Márffy Ödön levele Párizsból ismeretlenhez (Matuska Alajos?; Bárczy István?), pártfogását kérve a szabadsága meghosszabbításához és az ösztöndíj további folyósításához.] 1904. április 12. csatolva a BFL IV. 1407/b. 95338-95339/1904-es irathoz

Tekintetes Tanács! [Márffy Ödön kérvénye a Székesfővárosi Tanácshoz szabadságának meghosszabbítása és az ösztöndíj további folyósítása tárgyában.] 1904. április 14. BFL IV. 1407/b. 95338/1904

Tekintetes Tanács! [Márffy Ödön kérvénye a Székesfővárosi Tanácshoz szabadságának meghosszabbítása és az ösztöndíj további folyósítása tárgyában.] 1905. április hó [érkezett: április 19.] BFL IV. 1407/b. 85876/1905

Tekintetes Tanács! [Márffy Ödön kérvénye a Székesfővárosi Tanácshoz ösztöndíjának átütemezése tárgyában.] 1905. május 10. BFL IV. 1407/b. 99921/1905

Tekintetes Tanács! [Márffy Ödön kérvénye a Székesfővárosi Tanácshoz szabadságának meghosszabbítása és az ösztöndíj további folyósítása tárgyában.] 1906. d.n. [érkezett: április 25.] BFL IV. 1407/b. 82213/1906

A tanácsi határozatok:

Budapest Székesfőváros közgyűlésének 797. sz. rendelete. 1903. június 24. In: Budapest Székesfőváros törvényhatósági

- bizottsága 1903-ban tartott közgyűléseinek jegyzőkönyvei. Budapest, 1903. 309. Budapest Székesfőváros közgyűlésének 742. sz. rendelete. 1904. június 1. In: Budapest Székesfőváros törvényhatósági bizottsága 1904-ben tartott közgyűléseinek jegyzőkönyvei. Budapest, 1904. 261. Budapest Székesfőváros közgyűlésének 781. sz. rendelete. 1905. május 24. In: Budapest Székesfőváros törvényhatósági bizottsága 1905-ben tartott közgyűléseinek jegyzőkönyvei. Budapest, 1905. 266. Budapest Székesfőváros közgyűlésének 1067. sz. rendelete. 1906. június 25. In: Budapest Székesfőváros törvényhatósági bizottsága 1906-ban tartott közgyűléseinek jegyzőkönyvei. Budapest, 1906. 365.
- ¹¹ Tekintetes Tanács! [Márffy Ödön kérvénye a Székesfővárosi Tanácshoz szabadságának meghosszabbítása és az ösztöndíj további folyósítása tárgyában.] 1904. április 14. BFL IV. 1407/b. 95338/1904
- ¹² HORVÁTH Béla: Márffy Ödön kortársairól és a korról. Jelenkor, 1961. december 716. (A továbbiakban HORVÁTH 1961)
- ¹³ Jean-Paul Laurens (1838–1921) akadémikus történelmi festő volt, Berény Róbert véleménye szerint: „[...] Jean-Paul Laurens nagyszerű pedagógus volt. Mindenkit saját egyéniségének megfelelően irányított. Az akadémikus típust megismertette a sémákkal, a szabadabb egyéniséget tehetsége kifejezésére bátorította.” Idézi KASSÁK Lajos: Vallomás tizenöt művésztől. Budapest, 1942. [újraközlés: Kassák Lajos: Élünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről. Budapest, 1978. 322.]
- ¹⁴ Vö. ERDEI 2001 107., ERDEI 2003. 89.
- ¹⁵ BORBÉLY 1986. 22–23. Maurice Marinot (1882–1960) üvegművész és festő. 1905-ben a fauve-okkal állított ki a Salon d’Automne-on. Elsősorban üvegművészként vált ismertté.
- ¹⁶ HORVÁTH 1957. 2., HORVÁTH 1961. 716.
- ¹⁷ BALINT Lajos: Ecset és véső. Bratislava–Budapest, 1973. 152.
- ¹⁸ Jelenleg Magyarország magántulajdonban.
- ¹⁹ Márffy Ödön kérvénye. 1903. május. [érkezett: május 27.] BFL IV. 1407/b. 117520/1903 a szöveg variánsa: „Szeptember hó óta mióta az Ecole des Beaux Arts növendéke vagyok, az iskolában mintegy 150 férfi és női aktot rajzoltam és részben festettem befejeztem a Louvreban Franz Hals Bohémienjének másolatát, számos tájképstudiumot festettem Paris környékén, 10–12 női és férfi tanulmányfejet festettem színvázlataim közül »Szt László és a kun nőabló«, »Faun és Nymphák« az »Olajfák hegyén« és több vázlatom nyert dicséretet, melyeket később feldolgozni szándékozom. /A klaszszikus figurális művészet felé törekszem... stb.» levélmásolat, csatolva a BFL IV. 1407/b.117520/1903 sz. irathoz
- ²⁰ 1904. április 14. BFL IV. 1407/b. 95338/1904
- ²¹ A levél címzése nem ismert. Csatolva a BFL IV. 1407/b. 95338-95339/1904-es irathoz
- ²² Ld. 1905. április hó [érkezett: április 19.] BFL IV. 1407/b. 85876/1905 és 1905. május 10. BFL IV. 1407/b. 99921/1905
- ²³ Tekintetes Tanács! [Márffy Ödön kérvénye a Székesfővárosi Tanácshoz szabadságának meghosszabbítása és az ösztöndíj további folyósítása tárgyában.] 1906. d.n. [érkezett: április 25.] BFL IV. 1407/b. 82213/1906
- ²⁴ ERDEI Gyöngyi: Fejezetek a Bárczy-korszak történetéből. Budapest, 1991. 9.
- ²⁵ HORVÁTH 1957. 1. rövidített szerkesztett változatban: HORVÁTH 1961. 716.
- ²⁶ A Matisse-iskola magyar vonatkozásai további kutatást igényelnek. A legfrissebb eredmények rövid összefoglalását ld.: BARKI Gergely: Párizsi előzmények és a modern francia művészet hatása a Nyolcak akt festészetében. In IMRE Györgyi [szerk.]: A Modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben. Budapest: MNG, 2004. 462–466. különösen: 12–14. jegyzet.
- ²⁷ „Ödön Márffy se trouvait lui aussi à Paris au moment de l’arrivée de Berény et pendant un certain temps ils fréquentèrent ensemble l’école de Matisse.” B. SZÍJ: Róbert Berény. Acta historiae artiorum. t. XII. Budapest, 1966. 160. Szíj Béla Márffy 1958-as szóbeli közlésére hivatkozik (ld. uo. 28. jegyzet, 201. l.)
- ²⁸ A. T. [Artner Tivadar]: Látogatás Márffy Ödönnél. Élet és Irodalom, 1958. május 9.
- ²⁹ [Márffy Ödön Horváth Bélának, kézirat. 17 kézirat lap, 17/a–b. Magántulajdonban]
- ³⁰ Isabelle MONOD LAFONTAINE–Claude LAUGIER: Éléments de chronologie (1904–1918) in Henri Matisse (1904–1917). Paris: Centre Georges Pompidou, 1993. 61–126.: 89.
- ³¹ Ld. pl.: Mario LUZZI–Massimo CARRA: Matisse művészete 1904–1928. Ford.: Ordasi

- Zsuzsa. Budapest, Corvina, 1983. kat. 132 – 134a.
- ³² I. m. kat. 60.
- ³³ Isabelle MONOD LAFONTAINE–Claude LAUGIER: *Éléments de chronologie (1904–1918)* in Henri Matisse (1904–1917). Paris: Centre Georges Pompidou, 1993. 61–126.: 90.
- ³⁴ Budapest Székesfőváros közgyűlésének 1067. sz. rendelete. 1906. június 25. In: Budapest Székesfőváros törvényhatósági bizottsága 1906-ban tartott közgyűléseinek jegyzőkönyvei. Budapest, 1906. 365.
- ³⁵ Márffy Ödön képeslapja Párizsból Harsányi Kálmánnak, postabélyegző: 1906. június 9.: „Végtelen sajnálom, hogy nem látogattalak meg, mert hétfőn már elindultam. Néhány nap múlva indulok Belgiumba. Ma Csóknál vacsorázunk Rudival és Fülep Lajossal. Ölel Ödön”. OSZK KT Levelestár Márffy Ödön Harsányi Kálmánhoz (6) Harsányi Kálmán (1876–1929): költő, író, színi kritikus.
- ³⁶ HORVÁTH Béla: Márffy Ödön – Egisto Tango. Művészet, 1962. július 10.
- ³⁷ Ld. 1906. szeptember 3-i keltezésű közös képeslapjukat Lyka Károlynak. In: Fülep Lajos levelezése I. Budapest, 1990. 59.
- ³⁸ „Néhány napja, hogy hazajöttem” – írta Harsányi Kálmánnak, 1906. szeptember 28-i bélyegzővel ellátott postai levelezőlapján. OSZK KT Levelestár: Márffy Ödön Harsányi Kálmánhoz (1).
- ³⁹ Márffy Ödön (VIII. Horánszky u 9.) pályázati kérvénye. 240773 – 1905 tan. sz. [1905. december 22.] In: NAGY Lajos: A Ferencz József koronázási díj története. Kézirat. é. n. FSZEK Budapest Gyűjtemény. 144–145.
- ⁴⁰ Ld. Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület: Kiállító művészek törzslapja. 345. Márffy Ödön. MTA MTKCS Adattár, MDK-C-I-5/9940
- ⁴¹ BORBÉLY 1986. 23.
- ⁴² HORVÁTH 1957. 2.
- ⁴³ Az épületet évtizedekkel ezelőtt szállodává alakították át. Ma a „La villa” nevű hotel működik benne.
- ⁴⁴ Ld. többek közt: BAJOMI LÁZÁR Endre: A Quartier latin. Budapest, 1971. 220–223. Perlrott Csaba baráti köre hetenként találkozott a Clunyben. Ld. PERLROTT CSABA Vilmos: Életem. Jegyezte Somogyi Árpád. MTA MTKI Adattár; MDK-C-II-60. A Café Cluny még az 1988–90-es rendszerváltás idején is a Párizsba járó magyar fiatalok és a kinti emigráció közkedvelt találkozóhelye volt. A tulajdonos a 90-es évek közepén magyar sarkot rendezett be a kávéházban Ady fényképével és a „Párizsban járt az ősz” fakszimiléjével a falon. 1999-ben a kávéházba a Brioche doré nevű péksüteményt kínáló hálózat és egy pizzéria rendezkedett be, a klasszikus berendezést szétverték, így az ezredfordulón már semmi sem emlékeztetett 100 esztendő magyar vonatkozású kultúrtörténetére.
- ⁴⁵ HORVÁTH 1957. 2., HORVÁTH 1961. 716.
- ⁴⁶ BORBÉLY 1986. 23.
Nagyon hasonló szöveget közöl Kovalovszky Miklós – helyesen – 1906-ra datálva a történeteket: MÁRFFY Ödön: Csapongás Ady Endre emléke körül. In: KOVALOVSZKY Miklós: Emlékezések Ady Endréről V. Budapest, 1993. 692.
Horváth Béla ugyancsak közli az anekdotát, helytelenül 1904-re téve a találkozás időpontját. Ld.: HORVÁTH 1961. 717.
Márffy nagyon hasonló módon és ugyancsak 1904-re datálva meséli el a történetet a Népszabadság újságírójának is 1958-ban. Ld. LENGYEL István: Magyarország „nagy öregjei”. Márffy Ödön. Népszabadság, 1958. október 12. 8.
- ⁴⁷ Ld. MAKLÁRY Kálmán táblázatát in: CSERBA Júlia–KOPECZKY Csaba–MAKLÁRY Kálmán–PASSUTH Krisztina: Alfred Reth. A kubizmustól az absztrakcióig. Budapest, 2003. 314.
- ⁴⁸ Ld. CSÓK István: Emlékezéseim. Budapest, 1945. 135–141. – Lavotta Rezső (1876–1962): zeneszerző, karmester, zenei író; Vályi Félix: filozófiai és szociológiai közíró – mindketten Fülep Lajos barátai.
- ⁴⁹ HORVÁTH 1957. 3., HORVÁTH 1961. 718. – Az említett „renoirs” Csók-festmény a „Műte-remsarok”.
- ⁵⁰ „Van itt egy nagyszerű francia. Vollard-nak hívják. A legnagyobb műértő, felfedező, kritikus, képerkeskedő stb. Tegnap Marinot elvitt hozzá, a rue Lafitte-ba. A Cézanne-ok háttal a falhoz támasztva álltak tömegesen. Nagy nehezen sikerült egy kis beszélgetésre rávenni. Kiváncsi voltam és megkérdeztem kit tart a maiak közt a legjobbknak? Egy kis gondolkodás után azt felelte: »Peut-être

- Bonnard«.” BORBÉLY 1986. 23. „Ambroise Vollard érdekes ember volt, műkereskedő a Rue Lafitte-on, ő fedezte fel Renoirt, Degast. Akkor gyűjtötte őket, mikor még a kutyá se vette, ő vásárolta Cézannet, Van Gogh-t és másokat. Épp ezért mi, fiatalok, kik kezdtünk szimatolni, hogy merre orientálódjunk, minden hónapban elmentünk megnézni az anyagát.” HORVÁTH 1961. 718.
- ⁵¹ „[...] csalom nagyon Márfy-t, töltsse velem a nyarat Baranyában.” Csók levele Fülep Lajosnak, 1906. december. 31. In: Fülep Lajos levelezése I. Budapest, 1990. 68. „1907-ben... [a Mohács című újság beszámoló] Csók István vezetésével a mohácsi járásba látogató művészársaság munkájáról. Csók Istvánnal tartott Koppé György cseh származású festő és annak felesége, Szegfi Erzsébet és Márfy Ödön, az akkori festő nemzedék jeles tagja.” Ld. Baranyai sokácok a magyar művészetben. In: Dunántúli Napló, 1981. október 1.
- ⁵² Berény írja: „Párisban láttam először, még 1905-ben. Egy Pathéphon üzlet előtt menet a társam megállít és a helyiségbe mutat: – Nézd, ott a Márfy. – Melyik az? – kérdem. – Az a pirosarcú – válaszolja.” BERÉNY Róbert: A hetvenéves Márfy Ödön. Magyar Művészet, 1949. 1. sz. 24.
- ⁵³ Gulácsy 1906 márciusában rendszeresen járt a Cluny kávéházba. Vö. SZABADI Judit: Gulácsy Lajos. Budapest, 1983. 64.
- ⁵⁴ BORBÉLY 1986. 24.
- ⁵⁵ HORVÁTH 1961. 717.
- ⁵⁶ Egy nap Bretagneban. d.n. Közölte és jegyzetekkel ellátta Borbély Károly. In: BORBÉLY 1986. 45–46. HORVÁTH 1961. 717.
- ⁵⁷ Ld. HORVÁTH 1957. 2.
- ⁵⁸ Kat sz.: 467. ill 469. mindkettő olaj
- ⁵⁹ Kat sz.: 53. színes rajz
- ⁶⁰ Kat sz.: 57.
- ⁶¹ HORVÁTH 1957. 3 gépiratos oldal, a 32 lapos kéziratból. (A kéziratban: 15/a; 15/b; 16/a)
- ⁶² LAZÁR Béla: A tavaszi tárlat. Jövendő, 1906. május. 49–56.
- ⁶³ BÁNYÁSZ László: A Műcsarnokból. Ország-Világ, 1906. ápr. 8. 300–301.
- ⁶⁴ Ksz 218. Borult hangulat; pasztell. „A fiatalok közt Márfy, Cserna, Koriss Kálmán művei is érdeket keltenek, mind a háromból delikát tónusérzék nyilatkozik meg”. Ld.: Grafikai kiállítás. Jövendő, 1906. május. 58. „...Márfy pár [sic!] finomhatású tájképpel (pastell) [szerepel]” K-ny Ö-n.: Grafikai kiállítás a Nemzeti Szalonban. Vasárnapi Újság, 1906. 291.
- ⁶⁵ Ld. HORVÁTH 1957. 3.; szerkesztett változat: HORVÁTH 1961. 718.
- ⁶⁶ FÜLEP Lajos: Salon d’Automne. Szerda, 1906. október 31. [újraközlésben: Fülep Lajos: Egybegyűjtött írások. I. Budapest, 1988. 328.]
- ⁶⁷ [Salon d’Automne.] In: Pesti Hírlap, 1906. október 13.
- ⁶⁸ „M. Marffy exhibits some bits of café life. They are very harsh.” illetve „M Marffy expose des coins de café bien durs” Weber: [Salon d’Automne.] In: New York Herald, 1906. október 5. angol illetve francia verziójában; „...M. Marffy, des intérieurs de bar, café crémerie un peu criards” Charles: [Salon d’Automne.] In: Liberté, 1906. október 7.
- ⁶⁹ Márfy Ödön (VIII. Horánszky u. 9.) pályázati kérvénye. 271482 – 1906. tan sz. [pontos dátum nélkül] In: NAGY Lajos: A Ferencz József koronázási díj története. Kézirat. é. n. FSZEK Budapest Gyűjtemény. 152–154. l
- ⁷⁰ Ugyanez a motívum szerepel Cézanne: A tárlaló c. 1877-es festményén (Szépművészeti Múzeum, Ltsz 371. B). Ezt a festményt 1907-ben Budapesten is kiállították a Nemzeti Szalonban – ekkor került Nemes Marcell gyűjteményébe –, elképzelhető, hogy Márfy már Párisban is látta.
- ⁷¹ DUTKA Ákos: A Magyar Művészet tárlata. Nagyvárad, 1908. április 4. 1.
- ⁷² LIPTAI Károly: Séta a nagyváradai műtárlaton. Nagyvárad, 1908. április 9. 2.
- ⁷³ Uránia: Márfy Ödön és Gulácsy Lajos képeinek kiállítása (1907. március): 11. t.; Könyves Kálmán Szalon: „Ifjúsági” kiállítása (1907. június): 65. t.; Reprodukálva: Ország-Világ, 1907. 252. l.
- ⁷⁴ A kép keletkezéséről és későbbi sorsa felől Horváth Béla sikeresen tudakozódott mind Márfynál, mind Bedő Rudolf gyűjtőnél – akinek éveken át a birtokában volt a festmény. A szöveg csak egy 17 lapot számláló kéziratban maradt fenn, és nem vált a Jelenkorban közölt cikk alapját képező gép-

irat részévé sem. „[Márffy]: A festett gyűjtő [ti. az Amatőr c. festmény – R. Z.]: Bruggeben nyaraltam két hónapig ott [?] festettem az utcán. Mögöttem állt egy férfi, fekete szakállal, borotvált képpel, fekete alakkal. Furcsa figura volt. Speybrooch (belga) ember. Mikor végeztem odajött és átadta névjegyét, hogy látogassam meg. Emeletes vilája volt, 7 szoba zsúfolva műemlékekkel. Rembrandt, Memling, Van Eyck. Érdekelte, hogy mit csinálok és modellt ũlt. Lefestetem ugyanabban a ruhában. Mikor végeztem, több mint száz képet mutatott, mit ő festett, holland csendéletek, holland modorban, régi aprólékossággal ([...] stb.) Mikor aztán befejeztem képeimet, mondtam, most már dél van, megyek ebédelni, bizányaúra önök is ebédelnek. – Nem, kérem, mi sohasem ebédelünk, csak vacsorázunk. Van egy éléskamránk, ha valaki éhes, bemegy és levág, ami kell, furcsa bogár volt. A műterem [...] a kép volt, [...]. E kép a Gulácsyval rendezett kiáll.on volt kiállítva. Itt vették meg. Bedőhöz később került.” [Márffy Ödön Horváth Bélának, kézirat. 17 kéziratos lap, 1/b]; „Bedő R.: Azt hiszem egy fr műgyűjtőt ábrázolt a pofaszakállas, szemben ũlő, fekete keménykalap az ölében fogva, mely 1914 (?)ben a San franciscoi kiáll.on is ki volt állítva. Az én gyűjteményemben nem illett, ezért a [...]féle műkereskedésben elcserétem. A kép azt hiszem ott veszett el. Nem Márffy [...] [...], hanem [...] a vallon piktura produkált akkor egy ilyen nívós képet. Márffy stílusfejlődéséből kiesett.” [Márffy Ödön Horváth Bélának, kézirat. 17 kéziratos lap, 17/a.]”

⁷⁵ A Kisváros c. képet ugyancsak fekete-fehér fotóról ismerem, de Horváth Béla rendkívül részletesen leírta a festményen látható színeket.

⁷⁶ A festmény egykor a Rippl-Rónai Ödön gyűjteményének része volt. A színes ceruzarajzokkal illusztrált Gönczi-féle szakleltárban a 687. szám alatt „Színes házak” címen szerepelt, és a leltárból 1945-ben háborús veszteségként törölték. Horváth János úgy tudja, hogy a betelepült orosz katonák több más képpel együtt kidobták (ld. HORVÁTH János: A Rippl-Rónai Ödön Gyűjtemény. Kaposvár, 2002. 39.). A kép, egy „Ádám és Éva” fantáziacímet viselő Márffy-festménnyel együtt felkerült az országos háborús veszteséglistára: ld. Egyéb köztulajdonokból elveszett műtárgyak jegyzéke. Háborús műtárgyvesztésgjegyzékek V. füzet. Kiadja a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja, Budapest, 1952. 20. lap: 308. t. 1997-ben a Blitz Galéria 9. aukcióján „Délután” címen bukkant fel újra (ld. az árverés katalógusát: 77. t.), azóta ismeretlen helyen lappang.

⁷⁷ MÁRFFY Ödön: Van egy örök határ. In: Az új magyar művészet önarcképe. Európai Iskola, 1946. 7–8. sz. 28.

⁷⁸ BÖLÖNI György: Márffy Ödön. Aurora, 1911. 7. sz. 120.

⁷⁹ A kaposvári múzeum, ũn. Gönczi-féle szakleltára 685. tételéhez készült színes ceruzarajz-illusztráció egyértelművé teszi, hogy a festmény azonos az Ország-Világban, 1907-ben közölt Zöldtapétás szobával. A ceruzarajzból hozzáfetőleges képet nyerhetünk a domináns színekről: a piros és zöldmintás sárga falakról és a zöld billiárdasztalról. A festmény a leltárkönyvben „Éjjeli kávéház” címen szerepelt, a címet valószínűleg Gönczi adta a 30-as években. 1954-ben kiselejtezték, azóta ismeretlen helyen lappang.

Gáspár Ferenc

A BELGRÁDI MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS, 1918

Bernáth Mária születésnapjára

Magyar Nemzeti Galériában 1998-ban többéves előkészítő munkát követően nyílt meg Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása, amelyhez – deklaráltan – forrásértékűnek szánt katalógust szerkesztettek a kutatók.¹ A harminc szerző munkáját tartalmazó, több mint 500 oldalas kiadvány „Kronológia” és „Rippl-Rónai József művei kiállításokon” fejezetei azt sugallják, hogy a művészettörténeti kutatások előtt rejtett az 1918-as belgrádi magyar képzőművészeti kiállítás megítéléséhez szükséges dokumentumok átfogó ismerete: Rippl ugyanis jelentős anyaggal vett részt az eseményen.

A jelenség annak ellenére sem veszítette aktualitását, hogy időközben Majoros Valéria Vanília Tihanyi Lajos életművét bemutató kétkötetes munkájában már foglalkozik a belgrádi magyar kiállítással Tihanyi jelenlétének okán, a festő levelei, valamint Bálint Zoltán Művészettörténeti Értesítőben 1966-ban megjelent munkája felidézésével.² Majoros a belgrádi kiállításról alkotott értékelése során teljes egészében Bálint dolgozatára hagyatkozik, amelyen vezérfonalként vonul végig egy sajátos, ideológiai alapú megközelítés: „A harminchetes bakák egy tábori levelezőlapján, amit a hadiözvegyek és hadiárvák javára árulnak, rajta van az osztrák és a magyar címer s közöttük a Habsburgok kisebb méretű családi címere. Az egymáshoz tapadó három címert az Indivisibiliter ac inseparabiliter szöveg fogja szalagként körbe. A feloszthatatlanság és elválaszthatatlanság volt a kettős monarchia létének feltétele. Ezért került bele a közös címerbe még szöveggel is az egység fitogtatása. A magyar nép számára ez az egység függőséget és nehéz terhet jelentett. Különösen súlyosan nehezedtek ezek a terhek a magyarságra a háborúban, mikor százezrek dőltek dögthalmokba (Ady) és az élőkét nélkülözés sorvasztotta szerte az országban. Ez ellen a bajthozó egység ellen akartak tüntetni a harminchetes közös katonák a magyar kiállítással. Védekező elkülönülés volt a kiállítás fő célja, feltápáskodás a háborús fürtelemből, képek, szobrok helyezése a fegyverek közé az akkori magyar képzőművészet bemutatásaként idegen földön, az önállóság dacos kifejezésével.”³

Dolgozatában Bálint a kiállítás politikai célú indíttatásának igazolására, a szervező, Kornstein Egon főhadnagy leveléből vett részletet idéz. A tárgyilagos megítélhetőség érdekében indokoltnak tartom az eredeti dokumentum teljes közlését, melynek során az általa kiemelt részt dőlt betűvel jelölöm:

„Nagyon tisztelt Szerkesztő Úr!

Belgrád, 918. aug.22

Igen jóleső érdeklődésére csak ma tudok válaszolni, minthogy – magam lévén tervezője, rendezője, adminisztrálója és kifutója a belgrádi magyar kiállításnak – közben Bécsbe is érte kellett utaznom. Őszintén jólesik, ismétlem, hogy a magyar kultúrának egyik fontos várát meg akarja vállalkozásunkkal ismertetni, s egyben megnyugtatom, hogy nem késett el, mert a megnyitást technikai akadályok miatt szept. 15-re halasztottuk. Addig egyúttal a nagy érdeklődés miatt ki kell bővítenünk a keretet: megszorodnak a kiállítók száma a következő mesterekkel: Fényes Adolf, Csók István, Iványi-Günwald Béla, Ferenczy Károly, Ferenczy Valér, Ferenczy Noémi, Vesztróczy Manó, Hatvany Ferenc. A kiállítás a konak termeiben lesz, melyet e célra már átalakítottunk. A kiállítás fővédnöke József főherceg, ki néhai József főherceg Vastag György féle életnagyságú arcképét átadta nekünk, szintúgy átengedte a kiállításra a Honvéd Hadsegélyző Hivatal Ó Felsége Basch Árpád féle portréját, Ferdinánd bolgár király átengedte László Fülöp festette arcképét, Szurmay életnagyságú arcképét Schramm Viktortól, s a Kiesvölgyi csata nagy képét, melyen a 37-esek hozzájárultak a Mária Terézia rendjéhez. Ezek a Petár volt ceremónia termében lesznek kiállítva, s ugyanott Bölöni György magyar, Diener-Dénes József pedig német előadásokat fog tartani a magyar képzőművészetről.

Ami a megnyitóra való leutazást illeti Szerkesztő úr szabadjegyével Zimonyig utazhat, sürgönyöz a fenti címmel Imre Sándor főhadnagy részére, s egy tiszt várja Zimonyban Passierscheimmel, a belgrádi tartózkodásának ideje alatt a 37-esek vendége. Fényképezési joga a kiállításon egyedül Weinwurm és Tsa. cégnek van (Bpest. Ó utca 6). Kérem, lépjen vele érintkezésbe, hogy a még helyben kidolgozandó fényképekből rendel b. lapja részére, a csekély összeg az árvaalapra fordíttatik szintén, lévén Weinwurm Antal és tsa. 37-es. A képekről ugyancsak Weinwurmtól kész kliséket is kaphat.

Viszont nekem is volna egy kérésem Szerkesztő Úrhoz. Valószínűnek tartom, hogy a kolozsvári lapok Erdélyben vezető szerepet játszanak, befolyásolhatják a vidéki lapokat. Nagyon szép volna, ha kultúra szempontjából jelentős helyeket, Marosvásárhely, Gyulafehérvár, Brassó, Szeben figyelmeztetni lehetne erre a magyarság szempontjából jelentős kultúreseményre, s a Kultúrpaloták vezetőségét arra a tényre, hogyha a belgrádi magyar kiállítás mindenik csak egy képet vásárol, egy bihari árvát nevel fel. (Pro Transsylvania, pro Bihar!) s megmutatjuk külföldön a magyar egységet e téren is. Hiszen első eset, hogy sikerült hódított és kül-földön megelőznünk az osztrákokat, és *soha olyan fontos nem volt még, hogy magyar vállalkozás sikerüljön a külföld szemé előtt, mint ma, amikor egyre jobban döngetjük a különállás kapuját. Hogy egy közös ezred vállalkozik ilyenre, már maga is eléggé figyelemre méltó, s én csekély erőmmel hangsúlyozom a dolognak ezt a sorok*

között olvasandó célját, amennyire bírom, bár ezt közös tiszt voltomra tekintettel csak mérséklettel tehetem. A pesti hivatalos körökkel meg tudtam értetni magam: A Kultuszmin., Szépművészeti Múzeum, Nemzeti Múzeum, Képzőművész Társ., Székesfőváros képviseltetik magukat a megnyitáson. Ha még valami felvilágosításra szüksége volna Szerkesztő Úrnak, kérem írjon fenti címemre.

A viszontlátás, ill. megismerkedés reményében őszinte üdvözlettel

Kornstein Egon főhadnagy⁴

Néhány tény ismeretében árnyaltabban ítéelhetőek meg a Kornstein-levél Bálint által idézett sorai. A háború előrehaladtával, az egyre súlyosabb veszteségek miatt 1916-tól mind hangsúlyosabban „nemes versengés indult meg a monarchia ezredei közt. Egyik jobban igyekszik, mint a másik, hogy özvegyeit és árváit ellássa”, olvashatjuk a kiállítás katalógusának bevezetőjében.⁵ A magyar és osztrák katonai egységek a világháború folyamán – amint azt mindkét részről a nemzeti értékelő és memoárirodalomból számos példával lehet igazolni – vitéség, dicső hadi tettek vonatkozásában folyamatos vetélkedésben voltak: ezt a jelenséget terjeszti ki a levélíró erre a különleges területre is. A kutatás során nem bukkantam olyan dokumentumra, ami Kornstein valós politikai nézeteinek felvázolásához szolgáltatna bármiféle adalékot, de véleményem szerint, a belgrádi kiállítás megítélésében az nem is perdöntő.

A kiállítás megrendezése elé az illetékes katonai előjáróságok nem gördítettek akadályokat. Az ezred névadójának, József főhercegnek magas méltósága nyilván közrejátszott abban, hogy Belgrád legelőkelőbb helyén kerülhetett sor az eseményre. Az a tény, hogy egy k. u. k. – de magyar személyi állományú – ezred kezdeményezésére került arra sor, semmiféle hátránnyal nem járt, mert az egységek megítélésében a nemzetiségi hovatartozásnak nem volt jelentősége. Azt ugyanis, hogy egy katonai egység milyen alárendeltségben tevékenykedett, a háborús időben kizárólag a hadrendi beosztásban elfoglalt helye határozta meg.

A kiállítás szervezői mindent elkövettek annak érdekében, hogy vállalkozásuk eredményes és sikeres legyen. A megfelelő figyelemfelkeltés érdekében történhetett, hogy a Világ 1918. augusztus 8-i számában az alábbi, előzetes híradás jelent meg:

„Magyar műkiállítás Belgrádban. A cs. és kir. nagyvárad 37. József főherceg gyalogezred József főherceg védnöksége alatt szeptember 1-én magyar műkiállítást nyit meg a belgrádi konakban. A sajtóhadiszállás hadiképkiallításai mellett ez az első eset, hogy tisztára magyar s tisztára mütárlatot rendez katonai parancsnokság, dokumentálva ezzel érzékét a kultúra iránt.

A kiállítás annál szélesebb érdeklődésre számíthat, mert a kiállítás magyar művészek műveiből van összeválogatva és az összeválogatott anyag a mai modern művészetet a legszebben reprezentálja. A kiállítási anyag a következő

művészek műveiből áll: Rippl-Rónai József, br. Mednyánszky László, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Tihanyi Lajos, Czigány Dezső, Vedres Márk, Ferenczy Béni, Medgyessy Ferenc, Kalmár Elza, Pátzay Pál, Major Henrik, Dezső Alajos, Balogh István, Eördögh Lajos, Gyöngyössi Elemér, Beck Ö. Fülöp, Fémes Beck Vilmos, Berény Róbert, Ligeti Miklós, Schramm Viktor.

A kiállítás katalógusának előszavát Meller Simon, a Szépművészeti Múzeum igazgatója írja, s a kiállítási helyiségben előadások is lesznek. A kiállítás jövedelme a bihari bakák özvegy és árvaalapját fogja gyarapítani. A kiállításra s a Belgrádba való utazásra minden felvilágosítással a kiállítás rendezője: Kornstein Egon főhadnagy (VII. Rákóczi út 78, Telefon: József 60–37) szolgál.”

Ahhoz, hogy az újsághírben az „ez az első eset, hogy tisztára magyar és tisztára műtárlatot rendez katonai parancsnokság” kitételt értelmezni tudjuk, röviden át kell tekinteni a képzőművészeti kiállítások első világháborús intézményrendszerét.

A császári és királyi hadsereg-főparancsnokság egyik alosztályaként deklaráltan propaganda-feladatok ellátására hivatottan létrehozott sajtóhadiszállás képzőművész csoportjának egyik feladata volt, hogy a művészcsoport tagjainak a képgyűjtő állomásra kötelezően beszolgáltatott műveiből, központi elvek szerinti válogatást követően, „hadikiállításokat” rendezzen. A kiállító művészek között nemzetiségi szempontból vagy a különféle hadművelési területek szerint nem szelektáltak: a sajtóhadiszállás valamennyi tagja szerepelhetett egymás mellett a tárlatokon. A kiállítások definiálásában hangsúlyosan szerepelt, hogy az a „Cs. és Kir. Sajtóhadiszállás Műkiállítása”. A kiállított műtárgyak megvásárolhatók voltak, a bevételeket központilag szabályozott jótékonyosságra fordították. Az ebbe a körbe tartozó események elsődleges célja a propaganda, járulékos hozománya a jótékonyág volt.⁶

Ezzel ellentétben, a háború alatt mindvégig, elsősorban segítségnyújtó szándékú kezdeményezések sora (jótékonykodás a jótékonyágért) és intézményrendszer is működött, ezek eszköztárból mutatok be néhányat.

Jelentős anyagi sikert hozott 1914. december 7-én az Uránia filmszínházban a Magyar Képzőművészek Egyesületének Segítő Alapja rendezvénye, vagy az 1915 júniusában meghirdetett Magyar Művészek a Sáros-vármegyei károsultakért sorsjátéka, amelyre 188 művésztől 750 kisorsolandó alkotás érkezett. A jótékonyági mozgalom élén jelentős szerepet vállalt József főherceg és Augustza főhercegnő az Augustza Alap létrehozásával, amelynek bevétele számos forrásból származott (Augustza sétahajók, Augustza Mikulás bélyegek, Ligeti Karnevál, Bakfisnap a kárpáti falvak javára stb.).

A hátszág önszerveződő, sokszínű és sokcélú akcióival szemben a hadsereg intézményes formában igyekezett segíteni a saját személyi állományához kapcsolódó károk enyhítésén, a Honvédelmi Minisztérium Hadsegélyző Hivatalának létrehozásával. Ennek egyik megnyilvánulása az elesettek hátramaradottjaival való törődés: az özvegy és árvaalap létrehozása. A Hadsegély-



A belgrádi konak erkélyén balról jobbra: Czigány Dezső, Vedres Márk, Vesztróczy Manó, Bálint Zoltán, Hogyik István, Krajcsovics alezredes, ezredparancsnok, Kornstein Egon, Rexa Dezső, Rippl-Rónai József, Eördögh Lajos, Dezső Alajos, Pretsch őrnagy, ezredparancsnok helyettes, Fleischer Miklós, Imre Sándor

(Az ábrázolt személyeket Bálint Zoltán határozta meg. Fénykép: Bálint Zoltán hagyatékában. MKCS-C-I-174.)

ző Hivatal katonai szervezet volt, személyi állományát aktív és tartalékos tisztek alkották, munkájukat nagyszámú önkéntes segítette. Osztályai közül feltétlenül említést érdemel a Művész Osztály, ennek keretében dolgozott az a Basch Árpád is, akiről említés történik a már idézett Kornstein-levelben.⁷

A központilag működő Hivatal mellett – saját kezdeményezéséből – alacsonyabb szintű katonai parancsnokság is létrehozott saját özvegy-árvaalapot. 1918 januárjában a Nemzeti Szalonban már volt egy olyan – a 32. budapesti háziezred által szervezett – jótékonyági tárlat, amelyet kizárólag az ezredben katonai szolgálatot teljesítő 25 magyar művész (köztük Bálint Árpád, Berény Róbert, Frank Frigyes) alkotásaiból rendeztek az ezred özvegyei-árvái javára. A nagyváradi ezredben nem volt annyi és olyan minőségű alkotó, amennyi elegendő lehetett volna „belső erőből” egy kiállítás létrehozására, így lett a kényszerből előny: Kornstein igényessége, kapcsolatrendszere – az idő által is igazoltan – olyan művészek illetve alkotásaik egybegyűjtését eredményezte, ami a „boldog békeidők”-ben is figyelemre méltó esemény lehetett volna.

A budapesti házi ezred székhelyén (Budapesten) megrendezett kiállításához szorosan társult a bevételeket ténylegesen növelő jótékonyági rendezvény az „Özvegyekért és árvákért 32-es muri”, amelynek plakátja ma is fellelhető.⁸ Belgrádban ilyen csatolt eseményre nem került sor, aminek magyarázatát a szervezők a katalógus bevezetőjében megadják. Általános jelenség volt ugyanis, hogy az özvegyek és árvák segítése során „elmés és ügyes ötletek egész raja merült fel és vált valóra, melyeknek jelszava ez volt: a kellemeset a hasznossal összekötni. És ez a jelszó be is vált ott, ahol az ezred kiegészítő kerülete nem túl nagy ahhoz, hogy az ezred, illetve pótzászlóalj székhelyén rendezett multságok is aránylag szép összeggel gyarapíthatják az ezred özvegy és árva-alapját. A 37. nagyváradai gyalogezred kiegészítő kerülete egyike a monarchia legnagyobb ilyen kerületeinek, ezzel arányban áll az ezred népessége is, azon kívül a pótzászlóalj békeszékhelyétől távol, hódított földön áll ennek következtében új és megfelelő módokat kellett találni, hogy az ezrednek, sajnos, nagyszámban lévő özvegyeit és árváit elláthassuk.”⁹

Fentiekben egyúttal magyarázatot találunk a helyszín megválasztására is: Belgrádban állomásozott az akkor már leharcolt ezred személyi állományának nagyobb részét kitevő pótzászlóalj, ott állt rendelkezésre egy valóban reprezentatív kiállítóhelyiség, és adott volt a helyi parancsnokság fogadókészsége. Elgondolkodtató ugyanakkor a szervezők optimizmusa, amellyel a kiállítás anyagi sikerében bíztak: idegen – ellenséges – környezetben, az anyaországból érkező látogatók (és esetleges potenciális vásárlók) számára csak külön engedéllyel megközelíthető helyen az „új és megfelelő mód”, a kiemelkedően magas művészi színvonal önmagában nem képes ellensúlyozni a hátrányokat.

A tervezett megnyitó napján, annak ellenére, hogy a tervezett esemény elmaradt, a Világ ismét foglalkozott azzal:

„Magyar műkiállítás Belgrádban. Szeptember 15-én nyílik meg a József főhercegről elnevezett nagyváradai 37.-ik gyalogezred magyar műkiállítása Belgrádban amely már eddig is a legnagyobb érdeklődést keltette. A kiállítás névsora vetekedik bármelyik budapesti tárlatával: Balogh István, Bató József, Basch Árpád, Beck Ö. Fülöp, Berény Róbert, Czigány Dezső, Dezső Alajos, Dobai Székely Andor, Eördögh Lajos, Fémes Beck Vilmos, Ferenczy Béni, Iványi Grünwald Béla, Gyöngyössy Elemér, Hagyik István, Kövesházi Kalmár Elza, Kernstok Károly, Kozma Nándor, Ligeti Miklós, Major Henrik, Márffy Ödön, br. Mednyánszky László, Medgyessy Ferenc, Pátzay Pál, Perlrott Csaba Vilmos, Rippl-Rónai József, Schramm Viktor, Tihanyi Lajos, Vederes Márk, Vesztróczy Manó. A kiállítási helyiséggé átalakított királyi konak termeiben Bölöni György, Diener-Dénes József és Relle Pál fognak magyar és német előadásokat tartani, hetenként kétszer az ezred zenekara sétahangversenyt ad, ezenkívül közreműködik még a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes, dr. Dienes Valéria orkesztikai társasága és a Honvédelmi Minisztérium Hadse-

gélyző Hivatalának hangverseny csoportja. A jövedelem a bihari 37-es árvaké. Mindennemű felvilágosítással szolgál a kiállítás rendezője: Kornstein Egon főhadnagy. Budapest Rákóczi út 78. Telefon József 60–37, azonkívül Imre Sándor főhadnagy. Belgrád 37. gy.e. Hadialbum Szerkesztősége.”¹⁰

A sok munka nem volt hiábavaló, a szándék megvalósult. Idézzük a megnyitóról szóló beszámolót:

„A magyar képzőművészek belgrádi műkiállítását a 37. nagyváradai József főherceg gyalogezred özvegy és árvaalapja javára fényes venissage keretében nyitotta meg vasárnap délelőtt báró Rhemen Adolf, Szerbia kormányzója. A belgrádi teljes magyar–osztrák és német tábornoki kar jelenlétében fényes közönség előtt tartotta Rhemen a megnyitó beszédet, amely után Rippl-Rónai József, Vedres Márk és Czigány Dezső vezetésével végigjárta a termeken, s a legnagyobb érdeklődéssel magyaráztatta magának az egyes tárgyakat. A kiállítás nagy kulturális jelentőségét abban látjuk, hogy a magyarság, miután a meghódított szerb földön a közigazgatást, a gazdasági és ipari életet rendezte, a magyar képzőművészet Belgrádban való bemutatásával igyekszik megalapozni azt a kulturális kapcsolatot is, amely hivatva van Magyarországot az eljövendő békében a balkáni szomszédokkal összekötni. A kiállításról gazdagon illusztrált katalógus jelent meg, amelyhez az előszót Feleky Géza írta. A kiállítás, amelynek létrejötté Kornstein Egon érdeme, Vedres Márk szobrászművész és Czigány Dezső festőművész rendezésében oly európai színvonalat ért el, amely bármely metropoliszban is sikerrel állná meg a helyét.”¹¹

A tudósításokból kitűnik, hogy a kiállító magyar művészek száma az idő előrehaladtával változott, 21-ről 28-ra növekedett, hogy aztán 33-ban végelegesüljön. Néhányan hiányoznak a Világ augusztus 8-i számában közzétett névsorából (Balogh István, Gyöngyössy Elemér, Kozma Nándor), illetve Kornstein levelében említettektől (Fényes Adolf, Ferenczy Károly); jöttek helyettük mások: Beck Ö. Fülöp, Csók István, Ferenczy Noémi, Herman Lipót, Magyar-Mannheimer Gusztáv, Somogyi Sándor, Vastagh György és a kiállítás helyszínére figyelemmel két belgrádi „vendégművész”. A kiállított műalkotások száma 187 volt. Tematikai megoszlás szerint közülük – valamilyen vonatkozásban – 16 ábrázol katonai témát, 17 reprezentatív portré. Nem cél a teljes katalógus ismertetése, de arra felhívom a figyelmet, hogy a Nyolcak közül öten jelen voltak (Berény Róbert 14, Czigány Dezső 11, Márffy Ödön 7, Tihanyi Lajos 10, Kernstok Károly 1 művével szerepelt). Az általuk kiállított művek száma (43) közel negyede a teljes anyagnak. Ezért tartom indokoltnak idézni a kiállítás katalógusából Feleky Géza velük kapcsolatos megállapításait:

„A színek és a napfény poétáit a huszadik század elején felváltotta egy új nemzedék, amely egészen új elveket, egészen új törekvéseket hozott. Ez az új generáció azt hirdeti, hogy a színeknek és a napfénynek egyoldalú hangsúlyozása kivetkőztette testiségéből a természetet és légiéssé tette, köddé foszlatta

a művészetet. Az új nemzedék hitvallása szerint az impresszionisták elhanyagolták a formák konstruktív visszaadását, elhanyagolták a természet plasztikai elemeit, a képek architektonikus felépítését a színek kedvéért. Kernstok Károly az út közepén áll, a régibb és a legújabb irány között. Keményen, nyomatékosan, mesteri szűkszavúsággal emeli ki a formák struktúráját az emberi testen és a tájakon, de azért nem mond le a színek tavaszias vidámságáról. Ebben a tekintetben Czigány Dezső robusztusan erőteljes sokoldalú képei rokonságot tartanak Kernstok művészetével. Márffy Ödön és Tihanyi Lajos már egyre teljesebben alárendelik a színt a formák tiszta éreztetésének. Márffy műveinek legfőbb kvalitása a nyugodt nagyvonalúság. A karakterizálásnak végsőkéig fokozott tömörsége és ereje ad komoly értéket Tihanyi képeinek. Legteljesebben Berény Róbert szakított az impresszionistákkal. Képei, rajzai egészen újszerűek és rendkívül egyéniek. Berény, Márffy és társai súlyos, komplikált problémákat vetnek fel. A festés legrejtettebb titkait, legmélyebb örvényeit keresik és képeiken az esztétikai elemek nem egyszer szinte háttérbe szorulnak a formáknak tudományosan szigorú analízise mellett.”¹²

Tudjuk, hogy Bálint Zoltán a kiállítás megnyitásán jelen volt,¹³ és eleget téve Kornstein korábbi kérésének, személyes benyomásai alapján tudósított az eseményről:

„A belgrádi kiállítás. Rossz hírbe hozott képzőművészeti kultúránk fejlettségének demonstrálása volt a célja ennek az idegen, hódított földön rendezett kiállításnak. A rendezőség (a nagyváradi 37. gy. e.) legtöbbre becsült, más országokban is nagyhírű művészeink műveit gyűjtötte egybe, de sok jövőt ígérő fiatal művész is helyet kapott mellettük. A kiállítás hatását Bölöni György, Relle Pál és Diner-Dénes József magyar és német felolvasásaival fokozták fel a teljességig. Túlnőtt, magasan föléje emelkedett ez a kiállítás a szokásos és már nagyon megunt, örökösen egyforma hivatalos tárlatoknak, ritka *kulturális esemény volt* (kiemelés tőlem!) – és mégis csak néhány lap emlékezett meg róla, s azok is csak röviden, bántó szűkszavúan.

A kiállítást a szerb királyi konak polgárias termeiben nyitotta meg báró Rhemen Adolf vezérezredes, Szerbia kormányzója, akit Rippl-Rónai, Vedres, Czigány és Kornstein Egon, a kiállítás tulajdonképpeni rendezője kalauzoltak. Messzire vetődött és művészi megnyilatkozásoktól ugyancsak elszokott katonáink zsúfolásig megtöltötték a termeket, s az összetartozás furcsa, nagy ereje még a közlegényeket is elvitte a kiállításra, akik – s ezt hangsúlyoznom kell, mind a maguk jószántából bámulták meg a magyar művészek nekik bizony sokszor érthetetlen képeit.

Támogatását megígérte igen sok intézmény, társulat s a kultuszminisztérium is, de nem hallottam, hogy valóban tettek is volna valamit. A 37. gy. e. özvegy- és árva-alapját akarták növelni a kiállítás jövedelmével, de mint minden ideális célú vállalkozásnak nálunk, deficittel végződik majd az elszámolása.”¹⁴

Bálint korabeli tudósításának összevetése 1966-os írásával, jó lehetőséget ad annak tanulmányozására, hogy az események megítélése – a történelemben élő ember tudatának alakulása során – hogyan változik meg az évek múltával, s miként sikkad el az eredendő cél, a jótékonyság, a hadiözvegyek és árvák támogatásának nemes eszménye. Mi mással magyarázhatnánk ugyanis, ha nem a segítség szándékával, hogy a kiállító művészek a háborúnak abban a szakaszában, amikor már nem jól álltak a dolgok – a műtárgyjegyzék szerint – jelentős műveiket tették ki nagy veszélyeknek. Végigtekintve a kiállító művészek névsorát, nem sokukról állítható, hogy „harcos” pacifizmusuk, vagy az osztrákokkal való szembenállás vitte őket Belgrádba.

Közismert tény, hogy Rippl 1916-ban néhány hétig a harctéren tartózkodott, ám a részletek hiányos ismerete miatt erről az időszakról több téves nézet is lecövekelt a szakirodalomban. Közéjük tartoznak azok a megállapítások, amelyek szerint részt vett a szerbiai hadjáratban, vagy az, hogy tudósítóként a szerbiai hadszíntéren volt. A téves adat egyik forrása Paris Anella, a festő nevelt lánya, akinek visszaemlékezésében ezt olvashatjuk: „1917-ben Józsi bácsi, mint hadifestő, több művésszel együtt – mint például Vedres Márk, Czigány Dezső, Berény Róbert és mások – a szerb harctérre került.”¹⁵

Az időszak kutatásában történt előrehaladás eredményeként napjainkban már meglehetősen pontossággal rekonstruálhatók az események, így korrigálhatóvá váltak a valótlan adatok, származzanak is bármilyen forrásból. Rippl az első világháború idején valóban járt Szerbiában, de nem mint „katona”, hanem mint kiállító művész; és nem 1916 nyarán (amint az átment a köztudatba), vagy 1917-ben (Paris Anella szerint), hanem 1918 szeptemberében.¹⁶

A belgrádi kiállítás gondolatát a nagyváradi gyalogezredhez beosztott Kornstein Egon tartalékos főhadnagy vetette fel, aki – mint az ezred Hadialbumának szerkesztőségi tagja – Budapesten végezte a szervezés és a válogatás munkáját. A zenekedvelő Rippl számára nem volt ismeretlen Kornstein Egon, a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes mélyhegedűse. A kamaragyüttes, amelyet a korabeli zenekritika az akkori idők legjobbjának tartott, rendszeresen közreműködött képzőművészeti eseményeken, tárlatmegnyitásokon. Nevükhöz fűződik a kortárs magyar zeneszerzők kamaraműveinek első hazai bemutatása és állandó műsoron tartásával azok elfogadtatása. A progresszív képző és a progresszív zeneművészet egymásra találásán nyugvó kölcsönös tisztelet volt az alapja annak a kapcsolatnak, amely a két műfaj azonos szellemiségű képviselőinek személyes viszonyát is meghatározta. A kapcsolattartásra a háború alatt is lehetőség nyílt, mert az 1917/18-as hangversenyévodra a vonósnégyes tagjai már mind leszereltek: az évadban harminc koncertet adtak Magyarországon, felléptek Bécsben és Berlinben.

A két művész kapcsolatának első dokumentumát már a háborút megelőzően is fellelhetjük. Kornstein 1914. február 28-án a Zeneakadémián Riccardo Vines Roda nemzetközi hírnévnek örvendő zongoraművésszel közös koncertet adott. Bernáth Mária tanulmányában bemutatta, hogy a magyar festő

a katalán művészt még Franciaországból ismerte, így nem meglepő, hogy annak rövid budapesti tartózkodása idején találkoztak, aminek eredménye (és dokumentuma) egy nagyszerű alkotás, a zongoraművész portréja lett.¹⁷

A belgrádi kiállítás terve – a nemes szándék, a szervező személye és a közreműködő művésztársak együttesében – olyan súlyú esemény megvalósulását vetítette előre, amelyen Rippl munkáinak jelenléte jogosnak mondható. Ugyanakkor kérdéses a személyes részvétel indokoltsága, aminek lehetséges magyarázata a kutatás hozománya.

Az alakulat – amelyhez Kornstein is tartozott – az 1741-ben létrehozott „skarlátvörös parolis, sárgagombos ezred”, fennállása során végigharcolta Európa valamennyi háborúját. 1856-tól József nádor, majd fia József főherceg volt névadó „tulajdonosa”. Az első világháborúban a 37. nagyváradi és biharvármegyei k. u. k. gyalogezred, illetve zászlóaljai különböző hadszíntereken számos magasabb egység kötelékében küzdöttek. Közülük mi most a IV. zászlóalj sorsát követjük, amely az 50. hadosztály 6. hegyi dandárjának részeként Hercegovinában a karsztok között szerzett jelentős haditapasztalatokat.

1916-ban a hadosztályt az olasz frontra vezényelték: így május 24-én a zászlóalj Podmelecre érkezett, és a működési területét rögzítő térképek szerint a Vodik vhr.– Kern – Selo térségben, a Sta. Lucia hídfőállásban harcolt Balogh Sándor alezredes parancsnoksága alatt. A hídfőállás ellen indított augusztusi olasz offenzívában a Selo melletti 588-as magassági pontért vívott ütközetben augusztus 16-án a zászlóalj jelentős veszteségeket szenvedett.¹⁸

Amint azt korábbi közleményemben már bemutattam, Rippl és Kokoschka ugyanebben az időben (1916. július közepe–augusztus első napjai) ugyanitt tartózkodtak. Kokoschka önéletrajzi könyvében név nélkül ugyan, de említést tesz a „magyarok ezredeséről, aki rokonszenvezett vele”, ezzel magyarázva tettének, a magyarokhoz való csatlakozásának okát.¹⁹ Mindezek alapján nagy valószínűséggel felvethető, hogy Rippl a két évvel korábban a harc-téren a 37-esekkel kialakult szoros kapcsolatainak – és a közös emlékeknek – hatására ment el Belgrádba.

Rippl nemcsak a kiállított tíz alkotásával szerepelt a tárlaton, a „fényes vernissage” keretében ő vezette körbe a magas rangú vendégeket a termeken. A katalógus arról is tudósít, hogy a belgrádi királyi várban „a művészi elrendezést Rippl-Rónai József, Vedres Márk és Czigány Dezső urak szívességből vállalták magukra, s a kiállítás sikere az ő munkájukat dicséri”²⁰. Ugyanazokkal a nevekkal találkozhatunk tehát, akiket Anella említ – korábban már idézett – visszaemlékezésében: íme a tévedés alapja.

A kiállítás katalógusában²¹ az alábbi Rippl-művek találhatóak:

134. Zorka (olajf., keret nélkül)*	24.000 kor.
135. Vadászszoba (olajf.)	7.200 kor.
136. A Teleki-kastély (olajf.)	7.200 kor.
137. Arnstein tábornok (színes rajz)	480 kor.
138. Sta. Lucia (pasztell)	2.400 kor.
139. Amputáció (színes rajz)	3.600 kor.
140. Knezei templom (színes rajz)	3.600 kor.
141. Tolmein (színes rajz)	240 kor.
142. A bacai híd (színes rajz)	240 kor.
143. Eichenwald főorvos (színes rajz)	2.400 kor.

*A katalógusban reprodukálva.

Annak ellenére, hogy jelen közlemény elsősorban a Rippl-kutatáshoz kapcsolódik, néhány – Tihanyihoz köthető – új adalékot is bemutatok.

Rippl levelezésében nem találunk adatot a kiállítást megelőző történésekről, Tihanyi egy levelében viszont igen. Ő már 1918 májusában megígérte Kornsteinnek a részvételt.²² Az ő ismeretségük kezdete, ugyanúgy, mint Rippl esetében is, már a korábbi évekre tehető: 1915 körül megfestette a „muzsikus” Kornstein portréját.²³ Tihanyi szereplésével kapcsolatosan Majoros így ír könyvében: „Csak feltételezéssel élhetünk, mely képeit küldhette a belgrádi kiállításra. A Balatonról Pestre utazván kereteztetni és csomagolni, az tűnik a legvalószínűbbnek, hogy balatoni tájképeiből válogatott.”

Ezek után nézzük, mely Tihanyi-művek szerepeltek Belgrádban:²⁴

162. Önarckép (olajf.)	3.000 kor.
163. Tájkép (olajf.)	3.000 kor.
164. Tájkép (olajf.)	900 kor.
165. Badacsonyi tájkép (olajf.)	3.600 kor.
166. Tájkép jegenyékkal (olajf.)	1.200 kor.
167. Esti tájkép* (olajf.)	3.600 kor.
168. Margitszigeti lóvasút (színes rajz)	300 kor.
169. Margitszigeti részlet (színes rajz)	300 kor.
170. Gellérthegyi út (színes rajz)	300 kor.
171. Rajz.	180 kor.

*A katalógusban reprodukálva.

Itt kell korrigálnunk Majorosnak a belgrádi kiállításon részt vevő művészekről közölt névsorát is: Rudnay, Vaszary, Ziffer és Thorma ugyanis nem vettek azon részt.²⁵

JEGYZETEK

- ¹ „A Magyar Nemzeti Galéria [...] több év szakmai munka eredményét kívánja közzétenni – mintegy összefoglalót adva jelenlegi tájékozottságunkról és tudásunkról –, amikor bemutatja e nagy mester művészetét.” BEREZCKY Lóránd: Bevezető. In: Rippl Rónai József gyűjteményes kiállítása, 1998. Katalógus
- ² MAJOROS Valéria Vanília: Tihanyi Lajos. Írásai és dokumentumok 2002. (továbbiakban: MAJOROS 2002) 106–110; valamint: Tihanyi Lajos. A művész és művészete. 2004. (továbbiakban: MAJOROS 2004) 59–60, 493–495.
- ³ BALINT Zoltán: Magyar képzőművészeti kiállítás Belgrádban 1918 őszén. Művészettörténeti Értesítő 1966. 2. 119–121.
- ⁴ Kornstein levele Bálint Zoltán lapszerkesztő hagyatékában található: MKCS-C-I-174; A bolgár király arcképe a kiállított képek között nem szerepelt. Schramm Viktor nagy képének katalógusbeli címe: A Wolostei ütközet. A kiállítás katalógusában a méretek nincsenek feltüntetve. „Kornstein Egon az édesszavú violának hivatott mestere Szalontán 1891-ben született. Középiskoláit Budapesten járta, s zenei tanulmányait a Zeneakadémián Kemény Rezső és Hubay vezetése alatt végezte be. Zenetanári oklevelet is szerzett. Ezután Berlinbe ment, ahol az egyetemen zenetanulmányokkal foglalkozott, míg 1912-ben meghívták, hogy a *Waldbauer-Kerpely* (betoldás tölem) kvartettben a brácsást vegye át. Játéka egyszerű, tisztult és mindentudó, stílusérzéke kiváló. Előírásra hangszerének nemes hangja gyönyörűen kiugrik, egyébként húrjai átolvadnak társaiéba” írta róla Papp Viktor 1925-ben. (Arcképek a magyar zene világából) 1923-ban kivándorolt az USA-ba és nevét a könnyebb kiejthetőség érdekében Kentonra változtatta. 1974-ben doktori fokozatot szerzett, több amerikai egyetem oktatója. Számos közleménye jelent meg zenetudományi folyóiratokban. Párizsban halt meg 1987-ben. Érdekes visszaemlékezését Bartók I. vonósnyégyese bemutatójáról az *Így láttuk Bartókot* (szerkesztette Bónis Ferenc) című kötetben olvashatjuk.
- ⁵ Magyar képzőművészek műkiállítása Belgrádban 1918. szeptember-október (OSZK. 808588) Katalógus 5.
- ⁶ A sajtóhadiszállás művészcsoportjával és műkiállításaival kapcsolatosan hivatkozunk GÁSPÁR Ferenc: Rippl-Rónai az olasz fronton. *Ars Hungarica* 1998. 2. 431–436., amelynek megállapításai megerősítést nyertek a sajtóhadiszállás egészét bemutató tanulmány megjelenésével. BALLA Tibor: Az osztrák–magyar sajtóhadiszállás szervezete és tevékenysége az első világháborúban. *Hadtörténelmi Közlemények* 118. 2005. 1–2. 141–151.
- ⁷ A Hadsegélyező Hivatal és az Augusztus Alap közös akciói közül – jelentős mozgósító erejéből adódóan – példaként említést érdemel a Nemzeti Áldozatkészség Szobra. A „jótékonyági mozgalom tárgya az, hogy egy fából készült lovas szobrot a magyar nemzet áldozatkészsége ércévé változtat át, hogy összetételével végtelen időnkig hirdesse a magyar társadalom emberszeretét. A művész fából kifaragja a szobrot, a hazafias társadalom pedig az adományozók nevével ellátott bronzlemezekkel pikkelyszerűen borítja be azt. A bronzpikkelyt bárki áldozatkészsége és anyagi képessége arányában tetszés szerint válthatja meg, de minimális ára 2 korona.” A Hadsegélyező Hivatal által szervezett jótékonyági akciókról bővebben olvasható a Hivatal kiadványában: *A Világháború. Szekszárd, 1916. A nemzeti áldozatkészség szobra* – mint jótékonyági megnyilvánulás – történetét SZABÓ Dániel dolgozta fel. *Budapesti Negyed* 3. 1994/1. 59–84.
- ⁸ MNG. Grafikai Osztály. ltsz.: XY. 94.26. RÓKA Enikő: A magyar litográfia az I. világháborúban. In: *Modern magyar litográfia 1890–1930*. 107.
- ⁹ Az 5. alatt említett Katalógus 5.
- ¹⁰ Világ 1918 szeptember 1. (204, 13. p)
- ¹¹ Világ, 1918 szeptember 18. (218, 9. p)
- ¹² Az 5. alatt szereplő Katalógus 10. Felek Géza (1890–1936) a Világ felelős, majd főszerkesztője, 1926-tól a Magyar Hírlap főmunkatársa, a polgári radikalizmus képviselője. A katalógusban szereplő tanulmány szerzője.

- ¹³ Bálint hagyatékában található az a szeptember 14–30. közötti időtartamra érvényes Provizorischer Passierschein, ami lehetővé tette a belgrádi utazását, valamint Kornstein két levelezőlapja, amelyek egyiken látható az a „hármass összefonódott címer”, amelynek megítéléséről már olvashattunk. A hozzá hasonlóan címerekkel, hadijelvényekkel vagy rajzokkal díszített, jótékonyági célokat szolgáló levelezőlapok nem számítanak ritkaságnak, tervezésükben külső befolyásoló erőket nem hatottak. Az ezredek saját szempontjaik, hagyományaik alapján dönthettek azok megalkotásáról.
- ¹⁴ Erdélyi Szemle 1918. október 13. 60–61. Timár Árpád szíves segítsége alapján. Ezúton is köszönetet mondok érte.
- ¹⁵ HORVÁTH János: Rippl- Rónai Emlékkönyv. 1995. 80
- ¹⁶ GÁSPÁR Ferenc: Rippl-Rónai az olasz fronton. *Ars Hungarica* 1998. 2, 385–400.; és a további kutatási eredményeket felhasználó: Együtt a fronton. Rippl-Római és Oskar Kokoschka kapcsolata 1916. Somogyi Múzeumok közleményei XIV, 2000. 465–472.
- ¹⁷ BERNÁTH Mária: Riccardo Vines Roda zongoraművész képmása, 1914. In: Rippl Rónai József gyűjteményes kiállítása 1998. Katalógus 364–365. Bernáth feltételezése szerint Rippl-Rónai a katalán Roda révén ismerte meg Kornsteint, majd az ő közvetítésével a vonósnégyest. A korabeli zenei élet és a kritikák ismeretében úgy tűnik ennek újragondolása időszerű, mert Kornstein nem Waldbauerék mellett, hanem velük és általuk lett közismert. „A Waldbauer-Kerpely vonósnégyes működése nélkül hézagosa volna a magyar zeneélet: negyedszázad alatt 600 nyilvános hangversenyt adtak, ebből 210 koncerten szerepelt magyar mű. Bartók kamaraművei 174, Kodály 272, Dohnányi 74, Weiner 72, ezenkívül további 12 újabbkori magyar kamarazene szerző 20 művét mutatták be.” PAPP Viktor: Zene-könyv rádióhallgatók számára. 1935. 153–160. Érdekes, hogy a koncertről szóló tudósításban (kritikában) nem a vendégművész produkcióján van a hangsúly: „Szerdán este a Zeneakadémián ritka vendéghez volt szerencsénk. A szólóviolához. Ez a kiválóan

arisztokratikus hangszer ritkán jelenik meg egymagában. Ő ugyan nagyobb keletű, de az ancieni regime finom és előkelő instrumentumaival tartja a rokonságot, a viola di gambával, viola d’ amourral, nem ugyan felépítése, de hangja révén, amely gyenge ahhoz, hogy a tömegkoncertek publikuma előtt demagóggként jelenhessen meg véle, viszont egyénibb és kifejezőbb, semhogy például, a finomabb zenei csevegésben, a kamarazenében nélkülözhető lenne. Vinez Richard a jónevű spanyol zongoraművész kíséretével, Kornstein Egon szóllaltatott meg brácsán Weiner Leo, Radnai Miklós és Francoeur művei közül egyet-egyet, felkeltette és ébren tartotta érdeklődésünket, a művek, hangszere és saját művészete iránt is. A fiatal művész tevékeny és eredménye munkása az új magyar zenei kultúrának, zenei életünkben a legmagasabb helyet foglalja el, melyet brácsás elérhet: a Waldbauer kvartettben ő képviseli hangszerét.” *A Hét XXV.* 1914, 9. 1261.

Itt kell hálás köszönetet mondanom Breuer Jánosnak, aki Kornstein életútjának feltárásában nyújtott segítségén túlmenően, a képző- és zeneművészek közötti (jelen írás határain túlívelő) ismeretanyag átadásával is segített munkámban.

- ¹⁸ BITTO Dezső ny. áll. vezérőrnagy: A volt nagyváradi és biharvármegyei 37. és 139. gyalogezredek története. Az előszót írta: vitéz Balogh Sándor ny áll. altábornagy. 1943.
- ¹⁹ Oskar KOKOSCHKA: Életem. 124. Az életrajzban említett „magyarok ezrede”, az 1869-ben született Balogh Sándor 1916 nyarán még csak alezredes volt. A háború végére a felmorzsolódott ezred maradványain alakult 139. gyalogezred parancsnokává nevezték ki. Számos kitüntetés tulajdonosa: többek között a Lipót Rend, II. oszt. Vaskorona Rend, Koronás Vas Érdemkereszt, Ezüst Katonai Érdemérem szalagján a kardokkal. 1921-ben a Vitézi Rend tagja lett. Katonai pályafutását címzetes altábornagyként fejezte be. *Vitézek Albuma* reprint. 2003. 154.
- ²⁰ Az 5. alatti Katalógus 6.
- ²¹ A 134. kép azonos a Fehérruhás Zorka címen ismert, lappangó alkotással (Rippl-Ró-

nai József gyűjteményes kiállítása Katalógus 1998, 380).

A 135. Vadászszoba feltehetően megfelel A Somssich kastély vadászszobája (1910) 105×80 képnek (Pewny, 1940. 126); a Kat.137–143 szerepeltek: Rippl Rónai Újabb rajzai és festményei. Ernst Múzeum, XXV. jubiláris kiállítás, 1917.

²² MAJOROS 2002. 106

²³ „Nem kizárt, hogy a Kornstein Egon portré

a legjelentősebb Tihanyi-festmények egyike.” MAJOROS 2004. 59.

²⁴ A belgrádi 167 megegyezik: MAJOROS 2002. Képek listája: 53.

A mű a 168. számú színes rajzzal együtt szerepelt a MA IV. október 20-án Budapesten megnyílt kiállításán. MA IV. katalógusa 21, illetve 43. További átfedések is valószínűsíthetők.

²⁵ MAJOROS 2004. 59.

Bánóczy Zsuzsa

VILT TIBOR REMETE SZENT PÁL SZOBRA

1940–47, haraszi mészkö, 2,6 m

Megbízó: Budapest Székesfőváros polgármestere

Tervezett helye: Gellérthegy, Sziklakápolna mellett

A cím alapján jogosan vetődik fel a kérdés, hogy Vilt Tibor és a Remete Szent Pál szobor miként került a konferencia programjába. A válasz egyszerű, Vilt szobra egyike a Gellérthegyre tervezett vagy ott megvalósult műalkotásoknak. Külön előadásban történő ismertetését a konferencia egyik témája, a helyszín mellett az is indokolja, hogy a szent ábrázolása igen ritka a magyar szobrászati anyagban, továbbá a vilti életmű művészettörténeti megítéléséhez is újabb adalékkal szolgál. A szobor története bepillantást nyújt a székesfővárosi tanács ügyintézése révén mind a háborús évek, mind a koalíciós korszak művészetpolitikájába.

A szobor sorsát eredeti dokumentumok segítségével a megbízástól a mű leszállításáig tudjuk nyomon követni, a kész szobor azonban elveszett.

Az első adatot a szoborra vonatkozóan a Budapest Galéria 1983-as kiállítási katalógusában¹ találtam, mely szerint Vilt 1937-ben készített egy bronz Remete Szent Pál-szobrot a Gellérthegyre, a Sziklakápolna elé, amelynek sorsa 1949 óta ismeretlen. Ez az információ szolgált kiindulópontul a szobor kutatásához, mely része Vilt egész életművére kiterjedő kutatómunkámnak.

Vilt Tibor, századunk magyar szobrászatának egyik legjelentősebb művészegyénsége, elsősorban expresszív majd konstruktív kispasztikái révén került a magyar művészettörténet modern szobrászati fejezetébe. Az örök kísérletező, stílusvilágában és anyaghasználatában változatos életművet felmutató szobrász monumentális, köztéri alkotásaival azonban keveset foglalkoztak, hisz a szakmai köztudat szerint ezek az életműben kevés számú, hosszan elhúzódó s végül számtalan kompromisszum árán létrejött művek nem mutatják a kispasztikáiban megmutatkozó kvalitást. A pályán elinduló szobrász Győr-gyárvárosi templom szentszobrairól² vagy a római ösztöndíjas, Ferenc József-díj nyertes³ alkotó OTI Kórház Rádiumos gyógyítás reliefséről,⁴ az érett művész neves művészettörténészek által a szocialista realizmus szimbólumaként is interpretált Tiszalöki Vízierőmű rohanó nőalakot ábrázoló Villám/Energia szobráról⁵ s az egyéni hangú konstruktív kispasztikák alkotójának – a közhivatallal viaskodó, azzal szemben vesztes szobrászának –

Pesterzsébeti Felszabadulás Emlékművéről⁶ a művészettörténeti értékelések már megszülettek, teljes köztéri munkássága azonban még nincs feldolgozva. Így ez a gellérthegyi szobor, köztéri szobrászata – s ezen belül vallási témájú művei – szempontjából is figyelemre méltó.

A Budapest Galéria Archívumában azonban semmilyen további adatot nem találtam a Remete Szent Pál szobor katalógustételének megerősítésére. Amennyiben elfogadjuk az 1937-es dátumot, akkor elvileg szerepelnie kellene a Medvey-féle könyvben,⁷ hisz azt 1939-ben adták ki, s az közli Viltnek 1937-ben a margitszigeti Palatinus strand előcsarnokába készített Nymphéas ivókútjának adatait. Vilt által készített Remete Szent Pál szobor azonban éppúgy nem található meg benne, mint a Rajnai-katalógus⁸ 7010. tétele alatt szereplő Ohmann Bélának tulajdonított, szintén 1937-es, bronz Remete Szent Pál szobor, amely állítólag a Gellért téren állt. Az MTA MKI Lexikongyűjteményének Vilt és Ohmann céduलाanyagában egyiküknél sem találtam a Gellértheggyel kapcsolatba hozható szobrot. Viltnél semmilyen adat sincs Remete Szent Pál szoborról, Ohmann viszont két Remete Szent Pál művet is készített, egyiket azonban Szegedre, másikat Pécsre. Tovább bonyolítja a dolgot, hogy Ohmann készített egy Szent Gellért szobrot is.⁹ A két művésszel kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy stílusukat architektonikus jellegük miatt a kritikusok rokon szelleműnek ítélték a harmincas években, emiatt felmerült bennem a gyanú, hogy talán az adatközlők összetévesztették a két alkotót. Számomra Vilt életműve a fontos, így nyitva hagytam az Ohmann Remete Szent Pál szobor-kérdést.

A Vilt által készített szoborra vonatkozó konkrét adatot a Művészettörténeti Intézet Fotótárában találtam meg, egy ott lévő fénykép formájában, amely egy Vilt műtermében tett látogatás¹⁰ során készült, s a Remete Szent Pál címet viseli. További adatokat szereztem a szoborról a Székesfehérvári Szent István Király Múzeumban. A Vilt által 1970 körül összeállított szoborlajstromban szerepel Remete Szent Pál 1:10-es arányú gipsz kúterve 1940-re datálva.¹¹ A kútervvel kapcsolatban el kell mondani, hogy Vilt 1940 decemberében a Múbarátok kiállításán bemutatott egy kútervet.¹² A múzeumban őrzött Vilt-fotók között pedig rábukkantam egy archív felvételle, mely a korábban fellelt Remete Szent Pál szoborról készült fotó eredetije lehet. A székesfehérvári fénykép hátoldalán szerepel a cím, egy 1943-as dátum, s az a megjegyzés, hogy a háború után elveszett. A fentiek alapján tehát bizonyos, hogy Vilt készített Remete Szent Pál szobortervet. A lajstrom azonban 1:10 arányú gipszről beszél a fotókon viszont egy 2 méternél nagyobb gipszmodell látható, tehát az 1940-es szoborterv a megvalósítás fázisába jutott 1943-ra, ha hihetünk a forrásoknak. A Budapest Galéria katalógusának 1937-es datálása ellenére úgy véltem, hogy a fenti Vilt-szoborterv s a gellérthegyi elveszett Remete Szent Pál szobor azonos lehet. Egy Remete Szent Pál szobor feltételezése a Gellértheggyen egyébként is indokolt, ha figyelembe vesszük, hogy a pálosok névadó szentje, továbbá a pálos rend XX. századi visszatelepedésének, megerő-



Vilt Tibor: Remete Szent Pál szobor (Archív fotó, MTA MKI Fényképtára)

sődésének egyik legnagyobb eseménye a Gellért rakparti új rendház 1934-es átadása, illetve korábban a Magyarország Nagyvasszonyának tiszteletére 1926-ban felszentelt gellérthegyi Sziklakápolna átadása, amelyek önmagukban is komoly indokok arra nézve, hogy közvetlen közelükben felállítsanak egy szobrot névadó szentjükről. Az eddigi munka eredményeként most már biztosan állítható, hogy Vilt valóban dolgozott egy Remete Szent Pál szoborterven az 1940-es években, amelyet nagy valószínűséggel a Gellérthegyre szántak. Ki volt a megbízó, mi lett a szobortervből s valóban a Gellérthegyre készült-e? – ezek a kérdések továbbra is megválaszolatlanok voltak.

A Kutatóintézet Levéltári gyűjteményének egy cédulája révén – melyre Kerny Terézia hívta fel figyelmemet – a Fővárosi Levéltárban¹³ megtaláltam a szoborterv ott megőrzött iratanyagát, ennek alapján rekonstruálható a szobor sorsa 1947-ig.

Remete Szent Pál szobrának terve a Székesfőváros részéről vetődött fel – a fővárosi lapok tudósításai szerint¹⁴ – több más magyar szent szobrával együtt. A szoborállítás gondolatának megszületését több, egyidejű hatásra vezethetjük vissza, melyek közül talán a legdöntőbb, hogy a Trianon utáni magyar politika számára kézenfekvő gondolat volt a magyar védőszenteknek szobrot állítani – a nemzetvallás szellemében¹⁵ –, melyek közé Szent Pál is tartozik.

A thébai születésű Remete Szent Pált Nagy Lajos sorolta az ország védőszentjei közé, kinek holttestét a Velencével 1381-ben kötött Torinói szerződés egyik pontja értelmében cserélték el a venetói származású Szent Gellért földi maradványaiért, s szállították először a budai vár kápolnájába, majd onnan Budaszentlőrincre, a XIV. század elején épített pálos kolostorba, ahol az ereklye számára külön kápolnát építettek a XIV. század végén. Az ereklyének s a hozzá kötődő csodáknak köszönhetően a kolostor folyamatosan gazdagodott, újabb és újabb királyi adományok révén is. A szent teste 1523-ban lett teljes, amikor a Prágában majd Karlsteinben őrzött fejét II. Lajos Szentlőrincre hozatta. 1526-ban azonban a törökök elől Szapolyai János trencsényi várába menekítették, ott azonban – a régebbi kutatások szerint – a vár leégésekor valószínűleg elpusztult. Fuhrmann 1732-es tudósítása szerint azonban a szent fejereklyéjét a bécsújhelyi pálos kolostorban látta vizitációja során Borkovich Márton pálos perjel későbbi kalocsai érsek.¹⁶ Remete Szent Pál holtteste számára 1484–88 között Dénes mester, pálos szerzetes művészi értékű vörösmárvány koporsót faragott, melynek oldalait a szent életéből vett jelenetek díszítették. A koporsó a szentlőrinci kolostor feldúlásakor elpusztult, két megmaradt töredékét ma a Budapest Történelmi Múzeum őrzi.¹⁷

Az ereklye körüli királyi szorgoskodás s egyben a XX. századi szoborállítási szándék hátterében ugyanazon okok állhatnak. Az első ok, hogy Nagy Lajos az ország védőszentjei közé sorolta, akinek ereklyéjével kapcsolatosan az évszázadok során számos csodát jegyeztek fel a krónikások.¹⁸ Második ok, hogy az egyetlen magyar alapítású (1250) szerzetesrendnek – a pálos, azaz

Szent Pál Első Remete Szerzetesei Rendjének – névadó szentje. A pálos rend XIV–XV. században a ferencesek mellett a legelterjedtebb rend volt, s jelentős szerepet töltött be 1786-ig, amikor II. József feloszlatta.¹⁹ A rend hazai visszatelepítésére folyamatos próbálkozások után csak e század elején került sor, s a rend igazából, mint arról már volt szó, a két világháború közötti magyar politika támogatása révén erősödött meg. E kultúrpolitikai támogatás egyik megnyilvánulása volt a szent szobrának felállítási terve is.

A szoborállítási szándék valórválását az a konkrét körülmény segítette elő, hogy a Szent Gellért Gyógyfürdő termálvíz-szükségletének biztosítására 1927-ben, a Kelenhegyi út sarkán mélyfúrást (II. számú) létesítettek, mely fölé 1939-ben egy kisebb kút építését határozták el.²⁰ A meginduló építkezéseket látva, Galambos Kálmán pálos perjel kérelmezte a székesfőváros polgármesterétől 1940-ben, hogy a Sziklatemplom közvetlen közelében felállítandó kút egészüljön ki egy művészi értékű Remete Szent Pál szoborral.²¹ Itt szeretnék visszautalni az 1937-es dátumra, illetve a feltételezett Ohmann-szoborra. A perjel kérelméből világosan kitűnik, hogy 1940-ben nem volt a Gellérthegyen Remete Szent Pál szobor, így mindkét szoborkatalógus adatot részben vagy egészben el kell vetni. Galambos perjel az indokok között leírta, hogy a hely adottságai révén kiválóan alkalmas Remete Szent Pál (†340) tiszteletére felállítandó szobor számára, mivel az a pálos védőszent kegytemploma és kolostora előtt található, továbbá hosszú szent életét (134 év) a remete egy barlangban töltötte, melyben forrás csordogált. Így a sziklakápolna alatti hőforráskút szobra közvetlen utalás lenne a szent életére. A kérelemben nem szerepel, de valószínűleg halálának 1600. évfordulója is – a kurzus kultúrpolitikája mellett – közrejátszhatott abban, hogy a polgármester a perjel kérését akceptálva engedélyezte a Budapest Székesfőváros Gyógyfürdői és Gyógyforrásai Központi Igazgatóság (Gyógyfürdők Igazgatósága) számára, hogy az 1939-ben, eredetileg engedélyezett egyszerű kút helyett a Remete Szent Pál kútervetet valósítsák meg, melynek művészi kivételét a bemutatott és a pálos rend által elfogadhatónak tartott gipszminta alapján Vilt Tibor szobrászművészre bízta 1940. szeptember 3-án.²² Konkrét iratanyagot, adatot nem találtam arra vonatkozóan, hogy miért Vilt kapta a megbízást. Pályázati kiírásnak semmi nyoma sincs az iratanyagban, így valószínűleg közvetlen megbízásként kapta, amelyben szerepet játszhatott, hogy Vilt ekkorra már jó nevű szobrász volt, s több, kisebb-nagyobb publicitásban részesült egyházi és világi megbízást tudott háta mögött, mint pl. a Győr-gyárvárosi és a pasaréti templom, az OTI kórház, az albertfalvai templom, a diószegi úti tűzoltó laktanya vagy éppen a margitszigeti kerámia ivókút,²³ amely talán közvetlen szerepet játszott a megbízásban, ha figyelembe vesszük, hogy mindkét munka a Gyógyfürdő Igazgatóság számára készült. Egyházi megbízásai esetében nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a Vilt család egyik tagja, Vilt József, a XIX. században győri püspök²⁴ volt, valamint az sem, hogy Vilt mint egykori római ösztöndíjas számíthatott Gerevich Tibor támogatására is.

Annai bizonyos, hogy jóval a megbízás dátuma előtt, 1940 júliusában készítette el Vilt a kúterv gipszmintáját és költségvetését.²⁵ Ezen unalmas iratból tudjuk meg, hogy a művet első osztályú haraszti mészkőből tervezte kifaragni, s ugyanakkor vázlattervet, feles és teljes gipszintát szándékozott készíteni. A 232.044./1940.-XI. számú szobormegbízási határozat mellékletei²⁶ alapján Vilt kapta a Gyógyfürdő Igazgatóságtól a szobor talapzatának művészi kivitelét is – első osztályú Balaton melléki köszörűkőből –, míg az építőmester Németh Emil volt. Ugyanúgy ebből az iratcsomóból, az ott megőrződött 1941-es építési engedély kérelemhez²⁷ mellékelt helyszínrajzból derül ki, hogy a kútszobrot a Kelenhegyi út gellérthegyi oldala járdájának végére, a Szabadság híd felé nézve tervezte. A kérelem további melléklete a Remete Szent Pál kút alap- és metszetrajza, amelyekből jól látható, hogy a kút három részből állt volna. A II. sz. forrás aknájából, egy 3,2 méteres átmérőjű vízmedencéből s a kettő között állt volna maga a szent 2,3 méteres szoborra terméskőből kiképzett sziklákon, amelyek közül a kút vize feltört volna. A szobor előlnézeti rajzán földig érő öltözéket viselő, hosszú szakállú, üres jobb kezét teste mellett lógató – talán kompozíciós utalás a Szent Gellért-szobor ellentétes oldalon szereplő kartartására –, bal kezében madarat tartó férfi alakjának megformálása nem áll távol Vilt eddigi szent alakjaitól, bár az időpontilag ehhez közel eső művek, mint az Istenes Szent János (1937) vagy az albertfalvai Szent Mihály (1941) könnyed mozgású figurái szemben állnak e szoborterv statikusságával. Az 1941-es rajz egésze Vilt tervét a kortárs római iskolás művekhez köti inkább, mint saját műveihez.

A munkálatok előrehaladtával Gyógyfürdők Igazgatósága 1941. november 19-én kérelmezte az építési és felállítási engedélyt. Az építésügyi III. osztály azonban a fürdőbizottság véleményéhez kötötte az engedély megadását.²⁸ A kút felállításának ekkor még – az 1941. december 29-i határozatban²⁹ leírtak alapján – technikai akadályai voltak, mivel a forráskút munkálatai elhúzódtak, ez indokolhatja, hogy a Gyógyfürdők Igazgatósága csak fél év múlva 1942. július 2-án jelentette, hogy az üzemi választmány a helyszínen felállított sziluett modell bemutatása után egyetértett a Remete Szent Pál kútszobor felállításával, de egyben javasolták a szobor hátterét fákkal kiképezni, ily módon elválasztva azt a fürdőépület homlokzatától.³⁰ A kút ügye három hónap múlva 1942. október 19-én került a városrendezési és magánépítési szakbizottság ülésére.³¹ Eközben Vilt jelentősen előrehaladt a szobor munkálataival, 1942. januárjában nagyobb összeg került részére kifizetésre az elvégzett munkák és áremelkedések fejében.³² Az eredeti megbízás és költségvetés valamint a kifizetések összevetéséből adódóan leszállította a mű gipszintáját, s 1942. október végén – Vilt szerint – a szobor faragása folyamatban volt,³³ és csak felállítása volt hátra. A későbbiek ismeretében nyugodtan állíthatjuk, hogy a kőbe faragásról tett jelentés Vilt részéről egyszerűen „művészi” túlzás volt a megbízó felé. Ennek az elkészült gipszszobornak fotóját szintén mellékeltek az 1942. október 23-i 226.996/1942 XI. ü.o. sz. iratkötegeth. A fényképen

szereplő mű, sőt maga a fotó is azonos a fehérvári és az intézeti fotótár felvételével, csupán a háttér lett kitakarva. A fotón látható művet szemlélve rövid kitérőt kell tenni a szobor sorsának ismertetésétől.

A korábbiakban említettük, hogy Remete Szent Pál ábrázolása a magyar művészetben nem túl gyakori téma, kivéve a fehér barátok rendjének művészi alkotásait. Az elmúlt századok során ugyanis szinte minden pálos templomban, kolostorban találhatóak voltak oltárok, oltárszobrok, stallumok, szószék-mellvédek, zárókövek, freskók, festmények illetve szentek életével vagy a pálos renddel kapcsolatos kódex- vagy metszetlapok, melyeken feltűnik a szent alakja vagy a szent életét elbeszélő jelenet. A fennmaradt és ismert emlékek száma viszont rendkívül kevés.³⁴ A pálos rend XX. századi megerősödésének köszönhetően megszorodtak a szenttel kapcsolatos ábrázolások, elég, ha csak a már említett Ohmann-alkotások mellett az új pálos kolostor gyóntató kápolnája Remete Szent Pál életének jeleneteit ábrázoló, Marsovszkyné Szirmay Lilla által készített művekre utalunk. További, a fővárosban látható ábrázolások voltak az Egyetemi templom Mária-születése oltárának, Remete Szent Pál oltárának és stallumának művei. A szent alakját – a IV. század végén Szent Jeromos által írt élettörténet alapján³⁵ – hagyományosan általában egy vagy két oroszlánnal, hollóval, mely kenyeret tart csőrében, barlangban vagy azt imitáló köves, sziklás háttér előtt, hosszú szakállal, vándorbottal és az ábrázolások túlnyomó többségében (a fennmaradt magyar anyagban jellemzően a XV. századtól kezdődően) pálmafaággból szőtt hosszú vagy rövid hánccsruhában. Vilt szobra e jellegzetes, őt minden más hasonló attribútummal (madár, oroszlán) együtt ábrázolt szenttől egyértelműen megkülönböztető jegyet nélkülözi. A szobor másik különlegessége a holló-ábrázolás, amely – így kenyér nélkül, karon ülve, utóbbi kompozíciós szempontból kiváló megoldás – hagyományosan a szobrokon nem, reliefeken pedig szintén ritkán tűnik fel. Vilt részéről ez az ábrázolásmód összefügghet sajátos – tartalmi és formai – újító szándékával, amely szándék egyrészt szobrászatának egyik meghatározó eleme, másrészt a korabeli modern művészeti és egyházművészeti törekvéseket is jellemzi. Az ábrázolás szempontjából az sem lehet közömbös, hogy a Gellérthegy természeti környezetébe jobban illett a holló, amely madár egyben Mátyás király címerállata is, s ezáltal közvetlenebb utalás erősíti a szent alakjának magyar védőszent mivoltát. A hánccsöltözék hiányának két oka is lehet. Az első ok egész művészetéből levonható következtetésen nyugszik, történetesen, hogy Vilt mindig ódzkodott a naturalista elemektől, s így természetesen hagyta el a hánccsmotívumot. Számára – s a szoborterv elfogadásából adódóan a pálos rend számára is – a szakáll, holló, vándorbot és a sziklára állítás elégséges elem volt a szent egyértelmű meghatározásához. A másik ok szintén művészi szándéokra vezethető vissza. Az egész szobron csupán jelzésszerűen formálja meg a részletelemeket (haj, szakáll, öltözék, madár), saját korabeli stílusával összhangban egyneműsítve őket az alakkal. A szem, mély szemgödör jelzésével – amely egyébként Jankovics Szent Gellért-

szobrának is sajátja – tovább távolítja a szobrot az egykor élt valós embertől a csodatévő szent képzelt alakja felé, annak szellemi mivoltára téve a hangsúlyt. Remete Szent Pál Vilt megfogalmazásában szellemalak, nem földi jelenség. A szemlélőben felidézheti esetleg Csontváry Prédikáló szerzetesének vagy még inkább Fohászokodó Üdvözítőjének expresszív, víziószerű alakját. Szobrászati anyagunkban szinte kuriózum ez az expresszív, szürreális jegyeket is hordozó mű. A harmincas évek gyakori szentábrázolásaitól pedig teljesen eltér. Újítani próbál, ahogy egész munkásságában, s így vallási tárgyú műveiben is. E mű esetében tettenérhetően a modern egyházművészet megteremtésének szándékával munkálkodik, amely szándék megvalósítása a római iskolának éppúgy célja volt, mint a kultúrreformnak, de az e szándék révén keletkezett neoklasszicizáló szobrok és Vilt ezen műve homlokegyenest eltérő eredményre vezetnek, és semmiféle rokonságot nem mutatnak egymással. A fotón látható mű, bár világosan hordozza e szemléletet, stiláris szempontból jelentős eltéréseket mutat – ha jobban megszemléljük a fej, arc szinte expresszív szürreális jegyeit – a római iskolások klasszicizáló megfogalmazásaitól, sőt Vilt korábbi rajzától és köztéri műveitől is. Míg az alak, az öltözék és lábtartás szorosan kötődik korábbi, kisplasztikai műveikhez, szinte megismétli az Istenes Szent Jánost, addig az alak ilyen erőteljes megnyújtása – gótizálása, a vertikálitást fokozó lecsüngő ruhaujj, vándorbot, hosszúkás fej, szakáll révén – a karakterisztikus, de a vénség minden csúf-ságát hűen tükröző fej expresszív, szürreális megfogalmazása Vilt későbbi, jellemzően éppen e mű keletkezése utáni években megszülető kisplasztikáin lesz meghatározó elem. A hagyományos posztamens helyett az amorf sziklás talapat megoldás pedig mind negyvenes években készült kisplasztikai művein visszatérő elem lesz, mind későbbi köztéri művein is találkozunk vele. A vándorbot-motívum – mely az 1941-es rajzon még hiányzik – feltűnik azon az expresszív kisplasztikán, melyet Pátzay Pál cikkének illusztrációjaként közöl a *Tér és Forma* 1942. 8. száma. Nem tartom kizártnak, hogy a Remete Szent Pál szoborhoz készült, mint annak egy szabadabb variációja, figyelembe véve az arc megformálását, a vándorbot alkalmazását. E kisplasztikát követően több hasonló drámai expresszív kisplasztikát, szoborrajzot (Városmajori templomhoz angyalterv, 1943 k.) készített, mint a *Támaszkodó* (1943.k.), a *Magány* (1944), de lírai reliefeket is, mint a *Körtánc* (1943). Úgy tűnik, hogy a Remete Szent Pál kútszobor megformálása kapcsán felvetődő művészi problémák Vilt esetében egy sor más mű keletkezését készítették elő.

E megbízásból készülő mű, amely a fotó tanúsága szerint stiláris és bizonyos fokú ikonográfiai szabadságot is kapott a megrendelőktől, a vilti életműben jelentős helyet tölt be, átmenetet képezve megbízásos monumentális művei és kisplasztikái között. A gipszszobor új hangként jelentkezett Vilt életművében, s megvalósulása esetén úgy vélem – megkockáztatva a történetietlenség bűnét – újat hozhatott volna a vallási témájú szobrászatban is. A szobor megformálása, mely távol kerül Vilt korábbi műveitől és a kor hiva-

talos szobrászatától egyaránt, bizonyos mértékű rokonságot mutat ugyanakkor a hegy másik oldalán álló Szent Gellért-szoborral, legalábbis az azonos elemek szerepeltetése a szent ábrázolásában – hosszú ruha, magányos alak, idős ember –, továbbá a szűkszavú utalás magára a személyre, számomra azt sugallják, hogy Vilt az új szobrán igyekezett a már fennálló művel összhangot teremteni, s nagyon is tudatában volt annak, hogy felállításra kerülő műve mindenképpen szoborpárja lesz a Gellért-szobornak. (A két szent között több azonosság is felfedezhető, mindkettő idegen származású, mindkettő magyar szent lett, mindkettő ereklyéje Magyarországon volt egy időben, sőt a két ereklyét egymásra cserélték ki, mindkettő élt remeteéletet, így nem csak a szoborhely az, amely összeköti őket.)

Térjünk vissza azonban a szobor történetének 1942-nél abbahagyott ismeretetéséhez. Majdnem egy éven át húzódott a szobor felállítási – 1941 novemberében megkért, végül soha meg nem kapott – engedélye. Feltehetően a városrendezési szakbizottság 1942. októberi ülésének lehetett az a döntése, hogy 1942. november 6-ára helykijelölési szemlét³⁶ hívjanak össze, amelyből arra lehet következtetni, hogy a homlokzattól fákkal elválasztott kútszobor megoldás helyett inkább új helyre való elhelyezésének gondolata vetődött fel, de ezzel kapcsolatosan nincs semmi adat az akkori iratok között, hogy ki részéről és miért. Egy későbbi, 1943-as levélből derül ki – melyet egy másik forrás alapján Tóth Zsigmond írt³⁷ –, hogy az eredetileg Bánlaky igazgató által tervezett kútat, szobor nélkül, máshova kívánják felállítani, mivel a szoborbizottság nem fogadta el az eredeti helyszínt, az indokok azonban ismeretlenek. Talán forgalmi szempontból nem felelt meg a kút tervezett helye, talán méretproblémák adódtak, talán értelemzavaró hatású lehetett szemükben a Szent Gellérről elnevezett fürdő és szálló közvetlen előterében egy másik szent, Remete Szent Pál szobra, nem tudni. Tóth Zsigmond levelében javasolta, hogy Remete Szent Pál szobrát állítsák fel a kápolna bejáratánál lévő fakeeszt helyére, így a szobor mind Pestről, mind a hídról, mind a Gellért Szálló felől is jól látható lenne, azonkívül feltehetően megnyerné a pálos rend és a szobrász tetszését is. Az elkészült kútat pedig az Ásványüzem új kútjaként kívánta hasznosítani, míg a II. számú mélyfúrás fölé – az eredeti Remete Pál kútszobor helyére – új kút készíttetését javasolta pályázat vagy más megbízás formájában. Bármennyire is szimpatikus a javaslata, hogy Vilt-szobrát állítsák fel a Sziklakápolna bejáratánál, a szobor ügyének eme fázisában nyilvánvaló, hogy Szent Pál szobrát és a kút építését különválasztotta, amely éppúgy jelentheti – a szoborbizottság indokainak hiányában – a Vilt-szobor megmentését, mint a szoborbizottság álláspontjának elfogadását. Annyi bizonyos, hogy az eredetileg tervbe vett kútszobor engedélyezése és megvalósulása 1943-ban teljesen megghiúsult. A Gyógyfürdő Igazgatóság vezetője által felkérésre megírt javaslattal és a szoborral ismét hosszú ideig nem foglalkoztak érdemben.³⁸

A szobor ügye úgymond elaludt. Csak 1944. március 30-án került ismét elő, amikor Vilt levelet írt Sztankay István előadónak, melyben a szobor új

helyére tesz javaslatokat egy hevenyészett rajzocskán, s egyben sürgeti a szobor felállítását azzal az indokkal, hogy „ezekben az időkben dolgoznom elsődrendű sőt létérdekem”.³⁹ Nyilván e sürgetés hatására vették elő Tóth Zsigmond levelét július 11-én, utasítva őt, hogy vegye fel a kapcsolatot Vilt Tiborral, s egyeztessék javaslataikat.⁴⁰

Az immáron kút nélküli szobor ügye most a történelmi események miatt futott zátonyra, mivel a helyszíni szemléről nem tudták értesíteni Viltet, aki az 1944. július 27-én kelt levél szerint nem tartózkodott budafoki lakásán, ekkor ugyanis a zsidóüldözések előtt a Schaár családnak, s így Viltnek is, már bujkálnia kellett.

A háborús évek, az áremelkedések nyilván nem kedveztek a szobor kivitelezésének. Ám maga a hivatali eljárás s főként a szoborbizottság végső javaslata az új helyszín kijelöléséről azt eredményezte, hogy a szobor felállítása teljesen bizonytalanná vált. Iratok hiányában nem tudom eldönteni, hogy valóban a kúttal vagy esetleg a művész személyével voltak gondok.⁴¹ A Vilt-szobor sziklakápolna mellett történő felállításának javaslatát – bár kétségtelenül szólnak mellette logikus érvek – burkolt időhúzásként is lehet értékelni, hisz az új helyszínre ismét költségvetési és felállítási engedélyt kellett volna kérni. A német megszállást követően Vilt által írt levél és annak nyomán a szoborügy napirendre kerülése azt sejteti, hogy Remete Szent Pál mint magyar szent ismét fontossá vált a hivatal számára.

Vilt Tibor Remete Szent Pál kútjának felállítását a Kelenhegyi úton – új helyszín kijelölésének szükségességével – végül is a Székesfőváros III. ügyosztálya nem engedélyezte, s ezzel gyakorlatilag le is zárult a kút ügye. A kút nélküli szobor felállításába viszont az 1944–45-ös történelmi események szölköztek közbe.

Azt gondolhatjuk, hogy a szobor története e ponton véget ért. Az ostrom és a háborút követő rendszerváltás elég indok lenne erre. A koalíciós időszak kezdetén – még az előző rendszer hivatalnok garnitúrájának közreműködésével – az ország újjáépítésével párhuzamosan megindult a köztéri művek felmérése a háborús károk és az új hatalom politikai, művészi igényeinek megfelelő szoborállítás és lebontás szempontjából. Több szobor kerül „népi kezdeményezésre” ledöntésre, illetve lebontásra, vagy egyszerűen a nem kívánt szobrokat nem javítják ki. A hivatalok pénztelensége, illetve az infláció szinte lehetetlenné teszi új művek felállítását. 1945-ben csupán a szovjet hősi emlékművek készülnek el, s a fordulat évéig alig néhány darab. A SZEB kezdeményezésére, a Honvédelmi Minisztérium 1945 októberében bízza meg Kisfaludi Strobl Zsigmondot az ország legnagyobb emlékműve, a gellérthegyi Szabadság-szobor elkészítésével.⁴² Mindezen ismeretek fényében a Vilt-szobor 1945 utáni sorsa mind a koalíciós időszak művészet- és kultúrpolitikája vonatkozásában, mind Vilt személyének és művének megítélésének szempontjából is roppant tanulságos.

Vilt 1945. szeptember 7-én beadvánnyal fordult a székesfővároshoz az 1940-es megbízás alapján – 1944 őszén már teljesen elkészült – Remete Szent Pál szobor gipszmodelljének megmentésére, összeragasztására és a hiányzó részek pótlására, mely a bombázáskor sérült meg. Továbbá javaslatot tett a munka elvégzésére, s az összegét is megnevezi 25 000 P értékben.

Első pillantásra talán meghökkentőnek tűnik az ajánlat, ha azonban meggondoljuk, hogy az előző rendszerben kapott megbízást a maga részéről Vilt teljesítette, csupán a polgármesteri hivatal időhúzása s az engedély hiánya akadályozta meg a szobor felállítását, így érthető, hogy az új rendszerben első dolga volt az egykori megbízást érvényesíteni. A háború után a család kifosztott lakást talált, s a megélhetési gondok is nyilván komoly szerepet játszottak a beadvány megírásában. Vilt ez időben régi barátja, Fischer József révén – aki a Fővárosi Közmunkák Tanácsa elnöke, építésügyi kormánybiztos volt – néhány hónapig a Közmunkák Tanácsa miniszteri osztálytanácsos rangban, képzőművészeti referenseként a köztéri szobrokban esett károk, illetve lebontandó, felállítandó szobrok felmérésében vett részt.⁴³ Ezen információk birtokában már szinte természetesnek tűnik, hogy a polgármester – rendkívül gyorsan – még 1945 szeptemberében elfogadta Vilt javaslatát.⁴⁴ Ugyanezen év november 12-én Vilt kérte a szobor kőbe faragásának megrendelését, s mellékelte az új költségvetést is. A polgármester 1945. november 26-i határozatában⁴⁵ engedélyezte a szobor kőbe faragását, s a szobor felállításának helyéül a Gellérthegynek a Duna felé eső részén a pálos rendházzal párhuzamos magasságban a biztonsági támfal fölötti hegyoldalrészt jelölte ki azzal, hogy a szobor terméskövekből készített talapzaton, arccal a Duna felé állítandó fel, tehát az 1943/44-es új szobor-elhelyezési véleményt követve. A részletezett költségvetésből kiderül, hogy a szobor három, haraszi mészkőtömbből kifaragott 2,6 m magas alkotásnak készült, s körülbelül 6 hónapi munka után lett volna kész. A kőfaragó munkák megkezdődtek, de az infláció miatt ismét elakadtak, és 1946. március 18-án ad acta tették az ügyet. 1946. szeptember 25-én viszont a polgármester újból megbízta⁴⁶ Viltet az 1940-es megbízás alapján Remete Szent Pál 2,6 méteres haraszi mészkőből készülő szobrának elkészítésével az 1945-ös határozatban kijelölt – pálos kolostor feletti – helyre. 1946. szeptember 18-án Vilt újabb költségvetést nyújtott be, amely alapján 2 heti kőfaragó munka és 3 havi kőszobrász munka volt hátra, azaz a szobor 1946 végére elvileg elkészült volna. Az előzetes tervvel szemben azonban Vilt csak a következő évben, 1947. december 18-án jelentette, hogy elkészült Remete Szent Pál szobrának kőbe faragásával, s egyben kérte a szobor felállítását valamint a hátralévő díj kifizetését.

Úgy tűnik, a koalíciós időszak első két évének kultúrpolitikája számára a szent szobra a támogatott művek közé tartozott, hiszen vele párhuzamosan csak a már említett tematikájú művek kerültek megvalósításra. A bürokrácia az új rendszerben igyekezett jót tenni korábbi lassúságát, amelyben komoly szerepet játszhatott Vilt személyének megváltozott megítélése az új

hatalom részéről. Az ő pozitív megítélése és az egyházak politikai szerepe azonban a fordulat évével megváltozott, így a Remete Szent Pál tiszteletét hirdető szobor felállítása is szükségtelemmé vált. Valószínűleg ez az oka annak, hogy 1947. december 20-án a polgármester tudomásul vette ugyan a szobor elkészültét, és engedélyezte a fennmaradt összeg kifizetését,⁴⁷ a szobor felállításával kapcsolatban azonban nem intézkedett. Az elkövetkezendő pár évben, mely a pálos rend – több más renddel párhuzamosan történő – felszámolásáig, 1951-ig még hátra volt, ismereteim szerint nem került felállításra. A későbbi évek levéltári anyagában nem találtam további adatot a szoborra vonatkozóan, holléte, további sorsa egyelőre ismeretlen.

Vilt Tibor 2,6 méteres haraszti mészakő Remete Szent Pál szobra, melyre a megbízást a pálos rend kérelme alapján a polgármester 1940-ben adta, s helyéül a Gyógyfürdők Igazgatósága által már megkezdett kútúrás fölé, a Kelenhegyi utat jelölte ki, kútszoborként nem valósult meg. Az 1942-ben elkészült gipszfigurának közvetlenül a Sziklatemplom mellé való elhelyezésének ötlete 1943-ban vetődött fel, de döntés nem született 1944 júliusáig. A háború után Vilt kérésére az új hatalom a kiemelt fontosságú művekkel párhuzamosan támogatta a Remete Szent Pál szobor felállítását a Sziklakápolna mellé, így a szobor 1947 decemberében kifaragva készen volt, s ismét a politikai változások hiúsították meg felállítását. Vilt életművében a szobor átmenetet képez egyéni hangú kisplasztikáinak és köztéri műveinek stílusa között. A szobor, amennyiben felállításra került volna, a Gellérthegy délkeleti lejtőjén városképi szempontból nagyszerű párja lehetett volna a hegy északkeleti oldalán ma is látható, Szent Gellért vértanúságának emléket állító alkotásnak.

JEGYZETEK

¹ Budapest köztéri szobrai. 1692–1945. kiállítási katalógus. Szerk.: SZÖLLŐSSY Ágnes, SZILÁGYI András, HADHÁZY Levente. Budapest, 1987. Budapest Galéria

² A Győr–Gyárvárosi Jézus Szentséges Szíve templom főoltárának Krisztus-szobrát, illetve a hajó pilléreinek felső részébe készített 6 szentszobrot 1928/29-ben. A II. világháborúban elpusztult. I.: ZELEMÉRI Rudolf: A Győr–Gyárvárosi új római katolikus templom. Magyar Iparművészet 1930. 3–4. sz. 49–51. – Dr. SOMOGYI Antal: Modern egyházművészet Győrött. Szépművészet, 1943. 8. sz. 152–155. RÓZSA Gyula: Hivatásos szobrász, Magyarországon. Művészet 1977. 10. sz. 6–12.

³ A Gerevich Tibor igazgatósága alatt Rómában a két háború között működő Magyar

Intézetben feltehetően 1928 végétől 1931 nyaráig volt ösztöndíjas. A főváros Ferenc József-díját 1933-ban nyerte el.

⁴ Az OTI Magdolna Baleseti Kórház (Budapest, Fiumei út) épületdomborműve, a Rádiumos gyógyítás, mely 1936–40 között készült. I.: Pesti szobrászok. Tér és Forma, 1940. 109–117. – RÓZSA i. m.

⁵ A Tiszalöki Vízierőmű Villám/Energia szobor 1955–60 között készült, alumínium, 8 m. I.: RÓZSA i. m. – LEHŐCZ Mária: A IX. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. („A Tiszalöki Erőmű nagylendületű szobra.”) Jelenkor 1962. 4. sz. 541.

⁶ Szovjet hősi emlékmű, 1965. mészakő 4,2 m Budapest, Pesterzsébet, Emlékezés tere. I.: RÓZSA i. m.

- ⁷ MEDVEY Lajos: *Vezető Budapest szobrai megtekintéséhez*. Budapest, 1939.
- ⁸ RAJNAI György: *Budapest köztéri szobrainak katalógusa* Budapest, 1989. Budapesti Városszépítő Egyesület.
- ⁹ Ohmann Béla: *Remete Szent Pál szobor és Szent Gellért szobor*, 1932. Szeged, Csonka torony. YBL Ervin: *A szegedi templom tér épületeinek iparművészeti értékei*. Magyar Iparművészet, 1932. 11–18. – Pécsi Pálos rendi főoltár, 1935. Szent István kiállítás katalógusa 1938, Múcsarnok
- ¹⁰ MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Fotótár 2630. sz. fotó, mely valószínűleg az intézet jogelődje által szervezett művész-kikérdezések során készült. Vilttel 1956-ban, 1962-ben és 1965-ben folytatott interjút Rozgonyi Iván. A kötet *Párbeszéd művekkel*. Interjúk 1955–81 címen jelent meg 1988-ban az intézet kiadásában. Feltehetően az 1956-os interjú során vagy azt követően reoprózták le az akkor még Vilt tulajdonában lévő eredeti fotót, melyet később a székesfehérvári múzeumnak adott. Az eredeti felvétel valószínűleg a Rákosi temetőnél (?) lévő kőfaragó üzemből készült. (Zsigmondi Boriska *Vilt portréfilmjét előkészítő interjú gépelt szövege* 36. p., 1973. MTV) A reptér Zakariás készítette, és 1959-ben került beletárolásra azzal a megjegyzéssel, hogy „műterem látogatásból”. Így mind a fotó, mind a mű hitelessége bizonyított.
- ¹¹ Székesfehérvár Szent István Király Múzeum Adattárában és Raktárában. A lista Kovács Péter számára készült a *Vilt-monográfiához* (Kovács Péter: *Vilt Tibor*. Corvina, Budapest, 1972.). A lista adatait forráskritikával kell kezelni, különösen datálások vonatkozásában.
- ¹² MTA MKI Lexikongyűjteményében fellelt cédula alapján.
- ¹³ Budapest Főváros Levéltára XXI – 508 /c, Polgármesteri ügyosztály központi irattára XI. 1762/45, 180/45 – d. A csak dátummal jelzett iratok ezen iratcsomókban találhatóak.
- ¹⁴ Galambos Kálmán pálos perjel gépelt levele a polgármesternek, 1940. április 18. 232.044/1940 XI. ü.o. irathoz csatolva.
- ¹⁵ Nemzetvallás. A vallások egy csoportját – immanens vallásokat, mint pl. kereszténység, melyeknek célja az adott társadalom egybeforrasztása – az adott népcsoport, embercsoport saját történetét, saját múltját, jelenét vagy jövőjét téve a hit tárgyává és forrásává – nevezhetjük nemzetvallásoknak. Az első világháború utáni korszakban a vallás nemzetösszetartó funkciója megnőtt. A keresztény nemzet-vallásban a védőszenetek, patrónusok töltötték be az összekötő szerepet az evlági nemzet és a keresztény transzcendencia között. I.: HANKISS Elemér: *Nemzetvallás. Immanens és transzcendens vallások*. In: *Monumentumok az első háborúból*. Szerk. KOVÁCS Ákos. MTA MKI, Budapest, 1985.
- ¹⁶ BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium I.* December–február. 141–144. Bp. 1977. Szent István Társulat – KNAPP Éva: *Remete Szent Pál csodái*. In: „Mert ezt isten hagyta...” *Tanulmányok a népi vallásosság köréből*. Szerk. TÜSKÉS Gábor. Magvető, Budapest, 1986. 117–188. Knapp Éva hivatkozik Matthias FUHRMAN: *Anonymi Hungarici Historia de Translatione S. Pauli I. Eremitae* című kéziratára, melyet az Országos Levéltár Kézirattárában őriznek. *Acta Paulinorum* E 153 fol. 69–72. és 92.
- ¹⁷ DIVALD Kornél: *Magyarország művészeti emlékei*. Budapest, 1927. – Budapest Műemléki topográfiája. Szerk.: DERCSÉNYI Dezső. Akadémiai, Budapest, 1962. – ZOLNAY László: *A budaszentlőrinci pálos főkolostor emlékezete*. *Vigilia* 1973. 8. sz. 514–519.
- ¹⁸ Lásd KNAPP i. m.
- ¹⁹ MTA MKCS Forráskiadványai, X. *Documenta Artis Paulinorum*. 1. fejezet. A magyar rend tartományai, monostorai, A–M. Bp. 1975.
- ²⁰ 1726/1940 Gy.I. sz. Budapest Székesfőváros Gyógyfürdői és Gyógyforrásai Központi Igazgatójának előterjesztése Szendy Kálmán polgármester részére. Bp. 1940. október 10. Közös számon az ezt követő határozattal. 233217. 1940. október 15. polgármesteri határozat a mélyfürás kút Gyógyfürdők Igazgatósága és Vilt Tibor által történő kivitelezésére. Irathoz csatolva Vilt 1941. január 21-i talapatzát illetve január 26-i kútszobor részletes vállalkozói költségvetése a Gyógy-

- fürdők igazgatója számára. Ebből kiderül, hogy a szobor 6.000 P költségét csak ekkor biztosították Vilt számára.
- ²¹ Galambos perjel levele ld. 14. sz. jegyzet.
- ²² 232.044/1940 XI. ü.o. polgármesteri határozat 1940. szeptember 3. Ebből az iratból megtudjuk, hogy a szobor 6.000 pengős költségvetésére csal 1941. január 27-én biztosították a hitel fedezetet.
- ²³ Ld. 2. sz. és 4. sz. jegyzet. Budai Ferences rend Pasaréti úti Szent Anna-templom bejáratánál Assisi Szent Ferenc és Pádai Szent Antal 3 méteres kőszobrai 1931–33/34., Albertfalva Szent István tér plébániatemplom Kálvária-szobra és a főoltár Szent Mihályalakja és reliefe, 1940–41., Tűzorségi laktnya XI. ker. Diószegi út 36. épületdombormű 1940., Nyphéas hőforrás csurgókút Margitsziget Palatinus Strandfürdő egykori épületének előcsarnokában, kerámia, 1936/37.
- ²⁴ Canonica Visitacio, Győr Püspöki Levéltár, Csepreg, Szt. Miklós-templom főoltárt Wilt József győri püspök áldotta meg. – „Dédapám első unokatestvére egri ferenc volt, és belgrádi nuncius...” Portréfilm-interjú, 34 p.
- ^{25–26} Vilt költségvetése 1940. július 3. csatolva 232.044/1940 XI. ü.o. sz. határozathoz. Továbbá 1941. január 21-i talapat és január 27-i szobor költségvetése, Németh Emil építészmérnök 1941. június 9-i szobor- és vízmedence-alapozási munkálatainak költségvetése. 233.217 sz. polgármesteri határozat is.
- ²⁷ Gyógyfürdők Igazgatósága Központi igazgatójának 1.624/1941 Gy.I. számú, 1941. november 19-i építési és felállítási engedély kérelme a polgármesterhez, 3 db melléklettel. 228.531/1941. november 19. számon iktatva. „Sürgős” megjegyzéssel a XI. ügyosztály is kéri a felállítási engedélyt a III. ügyosztálytól november 25-én.
- ²⁸ 332.322/1941. III. ü.o. 1941. december 5-i előadóive. Magánépítési alosztály engedélyezhetőnek tartja, városrendezési alosztály az engedély megadása ellen nem tesz észrevételt, de az osztály mégsem járul hozzá, mert a Fürdőügyi Bizottság nem látta.
- ²⁹ 229.679/1941 XI. ü.o. határozat, melyben engedélyezik Vilt számára az eddigi munkák fejében a még hátralévő 2.000 pengőből 1.500 pengő kifizetését.
- ³⁰ Gyógyfürdők Igazgatósága Központi Igazgatója 1.831/1941 felülírva 1110/1942 Gy.I.sz levele a polgármesternek a felállítási engedély ügyében. 1942. július 2.
- ³¹ Meghívó a városrendezési és magánépítési szakbizottság 1942. október 19-i ülésére. II. tárgysorozat 1. pont.
- ³² Ld. 29. sz. jegyzet.
- ³³ Vilt Tibor levele a polgármesternek 1942. október 21., melyben az áremelkedések miatt újabb összeg kifizetését kéri. Csatolva a 226.996/1942 XI. ü.o. iratkötegghez.
- ³⁴ BÁLINT Sándor: Ünnepi kalendárium I. December 1.–Június 30. 141–144, 182–183. Szent István Társulat, Budapest, 1977. – RADOCSAY Dénes: A középkori Magyarország Gótikus faszobrok. Bp.
- ³⁵ Lexikon der Christlichen 8. Ikonographie der Heiligen Metins bis Zwei und Vierzig. 150–151. Roma–Freiburg–Basel–Wien 1976. Herder. – Szentek lexikona. 284–286. Duna-könyv, 1994.
- ³⁶ Meghívótervezet az 1942. november 6-i helyszíni szemlére a Remete Szent Pál kút helykijelölése tárgyában. Csak 1942-es dátummal.
- ³⁷ MTA MKI Levéltári Regeszta-gyűjtemény 01046 sorszámú cédulája a 225.258/1944 XI. ü.o. 1944. július 12-i irat kivonatában az iratokban már korábban is – Bánlaky igazgató helyett rendszeresen – olvashatatlanul aláíró személyt Tóth Zsigmond főmérnök-ként tünteti fel, más iratból tudjuk, hogy egyben műszaki igazgató volt. Az iraton az 1944-es iktatószám szerepel, de a Gyógyfürdők Igazgatósága levélpapírján Tóth Zsigmond által dr. Ambrózy Kálmán tanácsjegyző úrnak írt baráti hangú beszámoló levélen 1943. szeptember 23-i dátum olvasható.
- ³⁸ 225.258 1944. július 12-i dátumú – szerintem utólagos iktatása a baráti levélnek – iraton szereplő feljegyzések révén nyomon követhető az 1942-es szobor helyszíni szemlét követő két év története. 1942. december 2-án irattárba tették további intézkedésig, 1943. március 1-jén ismét elővetették, hogy Vilttel egyeztessenek. 1943. április 7-én ismét irattárba került azzal a megjegyzéssel, hogy a „tervező szobrászművész részletes tervének beérkezéséig

[...]” E dátum után csak Tóth Zsigmond baráti levele jelenti a szobor ügyében történő intézkedést. 1943. szeptember 3. és 1944. március 1. között semmi nyoma sincs annak, hogy valaki foglalkozott volna a szoborral, sőt valószínűleg Vilt sem sürgette, és úgy tűnik, hogy az új szoborhelyre nézve sem tett ajánlatot, ezzel maga is közrejátszva a Remete Szent Pál szobor felállításának meghúulásában.

³⁹ Vilt Tibor kézzel írt, baráti levele Sztankay Istvánnak, 1944. március 30. Csatolva 225.258 számú 1944. július 12-i irathoz.

⁴⁰ Tóth Zsigmond gépelt levélmásolata Vilt Tibornak. 1944. július 19. Tóth Zsigmond az 1.054/1944 Gy.I. sz. levelében tájékoztatja a polgármestert, hogy Vilttel a 225.258/1944 XI. ü.o. számú r.u. felhívás értelmében megpróbálták a kapcsolatot felvenni, de nem tartózkodott a lakásán, így a szobor végleges felállításáról nem tudott tárgyalni vele. Bujkálásra ld. Portréfilm-interjú, 34–38.

⁴¹ A III. ügyosztály minden fórumát megjáró szobor engedélyezési procedúrája azt sugallja, hogy nem volt szívügyük a kút, szemben a XI. ügyosztállyal. Nem tekinthetünk el az ügy egy teljesen más aspektusától, a politikai vonatkozásoktól. Az 1938 után folyamatosan jobbra tolódó hatalom alatt működő hivatal vagy talán egyes tisztviselői számára ekkor már (1942 vége) Vilt egykori szocialista kapcsolatai vagy éppen feleségének származása nem volt éppen jó ajánlólevél. – Ld. 24. sz. jegyzet: Portréfilm-interjú, 34–35. – Egy álomról.

Pali fiamnak küldöm, gépelt visszaemlékezése. 1973. 24. Székesfehérvár SZIKM Adattár. Úgy tűnik a XI. ügyosztály próbálkozott a szoborügyének rendezésével 1943 áprilisáig, de azt furcsának találok, hogy egy éven keresztül nem sikerült Vilt szoborhelyezési javaslatát beszerezniük. Az ügy további menetének formai gátja kétségkívül Vilt késői helyszín-javaslatára, ennyiben az ő felelőssége is a szobor felállításának elmaradása.

⁴² PÓTÓ János: Emlékművek, politika, közgondolkodás. Budapest köztéri emlékművei, 1945–1949 / Így épült a Sztálin szobor, 1949–1953. Társadalom- és Művelődéstörténeti Tanulmányok 7. Budapest, 1989. MTA Történettudományi Intézet

⁴³ Portréfilm-interjú, 39. – Fischer Józseffel folytatott beszélgetésem, 1989. február.

⁴⁴ 223.735/1945. XI. ü.o. határozat 1945. szeptember 18.

⁴⁵ 225.268/1945 XI. ü.o. 1945. november 26. Az iratot 1946. március 18-án irattárba tették. 1946. szeptember 15-én vették ismét elő Vilt 1946. szeptember 8-án beadott új költségvetése után.

⁴⁶ 224.660/1946 XI. ü.o. határozat, mely szeptember 25-én íródott, valószínűleg október 14-én vált érvényessé (olvashatatlan bélyegző). Vilt e napon vette át a megbízást.

⁴⁷ 1947. december 18. Vilt levele a polgármesterhez. 225.730/1947 XI ü.o. 1947. december 20. határozat a szobor díjának kifizetéséről és szobor elkészültének tudomásulvétele.

1996. szeptember 23–24-én az Országos Katolikus Gyűjteményi Központ, a XI. kerületi Önkormányzat Kulturális Alapítványa, a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és a Gellért Szálloda kétnapos tudományos konferenciát rendezett a Gellért Szálloda Gobelin-termében Szent Gellért halálának 900. évfordulójára *Szent Gellért emlékezete 1046–1996* címmel.

Az emlékülés első napján az előadók a vértanúhalált halt püspök tiszteletével (liturgiátörténet, ikonográfia, néprajz) foglalkoztak, míg a második napon Gellért vértanúságának helyszíne volt a központi téma (*Szent Gellért hegye a nemzeti kultúrában*). Az akkor elhangzott előadások szövegét önálló kötetben szerettük volna megjeleníteni, amelyre azonban részben pénzügyi nehézségek, részben a kéziratok leadásával mindmáig késlekedő szerzők miatt, sajnos még nem kerülhetett sor.

Az intézet munkatársai közül Bánóczy Zsuzsa, Gellér Katalin, Kerny Terézia és Wehli Tünde tartottak előadást. Bánóczy Zsuzsára jelentős szerep hárult a konferencia előkészítésében, megszervezésében is. Előadását *Vilt Tibor Remete Szent Pál szobra* címmel tartotta.

Vilt munkássága több éve foglalkoztatta, ebből írta szakdolgozatát Németh Lajoshoz, melyet azután folyamatosan és szisztematikusan tovább fejlesztett, egy majdani Vilt Tibor-œuvre-katalógus reményében. A konferencia évében, 1996. január 15-én Vilt Tibor *Óra* című köztéri alkotásának átadása (Órmező, Költők Parkja) alkalmából igényes kamarakiállítást is rendezett az Órmezei Közösségi Házban.

Kerny Terézia

Szalai András

NÉMETH LAJOS ÉS AZ ÉPÍTÉSZET

A címben jelzett téma, vagyis Németh Lajos és az építészet kapcsolata, akár három vonatkozásban is felvetődhet.

Az egyik vonatkozást az építészethez való viszonyulásban az építészekhez fűződő személyes kapcsolatok jelenthetik. A személyes kapcsolatokon Németh Lajos esetében családi, rokoni és baráti viszonyokat, valamint lazább, inkább szakmai indíttatású ismeretségeket is érthetünk. Most azonban ezekkel részletesebben nem kívánok foglalkozni. Jóllehet Molnár Péterhez fűződő barátsága, vagy az, hogy személyesen ismerte többek között Makovecz Imrét is, meg Janáky Istvánt is, már önmagában okot adhatna a témához köthető spekulációra, de az csak spekuláció lenne.

A másik vonatkozást a kifejezetten építészeti témájú, vagy az építészet témájával is foglalkozó írásai jelentik. Itt azonban azonnal pontosítani kell, mit is takar az a kitétel, hogy *„kifejezetten építészeti témájú, vagy az építészet témájával is foglalkozó”*, különös tekintettel az időbeli, kronológiai megszorításokra. E nélkül ugyanis az egész kérdésfelvetés – Németh Lajos viszonyulása az építészethez – akár értelmetlen vagy triviális is lehetne. Hiszen minden művészettörténész, aki a művészet történetének valamely korszakát minden műfajban kutatja és/vagy a művészetelmélet kérdéseit átfogóan tanulmányozza, eleve „viszonyul” az építészethez, foglalkozik az építészettel, legalábbis a „rég” művészet esetében, mivel annak – teljesen magától értetődően – az építészet is része.

A huszadik századi és a kortárs művészet és építészet viszonyának esetében azonban ez a magától értetődőnek vehető alapállás már nem feltétlenül jellemző. Sokan vannak ugyanis, akik úgy gondolják, hogy a modern és a modern utáni építészet nem integráns része a modern és modern utáni kortárs művészetnek. Egyesek szerint ez negatív fejlemény – ilyenkor többnyire Hans Sedlmayr vagy Fülep Lajos írásaira hivatkoznak –, ami abból eredeztethető, hogy *„az ’új építés’ számára döntő jelentőségű a technikai konstrukció példaképe”*, s ennek következtében az építészet a „művészet” szférájából a „célszerűség” tartományába került.¹ Mások viszont éppen ezt a technicista kiindulópontú inspirációt, a technika *„így is lehet, úgy is lehet”* felfogását tekintik olyan pozitívumnak, ami lehetővé teszi az építészet számára, hogy ne „csak” művészet lehessen, hanem inkább sokrétűen értelmezendő tudomány, ami csak az „építés- és építészettudomány” keretei között tanulmányozható és a művészettörténet fogalmaival szinte meg sem közelíthető. Olyannyira nem, hogy egyesek

szerint „nem építészként építészetről, főleg az építészet történetéről írni viszont olyan, mint testi szerelemről írni – eunuchként.”²

Az itt most csak sommásan, leegyszerűsítve jelzett, mindkét véglet reprezentáló nézetek nagyjából mutatják azokat az argumentációs irányokat, amelyekre hivatkozva mentegethető lehet az a honi műtörténész berkekben elfogadottnak tűnő felfogás, miszerint a huszadik századi modern és modern utáni építészet mintha már nem tartozna a művészettörténet „kompetencia körébe”. S ebből a szempontból majdnem teljesen mindegy, hogy skizmáról vagy herézisről van-e szó – vagyis hogy az építészet „iratkozott e ki” a művészetek közül, vagy a műtörténet „tagadta-e meg” az építészet történetének legutóbbi fejleményeit.

A kérdést éppen csak érinteni azért fontos, hogy pontosítsunk: Németh Lajos a művészettörténet és a modern – posztmodern, kortárs stb. – építészet viszonyát sohasem a fenti megfontolások egyikének vagy másikának összefüggésében értelmezte. Számára a „csak célszerű” modern és a kortárs építészet éppúgy a művészetelméleti vizsgálódás tárgya és a művészettörténet része maradt, mint ahogyan mondjuk az adott kor „expresszív kultúrájának” ugyancsak szerves részét képező – és a hazai műtörténészek által ugyancsak mostohán kezelt – kortárs iparművészet és design.

„Megjegyzendő – írja ezzel kapcsolatban maga Németh Lajos –, hogy a különféle értékminőségek kvantitatív száma önmagában még nem tesz egy művet értékesebbé egy redukáltabb értéklehetőségeket szervező műnél, mert az értéknél perdöntő az intenzitás, az érték mélységdimenziója. [...] A művészet-tudomány gyakran belecsúszott az 'autonóm-alkalmazott' művészet, mint érték szempont hamis alternatívájába, és értékhierarchiát állított fel az 'önelvű', 'belülről determinált' és a 'valami másért való', célját kívülről kapó mű között. Tény, hogy egy festmény általában több értékkomponenst mozgósít, mint egy iparművészeti tárgy, az utóbbi jobbra megelégszik a funkcionális és dekoratív értékekkel. Ez azonban önmagában még nem szavatolja a festmény magasabbrendűségét, (mert) lehet, hogy az összetettebb értékkomponensekkel (a festmény) ügytelenebbül sáfárokodik, míg az iparművészeti mű tökéletesen kiaknázza a vállalt értékhordozó tényezők értékpotenciálját.”³

Németh Lajos építészeti témájú vagy az építészet témájával is foglalkozó írásainak éppen az ad különös jelentőséget, hogy ezt az érték középpontú, az „immanens poétikával” összefüggő minőséget igyekszik megtalálni és feltárni a hajdan volt királyi művészet modern kori történetének ellentmondásos – elsősorban hazai – fejleményeivel kapcsolatban is. Jóllehet az építészet témájával közvetlenül csupán mindössze három – ráadásul eléggé eltérő tartalmú – írása foglalkozik, s közülük kettő tulajdonképpen egy-egy konferencia-hozzászólás publikált írásbeli változata.

E három írás közül időrendben első, amelynek címe: *A hetvenes évek képzőművészetéről és építészetéről*, Németh Lajos művészetszemléletének éppen az előbb felvillantott vonását is példázza. Szemléletének azt az alapvonását,

amit tömören a műfaji határoktól független folyamatos értékre vonatkoztatás törekvéseként lehetne meghatározni.⁴

A hetvenes évek művészetét – iparművészetét és építészetét is – áttekintő szöveg egyik lényeges megállapítása éppen az, hogy a homogén korszaknak nem tekinthető, inkább jellegzetesen átmeneti évtizednek minősíthető időszak egyik legfontosabb fejleménye „*a design és a környezet esztétikai megformálására törekvő tevékenység emancipációja*”, ami együtt járt az úgynevezett „*autonóm*” és „*alkalmazott*” művészet közötti merev határ megkérdőjelezésével. Ugyanakkor fontos és az előzővel részben összefüggő fejlemények következtek be az építészetben is. Nevezetesen „*az építészet – különösen az urbanisztika – iránti érdeklődés megerősödése, az új építészgeneráció orientációjának a megváltozása és a kontroll nélküli építészeti tevékenység*”.

A megállapításokkal, illetve azok néhány sorba tömörített, korlátozott terjedelmű kifejtésével kapcsolatban talán a pontosság és a nem avuló érvényesség az, ami huszonöt év távlatából visszapillantva különösen szembeűnő. Főleg, ami „*a kontroll nélküli építészeti tevékenység*” leírását, és egyáltalán, annak hangsúlyos módon való szóba hozását illeti. „*A környezetalakításban – sajnos inkább rombolásban – nagy szerepet játszott a magánházépítés – állapítja meg Németh Lajos –, amely afféle építészeti 'underground'-ként bontakozott ki, furcsa, hibrid képleteit hozva létre egy félreértett modernségnek és még az eklektikából maradt stílusnosztalgianak. A hetvenes évek építészetében ezért bizarr módon konfrontálódott a merev, szándékában funkcionalista, lényegében leegyszerűsített skémaépítészet és a rendezetlen halmazokat létrehozó, spontán, de minden építészeti érték nélküli építészeti tevékenység.*” S bár magát a – következményeiben máig ható – problémát a kortársak közül többen is érzékelték, mégiscsak kevesen értelmezték úgy, ahogyan ő: a hivatalos, „*skémaépítészettel*” szembeni reakcióként, „*afféle építészeti 'underground'-ként*”. Természetesen az építés romboló módon érvényesülő korabeli spontán burjánzása mellett, az építészet egyéb említett változásai is fontosak voltak. „*A némiképp romantikus, népies építészeti próbálkozások is jelezték – írja Németh Lajos –, hogy a modern építészet nemzetközi stílusa, a funkcionalista vagy tárgyias építészet nálunk is válságba került.*” A lakótelepek sokasodó problémái a közvélemény előtt diszkreditálták a Bauhaus eszméit, majd részben ennek nyomán az is nyilvánvalóvá vált, hogy a bontakozó posztmodern nyomán felvetődő kérdések nálunk is aktuálisak. S mindez egy új építészgenerációt új orientációk keresésére sarkallt, ami a korabeli építészeti gondolkodásban is, de elsősorban a környezetkultúra kontextusában együtt járt a „*vizuális-plasztikai kultúra*” elméleti kérdéseinek előtérbe kerülésével.

Az évtized Németh Lajos által megemlített művészeti és építészeti fejleményei, visszatekintve is, az időszak fontos és meghatározó – bár még nem igazán feltárt – mozzanataiként értékelhetőek. S ha az átmeneti évtized egy némely kulturális, művészeti, építészeti eredménye nem is mindig bizonyul igazán maradandónak, „*az átrétegződés, a tapogatózás, az analitikus munka*

mege erősödése” számos új, azóta aktuális kérdést is a felszínre hozott. Németh Lajos szerint például „az, hogy a vizuális kultúra, mint probléma és lehetőség egyáltalán létezik, a hetvenes években tudatosult, és e felismerés visszahatótt magának a művészetnek az önszabályozó tevékenységére is.” A vizuális kultúráról szóló, akkoriban kibontakozó interdiszciplináris diskurzusnak egyébként ő maga is meghatározó résztvevője volt, s a – már említett – műfaji határoktól független értékre vonatkoztatás elvét ebben a vitában is mindig igyekezett érvényre juttatni.

Németh Lajos következő, immár kifejezetten építészeti témájú írása – *Makovecz Imre épületeiről* címmel – Makovecz Imre, azóta is sokszor vitát indukáló építészetéhez ad máig érvényes értelmezési támpontokat.⁵ Már az írás első bekezdésének megállapításai pontosan intonálják az interpretációs vázlatnak is tekinthető gondolatmenet határozott és egyértelmű intencióját. „A kérdés, hogy egyáltalán beszélhetünk-e Magyarországon architektúráról, napjainkban aktuálissá vált” – írja. „Építészettünk többszázados történelme során természetesen számos építészeti alkotás született, ám az utóbbi évtizedekben erre meglehetősen kevés példát találunk. Hogy most mégis beszélhetünk olyan építészetről, amely túlemelkedik a puszta praktikumon, amelyet nemcsak szociológiai, funkcionális oldalról lehet megközelíteni, hanem mint műalkotást, a térteremtés szempontjából is lehet vizsgálni, az az elmúlt évek eredménye. Abban, hogy ez így van, Makovecz Imre szerepe nem kevés.”

A tanulmány ezután tételesen veszi számba az addigi, Makovecz Imre építészettét tárgyaló irodalomban felbukkanó lényegesebb toposzokat, az érvek és az ellenérvek fontosabb ütköző területeit. A témák felsorolása után rögtön kijelentve azt is, hogy az ezekkel kapcsolatban szokásosan – pro vagy kontra – tett megállapítások azonban „önmagukban még nem mutatják, hogy Makovecz műveiben valóban igazi értékről van-e szó, inkább csak valamiféle fenomenológiai leírást adnak. E téziseket tehát össze kell vetni a művek jelentésével és Makovecz személyes reflexióival, ars poeticájával. Nézzük meg, hogy mi az, ami ezekből az elvekből a művekben realizálódott, és milyen problémák adódnak” – jelöli ki az elemzés irányát Németh Lajos.

Ezután elsőnek az *organikus építészet* kérdését tárgyalja, mondván, „ez az építészet történetének egyik alapvető problémája”. Majd miután tömören felvillantja az építészeti teória barlang- vagy cölöpépítészet dilemmáját – hozzátéve, hogy Makovecz nyilvánvalóan a ’barlang’ felfogást vallja –, kijelenti: „Szememben az építészetelmélet egyik legfontosabb és legszimpatikusabb vitája két, egyaránt jogos álláspont – a ’barlang’ és a ’cölöp’ álláspont – disputája.” Vagyis a vitának történeti, tudománytörténeti jelentősége lehet, az immanens poétika, a művészi, esztétikai érték szempontjából azonban a kérdés irreleváns.

Részben hasonló dilemma az *antropomorf építészet* kérdése is, bár „az az elv, hogy az épületet az emberi test kánonjából próbáljuk levezetni, kétségkívül problematikus” – írja Németh Lajos. De nemcsak a steineriánus expresszív

építészeti szimbolizmus, hanem Le Corbusier híres Modulor-ja is antropomorf. „*Elméleti meggondolásokból vitatkozhatunk ezeken az elveken, a lényeg azonban az, hogy ebből a gondolatból lehet-e valamit teremteni vagy nem. [...] Művészek esetében arról nem lehet vitatkozni, hogy kitől tanuljanak. Az ördögtől is tanulhatnak, és angyalt csinálnak belőle. Amit Makovecz csinál, azt nem Steinerrel, Steiner elveivel, hanem Makovecczel kell összevetni: jó-e vagy rossz-e az, amit épít, van-e vagy nincs érvénye? Van-e egyéni mondanivalója? Makovecznek szerintem van*” – állapítja meg a kérdéssel kapcsolatban.

Majd a népi-nemzeti építészet kérdésköre következik. „*Ez is nehéz probléma. [...] A népi-nemzeti építészet körül is rengeteg babona van*” – állapítja meg Németh Lajos. „*Ez egyszerre érték is, meg nem is. Az, hogy valamit elfogad egy adott társadalom, mint a népi-nemzeti művészet hagyományát, közmegegyezés kérdése, amely koronként változik.*” Gondolatmenetének talán az egyik legmeggyőzőbb érve egy képzőművészeti példa: „*a naumburgi szobrokat vagy Dürer műveit tartják a sajátos német művészet nagy alapköveinek, pedig ezeknek bizonyíthatóan nincs közük a helyi tradíciókhoz. A későbbiekben tehát már reflektíve váltak a német művészet jellegmeghatározóivá.*” És részben ez a helyzet Makovecczel is; „*építésze legalább annyira Steiner, legalább annyira Wright, mint magyar népi építészet*”. Ráadásul a makovecki kézműves formából „nagy” művészetet teremtő aktus, ugyancsak hordoz egyetemes, főleg kelet-európai kontextusban érvényes kulturális vonatkozásokat. S mindezt az alkotó egyéni stílusa hitelesítheti. Az *egyéni stílus* ugyanakkor Makovecznál sem feltétlenül az épületek antropomorf jellegéből következően erőteljes vagy hatásos. Az épületeiben lévő „*belső életerő*” Németh Lajos szerint inkább az egyéni térfűzés logikájából, a tér és tömeg szerves egységéből táplálkozik, illetve annak is köszönhető, „*ami a magyar építészetben elég ritka: Makovecz műveinek aránya és léptéke van. [...] Ma ez engem jobban zavar, mint a panel... Korunk magyar építészetéből általában hiányzik a plasztikai, architektonikus gondolkodás*” – állapítja meg némi rezignáltsággal. Majd hozzáteszi: „*Makovecz ellenpélda*”.

S a tanulmány feszes logikájú, sodró lendületű gondolatmenetében itt egy kitérőnek tűnő személyes élmény felidézése következik, mint annak idején az élőbeszéd természetességével áradó, s részben talán ettől is, valami magától értetődőség-érzetet sugárzó egyetemi előadásain. E kitérő, akárcsak az előadásokon, érzékletesen világít rá a plasztikai, architektonikus gondolkodás műalkotásban realizálódó mineműségének jellegére, s ezért talán érdeemes ezt a részletet teljes terjedelmében idézni: „*Amikor Belgiumban voltam, annak ellenére, hogy életem egyik legkedvesebb három hete volt, éreztem, hogy valami hiányzik. Erre akkor jöttem rá, amikor Brüggeben bementem az ottani sablon-gótikus katedrálisba, és ott volt Michelangelo kis szobra, és éreztem, hogy ez hiányzik, a plasztikai mondanivaló, ami abban a kis szoborban megvolt, s ami szétveti az egész katedrális. A flandriai gótikus építészet másod-*

rangú gótika, az a kultúra elsősorban festői és nem építészeti-plasztikai kultúra. Hiányzott tehát az, amit építészeti, plasztikai gondolkodásnak mondunk. Makovecz dolgaiban ez benne van.” Majd, miután a fenti kijelentő mondattal a gondolatmenet visszatér a fő témához, a tanulmány további részében Németh Lajos Makovecz építészetének vágyvilágot anticipáló jellegével foglalkozik. „Tény – állapítja meg –, hogy Makovecz építésze vágyvilágot vetít előre. [...] De a művészetnek és a reneszánsz valóságnak sem volt sok köze egymáshoz. [...] Tehát az embernek imaginárius szinten megteremtett vágyvalósága és valóságos valósága között mindig lehet konfliktus.” Erre, a reneszánsz mellett, a konstruktivizmus jövőmodelljének vágyálma is példa lehet. „De létezik a másik típus is – az építészetben Janáky, az irodalomban Hajnóczy – amely a dosztojevszkiji vonalat választja, és nem a jövőképet anticipálja, mely vagy megvalósul, vagy nem. [...] Az én világom Dosztojevszkijé...” – írja Németh Lajos. „De ebből nem következik, hogy ha valaki a szimmetriát vállalja..., akkor az szükségképp a könnyen érthető tetszetősség felé megy.”

A Makovecz Imre építészetét elemző tanulmány – mint Németh Lajos interpretációi általában – az alkotásokban feltáruló „*immanens poétika*” elemeinek számbavételére vállalkozik. Ami talán az igazi jelentősége, hogy messze felül-emelkedik és túlmutat az akkori pozitív vagy negatív Makovecz-értelmezések általában apologetikusnak minősíthető kontextusán. A tételesen tárgyalt kérdések szinte mindegyike, azóta is – illetve azóta újra – a rengeteg babonával övezett kérdések között maradt. Ez az interpretáció-vázlat – hiszen sok probléma éppen csak jelezve van a tanulmányban – ma is érvényes fogalomrendszerrel közelít ehhez a lényegében máig feldolgozatlan jelenséghez. A hazai organikus építészetnek bőséges és gyarapodó, de jószerivel még most is inkább csak apologetikus irodalma van. Talán az egyetlen kivétel ez a Németh Lajos-tanulmány.

A harmadik írás eredeti címe: *Az építész felelőssége*. Az írás először a BME Építészettörténeti és Elméleti Intézete által szervezett, „Hagyomány és intuíció” című – Hajnóczy professzor tiszteletére rendezett – tudományos tanácskozáson került felolvasásra 1990 tavaszán. Az építész kamara alakuló közgyűlésére felszólalásnak szánt, de ott el nem hangzott szöveg azután az Új Művészetben – mintegy a folyóirat nevéhez igazítva – *A művész felelőssége* címmel jelent meg. Ez a szöveg Németh Lajos utolsó írása.⁶

A gondolatmenet kiindulópontját Jacques Maritain, két autonóm világ, a Művészet és a Morál határait feltérképező előadásának kulcsfogalmai szolgáltatják. Az egyik fogalom a „bien de l’homme – ami az ember javát szolgálja –, a másik a „bien de l’oeuvre” – ami a mű javát szolgálja –, és viszonyuk kényes egyensúlya minden esetben külön mérlegelendő, annak ellenére, hogy „a Művészet végül is indirekt, külsődleges módon alávetettje az Erkölcnek.” Az építészet esetében ráadásul – hasonlóképpen a közösségi funkciót teljesítő képzőművészethez – a megrendelő is meghatározó szerepet játszik, s a létrejövő alkotás eleve közösségi ügy. Németh Lajos ennek kapcsán Nico-

lai Hartmannt idézi: „...a ház, még a jelentéktelen és sikerületlen ház is, eleve, közvetlenül a közösség ügye [...] [...] még az egyszerű lakóház is úgy viszonylik a szűkebb családi közösséghez, mint ruha a személyiséghez: önfelfogásának és tudatos önformálásának kifejezéseként. Így már a lakóház is az ember lényegi sajátosságairól tanúskodik. A monumentális építmény viszont arról tanúskodik, amit ideái tűznek az ember elé, tehát amivé az ember lenni akar, amit megálmodik.”⁷

Az építészet területén a felelősség kérdése tehát meglehetősen összetett, és a szakmaetika fogalmában is keverednek az egyéni erkölcs, a közösségi morál, valamint a „bien de l’homme” és a „bien de l’oeuvre” iránti kötelezettség elemei. Különösen a rosszul megoldott építészeti feladat esetében nehéz megállapítani, hogy kié a felelősség – a felkészületlen és tehetségtelen tervező, a dilettáns, de erőszakos megbízó vagy az érzéketlen kivitelező volt-e a vétkes. „*Am ha a budai hegyvidéket, a Balaton-melléket és több dunántúli városunkat nézzük, az ottani giccsvillákat, amelyek stílusában keveredik a hatvanas évek ’Baumeister’ stílusa a Makovecz-iskola és a posztmodern eklektika formatopozsáival, az organikus építészeti elvének megcsúfolásával – akkor joggal mondhatjuk, hogy e ’tapló-architektúra’ tervezői elmarasztalhatók szakmaetikai vétségben is.*” Az építészeti esetében ugyanis az emberi és alkotói felelősség mellett a közösség iránti felelősség – „bien de la communauté” – követelményét is fontos hangsúlyozni. De a közösség iránti felelősség vonatkozásában „*a ’közösség’ többet jelent, mint az adott társadalom – írja Németh Lajos –, mert (ez a felelősség) egyúttal múlt és jövő, illetve az emberi társadalom és a természet harmonikus együttélésének biztosítása iránti felelősség. Az emberiség építészeti kultúrájának megőrzése, közkinccsé tétele és továbbfejlesztése, a múlt alkotásaival szembeni szerénység – amely akkor is kötelez, ha épp a tradíció meghaladására vállalkozunk – éppúgy szakmaetikai norma, mint az, hogy egy építész nem vállalkozhat arra, hogy [...] a budai dombokat tönkretegyje az újgazdagok giccsvilláival, átépítse felelőtlenül a történeti műemlékeket, részt vegyen a történeti városrészek szétrombolásában. Vagy ne vegye figyelembe azt, hogy a természeti környezet is a nemzeti kultúra elidegeníthetetlen része, alakítója egy nép azonosságtudatának, habitusának, ezért az építész nem gyalázhatja meg.*”

A kulcsfogalom ennek az írásnak az esetében is az értékre vonatkoztatás, illetve annak nyomatékosítása, hogy az (építészeti) alkotás valamiképpen etikai aktus is. Az értékre vonatkoztatás és az etikum viszonylatában ugyanakkor mintha az írás egyik alapvetően fontos mondandója volna az is, hogy a „rossz” forma nemcsak esztétikai, hanem etikai probléma is. „*A forma sokba kerül!*” – figyelmeztet Paul Valéry. Vagyis a szép és jó – alkalmas, megfelelő, helyes, hatásos, kifejező stb. – formának „ára” van, s ezt az árat megfizetni az alkotónak erkölcsi kötelessége is. Különösen az építészeti forma esetében, ahol a forma aktív, értékteremtő szerepe – annak legtöbbször kontextuális, expresszív, használattal azonos minősége miatt – eleve felértékelődik. Hiszen

– immár nemcsak az építészetre vonatkoztatva – a mű olyan objektív értékstruktúra, ahol a formának aktív és értékteremtő szerepe van, ahol a pusztá tartalom és jelentés helyett a formába zárt „evokatív erő” lép működésbe, ahol az „Inhalt” „Gehalt”-tá nemesedik.⁸ A forma expresszivitását, evokatív erejét hangsúlyozó *Gehalt* Bauch-féle fogalma összecseng a mű „képződményszerű jelenlétét” nyomatékosító gadameri felfogással, amely szerint a mű mint „képződmény” célja elsősorban nem valaminek a reprodukálása, hanem az, hogy „*valami szilárdba zárja be az értelmet úgy, hogy az [...] a képződmény strukturáltságában rögződik és őrződik meg.*” Az ekképpen „képződő” műalkotás jelentősége tehát döntően jelenlétében rejlik, mert benne és általa nem csupán utalás történik valamire, nem pusztán célokat szolgál – létrejötté a „*lét gyarapodását jelenti*”.⁹

A művészi forma aktív és értékteremtő szerepének problémája – voltaképpen az „immanens poétika” kérdése – egyébként Németh Lajos művészetelméletének egyik központi kérdése. A mű objektív értékstruktúraként való felfogása és értelmezése ugyanakkor szorosan kapcsolódik a „*vizuális, plasztikai és architektonikus gondolkodás*” fogalmköréhez is. A harmadik vonatkozást, pedig éppen ez a kérdés, vagyis a művészetelméleti írások kontextusában megjelenő „*vizuális plasztikai és architektonikus gondolkodás*” fogalmköre jelenti Németh Lajos és az építészet kapcsolatában.

A fogalmkör bizonyos elemei már régóta jelen voltak Németh Lajos művészetelméleti fogalomrendszerében. Például *A művészet sorsfordulója* című kötetben Konrad Fiedler „*önelvű vizualitás*” elvének tárgyalásánál a következőket olvashatjuk: „*a művészet is megismerés, de sajátosan az. Célja az igazság, de a művészi kép 'Wahrheit'-je nem azonos a gondolkodásával. A művészi kép a szavakhoz és a fogalmakhoz hasonló kifejezésforma, sajátos nyelv, mégpedig a 'szem nyelve'.*” Később, pedig a fiedleri esztétika jelentőségének összegzése kapcsán, miután Cézanne „*szín-logika*” fogalma is szóba került, Németh Lajos megállapítja, hogy az „*önelvű vizualitás*” elve nyomán vált nyilvánvalóvá az, „*hogy a fogalmi gondolkodás mellett létezik a vizuális gondolkodás is, a vizuális megismerés, és, hogy ennek révén a szavakra le nem fordítható tartalmak is az emberi tudat részévé válhatnak. E csupán vizuálisan appercipiálható tartalmak szintén csak a vizuális nyelv segítségével válhatnak az emberek közötti kommunikáció részévé, mindenfajta verbális megközelítésük csak körülírás, az eredeti tartalomgazdagság elszegényítése, konkrétságának a csökkenése.*”¹⁰

Később, részben talán ennek az alapgondolatnak, gondolatcsírának a nyomán, számos írásban – a jelen keretek között felidézettekben is – felbukkannak olyan fogalmak, kifejezések, amelyek a majdani „*vizuális-plasztikai-architektonikus gondolkodás*” fogalmát intonálják. Ilyen például a Makovecz Imre építészetéről szóló írás fentebb már idézett, a Brügge-i Madonnát szóba hozó gondolatsorában, a szobor példájával érzékeltetett „*építészeti, plasztikai gondolkodás*” említése. Vagy közvetve, a másik említett írásban felbukkanó

„vizuális-plasztikai kultúra” kifejezés is, bár ennek a kifejezésnek tágasabb konnotációs mezeje van.

A téma részletes kifejtésére azután a Magyar Iparművészeti Főiskola – ma Moholy-Nagy László Művészeti Egyetem – első, 1989-ben rendezett, a vizuális kultúra kérdéseivel foglalkozó elméleti konferenciáján került sor. Németh Lajos *A vizuális gondolkodás* című bevezető előadása ezt a fogalomkört járta körül, előrebocsátva, hogy „bár a megnyitó előadás címében a vizuális gondolkodás meghatározás szerepel, sokkal inkább vizuális/plasztikai és architektonikus gondolkodásról kell beszélnünk”.¹¹

Németh Lajos gondolatmenetének kiindulópontjaként Leonardo festészetről szóló traktátusából azt a passzust idézi, amelyben a szem, a látás csodálatos erejének dicséretéről van szó, illetve arról, hogy a látás nem pusztán passzív tevékenység, hanem teremtő aktus. Majd megállapítja, hogy Leonardo „a látás, a szem megismerő tevékenységét hangsúlyozta, a vizuális gondolkodást önálló gnoszeológiai aktusnak minősítette, ám mindig összekapcsolta az operatione követelményével. Az emberi alkotótevékenység szerinte a szem és a kéz találkozásának gyümölcse. A látás megismerő aktus, ez az aktus önálló gondolkodási formával párosul, és elválaszthatatlan a kéz manipulatív készségétől.”

A képi, tárgyi formateremtésre valamint az építészeti formaalakításra és térszervezésre egyaránt vonatkoztatható leonardói sejtéshez kapcsolható gondolatok Cézanne írásaiban és Konrad Fiedler esztétikájában is felbukkanak. Amikor például Cézanne a „szín-logika” kapcsán a szemek gondolkodásáról ír, illetve amikor például Fiedler művészetfilozófiájában az „önelvű vizualitás” fogalmáról van szó, akkor voltaképpen egy olyan önálló – vizuális, plasztikai (és architektonikus) – gondolkodási forma sajátosságainak felvázolására történnek kísérletek, amely – Németh Lajos szerint – az érzéki, konkrét gondolkodás és a fogalmi, absztrakt gondolkodás közötti mezőben helyezkedik el. E szerint az értelmezés szerint a művészi tevékenység eredendően operatív jellegű, a szem megismerő és a kéz manipulatív együttműködésén alapuló, „aktusban” való gondolkodás, illetve az is. De mindezt immár nemcsak bizonyos művészek reflexiói vagy egyes filozófiai-esztétikai gondolatrendszerek támasztják alá, hanem az ősrégészet és az (építészeti) antropológia közműltbeli kutatásai is.

A primitív kultúrák konkrét képi gondolkodásának tapasztalatai, az ősrégészetben felfedezett „természetes makettek” interpretációja és bizonyos archaikus eredetű architektonikus jellegű tárgy-jel formák fogalomteremtő funkciójának építészeti-antropológiai vizsgálatai is számos bizonyítékkal szolgálnak egy „absztrakt-konkrét gondolkodás-típus” létezésére. Vagyis arra – ismét Németh Lajost idézve –, hogy „a konkrét/képi percepció és az absztrakt gondolkodás között tehát valószínűleg létezett az az absztrakt/konkrét gondolkodás-típus, amely tárgyokban konkretizálódott, és amely valamiképp rögződött az ember és az emberi társadalom későbbi fejlődési szakaszaiban is.

*Mégpedig egy bizonyos gondolkodástípusban, a művészen, amelynek épp az a jellemzője, hogy (benne) az ember operatív tevékenysége – a leonardói 'operazione' – és az intellektuális absztrakciós tevékenység elválaszthatatlan egymástól.*¹²

A vizuális, plasztikai, architektonikus gondolkodás fogalomkörének, a design és az építészet világának elméleti értelmezésében döntő jelentősége van, illetve döntő jelentősége lehetne, ha a fogalomkör a hazai építészetelméletben meghonosodott volna. Ami gyökeret vert – elsősorban a szemiotika és a posztmodern teória felszínesen érvényesülő hatásának eredményeképpen –, az inkább egy, az építészeti formák nyelvét „textusnak” tekintő szemléletmód, ahol a jelentés „megfejtésének” van döntő szerepe. Ahogyan a formalkotásban a modern építészet hiposztazálta a funkció szerepét, a posztmodern ugyanúgy tulajdonított az építészeti formálásban túlzott fontosságot a jelentésnek; mintha az építészeti alkotás is valamiféle architektonikus nyelven megfogalmazott szöveg lenne, mintha az építészeti forma tisztán fogalmi gondolkodás eredménye lenne. „A nyelvtudomány analógiájával azonban – figyelmeztet Németh Lajos – csínjában kell bánni. Kétségkívül létezik egyfajta 'vizuális gondolkodás', amely a valóság megismerésének, értelmezésének önálló módja és bizonyos cselekvésformák, például a tárgyformálás alapja, ezért szimbiotikus is a manipulatív kéz 'gondolkodásával'. [...] A sajátosságokról azonban nem szabad elfelejtkezni. Így például eltérő a kódok szerepe, a képzőművészetben és az építészetben ugyanis csak fenntartásokkal lehet vizuális kódokról beszélni. [...] Az elemi vizuális és plasztikai formák, a stílusalakítás, a térábrázolás elemei [...] azonban nem tekinthetők kódoknak, nem is lehet desiffrálni őket, hiszen jelentésük alkalmazásukban, használatukban rejlik, jelentésük kontextuális. [...] az építészeti elemeknek nincs szavakkal is megfogalmazható jelentése, félreértés lenne őket vizuális kódoknak minősíteni. Jelentésük azonos használatukkal, expresszivitásukkal.”¹³

Különösen az építészeti stílusok, az építészet formai rendszerei és az épületek formarendje olyanok tehát, amelyek sokkal inkább – a wittgensteini sakkjáték-példa analógiájára – bizonyos vizuális-plasztikai „játékszabályoknak” engedelmessé válnak. A „játékszabályok” elfogadásán, alkalmazásán és megértésén alapuló sajátos kommunikációs szituáció nyomán azután az alkotás interpretációja nem valaminek a megfejtéseként, hanem – Gadamerrel szólva – „közös világban való részesedésként” jön, jöhet létre. S ennek belátása különösen az építészetben döntő fontosságú. Hiszen az „objektív értékpotenciál” létrehozása – maga a poézis – az alkotóra és művére tartozik, míg az értéktényezőket feltáró interpretálás a teória és a kritika feladata. Ugyanakkor, a vizuális-plasztikai-architektonikus gondolkodásban való alkotói jártasság és kritikus tájékozottság mellett, mind a két oldalon szükség van a kritikai gondolkodásra, amihez kevés „up-to-date” jól-informáltsággal sodródni vagy lavírozni a mindenkori aktualitás egyre magasabb hullámokat verő, valójában egyre sekélyebb tengerén. E tenger szirtjeinek és zátonyainak

elkerüléséhez Németh Lajos vizuális, plasztikai, architektonikus gondolkodásra vonatkozó fogalomköre és fogalomkörének alkotó módon való továbbgondolása az érzéki, konkrét formát képző művészetekben – köztük a designban és az építészetben – nagyon is alkalmas lehet.

S befejezésképpen, az említett három vonatkozás mellett, talán még egy aspektus lehet közvetetten fontos, illetve, említésre méltó Németh Lajos és az építészet kapcsolatának vizsgálatakor. Ezt a közvetett vonatkozást azok a művészetelméleti gondolatai jelentik, amelyek építészetelméleti írásokat inspiráltak. Nevezetesen a *Mű történeti modelljei* című írásáról van szó, amelyhez közvetlenül kapcsolódik Janáky István *A negyedik műtípus* című tanulmánya, és ennek átdolgozott változata, amelynek címe: *A tárgyi együttes, mint rendszer*.¹⁴ Ezeknek az írásoknak az egyik célja egy olyan formálás-mód, poétika megtalálása volt, amelyben – Umberto Eco szavait idézve – „a mű nyitott struktúráként kínálkozik fel”. A szövegek a tárgyi világnak értelmet adó strukturáltság, mint az építészeti kifejezés számára kínálkozó formálási lehetőség, módozatait vizsgálják, azokat, melyek a bonyolult valóságot nem redukálni kívánják, hanem az „összementírozott struktúrák” autonómiáját meghagyva, karakteres elválasztottságuk révén juttatják kifejezésre a viszonyaikban érzékelhető konfliktusok kezelhetőségét. Hiszen egy strukturálatlan halmaz – pl. egy szemétdomb – jelentés nélküli, a strukturált halmaz viszonyai és változásai viszont a legfontosabb tárgyi jelentések hordozói. Következésképpen egy létrejövő épületegyüttes – meglévő, tervezett (originális) és virtuális (spontán) – elemeinek viszonyai és az elemek strukturális zónáiban, illetve zónái között végbemenő változástípusok – kontamináció, penetráció stb. – az ilyen hatásoknak kitett képződményt a tárgyi világ irányában nyitott és jelentéskörét tekintve is nyitott műként teszik értelmezhetővé. Ez a műtípus tehát – kapcsolódva Németh Lajos műtípus-modelljeihez – nem „önmagában zárt világ, mikrokozmosz, Gestalt”. – állapítja meg Janáky. Mindez egy új műtípus körvonalait rajzolja ki, amelynél „nem a tárgy a fontos és nem is a létrehozó, hanem csupán az a cselekvés és körülményei, amelynek révén a tárgy létrejön”. Amíg ugyanis kezdetben – a rituális-mágikus mű esetében – a tárgy szinte teljesen eltakarta alkotóját, manapság – a szubjektív-romantikus műtípus hőkora után – viszont még mindig a tárgyat, a művet takarja el az alkotója, holott a tárgyak immár még alkotójuktól is eltávolodnak, mert a tárgy-alakítás cselekvés-orientált lett.

„A negyedik műtípus lehetőségének felvetésével annak a vágynak szeretnénk hangot adni, hogy a tárgyak fényre kerüljenek a háttérből, az ember árnyékából – írja a tanulmány zárógondolataként Janáky. – Miért? Mert eltakartságuk szemmel láthatóan azt eredményezi, hogy nagymértékben csökken a tárgyak kvalitásaira vonatkozó ítélőképességünk, és így közel állunk ahhoz, hogy elveszítsük tárgyainkkal való egészséges kontaktusunkat, ahhoz, hogy vizuális kultúránk egy mélypont felé süllyedjen.” A negyedik – objektív-strukturálisnak is nevezhető – műtípus tárgyi együttesek montázsszerűen képződő

rendszerét tekinti műnek, amelyben e struktúra elemeinek dinamikus viszonyai és változásai kínálják fel, illetve teremtik meg a kifejezés lehetőségeit a létrehozók számára. Az ilyen montázszerű művek létrehozáskor a formai artikuláció vonatkozásában sem a „*homogenizálási mánia*”, sem pedig „*valamilyen heteronómia terrorja*” nem lehet célravezető, mert a homogenitás a valóságos viszonyok iránt érzéketlen redukcióba torkollik, a heterogenitás, pedig anarchikus viszonyokat teremt.

Janáky István tanulmányainak gondolatai annak a hetvenes években új irányokat kereső építész nemzedéknek az orientációját reprezentálják, amelyről Németh Lajos is említést tett, az elsőként ismertetett, a hetvenes évek képzőművészetét és építészetét tárgyaló írásában. Ezek a tanulmányok ugyanakkor azt is példázhatják, hogy Németh Lajos interdiszciplináris szemléletű művészetelmélete az építészeti gondolkodás számára – egy adott pillanatban – mennyire inspiráló volt. Az „egy adott pillanat” elmúltá viszont nem azt jelzi, hogy Németh Lajos építészetre vonatkozó és az építészetre is vonatkoztatható gondolatai elavultak volna, hanem sokkal inkább azt, hogy idehaza akkor is csak kevesen figyeltek a művészeti és főleg az építészeti teóriára. Ami inkább a hazai művészetelmélet és építészetelmélet kultúrában és gondolkodásban betöltött szerepének, illetve művészetre, építészetre és designra gyakorolt hatásának „súlytalanságáról” tanúskodik. Mert „senki sem próféta a saját hazájában” – ám ettől még nem feltétlenül lenne szükségszerű, hogy bárki értékes szellemi teljesítménye törvényszerűen feledésbe merüljön. Hiszen Németh Lajos művészetelméleti munkássága egyáltalán nem súlytalan; feldolgozásából, újraértelmezéséből, esetleg továbbgondolásából a művészet-történet tudománya mellett különösen a design-elmélet és az építészetelmélet profitálhatna.

Pócsmegyer, 2005. április–május

JEGYZETEK

¹ HANS SÉDLMAYR: *A modern művészet bálványai*. (A szerző hozzájárulásával rövidített kiadás); Gondolat, Budapest, 1960. FÜLEP Lajos: *Célszerűség és művészet az építészetben*. Építészet 1944. IV. kötet. 1. füzet. Melléklet 1–8., illetve in: *Művészet és világnézet*; cikkek, tanulmányok 1920–1970. 342–365., valamint: *Célszerűség és művészet az építészetben – a II. rész töredékei* – közreadja: Timár Árpád, in: *Ars Hungarica* 1985/1. 129–143.

² DÉRY Attila–MERÉNYI Ferenc: *Európai építészet 1750–1918*. Terc, Budapest (2004). 11.

³ NÉMETH Lajos: *Törvény és kétely*. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata; Gondolat, Budapest, 1992. 238. (a továbbiakban: NÉMETH 1992.)

⁴ NÉMETH Lajos: *A hetvenes évek képzőművészetéről és építészetéről – Az 1970-es évtized a magyar történelemben*, in: Budapest, 1980. máj. 7. 68–71., illetve in: *Gesztus vagy alkotás – Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetéről*. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 2001. 227–232. (a továbbiakban: NÉMETH 2001.)

- ⁵ NÉMETH Lajos: *Makovecz Imre épületeiről*. Magyar Építőművészet 1983. 6. sz. 42–43., illetve in: NÉMETH 2001. 275–279.
- ⁶ NÉMETH Lajos: *A művész felelőssége*. Új művészet, 1991. 8. sz. 69–71., illetve in: NÉMETH 2001. 353–357.
- ⁷ Nicolai HARTMANN: *Esztétika*. Magyar Helikon, Budapest, 1977. 202.
- ⁸ NÉMETH 1992. 234.: hivatkozás Bauch *Kunst und Form* című regensburgi előadására. *Irodalom*, 257.: BAUCH, K.: *Kunst als Form*. In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. VII. Köln (1962)
- ⁹ Hans-Georg GADAMER: *A szép aktualitása – A művészet, mint játék, szimbólum és ünnep* (1974). In: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994. 11–84.
- ¹⁰ NÉMETH Lajos: *A művészet sorsfordulója*. Gondolat, Budapest, 1970. 242.
- ¹¹ NÉMETH Lajos: *A vizuális gondolkodás – Németh Lajos Tölgyfa Galériában, a Magyar Iparművészeti Főiskola 1989-ben rendezett elméleti konferenciáján elhangzott előadása*. In: *Elméleti Konferencia, 1989, Tölgyfa Füzetek, Magyar Iparművészeti Főiskola, Vizuális Nevelési Központ, Budapest, 1990. 5–13.*
- ¹² Németh Lajos előadásának hivatkozásai mellett további referenciák: A. D. SZTOLJAR: *A képzőművészeti tevékenység genezise és szerepe a tudat kialakulásában – Javaslatok egy probléma megoldásához*. In: *A művészet ősi formái*. Gondolat, Budapest, 1982. 30–82. – Günther NITSCHKE: „Shime: Binding/Unbinding” *Architectural Design* 44 (1974), 747–791.
- ¹³ NÉMETH 1992. 238.
- ¹⁴ JANÁKY István: *A negyedik műtípus – sorozattervezés, rendszerszervezés*. *Művészet*, 1977/8. In: *A hely*. 39–45. A tanulmány első közlése: JANÁKY István: *A negyedik műtípus – (Németh Lajost követve) – Megjegyzés az MTA „Vizuális Kultúra Kutató Munkabizottság”-ának működéséhez*. *Bercsényi* 28–30/76. 27–35. JANÁKY István: *A tárgyi együttes, mint rendszer – Egy új műtípus körvonalai*. In: *Rendszerkutatási tanulmányok 2. – A rendszerelmélet, mint társadalmi igény*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982. 107–119.

EMLÉKÜLÉS

Az Eötvös Loránd Tudományegyetem
Művészettörténeti Intézete
és a
Magyar Tudományos Akadémia
Művészettörténeti Kutatóintézete

NÉMETH LAJOS
SZÜLETÉSÉNEK 75. ÉVFORDULÓJA
ALKALMÁBÓL

2004. december 7-én tudományos emlékülést rendezett

Az ülészak programja a következő volt:

KELÉNYI GYÖRGY
(ELTE Művészettörténeti Intézet)
Köszöntés

BEKE LÁSZLÓ
(MTA Művészettörténeti Kutatóintézet)
Németh Lajos életrajza és életműve

HORNYIK SÁNDOR
(MTA Művészettörténeti Kutatóintézet)
Németh Lajos művészetelmélete és az interdiszciplinitás

SZALAI ANDRÁS
(BME Építézmérnöki Kar Építészettörténeti és Műemléki Tanszék)
Németh Lajos és az építészet

DOMOKOS MÁTYÁS
(irodalomtörténész)
Csernus Tibor „Három lektor” című képéről

Hornyik Sándor

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET-TUDOMÁNY APÓRIÁI

Németh Lajos emlékére

„Igaz az a megállapítás, hogy az elmélet, ha az empirikus tudomány nem engedi be az ajtón, beszökik a kéményen át, mint valami kísértet, és fölforgatja a bútorokat. De nem kevésbé igaz az is, hogy a történelem, ha az ugyanazokkal a jelenségekkel foglalkozó elméleti tudomány nem engedi be az ajtón, befészkel magát a pincébe, mint egy egérsereg, és megrendíti a ház alapjait.”¹

Erwin Panofsky

Sokan és sokféleképpen megfogalmazták már azt a tapasztalati tény, hogy a teoretizálás Magyarországon nem a legüdvözítőbb tevékenység egy művészettörténész számára.² Vajon miként olvasható ebben a kulturális és diszciplináris kontextusban a *Művészettörténet mint humanista tudomány*ból vett idézet, amely a *Törvény és kétely* felütését is meghatározza? Vajon egyenrangú partnere-e egymásnak a teória és a praxis a művészettörténetben? E téren a példázatba foglalt implicit hierarchia kifejtése szolgálhat támpontokkal, illetve a példázat visszavetítése Panofsky praxisára. A *Művészettörténet mint humanista tudomány* 1940-ben jelent meg először nyomtatásban,³ és az emigráns ikonológus utolsó „teoretikus” tanulmányának tekinthető. Az „amerikai” Panofsky munkásságát már nem a Kunstwollennel és a stíluskritikával való számvetés fémjelzi, s nem is a művészettörténeti értelmezés szisztematikus vizsgálata, hanem inkább a nagy Dürer-monográfia, az *Early Netherlandish Painting* és a Tiziano-stúdiumok.⁴ Röviden nem a teória maga, hanem annak nagyvonalú és szellemes alkalmazása.

Panofsky példázatának hierarchiája talán már jelzi is eme útirányt. Ha az empirikus tudomány nem engedi be házába a teóriát, akkor az beszökik a kéményen át és fölforgatja a bútorokat, de maga a ház, annak léte és fennmaradása ettől még nem kerül veszélybe. Viszont ha az elmélet nem engedi be a történelmet, a történelem tényeit és rekvizitumait, akkor azok egérseregként megrendítik a ház alapjait, s ez a ház összedőléséhez vezethet. A példázat hierarchiáján túl azonban az alkalmazott megszemélyesítések is figyelmet érdemelnek. A teória szélesebb kísértetként jelenik meg, míg a történelem alattomosan rágcsáló egérseregként. Ha az egereket és a kísérteteket human, esztétikai perspektívából szemléljük, akkor úgy tűnik, fordított hierarchiát kapunk. A konklúzió talán ez lehetne: foglalkozzunk elsősorban a materiával, de közben azért engedjünk az elmélet kísértéseinek is. Egy kissé

árnyaltabban: témánk elsősorban a művészet története és tárgyi anyaga legyen, de ne feledkezzünk meg a szövegünket meghatározó elméleti előfeltételeseinkről sem.

A *Törvény és kétely* tankönyvnek íródott és tankönyv is lett. Ráadásul elméleti tankönyv, mely magára vállalta a művészettörténet önvizsgálatának nehéz feladatát. Beengedte házába az akkori világ összes ismert és elérhető kísértetét, aztán birokra kelt velük, hogy jó lakberendezőként – pardon – szisztematikus gondolkodóként megőrizze házának, világának, diszciplínájának integritását. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a *Törvény és kétely* ennek ellenére (vagy talán éppen ezért) jó tankönyv. Kérdései és problémái mindmáig aktuálisak. Különösen akkor és úgy tanulságos olvasni, ha nem megoldásait váltjuk aprópénzre, hanem kérdéseit gondoljuk tovább. Valószínűleg Németh Lajos is ilyen szándékkal írta, az előszó alábbi passzusa legalábbis erre utal: „Véleményünk szerint ugyanis nem elsősorban a teória hiányzik a magyar művészettörténet-írásból, hanem az arisztotelészi értelemben vett aporetikus gondolkodás, amelyet a filozófiában a görög aporeion szóval jelölnek, azaz a 'pozitív zavar', a 'kétségben lenni', 'kérdést feltenni', hiszen az aporetika a teoretikus értelmezést és a lehetséges megoldás keresését megelőző, annak előfeltételét alkotó problematika megfogalmazásának módszere.”⁵

A *Törvény és kétely* tehát úgy és annyiban jó tankönyv, hogy vállalva annak minden ódiúmat mer aporetikus lenni. A kételyre helyezi a hangsúlyt akkor is, ha manapság inkább megoldásokat várnak el egy diplomás értelmiségitől. Egyúttal mintha arra is emlékeztetne, hogy a zavart zsidbadság Szókratész idejében még a tanítás és a tanulás szükséges momentuma volt. Idézzük csak fel, hogy szól Szókratész konklúziója a *Menón*ban a szolga logikai zsákutcába vezetése után: „Szókratész: – Nemde most jobb a hozzáállása a dologhoz, amit nem tud? Menón: – Én is így vélekedem. Szókratész: – Amikor tehát nincstelenné tettük és megnémítottuk, mint a zsidbasztó rája, vajon ártottunk-e neki? Menón: – Véleményem szerint nem.”⁶ Szókratész ezután még azt a szívességet is megtette az illusztrációvá nemesített szolgának (vagy inkább Menónnak), hogy megmutatta a geometriai probléma helyes megoldását.

A filozófia és a metafizika története azonban gazdag tárháza az ennél jóval súlyosabb, megoldatlan apóriáknak is. Gondoljunk csak az idő kérdésére, amely tapasztalati, történeti és művészettörténeti időként Németh Lajost is élénken foglalkoztatta.⁷ Az idő problematikájának kategorikus megközelítése Arisztotelésztől Kanton és Hegelen át Martin Heideggerig foglalkoztatta a filozófiatörténet legszisztematikusabb és egyben legnehezebben olvasható gondolkodóit. Jacques Derrida szerint a linearitás foglyaként Kant és Hegel dialektikája éppúgy megkerülte a kérdést, mint Heidegger ontológiája.⁸ Szerinte nincs olyan ellentmondásmentes metafizikai (filozófiai) kategóriarendszer, amely magába tudná illeszteni az idő mint nem létező entitás fogalmát.

De ebben a helyzetben legalább szembenézhetünk azzal a feladattal, amivel Németh Lajos is szembe nézett: megvizsgálhatjuk a diszciplína kategóriarendszerének érvényességét. Ez az aporetikus helyzet azonban már igényli az apória etimológiájának és retorikájának bővebb ismertetését is.

Az apória a görög „aporos” szóból ered, ami szó szerint az út hiányát jelenti. Az apória tehát olyan területet jelöl, ahonnan nincs kiút. A zsidbadás vagy a zavarodottság forrása, tehát nem a döntés kényszere, hanem a választás lehetőségének hiánya. Herkules ebben az esetben nem pusztán választút előtt áll, hanem teljesen eltévedt. Nemcsak arról van szó, hogy nem tudunk dönteni két út között, hanem arról, hogy egyáltalán semmiféle kitaposott utat nem látunk magunk előtt. Figyelemre méltó e tekintetben, hogy Németh Lajos a zavar pozitívítását hangsúlyozta, ez a pozitívítás azonban nem a dekonstrukció pozitívítása, nem annak felismerése, hogy léteznek eldönthetetlen állítások,⁹ megoldhatatlan problémák, revidálhatatlan kategóriarendszerek.¹⁰ Németh Lajos megtorpanása inkább egy mély és a maga örökkévalóságában megrekedő lélegzetvétel „a tudomány feladatainak és lehetőségeinek újrafogalmazása előtt”. Németh Lajos bizakodó „pozitívizmusa” talán onnan eredeztethető, hogy Sarah Kofmantól eltérően nem vetett számot azzal, hogy a görögök megkülönböztették a „poros” és az „odos” útjait.¹¹ Az utóbbi jelölte a járt, az előbbi pedig a járatlan, gyakran feltérképezetlen, példának okáért tengeri utakat, amelyek akár a semmibe, vagy a halálba is vezethettek. A városokat „odos” kötötte össze, és „poros”-on jártak a felfedezők. Ez viszont Kofman szerint azt vonja magával, hogy ismert útjainkat, ismert módszereinket követve nem jutunk ki az apóriából.

A *Törvény és kétely* szerzője viszont úgy gondolta, hogy egy új Szókratész, vagy Panofsky megmutathatná a kivezető utat, azt az odos-t, illetve methodos-t, melyet követve megoldhatjuk a problémákat. Addig is – jobb híján – nem tehetünk mást, mint hogy tartjuk magunkat a művészettörténet-tudomány régi paradigmájához, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin és Aby Warburg elméleti alapvetéseihez. A *Törvény és kétely* „törvény”-ének egyik lehetséges értelmezése így az autonóm művészettörténet-írás szigora és kategorikussága lehetne.¹² A kortárs művészet zavarba ejtő tapasztalata felől nézve ráadásul már nem is annyira meglepő, hogy a szerző egységes paradigmaként definiálta a 20. század első harmadának, sőt első felének művészettörténetét. Alois Riegl és Max Dvořák, Heinrich Wölfflin és Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr és Kurt Badt, Dagobert Frey és Ernst H. Gombrich Fülep Lajossal és Németh Lajossal együtt egyaránt a barikád innenső oldalán állnak, ha a túloldalon a piac és az „antiművészet” fenyegető erői gyülekeznek. Az viszont már igencsak elgondolkodtató, hogy Németh Lajos megkísérelte egyetlen rendszerbe foglalni a művészetről való beszédet Leonardótól Goethén, Hegelen, Marxon és Heideggeren át Pierre Francastelig és Max Imdahlig. Könyvében már szinte békésen megférnek egymás mellett olyan történészek és gondolkodók, mint Riegl és Heidegger, vagy éppen Pierre Bourdieu és Fülep Lajos.

Egy ilyen, rendszeralkotó küzdelem heroizmusát a tanítás intenciója minden további nélkül legitimálhatja. Így találhat egymásra Bourdieu „intézményesített önkénye” és Sedlmayr „epifániája” egy interdiszciplináris curriculum keretében. Életműveikből, módszereikből, könyveikből a művészettörténet professzora azokat a gondolatokat szűrte ki, amelyek segítségére lehettek, hogy a diszciplínát és önmagát modern Münchhausen báróként kirántsa szorult helyzetéből. A siker reményében azonban vállalnia kellett annak kockázatát, hogy könyvének szereplői (példának okáért Theodor Wiesengrund Adorno, Claude Lévi-Strauss vagy éppen Ludwig Wittgenstein) aztán kísértéként fognak bolyongani a művészettörténet-tudomány grandiózus építményében. Még mielőtt azonban az általam felhalmozott név- és képzavar-rengeteg végképp útját állná aporetikus apológiámnak, visszatérek a *Törvény és kétely* szövegéhez.

Németh Lajos könyvének egyik alapvető apóriája abból fakad, hogy össetalálkozik benne Fülep Lajos értékre vonatkoztatása az akadémiai társtudományok módszertani kihívásaival. Röviden ezt ekképpen formulázhatnánk: esszencializmus vs. pluralizmus. Idézek „a művészetfogalom újraértelmezése” alfejezetből, onnan, ahol a diszciplína már szembesült az etnológia, a szociológia és a kulturális antropológia kihívásaival: „a művészettörténet-tudomány, kimondva, ki nem mondva, a művészi értéket a mindenkori társadalmi kontextustól függetlennek, valamiként a tárgy immanens tulajdonságának tekintette, ez pedig magában rejti azt a hipotézist, hogy a művészet minden történeti, társadalmi relativitása, változása ellenére – legalábbis a nagyobb kultúrköröket és a történeti periódusokat illetően – ’állandó’, szubsztanciáját illetően azonos, modifikációi ellenére is megmarad önmagának.”¹³ Gyakorlatilag ugyanide jutunk, ha a kérdést nem a metodika, hanem az intézményesség felől közelítjük meg. Ekkor így fogalmazhatjuk meg zsidbasztó ellentétpárunkat: autonómia vs. interdiszciplinaritás. Vagyis miként őrizheti meg integritását az autonóm művészettörténet, ha tárgyának vizsgálatához más diszciplínák módszereit és szempontjait is alkalmazni óhajtja. Tovább idézem az előbbi fejezetrészt: „A művészettudomány tehát, mikor a korábban elfogadott művészet-konszenzus [a művészet autonómiája – HS.] bizonytalanra vált, válaszút elé került: vagy ragaszkodik a művészet mint szubsztancia-elvhez – lett légyen szó akár annak neoplatonikus változatáról, illetve az előbb vázolt dialektikus koncepcióról –, vagy pedig elfogadja a szociológia és a kulturális antropológia relativizmusát.”¹⁴ Egy fokkal talán még nehezebb helyzetbe kerülünk akkor, ha a diszciplínát maga teremtette kontextusában vizsgáljuk, és Németh Lajossal együtt reflektálunk a művészet történetére és mibenlétére is. Ezt így sommázzhatnánk: esztétikai érték vs. társadalmi funkció. A vizuális antropológia érdemeit méltatva írta: „Hasonló megfontolások vezérelték a társadalmak ’vizuális szükségletét’, ’képhasználatát’ kutató ún. ’vizuális antropológiát’ is, amely elsősorban azt kutatja, hogy a társadalom mentális felszereltségében milyen helyet foglal el a ’vizuális gondolkodás’,

mi jellemzi a 'képalkotó tudat' társadalmilag és egyénileg is determinált működését, milyen 'csatornákon' jutnak el a társadalom különféle rétegeihez a társadalmat szabályozó érték- és szimbólumrendszer vizuális összetevői, az adott társadalom hogyan és mire 'használja' a képet.¹⁵ A használat és a funkció azonban Németh Lajos szerint nem nyújt elégséges szempontrendszert a művészettörténet számára, mivel zárójelbe teszi a diszciplína „autonóm” problémáját, az esztétikai érték kérdését.

E „külső” megközelítésmódok egyúttal felszínre hozzák a *Törvény és keltely* egyik fő mozgatóját, az idő illetve a történetiség kategóriáját. Nyilvánvalóan a művészet és a művészettörténet időbeli változása sarkallta arra a szerzőt, hogy szembenézzen a történeti relativitás problémájával. Azzal, hogy nem minden lehetséges minden korban – akár művészetről, akár művészettörténetről legyen szó. A művészettörténet történetiségének apóriája Németh Lajos megfogalmazásában a következő lehetne: „A klasszikus művészettörténet-tudomány dilemmája abban rejlett, hogy jóllehet a jelenségeket konkrétan, azaz történeti meghatározottságukban kívánták vizsgálni, ugyanakkor az operatív fogalmi apparátust, az alapfogalmakat megfosztották történeti konkrétságuktól, és örök fogalomként, pszichikai vagy teoretikus állandóként, metafizikusan értelmezték.”¹⁶

Tanulmányai, kritikái alapján nagyjából tudható, hogy mi az a pont, ameddig Németh Lajos értékét tudott tulajdonítani a műveknek.¹⁷ Ez persze nem egy pontosan körülhatárolható pont a téridő kontinuumban, de az alábbi névsor informatív lehet e tekintetben: Bálint Endre, Csernus Tibor, Kondor Béla, Ország Lili, Schaár Erzsébet, Vilt Tibor. A hetvenes évektől kezdve azonban olyan – nomen est omen – antiművészettel került szembe, amelynek tapasztalata a nyolcvanas évek nagy Csernus-tanulmányának rezignált kérdéséhez vezetett: Lehetséges-e egyáltalán ma még képet alkotni?¹⁸ A válasz is figyelemre méltó: igen, ... de! Egy humanista még alkothat képeket, s egy másik humanista még beszélhet ezekről. Ha Csernus toposzokat és pátoszformulákat alkalmaz, Velázquez és Caravaggio világába vezet, akkor jó öreg paradigmáit segítségül hívva a művészettörténésznek is van mit tennie. Szembe kell nézni azonban azzal a történeti ténnyel is, hogy Csernus képei olyan kivételek, amelyek nem erősítik a szabályt. Festményein még egy rövid időre megpihenhet Németh Lajos egyik kedves figurája, a *kunstwollen* fogalma. Az a *kunstwollen*, aki a régi művészettörténeti paradigma egyik főhőseként egyre nagyobb zavarba került a kortárs művészeti szcéná szereplőjeként.¹⁹

„A modern művészet számos iránya, új jelensége tehát zavarba hozta, vagy legalábbis irritálta a művészettudományt, nézetei felülvizsgálatára készítette, mert bizonytalanná váltak az eddig szilárdnak vélt alapok. E bizonytalanság érzését csak fokozta, hogy egyre kevésbé támaszkodhatott a korábban oly sok segítséget nyújtó *kunstwollen*-konceptióra, pedig a *kunstwollen* volt az a vezérfonal, amelyet meglelve a művészettörténet-írás közelebb juthatott egy kor művészetének, sőt magának a műalkotás belső meghatározójának megérté-

séhez.”²⁰ Arra nézvést, hogy milyen, a maga nemében egészen különleges, Rieglre²¹ nem feltétlenül visszavezethető fontosságot tulajdonított Németh Lajos a kunstwollennek, álljon itt az általa adott definíció. Meghatározása szinte már super terminus technicusként tünteti fel a Riegl által meglehetősen homályosan definiált, sőt inkább használt fogalmat, melynek későbbi karrierjéhez születésének körülményei nagy mértékben hozzájárultak: „Mindenfajta stílusban is munkálkodik valamiféle szellemi energia, a stílus nem az adott kor vizuális-plasztikai gondolkodásmódjának tipikus megjelenési formája, hanem szellemi energiaként generalizálója, tömörítője, irányítója is a kor művészetének. E homogenizáló és belülről célirányos erőt nevezhetjük kunstwollennek.”²²

Vajon a műtárgy immanens és egyúttal szubsztanciális lényegeként jellemzett kunstwollen felől hogyan kell visszatekintenünk a teória (a mindent együtt látás) és a praxis (a műtárgyra fókuszálás) apóriájára. Létezik-e, megfogható-e az ellentmondás retorika és logika között, aközött, amit mond Németh Lajos, és aközött, ahogy mondja.²³ Tényleg a teoretizálás lenne az elsődleges feladat, a mindent egyszerre és egységben! látás gyötrő kínja jelentené a kiutat a művészettörténet válságából? Az összefoglalás az ellenkező irányba mutat. Az érték, az immanens poétika felülírja az interdiszciplináris elméletet, csak olyan elméleti tézis fogadható be a művészettörténetbe, ami nem taszíthatja le az esztétikai értéket az autonóm művészettörténet-tudomány trónjáról: „A verstehen, azaz az interpretáció [azaz a művészettörténet-tudomány – ahogy ezt korábban írta Németh Lajos – HS.] célja azonban nem érhető el az értékre vonatkoztatás nélkül, hiszen a mű értelmezése épp azért nincs kiszolgáltatva a mindenkori receptornak, mert az interpretációt lehatárolják a műben revelálódó értékek.”²⁴ Bár történetietlen a kérdés, azért mégis felteszem, vajon ha ma még köztünk lenne, akkor egy újabb teoretikus művön dolgozna, vagy inkább a maga „Early Netherlandish Painting”-jét írná Németh Lajos?

JEGYZETEK

¹ Erwin PANOFKY: A művészettörténet mint humanista tudomány. (1940.) In: Jelentés a vizuális művészetekben. Szerk.: BEKE László, Gondolat, Budapest, 1984. 276.

² „Gyakran fel is merült a vád – vagy önvád? –, hogy az eredendően romantikus alkatú magyar kultúra, ’szellem’ nem alkalmas a filozófiai mélységű gondolkodásra, jöllehet e nézettel szemben lehet – igaz, hogy szórványos – ellenérvet is felsorakoztatni, így például Zalai Béla, Lukács György, Fülep Lajos vagy Bibó István életművét, gondolati

teljesítményét. Ennek ellenére tény, hogy a filozófiai kultúra viszonylagos elmaradottsága is hozzájárult ahhoz, hogy művészettörténet-írásunk máig is húzódozik a teoretikus kérdések vizsgálatától.” – NÉMETH Lajos: Törvény és kétely, Gondolat, Budapest, 1992. 9. „Tagadhatatlan, hogy a művészettörténészek között élnek bizonyos fenntartások e megnyilatkozások [a magyar művészettörténet számára írott programok – HS.] iránt. A legendyebb ellenzők szerint afféle szükséges rossznak tekinten-

dők, szerzőik pedig szánandó aszkétáknak, akik ahelyett, hogy élvezetesebb és hajlamaiknak, képzettségüknek jobban megfelelő kutatásokban mélyülnének el, idejüket ilyesmikre pazarolják. A radikálisabb ellenvélemény szerint mindez rossz, de nem szükséges, hiszen egyetlen tény, bármely gyenge mesterkéz vagy tétova jelentésárványalat felismerése többet ér!” – MAROSI Ernő: Utószó. Programok a magyar művészet-történet-írás számára. In: MAROSI Ernő (szerk.): A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásai-ból. Corvina, Budapest, 1999. 324–325.

³ Erwin PANOFKY: Art History as a Humanistic Discipline. In: T. M. Greene (ed.): The Meaning in the Humanities. Princeton University Press, Princeton, 1940. 89–118.

⁴ Erwin PANOFKY: Albrecht Dürer. Princeton University Press, Princeton, 1943.; Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Cambridge University Press, Cambridge, 1953.; Problems in Tizian. Mostly iconographic. New York University Press, New York, 1969.

⁵ NÉMETH Lajos: Törvény és kétegy. Gondolat, Budapest, 1992, 10. (A további lábjegyzetekben NÉMETH 1992)

⁶ PLATÓN: Menón. In: Platón összes művei. I. kötet. Európa, Budapest, 1984. 682–683.

⁷ Németh Lajos Panofskytól indulva Henri Bergsonon, Sedlmayern és Heideggeren keresztül jut el Nicolai Hartmannig, de a megélt (vulgáris) és a történeti (filozófiai) idő különbségének tételezésében Arisztotelész és Hegel problémái köszönnek vissza.

⁸ Jacques DERRIDA: Ousia et grammé. In: Marges de la philosophie. Minuit, Paris, 1972. 31–78. Magyarul: Uszia és grammé. Vulgo, 1999/1. 99–127. Derrida a metafizika lineáris időfelfogásának apóriájából a nyom (trace) fogalmának bevezetésén keresztül próbálja kitapintani a kivezető utat: „Egy ilyen differencia [az időbeliségétől megfosztott nyom, nyomhagyás, egymásra és egymásba nyomódás elkülönöződései – HS.] még, már lehetővé tenné számunkra, hogy egy jelenlét és távollét, történelem, ok, arkhé, telosz nélküli írást gondoljunk, abszolúte kimozdítva minden dialektikát, minden teológiát, minden teleológiát, minden ontológiát. Egy írást, amely túllép mindenben, amit a metafizika

története tartalmazott az arisztotelészi grammé formájában, annak pontjában, annak vonalában, annak körében, annak idejében és annak terében.” – DERRIDA, 1972. 77–78. Idézi: ORBÁN Jolán: Derrida írás-fordulata. Jelenkor, Pécs, 1994. 145.

⁹ Derridát a hetvenes évek elejétől kezdve foglalkoztatják a filozófiai rendszerek és az irodalmi szövegek ellentmondásai, illetve eme ellentmondások „pozitivitása”, „teoretizálása”. Az 1972-es Disszeminációból idézik: „Az 'eldönthetetlenség itt [Mallarménál – HS.] nem valami talányos kétértelműségnek tulajdonítható, valami 'történeti' ambiguitásnak, a hümen szó költői titokzatoságának, a 'természetes' nyelv egyik szava kimeríthetetlen kétértékűségének, még kevésbé valamiféle 'Gegensinn der Urworte'-nak. ... Ami a 'hümenre' érvényes, az mutatis mutandis érvényes azokra a jelekre, amelyek, mint a pharmakon, a pótlék, a differencia és néhány további, kettős, ellentmondó, eldönthetetlen értékűek, és ez az érték mindig szintaxisuktól függ...” – Jacques DERRIDA: Disszemináció. (1972.) Jelenkor, Pécs, 1998. 214–216.

¹⁰ Vö.: Jacques DERRIDA: Aporias. Stanford University Press, Stanford, 1993.

¹¹ Sarah KOFMAN: Beyond Aporia. In: Andrew BENJAMIN (ed.): Post-Structuralist Classics. Routledge, New York, 1988. 7–44.

¹² A művészettörténet kategóriáiról: Lorenz DITTMANN: Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. Fink, München, 1967. A kategóriák dekonstruktív kritikájához: Donald PREZIOSI: Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science. Yale University Press, New Haven and London, 1989.

¹³ NÉMETH 1992 181–182.

¹⁴ NÉMETH 1992 183.

¹⁵ NÉMETH 1992 159.

¹⁶ NÉMETH 1992 197.

¹⁷ NÉMETH Lajos: Gesztus vagy alkotás. Szerk.: HORNYIK Sándor és TÍMÁR Árpád. MTA MKI, Budapest, 2001. Lásd különösen KOVALOVSKY Mária utószavát: Konzervatívizmus és avantgárd között. 373–380.

¹⁸ NÉMETH Lajos: Csernus Tibor és a kép. Literatura, 1987–88/1–2. 162–178.

¹⁹ NÉMETH Lajos: A kunstwollen zavara. Tártóshullám. Szerk.: BEKE László, CSANÁDI

Dániel, SZÓKE Annamária. ELTE, Budapest, 1985. 107–110.

²⁰ NÉMETH 1992 102.

²¹ Vö.: RADNÓTI Sándor: Az esztétikai redukció. (Riegl és a következmények.) In: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...” Gondolat, Budapest, 1990. 19–80., illetve Wolfgang KEMP: Alois Riegl (1858–1905). In: Heinrich DILLY (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Reimer, Berlin, 1990. 37–60. Ennek oka talán az lehetett, hogy Németh Lajos Riegl Panofsky felől olvasta. Lásd: Erwin PANOFKY: A „Kunstwollen” fogalma. (1920.) In: Jelentés a vizuális művészetekben. Szerk.: BEKE László, Gondolat, Budapest, 1984. 17–32.

²² NÉMETH 1992 103.

²³ A szegedi De-Kon csoport terminustára a következő definíciót adja az apóriára: „Földhatalatlan logikai ellentmondás. Egy kérdés vagy probléma eldönthetetlensége. Rendszerint a logikai és retorikai dimenzió földhatalatlan ellentmondásaként jelentkezik a dekonstrukciós olvasatokban. Az eredmény a jelentés teljes elbizonytalanodása; votaképpen ez a dekonstrukció célja: eldönthetetlenségeket létrehozni, kimutatni például a redukálhatatlan feszültséget aközött, amit a szöveg (látszólag) mondani szándékozik és aközött, amit mondani kényszerül. Az eldönthetetlenség a jelentés kimozdulásának, egyben a játék szabadságának helye.” – http://testes.hung.u-szeged.hu/hu_fa_q_terminustar.htm

²⁴ NÉMETH 1992 239.

Peternák Miklós

MŰVÉSZET, KUTATÁS, KÍSÉRLET

*(Tudományos terminusok, módszerek, utalások és fogalmi rendszerek a művészetben az 1940-es és 1970-es évek között)**

A XX. század középső harmadának művészeti és tudományos újdonságait nehéz lenne a jelen tudomásulvétele nélkül vizsgálni, s talán a legfontosabb üzenete ennek az esszének az lehet, ha megmutatja, honnan és milyen lépéseken keresztül jutottunk idáig. S itt nem annyira az egyre alaposabb tudományos feldolgozásokra,¹ az (új)konceptualizmus² vagy a geometrikus-konkrét művészet tovább(fel)él(ed)ésére³ gondolok. Hanem arra, hogy a globális kommunikációt, az új adat-akkumulációt és -inflációt, mely egyszerre lehetővé illetve egyúttal reménytelenné is teszi, hogy e választott időintervallum szellemi képének átfogó, adott régiókon túlmutató, összehasonlító leírását és elemzését megkíséreljük, tehát ezt a csodálatos és rémisztő helyzetet a vizsgált korszak tudományos és művészeti eredményeinek köszönhetjük.

Az adott időszak művészeti sokszerűségéből kiemelve a konkrétól a konceptuális művészetig, vagy a kinetikus művészettől az elektronikus művészetig, vagy akár a kibernetikus művésztől a számítérművészetig, az „absztrakttól” a „minimal artig” terjedő halmazt, akárhogy is nevezzük meg a kezdő és végpontot, észre kell vennünk néhány közös mozzanatot ahogy (és amikor) az *attitűd formát ölt*. Korszakunkat az a jellegzetes teremtő kétségbeesés hatja át, mely a totális illúzióvesztés állapotát képes kreativitása bázisául használni, a korábbi paradigmák felbomlására, káoszára nem pusztán tragikusan tekint, hanem vizsgálódása tárgyát látja meg benne. A rendezetlenségben (disorder) felfedezi a rendszert (system) – ahogy a tudomány az entrópiát az információhoz kapcsolja –, a tautológiát tézissé teszi – milyen út vezet a *művészet mint művésztől a jelentés jelentéséig?* –, következetesen a nullpontra mint origóra fókuszál, mintegy a semmiből alkotva valamit, az (ön)kifejezés (expression) helyett inkább a rendszer (structure), a kutatás, a kísérleti (experimental) és a felfedezés (invention) kategóriáit használja. Az Arte Concreta 1-es számában, Buenos Airesben megjelent 1946-os invencionista manifesztum szerint: „*Nyilvánvaló, hogy a „kifejezés” (expresszió) ezután már nem határozhatja meg a jelen művészi kompozíció szellemét, hasonlóképp, mint ahogy a reprezentáció, a mágia, a jel sem. Helyüket átveszi az INVENCIO, a tiszta alkotás (kreáció).*” Gyula Kosice ugyancsak 1946-ban írt MADI manifesztuma szerint „...az invenció belső, áthidalható „módszer” és a kreáció a változhatatlan totalitás.”⁴ Ugyan az invenciót nem követi szabadalmi okirat (Record of Invention), inkább a jól bevált forgatókönyv szerint manifesztumok, később tanulmányok és nyilatkozatok, de mintha különböző diszciplináris halmazok alakulnának ki a művészetben belül

– nem stílusok, nem mozgalmak vagy irányzatok. A kutatás – specializáció. Miközben a művészek gyakran a specializáció ellen lépnek fel, a totalitás jegyében, a kísérletet és a kutatást megcélozva maguk is specializálódnak. Amikor például azt halljuk, hogy Donald Judd sajátos, *a priori* rendszerekről beszél – egy 1964-es interjúban –, melyeket a (művészi) kvalitás elérése érdekében, a művészete érdekében mozgósít, vagy olvassuk Mel Bochner kijelentését, hogy „Serial order is a method, not a style”, pontosan érzékelhetővé válik ez a feszültség.

Próbáljuk mindenekelőtt eldönteni, mit értsünk kutatás, illetve kísérlet alatt! Nyilvánvaló: folytonosan változó jelentésű fogalmakról van szó, melyeket ráadásul másként használunk a tudomány, valamint a művészet közegeiben, s ha jelen írás kontextusában az egyik leggyakrabban emlegetett filozófus, Ludwig Wittgenstein⁵ a jelentést a használathoz köti, kiindulásként tegyünk itt is így, idézve másik két, jelentős gondolkodó megállapításait.

„Annak a lényege, amit ma tudománynak nevezünk, a kutatás”, állítja Heidegger a *Holzwege*-ben közreadott, 1938-ban írt *Die Zeit des Weltbildes* című írásában. Ezt a kutatást mint előrehaladó eljárást jellemzi, módszert, ami egy adott terület megnyitásával, szigorú rend szerinti feltárással jár; majd a tisztázás, a „magyarázó világossá tétel”, vagy vizsgálódás következik; a kutatás másik fontos ismérve: „A vizsgálódás a természettudományokban mindenkor a kísérlet által történik a vizsgált mező és a magyarázat szempontjának sajátosága szerint. Ám a kísérlet nem előzi meg az általa kutatással vált természettudományt, hanem fordítva, a kísérlet ott és csakis ott lehetséges, ahol a természet megismerése átváltozott kutatássá.”

Merleau-Ponty írja a festőről: „Kutatása mindig teljes, még akkor is, ha részlegesnek látszik. Amint némi jártasságra tett szert, egyszerre észreveszi, hogy egy másik teret nyitott meg, ahol mindent, amit addig ki tudott fejezni, másképpen kell újra elmondani. Így amit talált, még nem birtokolja, tovább kell keresnie, a felfedezés kívánja meg a további kutatást.”⁶

A művészeti kutatás természete szerint megcáfolhatatlan, hiszen eredménye a kész mű. Mindig teljes, végleges, ugyanakkor minden felfedezés lezár és új utat nyit: a művészet mozgása a XX. században olyan, hogy a korábbi művekre való reflexió, azok tudomásul vétele, követése nem stílusként jelenik meg, hanem sajátos tudatosságként, mely mintegy előzményként feltételezi a korábban létrejött művek összességét, s „állítását” ehhez képest formálja. Vagy, ahogy Ad Reinhardt írja: „A modern művészet száz évének egyedüli értelmé abból áll, hogy a művészet részéről történő öntudatra-eszmélést ragadja meg, egy olyan művészetét, amely önmagát faggatja céljai és eszközei felől, mindezt sajátos specifikussággal és identitással teszi, egy olyan művészetként, amely a saját egyedi karakterű fejtegetéseire figyel, olyan művészetként, amely tudatában van saját történelmének és méltóságának, saját lényegének és legitimitásának, saját erkölcsének és öntudatának.”⁷ (*Art as Art*, 1962)

A tudományos kutatás kiemelendő jellegzetessége még elmélet és kísérlet sajátos kapcsolata, a teoretikus felvetések és igazolásuk, felhasználásuk közt

eltelt relatíve hosszú idő: gondoljunk például arra, hogy a Gábor Dénes által feltalált holográfia a lézer megalkotásáig pusztán teoretikus konstrukció volt. Szilárd Leó 1929-es írása – *Entrópiacsökkenés egy termodinamikai rendszerben intelligens lények beavatkozásának hatására* – később az informatika és az agykutatás egyik kiindulópontjává vált. Vannevar Bush esszéje az *Athlantic Monthly* 1945-ös évfolyamából – *As We May Think* – az elmúlt két évtized fejleményei nyomán azért került kötelező olvasmányaink közé, mivel időközben tudományos programokhoz adott inspirációt. A művészeti munkánál, ha egyáltalán teremthető ilyesfajta kapcsolat elmélet és experimentum között, a viszony mintha fordított lenne, vagyis a kísérleti mű – mely egyúttal a tézis és az eredmény – szolgálhat alapul valamely azt kifejtő, interpretáló, vagy épp kiegészítő teóriához. Amikor Joseph Albers 1963-ban publikálja az *Interaction of Colour* című művét, ebben nemcsak a Bauhaus anyagkurzusok, de az 1950-es évektől készített *Homage to the Square* sorozat tapasztalatai összegződnek. Vagy, ha Albers könyvét elméleti s nem művészeti munkának tekintjük, szinte bármelyik konceptuális művész életművéből kiemelhetünk példákat, mondjuk Lawrence Weinertől, aki a műalkotásokat empirikus tények sorozataként írja le, melyek létrehozásához/ értelmezéséhez az 1968-as, gyakran idézett *Declaration of Intent* a gyakorlati útmutató.

A művész az ismeretlennel szemben más taktikát folytat, mint a tudós: felfedezéseit általában nem formális szinten, nem a nyelv, matematika szabályait alkalmazva, hanem érzet, állapot szinten, új szabályokat kreálva teszi, melyek nem koherens rendszerbe, hanem egy változó folyamatba illeszkednek, ami a művészet. A mű az ismeretlennel revelatív kapcsolatban áll, míg a tudományos felfedezés reflektív. Korszakunk újdonsága, hogy a tudomány, a nyelv, a matematika, a geometria, a formális szabályrendszerek – az imént mondottak fenntartásával – a művészeti kísérletezés tárgyává, a szellemi eszköztár részévé válnak. Teljesen új jelenség a 20. század második felének művészetében, hogy a kísérlet rendszerszerű jelleget ölt, matematikai formák, levezetések, geometriai minták, szabályszerűségek elemeit veszi át és alkalmazza. Három szempont alapján tekintjük át e folyamatot, mintegy párhuzamos pályákon háromszor végigkísérve ugyanazon évtizedek fejleményeit.

0 (Zero, csend, presque rien)

Az időszak kezdetén, legalábbis Európában „*mindenki elgyötört és nyugtalan*”, ahogy Klaus Mann fogalmaz, jellemezve a II. világháborút követő éveket *Az európai szellem megpróbáltatásai* című, 1949-es írásában. Ebben a helyzetben egészen másként hangzik Heidegger kérdése a *Mi a metafizika?* végéről – *Miért van egyáltalán lét, miért nem sokkal inkább semmi* – vagy Wittgenstein zárómondata a *Tractatus logico-philosophicus*ból – *Amiről nem*

lehet beszélni, arról hallgatni kell –, s itt most Adorno idézésétől eltekintünk. Erről az állapotról írja Carl Friedrich von Weizsäcker: „A tér, idő, anyag, meghatározottság hagyományos fogalmainak feloldódása minden emberben, aki komolyan veszi, először azt az érzést váltja ki, hogy a semmi előtt áll. Ezt korunk sajátos élményének tartom. A fizikában elméleti szinten már korábban lejátszódott az, ami ma a politikai katasztrófák következtében mindenki számára láthatóvá vált. Heidegger filozófiájában pedig kifejezetten a semmi a téma.”⁸

Talán kellemetlenül hangzó, de a valós helyzettől nem távoli analógiával azt mondhatjuk, ahogy a fizika az elemi részecskék kutatását, úgy a művészet is saját elemeinek vizsgálatát, meghatározását, feltárását végezi el. A csillagászati fényképek, a galaxisok látványa vagy a ködkamrafelvételek, az atommag majd a DNS vizualizációja, a tudományos kép nem annyira vizuális megjelenése, mint szellemi tartalma révén jelent inspirációt: a közvetlen formai, külső hasonlítás mindenképp félrevinné az értelmezést. A biologizmus, az alaklélektani (Gestalt psychology) közelítések mellett – melyekre lehet példa az 1951-es londoni ICA kiállításhoz kapcsolódó *Aspects of Form* szimpozium, vagy a George Kepes szerkesztésében megjelent *The New Landscape in Art and Science* (1956) –, túl a felszínen strukturális, fogalmi párhuzamokat és közvetlen kölcsönhatást is felfedezhetünk, mindenekelőtt a természet-tudományos világkép alakulása és a művészi formaalkotás változása között.

Lucio Fontana és Buenos Aires-i hallgatóinak *Manifiesto Blancoja* (The White Manifesto) 1946-ból még kevés jelét mutatja az 1949-es *Concetti Spaziali* (átlyukasztott képek), illetve az UV fényt alkalmazó *Ambiente Spaziali* megjelenésének. Tartalmaz viszont sajátos módon tudósokhoz intézett felszólítást új, a művészek számára fontos felfedezések igényével, valamint az alábbi mondatot: „Az új természeti erők felfedezése, az anyag és űr uralma az emberiséget fokozatosan egy minden előzmény nélküli állapotba hozta.”

A művészet számunkra most érdekes jellemzői ezen időszakban a mobilitás, változás, szintézis, a tiszta lap, egy új, elemi jelentéstulajdonítás, a tér, a fény, a mozgás, az időbeliség kategóriáinak egyfajta „megtisztítása”, újrakontextualizálása, mintegy az újrakezdés, egyfajta zéró pont, új origó kijelölésére irányuló törekvés. A folyamatot jelzik a milánói *Movimento arte concreta* művészcsoporthoz megalakulása (1948), a párizsi *Espace* (1951) a zágrábi *exat 51*, a japán *Gutai* (1954), a spanyol *Equipo 57*, majd a *Zero* csoport alapítása Düsseldorfban (1958), valamint a holland *Nul* (1961) létrejötte. A konkrét, a kinetikus, a tér-idő dimenzióit az aktuális műbe vetítő kísérletek közös jegye a következetes elszakadás a verbalizálható, irodalmi dramaturgiával leírható formáktól, a térben vagy időben folyamatszerű, fény-, látvány-, mozgáspaszttalok alapján szerveződő alkotások irányába – *Vision in motion*, ahogy Moholy-Nagy 1946-ban posztumusz megjelent könyve hirdeti –, valamint a (homogén) szín, (geometriai) forma, (optikai) mintázat felmutatását vállaló redukcionizmus felé. Max Bill *15 variáció egy témára* című sorozatát, Albers

négyzeteit, Jean Tinguely, vagy akár Schöffer gépezeteit, Malina és Piene fény/vetítés kompozícióit, Soto és Morellet interferencia-, illetve véletlen számsorozaton alapuló képeit ez köti össze, s a probléma következetes átgondolásának egyik lehetséges végpontja a szinte nullpont, egy sajátos értelemben vett semmi állítása. Ez utóbbira példa Cage 4'33" tartamú kompozíciójának kottaképe, az utolsó kép (utáni képek),⁹ Fontanánál az üres vászon bemetszése, vagy Tinguelynél a 27 perc alatt önmagát megsemmisítő kinetikus szobor (1960. március 17., a MOMA udvarán), illetve Yves Klein „Le Vide” (The Void) című kiállítás 1958-ban a párizsi Isis Clert galériában, ahol a kiürített, fehér galériatérben egyetlen üres, fehérre festett oldalú vitrin maradt csupán.

Szinte semmi – szemléletessége miatt Hannes Böhringer egy budapesti előadásából kölcsönözzük a helyzetleírást, hogy mi is ez a – filozófiai, fizikai, történelem után művészeti – elmozdulás a majdnem 0 pontról a szinte 0 pontig,¹⁰ a *Fehér Manifestum*tól a lyukon át, amit Fontana üt a vásznon az átvezetés Manzoni „fehér”-*Achrome* (nem színes) vagy Reinhardt fekete képeiig. „A szinte semmit gyakran úgy említik, mint (*un*) *je ne sais quoi* (én nem tudom mi), mint egy bizonyos valami. Ezek a fogalmak az antik retorikából erednek és fordításai a latin *ne scio quit*nek, a valamit nem tudóknak. Ez a *ne scio quit* már egy szókratészi rövid formulának tekinthető, nevezetesen annak, hogy a tudott nem tudásról van szó. [...] A *presque rien* a fogalmilag szinte megfoghatatlanra szolgáló fogalom. Tovább is követhető Mies van der Rohe közismert jelmondatában: *less is more*, továbbá a minimal art minimalizmusában. Ez, mondhatni az üres fehér esztétikája, amibe azt állít be az ember, amit csak akar, bármi csekélységet, és ami aztán szép. A *presque rien* lehet egy vázlat, egy gyors, félkész, odavetett rajz charmeja a kidolgozottal szemben. A *presque rien*, a *je ne sais quoi* figyelemreméltóan paradox kategória, mivel annak a fogalma, ami nem fér bele egy fogalomba.”¹¹

Természetesen az 1950-es és '60-as években nem pontosan így fogalmazták meg mindezt a művészek és teoretikusok, írók és filmkészítők, s valószínűleg a különbségek az egyes szellemi-művészi közelítések között sokkal erősebben érzékelhetőek voltak,¹² adott esetben ott is, ahol ma inkább a hasonlóság látszik. Azok a zérushelyek, konkrét semmik, melyek ma már mint a még-nem-ismert, új iránt elkötelezettség jelei mutatkoznak, joggal rendeződtek a művészi expanzió, vagy épp – másfelől tekintve – a redukció kategóriái¹³ alá, a *csend esztétikájának* megnyilvánulásaiaként, mint *text for nothing*¹⁴ egyszerre provokatív-elutasító vagy revelatív-tudattágító szerepbe (esetleg vélt vagy valós unalomba) kényszerítve a közönséget, kritikust, befogadót. Amikor a művészet így helyet készít a befogadóban,¹⁵ egyúttal újradefiniálja saját illetékességi körét, ami önmagában egy kísérleti helyzet, s ez a korábbi, kialakult befogadói szokások, illetve elméleti-interpretációs kategóriák alapján egyáltalán nem, vagy csak negatív módon értelmezhető. (Érdekességként jegyezzük meg itt, hogy a két világháború fennállása idején, különösen a hidegháború időszakában az új művészet „nyugati” fejleményeire a szoc. reál esz-

tétika nemes egyszerűséggel a *nihilizmus* terminus technicust használta át-fogó megnevezésként.)

Peter Kubelka *Arnulf Rainer* című, 1958–60 között készült filmjének „partitúrája” a fekete-fehér filmkockák elrendezését mutatja, mely sem a vetítés során, sem a film kópiájának kiállítótermi bemutatása alkalmával úgy nem érzékelhető. Kubelkára a zenei sorozat és forma volt hatással, ami egyébként az egész bécsi formális-film mozgalom vonatkozásában meghatározó. A technikai képek alkalmazásával készült művek között szép számmal találhatnánk egyéb példákat is, mint Paul Sharits *N:O:T:H:I:N:G* (1968) című filmje, még inkább Nam June Paik *Zen for tv*-je, ahol az NTSC-rendszerű, 425 soros monitorkép egyetlen sorra, egy világító vonallá sűrűsödik.

A Lucio Fontana és mások által aláírt 1952-es televíziós manifesztumban olvashatjuk: „*Megsokszorozzuk a horizont vonalát, művészi kifejezésként, a végtelenbe és végtelen dimenziókban. Ez egy olyan esztétika érdekében végzett kutatás, ahol a festészet már nem festéssel, a szobrászat már nem faragással készül, ahol az írott lap maga mögött hagyja a tipográfiai formát.*”¹⁶ A spacializmus ezen dokumentumának szempontunkból az ad különös jelentőséget, hogy egy kommunikációs találmány használata kapcsán a mű anyagtalán, pontosabban anyagtól függetlenül, konceptuális létrehozásának eszméje fogalmazódik meg.

1965-ben kezdi el Roman Opalka festeni számképeit (*1965/1 – ?*) s ezzel a gesztussal gyakorlatilag a festészet, írás, a napi munka és meditáció, a dokumentáció és alkotás határai közt teremt átjárást. Mondhatjuk e heroikus – a máig eltelt időben dimenziói teljességében kibontakozó – képsorozatról, hogy semmit nem ábrázol, hasonlóképp, mint On Kawara *Today* sorozata, a *date paintings*, mely monokróm képek sora, mindegyiken a keletkezési dátum. De mondhatjuk azt is, hogy a végső határig jutott, elérte azt a komplexitás-maximumot, ami a művészet keretei között egyáltalán lehetséges. A személyes, egyedi, összetéveszthetetlen út a megismerés teljessége vonatkozásában hasonlít a Franz Kafka *Per* című regényéből ismert helyzethez: ezt az ajtót csak neki nyitották, senki más nem várakozhat ott a belépésre.

„*Mindaz, ami nem gondolat, a pusztaság semmi*”, idézi Henri Poincarét Joseph Kosuth.¹⁷ A művészi kutatás (megismerés) célja, iránya hogyan határolható be – kérdezhetnénk? Ha a művészet célja az expanzió, akkor miféle jelenség, hogy ilyen látszólag szűk körű kompetenciát teremt? Ha valaki lefoglalja a dátumfestést, permanens jelenben él és alkot, akkor ott már nem szabad a pálya, csak hozzá képest lehet lépni. Ha valaki számokat fest, sorban, amíg csinálja, ezzel tabut állít föl. Az eredmény pedig az adott mű, forma, sors evidenciája. Minden ilyen gesztus egyedi, hallgatólagos szabadság, ismerhető, de nem ismétlődő. Az út, amit valaki már megtett, jelöli ki a jövőkoordinátákat.

A hatvanas évek részben párhuzamos, egymást átható szellemi-művészeti újdonságai, a *minimal art* és a *conceptual art* ma már jól látható, közös törekvése, vagy inkább eredménye egy sajátos területfoglalás a művészet szá-

mára, új mentális szféra kijelölése a megismerés szellemi terepasztalán, ami természetesen a befogadó (közeg) átalakításával is járt. A közvetítő közeg, az eszköz – nem kis mértékben Marshall McLuhan publikációi nyomán – a figyelem centrumába kerül, s észrevéve, de nem elemézve, hogy a *médium maga az üzenet* szintén alapvetően *üres* kijelentés, valószínűleg ennek a fordulatnak is köszönhető, hogy az új művészeti formák első kategorizálási kísérlete, a befogadói tudomásulvétel anyag-/technika-/közegfüggő kifejezések segítségével történik (*land art* vagy *earth work*, *eat art*, *body art*, *video art*, *idea art* stb.). Természetesen a médiatudatos, az adott közeg sajátosságainak, mással össze nem téveszthető lehetőségeinek elemzésére vállalkozó, ön-reflektív, visszacsatolt, *zárt láncot* konstruáló műfajták szaporodása is a médium megváltozott szerepének megértésére vezethető vissza. Ugyanakkor az eszköztár folyamatos és gyors bővülésének, megváltozásának furcsa következménye, hogy egy-egy új eszköz feltűnése és eltűnése (újabbal való felváltása) szinte azelőtt lezajlik, mint hogy lehetőségeinek alapos kiismerésére mód lenne (fénymásoló, telex, telefax, keskenyfilm, analóg videó, zárt láncú tv, a korai komputer és perifériái, a plotterek, mátrix és egyéb nyomtatók stb.). Egyúttal s ebből adódóan – bár úgy vélnénk, egy viszonylag jól dokumentált közelmúltról van szó –, a médiumváltások folyamata a művek és események rekonstrukciójának igényét veti föl.¹⁸

0,1 (kibernetika, informatika)

A művészeti formák és kifejezésmódok sokasága mellett, az újabb és újabb csoportok és terminusok szaporodásával párhuzamosan, felfigyelhetünk arra, hogy a tudományban is lejátszódnak hasonló jelenségek. A művészet új meghatározás-kísérleteivel analóg folyamatok a tudományfilozófia, tudománykritika felvetései, Kuhn elmélete a tudományos forradalmak szerkezetéről, a paradigmaváltásokról, Foucault archeológiai metaforái, Karl Popper és Lakatos, illetve végül Feyerabend anarchista (dadaista) ismeretelmélete. Még több, közvetlen kapcsolat, illetve utalásokon túl konkrét együttműködések sora vehető észre a korszakunkban születő (és részben leáldozó) új tudományos diszciplínák és a művészet között, mint a következményeikben legmesszebbre vezető komputertudományok és előzményei, a kibernetika, rendszerelmélet, kommunikáció- és információelmélet (Turing, Neumann, Shannon, Wiener), de említhetjük a strukturalizmust, szemiotikát, a nyelvtudományok új irányait.

Thomas S. Kuhn: *The structure of scientific revolutions* című, először 1962-ben, majd 1970-ben egy utószóval kiegészítve újra megjelent könyvében a tudományfejlődés két szakaszát különbözteti meg. A szokványos, vagy „normal science” az a szakasz, amikor elfogadott keretek és koherens nézetek alapján a kutatás anomáliák és radikális elméleti újítások nélkül működik mindaddig, amíg kellő mennyiségű új, az adott keretek közé nem illő

tény, információ, adat ezeket a kondíciókat meg nem kérdőjelezi, s ennek következményeként az adott *paradigma* a tudományos forradalom szakaszában és hatására döntően meg nem változik. Könyve második kiadásának 1969-ben írt utószavában megemlíti, hogy a természettudományokra alkalmazott paradigmaváltás mintája például az irodalom- vagy művészettörténetben meglévő, hasonló elemző-leíró módszerekben található meg, s felveti, hogy a képzőművészeti stílus kategóriájával kapcsolatos sok, közismert nehézség megszűnne, ha például a festményeket a mintaképek egymáshoz kapcsolódásának módja s nem egy elvont stíluskánon alapján vizsgálnák. Ha nem is ez a felvetés, de az a mód, ahogy a tudomány szerepét tárgyalja, mindenképp párhuzamba állítható a hatvanas évek radikális művészeti változásaival, ahogy például Jack Burnham 1968-as *System Aesthetics* című írásában utal is rá.

Claude E. Shannon alapvető tanulmánya és Wiener tudományalkotó könyve ugyanazon évben, 1948-ban jelent meg¹⁹ – az 1940-es évek második fele az első komputerek (EDVAC, ENIAC, Mark I, EDSAC, Z4, UNIVAC) építésének időszakára is. Míg Shannon művének elsősorban szakmai, illetve gyakorlati következményeit tekintve volt jelentős hatása, Wiener munkái szélesebb körben váltak ismertté, beszédtemává. A *kibernetika* volt talán a legdivatosabb tudományos kifejezés a tudományon kívüli kulturális körökben – beleértve a művészetet is – a bevezetésétől az 1960-as évek végéig, majd a szó szinte teljesen eltűnt a '70-es évekkkel, hogy azután a '90-es évek közepén a *cyberspace*-ben újraéledjen.

Az első, egyszerű automaták, kibernetikai gépek – köztük működő „biológiai” modellek, mint Lux véglénye, a Philips-kutya, a machina speculatrix, a machina docilis, Ashby homeostatja, a bécsi „műteknős”, a szegedi „katicabogár”, a Squee, a „műgér”²⁰ – az 1940-es–50-es évek fordulóján jöttek létre, mintegy a kinetikus, majd az alig egy évtizeddel később megjelenő „kibernetikus” mobilok sajátos előképeiként. E szerkezetek, a működésük mint modell valamely egyszerű feladat végrehajtására – a szegedi katicabogár pl. azt „tudta”, hogy mindaddig a fény felé mozog, míg az nem válik túl erőssé, s ha ez bekövetkezik, akkor elfordul – sem nem kísérlet a hagyományos értelemben, sem nem valamely „hasznos” gép, vagy játékszer: a teória működő szerkezetben ölt testet. Hasonló művészeti lépés az 1950-es évektől a tér, mozgás és fény kulcsfogalmai alapján készülő kinetikus művek²¹ sora, közvetlen szellemi folytatás pedig az 1960-as évektől mind gyakoribb művész-mérnök együttműködés nyomán létrejövő projekteknél vehető észre. A mozgás, fény, tér jelentik e korszakban a megjelenítés és az értelmezés kontextusát Jesus Rafael Soto, Lygia Clark, Gyula Kosice, Julio Le Parc műveinél éppúgy, mint az európai művészcsoporthoz, mint a milánói Gruppo T. (Gianni Colombo és mások), Bruno Munari s az *Arte Programmata* – ahogy Umberto Eco nevezte – egyéb képviselői. A művek egy része árammal működik, nemcsak a fény miatt, hanem mert a mozgást biztosító szerkezetként megjelenik a motor – ha

nem is mindig olyan végletes formában, mint Schöffer autó-szobrainál –, de valódi mozgatója e munkáknak az, hogy a szerzők kollektív vagy egyéni szisztematikus kutatásként értelmezik azokat. Mutatja ezt a Párizsban francia-dél-amerikai tagokból megalakult GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) csoport működése – első nyilvános megjelenésükre a zágrábi 1961-es Nove Tendencije²² kiállításon került sor –: például a *Kép – mozgás – idő* című manifesztumuk szerint a művészet helyett szívesebben beszélnek általában vizuális tapasztalásról, új észlelési helyzetek létrehozásáról, a kombinatorika, a valószínűségszámítás, a statisztika eszközeinek alkalmazásáról. A kibernetika elemeinek felhasználására való törekvés egyértelmű Nicolas Schöffer kutatásainál, aki saját bevallása szerint hét új elem művészeti alkalmazását vezette be, s akinek a nevéhez fűződik a legnagyobb szabású kinetikus terv, a több mint 300 méteres kibernetikus fénytorony, melynek mozgását, működését a párizsi városi lét legkülönbözőbb mozzanatairól folyamatosan érkező információk szabályozták volna.

A GRAV létrejöttével egyidejűleg javasolta Kepes György a MIT-nek a tudomány és művészet együttműködésén alapuló kutatócsoport létrehozását, s e javaslatát 1965-ben a *Daedalusban* publikálta is. Elgondolása – a vizuális művészetek, természettudományok és műszaki-technikai területek közötti kapcsolat megteremtése, törekvés egy sajátos szintézisre, olyan „interthinking” vagy interkommunikáció, mely a jövő kulturális fejlődés alapfeltétele – 1967-ben a CAVS (Center for Advanced Visual Studies) megalapításához vezet.²³ Ugyancsak 1967-ben jön létre az EAT (Experiments in Arts and Technology) – Billy Klüver, Robert Rauschenberg és Robert Whitman az alapítók. Előzménye az a „9 Evenings: Theatre and Engineering” című, 1966-os New York-i előadásorozat, melyet művészek és mérnökök több hónapos közös munkával valósítottak meg.²⁴ 1968-ban Párizsban alapítja Frank J. Malina a *Leonardo* című folyóiratot, melynek kifejezett célja a tudományos és művészi szféra kapcsolatának bemutatása, erősítése. 1968 a londoni ICA Jasia Reichardt által szervezett *Cybernetic Serendipity – the computer and the arts* kiállításának²⁵ éve is. Ez a nagyszabású bemutató – bevezetője után a szervező öt hasábnyi terjedelemben felsorolt segítőnek és résztvevőnek mond köszönetet – egyedülálló viszonyítási pontot jelent ma annak elemzéséhez, mit lehetett akkor computer és művészet lehetséges kapcsolatából látni, amikor ez egyáltalán nem volt evidens, nem is szólva arról, hogyan változik felfogásunk, mit tekintünk ma egyértelműen a művészet részének abból, ami akkor legalábbis kérdésesnek látszott.²⁶

A *cybernetic serendipity* címben véletlen és rendszer találkozik. Nézzünk most egy konkrét példát arra, miként vethető össze két egykorú, hasonló látványt nyújtó, de alapvetően más, tudományos, illetve művészi céllal készült kép az 1960-as évek elejéről. François Morellet 1961-os festménye, a *40 000 négyzet véletlenszerű elrendezése a telefonkönyv páros és páratlan számai szerint* (vagy a *Répartition aléatoire de 40 000 carées 50% noir, 50% blanc*)

hasonlóan rendezetlen mintát mutat, mint Julesz Béla a Bell-laboratóriumban az 1960-as évek elejétől számítógéppel generált, véletlenszerű ponthalmazok mintázatát mutató RDS- (*Random Dot Stereogram*) képei. Az utóbbi esetleges, de egy szempontból jól rendezett ponthalmaz kétféle nézési módra készült: ha szokványos módon a kép síkjára koncentrálunk, rendezetlen mintázatot látunk, míg ha a képsík mögé fókuszálva, mintegy bandzsítva nézünk, akkor a két ponthalmaz képét mentálisan egymásra illesztve előtűnik a rejtett, harmadik dimenziós, térben lebegő ábra, leginkább egyszerű síkidom, például háromszög, négyzet. Julesz tudományos felfedezésének lényege az alacsony szintű látás vizsgálatában új utat nyitott, mivel e képeknél a „tudatos” látás nem képes a sztereohatás előidézésére: a mintázatot pusztán a szokásos módon nézve, ott minden esetben csak rendezetlen ponthalmazt észlelünk. Morellet képét és Julesz képét nem csupán a képaláírás, létrejöttük módja és célja különbözteti meg egymástól, hanem a kísérlet irányultsága. Ugyanis mindkettő kísérleti mű, az első művészi-esztétikai, a második érzékelépszichológiai céllal. Arról bizonyosan semmit sem állíthatunk, hogy Morellet képét a befogadók hogyan látják, miként minősítik, arról viszont biztosat tudunk mondani, hogy a Julesz-féle RDS-képeket, vagy az autosztereogramokat az emberek kicsiny, de jól körülhatárolható halmaza biztosan nem látja mindkét nézetben: a sztereolátás egyéni anomáliái szűrhetők ki segítségükkel. A látvány közvetlen hasonlósága nem segít az értelmezésben, sem a funkció megértésében: bár mindkettőt „esztétikusnak” tekinthetjük, akár azonos szinten lehet tetszési indexünk, de a megértéshez egyik esetben az orientáló cím, másik esetben a használati instrukciók nélkülözhetetlenek. Egymás mellé állítottuk egy közvetlen, művészi állítást mutató képet, valamint egy közvetett, tudományos állítást hordozót. Utóbbinak a tudományos szempontból értelmezhető „jelentése” csak észlelési módszerünk szándékos megváltoztatásával tapasztalható, vagyis ehhez speciális módon, *nem műként* kell nézni a képet. A művészi alkotásnak nincs ilyen értelemben két nézete – de állíthatjuk-e, hogy a tudományos ábrát sem értelmes dolog pusztán műként, az elsődleges információs szinten maradvá tekinteni? Különösen, ha egy kiállítóteremben találkozunk a képekkel, ahogy Julesz képeivel előfordult: „1965 júniusában (egy szintén a Bell Laboratóriumban kutató mérnök kollégámmal) részt vettem a new yorki Howard Wise Galéria »számítógépes képzőművészeti« kiállítás alkotóinak sorában, mely a legelső volt az ilyen jellegű tárlatok között. A grafikák alatt külön felhívtam a látogatók figyelmét, hogy az itt látható számítógépes sztereogramok és ábrák csupán tudományos kísérletek eredményeit megjelenítő képek, és a művésznek esze ágában sem volt ezt az egészet művészeti teljesítményként értékelnie – az újságírókat ez nem érdekelte. Cikkek tömegei jelentek meg efféle szalagcímeikkel: »Embortelen számítógépes művészet« és »A számítógépek már a képzőművészetbe is betörték.«”²⁷

Nem a két kép felszíni hasonlóságában kell tehát keresnünk a jelentést vagy a „tanulást”: Morellet képénél a szerzőt a szisztematikus képalkotó

módszer érdekl, ez az, amihez következetesen tartja magát s aminek eredményére, a létrejövő képre kíváncsi. Akárhányszor ismétli is meg, mindig csak egy és nem változtatható mű keletkezik. Julesz kísérleténél az eredményt a szerző már „ismeri” előre, s gyakorlatilag bármely véletlen mintázatot kép megfelelő, aminek nyomán az illúzió előáll. Ettől persze ez a kép is lehet szép, de semmiképp sem egyedi, az előzőek értelmében. Míg a műalkotás segít megérteni, látni, elfogad(tat)ni a másikat, a tudományos képet, tehát mintegy alkalmazhatóságát legitimálja, addig a tudományos kép látásunk folyamatát teszi érthetőbbé, ami persze a műalkotás értelmezésére is visszahat. Ez a valódi kapcsolatuk, s nem a felszín hasonlósága.

Az 1960-as évek a látással kapcsolatos konvenciók átalakulásának időszaka – egyes, elfogadott, véglegesnek tűnő nézetek megdőlnék, új szempontok jelennek meg. Észrevehető az a – ma egyre fontosabbá váló – elgondolás, ami a művészet tapasztalatait különösen tanulságosnak ítéli.²⁸ A legfontosabb kulcsszó talán az illúzió, míg a kreatív szem helyébe az intelligens szem lép: Richard Gregory könyvéből mindenki számára világossá válhatott, hogy a látás sajátos agymunka, a szem az agy része. Az *Op Art (optical art)* fogalma, ahogy a gyűjtőnév az 1964-es New York-i *The Responsive Eye* kiállítás nyomán népszerűvé vált, közös nevezőre hozza mindazokat a szabályos mintázatok, interferencia, szimultán kontraszt, síkidom-sokszorozás, forgatás, tükrözés, eltolás és egyéb matematikai, geometriai transzformációk alkalmazása révén is csoportosítható²⁹ műveket, melyeknek az elfogadása a nagyközönség részéről talán a legsimább ügy volt az itt tárgyalt összes műtípus közül.

A pszichológiai és érzékeléskutatásban korábban ismert ábrák – Necker-kocka, Müller-Lyer illúzió, Rubin-serleg, a Benham-korong, a Poggendorf illúzió, hogy csak esetlegesen nevezünk meg néhányat – mellé felzárkózott az op-art. Gregory *The Intelligent Eye* (Az értelmes szem) című könyvében Bridget Riley és Victor Vasarely képeihez fűz kommentárokat, megjegyezve, hogy a művek értékét nem csökkenti a fiziológiai magyarázat – sem annak hiánya. Értelmezése szerint az op-art egyik hatását, a látszólagos mozgást, utóképet, illuzórikus kontúrt vagy egyéb érzékcsalódáson alapuló effektust a neurológiai abnormalitásnak, az idegpálya túlterhelésének, esetleg az ábrák, használt elemek kétértelműségének tudhatjuk be.

Ha nem lenne különbség az agyunk által konstruált látványvilág és a különböző eszközeink segítségével alkotott kép között, akkor nem lenne változás a képi konvenciók történetében, az ábrázolási formákban. Azt látjuk, amit tudunk, illetve amiről már tudjuk, milyen, azt úgy is látjuk. A látványvalóságra helyezett mintázat ugyanúgy a leírásra vonatkozó javaslat, hipotézis, ha a számítógépes megjelenítés digitális képpontjainak nagyon finom hálózata révén áll is össze a „realisztikus” ábra, vagy ha épp olyan mintázatot (Morellet, Julesz idézett képei, vagy Riley, Vasarely) látunk, melyet közvetlenül más egyéb látványtapasztalattal nem tudunk fedésbe hozni. „*Képzeljünk*

el egy fehér felületet, amelyen szabálytalan fekete foltok vannak. Most azt mondjuk: Bármilyen kép is adódjon ez által, mindig tetszőlegesen megközelíthetem leírását úgy, hogy a foltokra megfelelő finomságú négyzethálót fektetek, és ezután minden egyes négyzetről megmondom, fehér-e vagy fekete. Ily módon a felszín leírását egységes formára hoztam. E forma tetszőleges, mert ugyanolyan sikerrel alkalmazhattam volna olyan hálót, amelynek szemei háromszögek vagy hatszögek lennének.” Wittgenstein³⁰ ezt a newtoni mechanika világleírására hozza példának, ám a XX. század második felében létrejött új típusú képeknél, mint az autosztereogram, de még inkább a hologram³¹ – Gábor Dénes találmánya mely a lézerefény felfedezése által az 1960-as évek elejétől vált elkészíthetővé – a képfelületen véletlen pontok „értelmezhetetlen” eloszlását mutatja mindaddig, amíg meg nem világítjuk, s csak a fény által alakul azonosítható („három dimenziós”) képpé. A rögzített információk nyomán a fény rekonstruálja a lemezen a készítéskor a felvételi eszköz előtt fennálló fényeloszlást s feltárul a hologramkép „jelentése”, a bögre, a gipszfej, vagy a koponya.

A műalkotásokat ilyen egyszerű eszközökkel nem lehet megfejteni. „Egy műalkotás nem igényli a jelentést, hanem tartalmazza”, írja Rudolf Arnheim *Entropy and Art (Entrópia és művészet)* című könyvében.³² Az entrópia fizikai fogalma – mióta Clausius 1865-ben bevezette, majd Boltzmann az entrópia és a termodinamikai valószínűség kapcsolatát megmutatta – egyre szélesebb körben vált ismertté és alkalmazhatóvá. Az entrópia és információ fogalmainak egymáshoz kapcsolása Wiener és Shannon munkáiban egyaránt fellelhető: Wiener a *The human use of human being* című könyvében az információ mértékét a rend mértékének, míg ennek negatívját, a rendezetlenség mértékét entrópiának nevezi. Shannon a kommunikációelméletben, amikor az információ mérhető mennyiségét definiálja, felismeri és azonosítja a – statisztikus mechanika bizonyos képleteiben meghatározott – entrópia foglamát, vagyis új tudományos kontextusban alkalmazza. Entrópia és információ ellentétek, de ez a köznapi szó- és fogalomhasználatban nem válik egyértelművé. Arnheim például a rend és rendezetlenség kontextusában (*Essay on disorder and order* a mű alcíme) meglehetősen szkepticizmussal értelmezi ezt az ellentétet – ez persze semmit sem vesz el a fogalmak praktikus alkalmazhatóságából, melyet jól mutat az a tény, hogy tanulmányát egy computermonitron olvasom. Robert Smithson *Entropy and the New Monuments* című írásában – melyet másodlagos forrás nyomán Arnheim is idéz – éppen az entrópia fogalmát választja kulcskategóriaként, mikor kortársai – Judd, Morris, LeWitt, Dan Flavin és mások – munkásságát tudományos fogalmak, diszciplínák, felfedezések alapján tekinti át, alkalmasint nem kevés iróniával.³³

Az entrópia nem a véletlenszerű, a rendezetlen, vagy a kaotikus,³⁴ ahogy az információ sem a jelentés, mint azt több szerző is hangsúlyozni kénytelen. E szavak sokféle jelentéssel történő használata gyakorta terminológiai káoszt okoz. Ugyan ebből az állapotból még nem lehetne magyarázni, miért ke-

rülhettek a művészi kifejezés fókuszába a fogalmi szféra, a nyelvi kifejezés lehetőségei, illetve az elméleti, tudományos szövegekből ismert nyelvezet, de hogy szinkron tünetekről van szó, az azért egyértelmű.

1 & 3 (*idea, concept, jelentés*)

A huszadik század közepének új típusú műalkotásairól többen megállapították már, hogy sajátos szemiotikai nyitottság jellemző rájuk, folyamat-jellegűek (*process art, serial art, systematic art*), a mű része gyakran egy sajátos dialógus-igény, az interakcióra, vagy akár a kivitelezésre, a befejezésre való felhívás. Mel Bochner a *The Serial Attitude*-ben nem csupán történeti előképeket sorakoztat fel az általa leírt új műfajta, új módszer megmutatására, ahogy egyébként a tudományos diskurzus esetén szokás, hanem a kategorizálásra és definíciók megfogalmazására is vállalkozik, s ezen új módszer történeti előképét a perspektíva találmányában és rendszerének (*system*) alkalmazásában találja meg. E szempontból tekintve a művek elemezhetőek mint láthatóvá tett gondolatok (*thoughts made visible*), vagy eszmék, teóriák megjelenítései. A szerző például Sol LeWitt egyik művét így írja le: „*E mű összetettsége és vizuális bonyolultsága mintha közvetlen cáfolata lenne Whithead kijelentésének, hogy minél magasabb szintű az absztrakció, annál alacsonyabb fokú az összetettség (komplexitás).*” Természetesen könnyű találnunk ettől eltérő értelmezésre is példát, akár ugyanezen mű esetében is, s akár a mű alkotójától: „*Ez a fajta művészet nem elméleti, nem is elméletek illusztrációja [...] Különböző emberek ugyanazt különbözőképpen fogják értelmezni.*” (*Paragraphs on conceptual art*)³⁵

Umberto Eco *nyitott mű* fogalma a legmegfelelőbb, ha értelmezni kívánjuk a jelenséget. A *nyitott mű* című könyvének *A mű mint ismeretelméleti metafora* című fejezetében Eco arra hívja föl a figyelmet, hogy olyan világhelyzetben, amikor egységes és zárt, koherens (világ)kép a jelenségekről nem alkotható, a művészet javaslatot tesz arra, hogyan lássunk, adott esetben nem pusztán képet adva, hanem teljesen azonossá válva a diszkontinuitással. Ez a közvetítő helyzet tehát nem annyira a fenomenológiai leírásra, mint inkább – egyfelől – a fenoménként való megjelenésre, illetve – másfelől – magának a közvetítésnek, a közegnek, a médiumnak a vizsgálatára predesztinál.

„*Az utóbbi évek legjobb munkáinak fele vagy több mint fele se nem festészet, se nem szobrászat. Rendszerint többé-kevésbé az egyikkel vagy a másikkal rokonok. A munkák meglehetősen különfélék, és különböző bennük sok minden olyan is, ami nem található meg sem a festészetben, sem a szobrászatban. Mégis akad egy és más, ami szinte valamennyinél előfordul.*”³⁶ Judd az ismert műformák határainak változását veszi észre mint új jelenséget, vagyis annak vizsgálatára ösztönöz, mi lehet itt a közös mozzanat anélkül, hogy a

művészeti ágak hagyományos felosztását használnánk. Mi a médium e szempontból?

A médium mindenekelőtt a művész (abban az értelemben, ahogy Marcel Duchamp leírta a *Teremtő aktusban*³⁷), de mi nem vele, hanem a művel kerülünk kapcsolatba, s itt a mű közege, anyaga, a létrehozás módszere (minden, vagyis az eszköz, a technika, az eszme, esetleges előképek) együtt a médium másodlagos, közkeletű jelentése. Az intermédium az ismert, meglévő, kialakult formálási módok közötti területfoglalás, a köztes közeg bevezetése s ezáltal a művészetfogalom kiterjesztése. Innen már rövid az út a fogalom médiumáig, ami részben talán magyarázza, miért jelenhetett meg az 1960-as évek közepével egymástól függetlenül is a világ számos pontján az a nemzetközi művészeti fordulat,³⁸ ami később a conceptual art nevet kapta.

Peter Osborn összefoglaló monográfiája idézi Henry Flynt 1961-es *Concept Art* esszéjét, melyben a művészet anyagaként a fogalmat jelöli meg (a *concept art*, *konzeptkunst* megnevezések ezt pontosan mutatják), míg Sol LeWitt szerint: „A konceptuális művészetben a koncept (ötlet vagy elképzelés, fogalom) eszméje a legfontosabb szempontja a munkának.”³⁹ Egyébként másik, gyakran hivatkozott írásában (*Sentences on Conceptual Art*, 1969) világos különbséget is tesz *idea*, valamint *concept* közt. Joseph Kosuth kevésbé szörszálhasogató, mikor kijelenti: „Minden művészet (Duchamp után) konceptuális (természetű), mivel a művészet csak konceptuálisan (fogalmilag) létezik.”⁴⁰

Mikor Hilton Kramer korabeli kritikájának⁴¹ aforisztikus mondata – *the more minimal the art, the more maximum the explanation* – megszületett, valószínűleg ő sem gondolta, hogy a helyzet, vagyis a művészet és művésztória viszonya még fokozható, olyannyira, hogy a mű mintegy eltűnni látszik, legalábbis olyannyira nehézé válik lokalizációja, mint a határozatlansági elv szerint az elektroné. A kvantumelméletből megtanulhattuk, hogy egy alternatívára nem csak igennel vagy nemmel lehet válaszolni. A paradox – a kvantummechanika koppenhágai értelmezésében legalábbis – újabb természettudományos legitimitást kap: például abban, ami magának az értelmezésnek az a Heisenberg által is jelzett paradoxona, hogy az új kísérletet is a klasszikus fizika nyelvén, annak fogalmaival kell (lehet csak) leírni, pedig a lényeg épp az, hogy e fogalmak nem alkalmazhatók. *Rossz nyelven csak tévedni lehet* – írja Erdély Miklós, a magyarországi avant-garde talán legjelentősebb művésze, aki számos természettudományos felfedezésre reflektáló konceptuális akciót mutatott be az 1960-as évek végén. Az új nyelv keresése, valamint a közlés nyelvi formálása mint képzőművészeti probléma az irodalmi-költészeti vonatkozásokon túl a tudományos, axiomatikus fogalmazás esztétikumában is mintát talál.

Talán több pusztá szójátéknál, ha megjegyezzük, hogy Kepes György korszakunk elején még a látás nyelvéről beszél, az Art and Language pedig húsz évvel később a művészet nyelvéről. Az új „nyelvek” keletkezése (FORTRAN: FORmula TRANslation, 1955, ALGOL – ALGORithmic Language, 1958), il-

letve a nyelvkritikai, nyelvelméleti kutatások korszakában a közvetlen utalásokat tartalmazó műveken (Hollis Frampton: Zorn's lemma, Hapax legomena) túl is találhatunk kapcsolatokat. Robert Smithson „A Museum of Language in the Vicinity of Art” című írásában a helyzetet egy Pascal-parafrazissal jellemzi: „a nyelv végtelen múzeummá válik, melynek középpontja mindenütt jelen van, határai sehol sincsenek.” Nyilvánvaló, hogy a korai kompjúter-programozási nyelvek algoritmusszerkezete, a filozófiai-logikai, tudományos nyelv axiomatikus formái és a concept event forgatókönyvek, írásos statementek között van formai kapcsolat. A konceptuális mű javaslatok lényeges eleme, hogy végrehajtásukhoz nem szükséges a javaslattevő művész: helyettesítheti bárki.

Természetesen – hogy fenti, fizikai analógiánkat folytassuk – ilyen helyzetben igencsak felértékelődik a befogadó vagy *megfigyelő* szerepe (sőt, joggal merülhet föl kompetenciájának kérdése is). A végletesen ideává alakuló nyitott mű váratlan csapdája lehet, hogy vagy értjük s nem gondolunk művészetre, vagy művészetnek tekintjük, de nem értjük, hová tűnik a mű. Mikor Lucy Lippard az elanyagtalanosodásról ír (Lucy L. Lippard: *Dematerialization of Art 1966–1972*, London/N.Y. 1973), a művészi szándék fontos aspektusát emeli ki. A koncept mintegy a *disegno internót* állítja középpontba, a belső elképzelést, eszmét és eszményt tekintve a mű lényegének, akár a formálástól is eltekintve. Bár semmi konkrét ok nincs arra, hogy itt Zuccharit idézzük, annyit érdemes elmondani, hogy a megjelenítés tendenciája, a *dizájn* általánosságban a minimalnál a *disegno externo*, míg a konceptnél a *disegno interno* túlfokozása. E szempontból azt mondhatjuk, hogy a minimal art a concept más nézetből és viszont: minimal és conceptual art viszonyában mintha az idea és a forma látszólag kettéválna – mintegy az egyik közelítés inkább az idea, a másik inkább a forma felől mutatja fel ugyanazon eszményt. Ha a tudományos megfelelőjét keresnénk ennek a folyamatnak, a sort Kurt Gödel tételénél kellene kezdeni, mely szerint adott axiómarendszer ellentmondás-mentességét az axiómarendszeren belül nem tudjuk bizonyítani, s a vége talán az endofizika lehetne, vagyis hogy az események egészen más összefüggéseket mutathatnak attól függően, hogy a rendszeren belül vagyunk (endo), s így szerzünk tapasztalatokat, vagy kívülről (exo) szemléljük.

Meglepődve tapasztaljuk, hogy miközben a művészek következetesen próbálják a műveket ideológia- és eszmerendszertől, világnézettől független állításokká, tényeké alakítani, végül is részben ennek magyarázata révén, részben a kritikai értelmezés során, valamint – mintegy sajátos inflexiók ponton átlendülve – maguk a művek révén is a művészet egy teorémahalmaz formáját veszi fel. S nem csupán az írást mint formát választó alkotásokra kell gondolnunk. Joseph Kosuth műveinek jó része (a tárgyat, képét és definícióját együtt kiállítótérbe helyező művek mindegyike) lényegében értelmezhető Platón 7. levelének illusztrációjaként. Ha mai szemmel áttekintjük az időszak szempontunkból jelentősebb kiállításait,⁴² talán még ennek a mozgásnak a mentális diagramja is megadható.

Nézzük meg és hasonlítsuk össze Dennis Oppenheim *Reading position for Second Degree Burn* valamint Michael Heizer *Double negative* című munkáit. Nem nehéz észrevenni, minden külsődleges látszat (anyag, technika, méret) ellenére mennyire hasonló a szerkezetük. A nézőnek két – kezdetként és a folyamat végpontjaként tételezett – állapot között eltelt idő képzetét kell megteremtienie és észrevennie azt, hogy mindkettő az ő saját, aktuális jelenébe csúszott át. Fizikai változások szándékosan keltett nyomaként jelenik meg az a meghatározhatatlan intervallum, melybe a mű, mintegy saját „öröklétébe”, belép. Ez a kétféle tartam, a mű és a mindenkori néző saját ideje újabb intervallumot alkot, ami a mindenkori, lehetséges interpretációk tere. A fénynek *kitett* bőr, az időjárásnak *kitett* kőszikla, a nézőnek *kitett* mű egyaránt „szellemi” és „anyagi” lét elválaszthatatlan egymásra utalását, a megismerés fizikai és metafizikai dimenzióit vizualizálja. Nem kér értelmezést, talál.

Kérdés, miért evidencia számomra a két mű kvalitása – első látásra, egyértelműen és megkérdőjelezhetetlenül – s az is, miért tudom elfogadni, ha valaki ugyanezt az evidenciát más műben találja meg. Nem kerülhető itt meg a szubjektív reakció, hiszen ez a viszontválasz a művészet sajátos kutatási módszerére, arra, hogy a mű és nézője miként van kapcsolatba az ismeretlennel. Épp így, megtapasztalhatóvá téve és folyamatosan fenntartva ezt az állapotot, e kapcsolat *lehetőségét* állítva.

A művészet a személyes tudás érvényességét tartja fenn és erősíti, míg a tudomány ezt a megismerési fokot már csak kivételes esetekben nyújtja, pedig nélkülözhetetlen. A megismerés revelatív aspektusa hiányzik a hétköznapiokból. A tudomány az ismeretszerzésre, tanulásra és elfogadásra szorítkozik, s az eredmények belátása a közvetlen tapasztalást – joggal – kizárja, vagy igen speciális feladatként állítja elénk. Elvesztette azt az érzéki belátásra alkalmas nyújtó állapotát, ami a személyes tudás (private knowledge) – túl az iskolán –, a művészet pedig át tudta venni ezt a szerepet.

JEGYZETEK

A tanulmány – némileg rövidített formában – angolul megjelent: Art, Research, Experiment: Scientific Methods and Systematic Concepts. = Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s–70s. Los Angeles County Museum of Art – The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2004, 89–111.

¹ Két újabb, bőséges forrásanyagot és bibliográfiát tartalmazó feldolgozás: MEYER, James. *Minimalism*. Phaidon Press, 2000., OSBORN,

Peter. *Conceptual art*. Phaidon Press, 2002.

² Egy – az esszé témájához, szempontjaihoz is illeszkedő – példa Anna C. CHAVE: *Minimalism and the Rhetoric of Power*, 1990. in: MEYER i.m. 277.

³ Összefoglaló németországi kiállítás: LEISTNER, Gerhard – BRADE, Johanna. *Kunst als Konzept. Konkrete und geometrische Tendenzen seit 1960 im Werk deutscher Künstler aus Ost- und Südeuropa*. Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie, 1996., Ma-

gyarországon MADI címmel 1998-tól művészeti periodika jelent meg, Szlovákiában 2002-ben „Kassák és a Madi” ma címmel művészeti fesztivált rendeztek.

⁴ A manifesztumok eredeti és angol nyelven megtalálhatók:

http://www.coleccioncisneros.org/st_writ.asp

⁶ A további tájékozódáshoz kiindulópont lehet: BILETZKI, Anat, MATAR, Anat, „Ludwig Wittgenstein”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2002 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2002/entries/wittgenstein/>>

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). *L'oeil et l'esprit*. Gallimard, Paris, 1964. A szem és a szellem. in: Fenomén és mű. szerk. BACSÓ Béla. Kijárat kiadó, 2002, 53–76.

⁷ Művészet mint művészet. Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II. Válogatta és szerkesztette Lengyel András, Tolvaly Ernő. A&E'93 Kiadó, 2002., 17. (Gerencsér Éva fordítása). „*The one subject of a hundred years of modern art is that awareness of art of itself, of art preoccupied with its own process and means, with its own identity and distinction, art concerned with its own unique statement, art conscious of its own evolution and history and destiny, toward its own freedom, its own dignity, its own essence, its own reason, its own morality and its own conscience.*”

⁸ WEIZSÄCHER, Carl Friedrich: Beziehungen der theoretischen Physik zum Denken Heideggers (1949) in: C. F. WEIZSÄCHER: *Zum Weltbild der Physik*. S. Hirzel Verlag, Stuttgart, 1970. 243–245. Magyarul: Carl Friedrich von WEIZSÄCHER: A modern elméleti fizika és Heidegger filozófiája. In: *Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1980. 30.

⁹ *Das Bild nach dem letzten Bild / The Picture After the Last Picture*. Wien: Galerie Metropol – Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1991.

¹⁰ Talán érdemes megjegyezni, hogy ez idő tájt jelöli ki Werner Haftmann majd Hans Sedlmayr, ha nem is egyformán minősítve – utóbbi, az 1948-as *Verlust der Mitte* híres szerzője művészetet kívüli gesztusnak, legutolsó szélsőségeknek, „*bálványnak*” nevezve – a XX. századi művészet két paradigmatisz szélsőértékét, Duchamp readymade-

jeit illetve Malevics Fehér alapon fekete négyzetét. SEDLMAYR, Hans. *Die Revolution der modernen Kunst*, 1955, HAFTMANN, Werner. *Malerei im XX. Jahrhundert*. 1955.

¹¹ BÖHRINGER, Hannes: Szinte semmi. Előadás a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, 1993 ősz. Balkon, 1994. 2. 6–8.

¹² Roland BARTHES modern jelenségnek nevezi az írásmódok sokasodását *Az írás nullfoka (Le degré zéro de l'écriture)* című, 1953-as esszéjében.

¹³ HOFFMANN, Klaus. *Kunst-im-kopf*. Köln: DuMont/Aktuell, 1972.

¹⁴ Sontag és Beckett írásait, melyekre utalunk, az Aspen közölte. Ma legegyszerűbben on-line változatban érhetjük el: „*This is a web version of Aspen, a multimedia magazine of the arts published by Phyllis Johnson from 1965 to 1971. Each issue came in a customized box filled with booklets, phonograph recordings, posters, postcards — one issue even included a spool of Super-8 movie film.*” BECKETT: Text for nothing (1958) read by Jack MacGowan 12 mins. 45 secs.

<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/audio5A.html>

Susan SONTAG *The Aesthetics of Silence* <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>

¹⁵ Vö. ERDÉLY Miklós: A művészet mint üres jel. – Marly tézisek.

0 A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja.

00 A befogadó ezt az ürességet fogadja be. 000 A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó „megérti”.

ERDÉLY Miklós: *A művészet mint üres jel*. In: *A művészet a változó világban*. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének elméleti tanácskozása. 1980. 76–78. Újraolvadva in: E. M.: *Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*. Szerk.: PETERNÁK Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 122–124.

¹⁶ A manifesztum angol fordítása on-line is elérhető az „art minimal & conceptual only” weblapról (2003.09.04.)

<http://members.aol.com/mindwebart3/page66.htm>

¹⁷ *Editorial in 27 parts*. First published in

- Straight 1. (1968). in: KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after. Collected writings, 1966–1990*. Cambridge (Mass.) and London: The MIT Press, 1991. 9.
- ¹⁸ Példaként említhetjük a Woody és Steina Vasulka kurátori munkája nyomán létrejött kiállítást és katalógust: *Eigenwelt der Apparatenwelt. Pioniere der elektronischen Kunst*. Linz: Ars Electronica 1992., vagy a Sabine Bretweiser által szerkesztett, ugyancsak kiállításhoz kapcsolódó kötetet: *REPLAY. Anfänge internationalen Medienkunst in Österreich*. Wien: Generali Foundation – Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000.
- ¹⁹ WIENER, Norbert. *CYBERNETICS or Control and Communication in the Animal and the Machine*. MIT Press 1948, SHANNON, C. *A Mathematical Theory of Communication* in: *Bell System Technical Journal*, 1948. Magyarul: Nórbert WIENER: Válogatott tanulmányok. Gondolat, Budapest, 1974. Claude E. SHANNON–Warren WEAWER: A kommunikáció matematikai elmélete. Országos Műszaki Információs Központ és Könyvtár, Budapest, 1986.
- ²⁰ NEMES Tihamér 1960-ban magyarul, 1967-ben németül megjelent Kibernetikai gépek című könyvének ezt a fejezetét újraközi: WEIBEL, Peter. *Jenseits von Kunst*. Wien: Passagen Verlag, 1997. 365–372, Magyarul: A művészetén túl. (szerk. Peter WEIBEL) Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum / Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ 1999 Budapest, 365–371.
- ²¹ A kinetikus művészet történetének összefoglalását, rendszerezését Frank Popper végezte el többször, több kiadásban megjelent művében: POPPER, Frank: *Naissance de l'art cinétique*. Paris: Gauthier, 1970., POPPER, Frank: *Origins and development of kinetic art*. New York Graphic Society, 1968. Újabb, rendszerező feldolgozás: BUDERER, Hans-Jürgen: *Kinetische Kunst. Konzeptionen von Bewegung und Raum*. Worms: Wernersche Vrlg. 1992.
- ²² exat 51 & new tendencies. avant-garde and international events in croatian art in the 1950s and 1960s. Zagreb: MSU 2002 (Book and CD-rom)
- ²³ Otto PIENE In Memoriam George Kepes, 1906 – 2002. Leonardo Vol. 36, No. 1, 3–4, 2003.
- ²⁴ Billy Klüverrel készített interjú: <http://www.coretext.net/2001a/clab-kluver.html>
- ²⁵ REICHARDT, Jasia. *Cybernetic Serendipity*. Studio International special issue. London 1968. Ld. még: Brent MacGregor *Cybernetic serendipity revisited* Proceedings of the fourth conference on Creativity & Cognition, October 2002.
- ²⁶ Vessük össze például, ahogy Yugo Nakamura a flash programozás segítségével mintegy újrairhatóvá teszi a korai kompjútergrafikák vizuális világát. <http://surface.yugop.com/>
- ²⁷ JULESZ, Béla. *Dialogues on perception*. A Bradford Book. Cambridge (Mass.) and London: The MIT Press, 1994, 96. JULESZ Béla: *Dialógusok az észlelésről*. Typotext, Budapest, 2000, 124. Érdemes talán egy rövid idézetet még ideiktatnuk, ami közvetlenül nem az itt említett témához, de az esszé egészének fóvétéseihez kapcsolódik a könyv 83. lapjáról: „are mathematical structures and theoreme (e.g. the Mandelbrot set, with its striking self-similarities, or analytical functions with their amazing properties, or twin-prime numbers and their distributions) discovered or invented?” A magyar kiadás 109. lapja: „A matematikai struktúrákat és tételeket (például a megdöbentő önhasonlóságot mutató Mandelbrot halmazt, a meghökkentő tulajdonságokkal rendelkező függvényeket, vagy az ikerprímeket és eloszlásukat) felfedezték vagy feltalálták?”
- ²⁸ Csak jelzészzerű felsorolásként, az első megjelenés idejét tüntetve fel: ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1954. GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London and New York, Phaidon, 1960. GREGORY, R. L. *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1966. GREGORY, R. L. *The Intelligent Eye*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1970.
- ²⁹ A matematikai alapon történő rendszerezésre példa: *Mathematik in der Kunst der*

letzten dreißig Jahre. Von der magischen Zahl über das endlose Band zum Computerprogramm. Ludwigshafen am Rhein: Wilhelm-Hack-Museum, 1987.

³⁰ Tractatus logico-philosophicus, 6.341

³¹ [A] „diffúz” hologram igen furcsa külsejű: mintha csupa zaj volna. Akár „ideális Shannon-kódolásnak” is nevezhetjük. Claude E. Shannon ugyanis információelméletében kimutatta, hogy a leghatékonyabb az a kódolás, amelyben minden szabályosság eltűnik a jelből, vagyis e kódolásnak „zajszerűnek” kell lennie. De hol van ebben a káoszban az információ? Kimutatható, hogy a hologram nem annyira rendszertelen, mint amilyennek látszik. Nem olyan a helyzet, mintha rendszertelenül homokszemeket dobáltak volna a lemezre. Meglehetősen bonyolult alakzatról van szó, a tárgy diffrakciós képéről, amely rendszeretlen közönléként, de mindig ugyanabban a méretben és ugyanabban az irányításban ismétlődik. A diffúz hologramoknak igen érdekes tulajdonságuk, hogy a hologramnak bármely olyan kicsiny része, amely elég nagy ahhoz, hogy a diffrakciós mintát tartalmazza, az egész tárgyra vonatkozó minden információt tartalmaz. A tárgy ebből rekonstruálható is, de a zaj nagyobb. A diffúz hologram tehát elosztott memória. Ezzel kapcsolatban sokat spekuláltak azon, vajon az emberi memória is nem holografikus természetű-e.” GÁBOR DÉNES: Holográfia, 1948 – 1971. A Nobel-díj átvételekor tartott előadás. in: GÁBOR DÉNES: Válogatott tanulmányok. Gondolat, Budapest, 1976. 11–47.

³² ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and Art*. Berkeley: University of California Press, 1971.

³³ „Laughter is in a sense a kind of entropic 'verbalization'. How could artists translate this verbal entropy, that is 'ha-ha', into 'solid-models'?” Az írás eredetileg az *Artforum* 1966 júniusi számában jelent meg.

³⁴ Sajnos itt nincs mód részletezni a véletlen folyamatok vizsgálatának – mint a játékelmélet (NEUMANN–MORGENSTERN: *Theory of Games and Economic Behavior*. Princeton University Press, 1944), vagy az 1960-as évekkel induló káosz kutatás (LORENZ, Ed-

ward: *Deterministic Nonperiodic Flow*. Journal of the Atmospheric Sciences 20 [1963], 130–141.) művészeti vonatkozásait.

³⁵ Paragrafusok [inkább: bekezdések – PM] a konceptuális művészetről. Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény. Válogatta: Tolvaly Ernő Szerkesztette Lengyel András és Tolvaly Ernő. A&E'93 Kiadó, 1995., 208–212. lap (valószínűleg Jósvei Lídia fordítása – a kötet adatai e szempontból nem egyértelműek).

³⁶ Donald Judd: Sajátos objektumok (inkább: Különös tárgyak – PM). Művészet mint művészet. Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II. Válogatta és szerkesztette Lengyel András, Tolvaly Ernő. A&E'93 Kiadó, 2002., 37. lap (valószínűleg Jósvei Lídia fordítása – a kötet adatai e szempontból nem egyértelműek) „Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. Usually it has been related, closely or distantly, to one or the other. The work is diverse, and much in it that is not in paint painting and sculpture is also diverse. But there are some things that occur nearly in common.” (Donald Judd: *Specific Objects* (1965) Arts Yearbook, 8 1965)

³⁷ Az 1957-es előadás az Aspen jóvoltából a szerző előadásában meghallgatható itt: <http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6/audio5E.html>

³⁸ *Global conceptualism: points of origin 1950s–1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.

³⁹ „In conceptual art the idea of concept is the most important aspect of the work” (*Paragraphs on Conceptual Art*, 1967)

⁴⁰ „All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exist conceptually.” (*Art after Philosophy*, 1969) Filozófia utáni művészet. Joseph Kosuth: Művészeti tanulmányok. Texte über Kunst. Knoll Galerie, Wien & Budapest, 1992 (több fordító)

⁴¹ Kb.: „Minél minimálisabb a művészet, annál maximálisabb a magyarázat.” *An Art of Boredom?* June 5, 1966. in: KRAMER, Hilton: *The age of the avantgarde. An art chronicle of 1956–1972*. London: Secker & Warburg, 1974. 412.

⁴² *Bewogen Beweging*. 1961, Stedelijk Museum, Amsterdam – Moderna Museet, Stockholm; –

Post Painterly Abstraction. 1964, Los Angeles County Museum of Art; *Light as a Creative Medium*. 1966, Harvard University Carpenter Center; – *Primary Structures*. 1966, The Jewish Museum, New York; – *Cybernetic Serendipity*. 1968, Institute of Contemporary Arts, London; – *When attitude becomes form. Works. Concepts. Processes. Situations. Information*. 1969, Kunsthalle, Bern; – *Infor-*

mation. 1970, The Museum of Modern Art, New York; – *Documenta 7*. 1972, Kassel. Fentiek közül kettővel részletesen foglalkozik a 20. századi avant-garde-ot a „legendás” kiállítások nyomán áttekintő könyvében ALTSHULER, Bruce. *The avant-garde in exhibition: new art in the 20th century*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

KÖNYVBEMUTATÓ

KÖRNER ÉVA: AVANTGÁRD IZMUSOKKAL ÉS IZMUSOK NÉLKÜL
(*Elhangzott 2005. június 23-án az MTA Képtárában, a könyv bemutatóján*)

Kedves Kollégák!

Akik ismerték, azok tudják, akik nem ismerték, azok talán elhiszik: Körner Éva nehéz ember, de rendkívüli személyiség volt. Az emberről mindenkinek megvan a maga története, a személyiség lenyomatát pedig az írásai őrzik. Körner csak akkor írt, ha mondanivalója volt – írásainak ez az első, megszívlelendő tanulsága. Fogalmazásmódja tömör és célratoró, okfejtése logikus, ítéletei határozottak, olykor meghökkentők. Ez a kemény és racionális írásmód azonban bámulatosan érzékletessé válik, ha a számára kedves vagy fontos műveket jeleníti meg. (Gondoljunk pl. Seurat Grand Jatte-jának bemutatására.) Azok közé tartozott, akik úgy művelték az elméleti megalapozottságú művészettörténet-írást, hogy fogékonyak maradtak a művekből kisugárzó érzékenység iránt is. Írásainak ez a második nagy tanulsága.

Fülep Lajos tanítványa volt, akitől mindenekelőtt a művészet és a világnézet összertartozását tanulta meg, vagyis azt, hogy „minden esztétikai forma érdektelen jelentős világszemlélet nélkül”. Erre alapozta egész munkásságát, megteremtve általa azt a kiindulópontot, amelyre egy koherens művészeteszmény épülhet. Ez határozta meg számára a műalkotások helyét, ez formálta a róluk alkotott ítéletét.

Mesteréről írt tanulmányában Körner kifejti, hogy Fülep „teremtette meg a világszemléleti alapon rendszerezett magyar művészettudományt” azáltal, hogy fölállított néhány alapvető kategóriát. Ezek: a nemzeti és az egyetemes, a történelmi relatív és az esztétikai abszolút, az absztrakt és a konkrét fogalompárjai. Fülep az egyik főszereplője Körner merész tudománytörténeti áttekintésének, amely a „Váltások a magyar művészettörténeti irodalom szemléletében: a harmincas évek” címet viseli. Itt azzal a paradox helyzettel kellett megbirkóznia, hogy Fülep ekkor már régóta teljes visszavonultságban élt, művészeti kérdésekbe nem folyt bele. 1923-ban megjelent könyve (*Magyar művészet*), valamint a *Művészet és világnézet* című tanulmánya azonban ekkor kezdett hatni. Azt hiszem, hogy Körnernek ezt az állítását az idő egyre inkább igazolja, hiszen minél többet tudunk meg a kor művészeiről, annál inkább kitűnik, hogy a könyvet mennyien olvasták. Fülep mellett a tanulmány-

nak még két főszereplője van: Kassák Lajos és Kerényi Károly. Mellettük pedig a „futottak még” rovatban ott találjuk a magyar művészettörténet-írás teljes elitjét: Gerevich Tibortól Balogh Jolánon és Pigler Andoron át Péter Andrásig és Genthon Istvánig. Körner nem vitatja munkásságuk szakmai jelentőségét, a topografikus feldolgozó munka, a kis- és nagymonográfiák, az összefoglaló áttekintések fontosságát, de a '30-as éveket a magyar művészettörténet-írás válságának tekinti. Mert miközben a kutatómunka nagymértékben kitágult, minden sarkított művészeti szemlélet elpuhult, a fogalmak devalválódtak. A korszak történetírása kimondottan teóriaellenes. Hogy ebben volt egy becsületes önvédelem a politikai teóriák ellenében, azt Körner nem tagadja. Nem tudja megállni azonban, hogy ne hivatkozzék Fülepre, aki az ilyen típusú munkáról azt mondta, hogy az a tudomásra érdemes dolgok tudomást nem érdemlő feldolgozása. Nekem viszont kötelességem megemlíteni, hogy Éva nagyon is tudta, mi a filológiai aprómunka a forráskutatástól a műtárgy meghatározásig, és ha kellett, művelte is. Beosztottjaitól pedig szigorúan megkövetelte. Körner természetesen kitér Kállaira is, akinek könyvét úgy értelmezi, mint a fülepi elvárások peszszimista befejeződését.

Tanulmányának nagy bravúrja, hogy közös nevezőre hozza benne Fülepet és Kassákot, akik bár kortársak voltak, egymásról nem vettek tudomást. Kimutatja, hogy Kassák teóriája éppen annak a nagy törésnek köszönhette létrejöttét, amely Fülepet visszavonulásra kényszerítette, de mindkettejük elméletében a *társadalom* a művészet domináns tételezője. Ha azonban jobban belegondolunk, rájövünk, hogy az a bizonyos közös nevező nem más, mint maga Körner Éva, mert munkásságában ő egyesítette a fülepi kategóriákat a kassáki elmélettel és gyakorlattal.

A 30-as évek válságából két kitörési kísérletet lát: a szocialista képzőművészek csoportjának a marxista világnézetten alapuló tevékenységét, ami azonban kudarcba fulladt, mégpedig a speciális műforma „meggyőző prezentálásának hiányában” – tehát az esztétikai minőség miatt. A másik figyelemre méltó kísérlet pedig az ún. szentendrei program, amelyet Kerényi Károly „sziget” elméletével hoz kapcsolatba. A tanulmány további ismertetését itt most abba hagyom, mert Szentendréről a későbbiekben lesz még szó, de szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy ez az írás annyira érdekes, hogy akár egy önálló konferenciát is megérdemelne.

A kötet első írása Medgyessy Ferencről szól, és csaknem fél évszázada jelent meg. Azóta elkészült a szobrász oeuvre-katalógusa, és megjelent róla legalább négy monográfia. Adatokban, részletekben többet tudunk, de érdemben nem. Körner szempontrendszere, elemzései és jellemzései ma is érvényesek, új megközelítési módokkal senki sem próbálkozott. A könyv zárótanulmánya 1997-ből való, és Veszelszky Béláról szól. A nagyon is földhözkött Medgyessytől a Földön kívüli, a szellemi világegység materiális formába öntésével vívódó Veszelszkyig tejed hát a kötet íve, amely 8 nagy, tematikus egységben 62 írást foglal magába. A nagy tanulmányok mellett ott vannak a sze-

mélyeket és életpályákat bemutató írások, valamint néhány kiállításkritika. Elolvasva Körnernek a 60-as években írt kritikáit az akkor nagy feltűnést keltett csoportos tárlatokról, az az érzésünk, csak azért vállalkozott a feladatra, hogy leírhasa azok nevét, akik nincsenek – mert nem lehetnek – jelen a tárlaton. Kassák, Korniss, Bálint Endre, Anna Margit, Barta Lajos, Jakovits József – mind hiányzott a X. Nemzeti Tárlatról 1965-ben, de nemcsak hiányoztak, a nevüket sem lehetett leírni pozitív összefüggésben. Nem véletlen, hogy ezek az írások vidéki folyóiratokban, elsősorban a *Tiszatáj*-ban jelentek meg, amelynek akkori szerkesztősége toleránsabb volt, mint a fővárosi lapokéi, jóllehet a *Tiszatáj* főszerkesztője ekkor éppen egy korábbi politikai tiszt volt.

Éva minden gesztusával tiltakozni akart a kultúrpolitika ostobasága ellen, és ehhez minden lehetséges eszközt igénybe is vett. A szobrászok közül Jakovitsot becsülte a legtöbbre, akit 1965-ös emigrálása után teljesen negligált a művészeti köztudat. Körner úgy tiltakozott ez ellen, hogy a *Magyar művészet a két világháború között* című kis könyvének német nyelvű kiadásába (1972) belevette Jakovitsot, még két képet is közölt tőle. Ezt csak úgy tehette meg, ha a szobrokat és így az életművet is antedatálta. Művészettörténész ilyet nem tehet. Ezt ő is tudta, normális körülmények között nem is tette volna, de hát a körülmények nem voltak normálisak. Annál is inkább felmentve érezhette magát, mert ő sosem fogadta el 1945-öt korszakhatárként a magyar művészetben, hanem 1949-et tartotta annak. Így tekintve már nem is tévedett olyan nagyot.

A korszakhatár kérdésével elérkeztünk az egyik nagyon izgalmas, de kellő figyelemre nem méltatott írásához, a *Periodizáció és művészettörténet* címűhöz. A 60-as években nagy periodizációs viták zajlottak minden társadalomtudományi ágban, amelyek alapkérdése a történeti korszakok és a stíluskorszakok viszonya volt, céljuk pedig az, hogy a stílus fogalma, mint nem marxista kategória, visszaszoruljon a tudomány történetében. Körner nem a művészet-történeti, hanem az irodalmi vitán szólt hozzá, mégpedig Kenyeres Zoltán periodizációs vázlatához. Ebben sok más téma mellett felveti, hogy az irodalommal ellentétben, a művészetben 1945 nem korszakhatár. Felveti továbbá, hogy az 1949-es gyökeres fordulat után, amelyet a hatalmi nyomás idézett elő, „nem intervallumot kell-e a magyar művészet folyamatában jelölni”. Írása 1969-ben jelent meg, de azóta sem hozott áttörést. A korszakhatár csak az építészetben változott, Gábor Eszter egyértelműen a fordulat évét jelöli meg a Corvina által 2002-ben kiadott kötetben (*Magyar művészet 1800-tól napjainkig*). Így aztán Körner igazságát minden generációnak újra fel kell fedeznie. Legutóbb éppen Szücs György tette ezt a Műértő 2004. októberi számában.

Körner Derkovitsról írta kandidátusi disszertációját. A monográfia a védésnél korábban, 1968-ban jelent meg, számos részpublikáció után. 1965-ben közölt egy átfogó tanulmányt a *Valóság* című folyóiratban, mely a nagymonográfia tömör és bravúros összefoglalása. Ezt követően is írt Derkovitsról, aki

mindig is a szívügye maradt. Vizsgálódásának középpontjában – elveihez híven – a festő munkásságának történelmi determináltsága áll. Ebből a szempontból értékelte művészetének egyetemes érvényét is, kimutatva, hogy a lokális mű szerves része az egyetemesnek, az elszigeteltségben növekvő művészetek éppoly jelentősek lehetnek, mint a nemzetközi érdeklődésre számot tartók. Fülepet idézi arról, hogy az egyetemes jellegnek nem kritériuma az egyetemes hatás, hanem az *an sich* tartozik a műhöz.

Az 1990-es években új szempontokkal és felhangokkal bővítette a Derkovits-képet. A centenárium alkalmával tartott előadásán hivatkozott két miniszteri programra: Klebelsberg Kunóéire és Hóman Bálintéra, hogy érzékeltesse a festő utolsó éveinek kultúrpolitikai hátterét. Az olvasó joggal döbben meg azon, hogy mi mindent engedtek meg maguknak a miniszterek a képzőművészettel kapcsolatban, amit más esetekben nem mertek volna. Körner azonban nem volna önmaga, ha nem aktualizálná a kérdést, így hát gyorsan tesz egy jól irányzott oldalvágást az éppen regnáló kultúrpolitika irányába is.

Fülep Lajos nyomán ő is úgy gondolta, hogy a legnagyobbakkal kell foglalkozni. Bár Kassákról nem írt monográfiát, Bori Imrével közösen kiadott könyve (*Kassák irodalma és festészete*, 1967) máig irányadó. A Derkovits-könyv után Vajda Lajosról szeretett volna nagy monográfiát írni. Erre azonban nem volt reménye. Két Vajda-monográfiát a magyar könyvkiadás nem engedett volna meg. Az elsőt pedig Mátyás Stefániának kellett írnia, így kívánták ezt Vajda egykori barátai, amit Éva méltányolt is. Ezért a róla szóló nagy tanulmányban, valamint a szentendrei művészetet tárgyaló írásaiban mutatta be koncepcióját.

A szentendrei művészet fogalmát Körner Éva alkotta meg, és ezzel darázs-fészekbe nyúlt. Ma is hallom azoknak a köztisztelőben álló, idős szentendrei mestereknek a felháborodott hangját, akik még személyesen ismerték Vajda Lajost, de csak egy szelíd különcöt láttak benne, és nem művészt. Hogy lehet őt tenni meg a szentendrei művészet letéteményesének, és mellőzni azokat, akik egész életüket a város megörökítésének szentelték.

Körner tanulmányok sorában igyekezett megmagyarázni és megvilágítani álláspontját, elkülöníteni a város szenzuális élményéből kiinduló festészetet attól, amit Vajda és Korniss kezdett el 1935-ben, és amely program a szovjet-orosz filmművészetből nyert alapvető ihletet, a lokális vonatkozások csak eszközök voltak és nem célok. Mert valójában kettőjükéről volt szó, és Körner kényszerűségből találta ki ezt a megjelölést. „Bár a szentendrei művészetben belül mindig is határozottan ki akartam emelni Vajda és Korniss 1935 évi fellépését, kezdeményezésükre nem találtam meg a kellő nevet” – írta 1976-ban. (*Szentendre – differenciált egység?*) Annál is inkább nehéz lett volna ezt megtalálnia, mert Körner a nyugat-európai tendenciáktól, így pl. a szürrealizmustól is el akarta különíteni a két festő munkásságát, akik már indulásukkor a valóság teljes problematikájával néztek szembe. Ezt fejtette ki nagy, összefoglaló tanulmányában (*Szentendre és a Kelet-európai avantgarde*), amely-

ben a szentendrei program fő vonásainak a keleti orientációt, valamint az esztétikai és a politikai, világnézeti tájékozódás egységét jelöli meg. Ezzel elérkeztünk munkássága lényegi fogalompárjához: a keleti és a nyugati művészethez. Míg Vajdát a keleti művészethez kapcsolja, a Korniss művészetében meglévő „rafinált esztézis” a francia festőkével rokon.

A kötethez Pernecky Géza írt kitűnő bevezető tanulmányt, amelyben többek között azt a kérdést is felteszi, hogy az 50-es és a 60-as évek elzártságában vajon honnan lehettek Körnernek olyan átfogó ismeretei a modern művészet eseménytörténetéről és belső igazságairól (ez Pernecky szava). Ez is egy olyan kérdés, amire már sosem kapunk választ. Kiegészítésként azt tehetem hozzá, hogy Körner írta a négykötetes *Művészeti Lexikon* modern művészeti címszavainak nagy részét, valamint a kortárs áramlatokat és azok fő szereplőit (a hatvanas évekről van szó). Ezekről a művészekről a két főszerkesztőnek (Genthon Istvánnak és Zádor Annának) akkor fogalmuk sem volt, de bizonyos esetekben még a lexikon szuperlektorának, Németh Lajosnak sem. Kár, hogy a több folyóméternyi kézirat ma már nincs meg, és így elvesztek Németh Lajos lapszéli jegyzetei, amelyek a maguk úgynevezett „bizalmas” stílusában, akár tudománytörténeti adalékok is lehetnének. Így csak a harmadik kötetben szereplő fiktív művész címszava, mely valójában egy Körner-parafrázis, őrzi ennek a nagyon baráti, de mindig csipkelődő munkakapcsolatnak a nyomát.

Nem véletlenül emeltem ki Pernecky szavát a belső igazságról. Mert nem az az igazán meglepő, hogy Éva tárgyyszerűen mi mindent tudott, hiszen folyóiratok ekkor már érkeztek az országba, hanem az, hogy milyen kvalitásérzékkel válogatott, és hogy milyen tömören és maradandó érvénnyel jellemezte egy-egy művészt.

A 60-as években pályára lépő művészettörténész generáció végtelenül sokat tanult Körner Évától. Ma már nehéz felfogni, hogy miért volt olyan hatása annak a másfél ívnyi kis könyvnek, amelyet a két világháború közötti magyar művészetről írt. Mércét adott és értékeket jelölt meg egy olyan világban, amely a fordított értékrenden alapult. Tanulmánya a nyugati művészet új jelenségeiről 1960-ban jelent meg, és az első híradás volt a második világháború utáni új irányzatokról, amelyek az 1958-as biennálén arattak sikert: a tasizmusról, a kalligrafikus iskoláról és az objet-művészetről – Pollocktól Hartungon és Soulages-on át Chillidáig és Alberto Burriig. Úgy olvastuk, mint egy tankönyvet.

Ha tehetné, továbbra is járt a biennálékra és a dokumentákra, esetenként írt is róluk, de érdeklődése a 60-as évek végétől Kelet felé fordult. A nyugati művészetből azokra az irányzatokra figyelt, amelyek a baloldali diákmozgalmakhoz kapcsolódva társadalmi, politikai kérdésekre reagáltak. 1981-ben írt is egy elemző tanulmányt az antiművészetről, székhelyét azonban Keletre tette át. Ezt kis túlzással akár szó szerint is vehetjük. 69-től rendszeresen járt Moszkvába, amelynek underground világában otthon érezte magát. Az

utakat a Képzőművész Szövetség művészcsere programja biztosította, és Évának akkora tekintélye volt, hogy maga választhatta meg útitársait. A hivatalos napi program után este, titokban – bár úgy vélem, hogy a KGB előtt semmi sem volt titok – extatikus lendülettel járta a havas utcákat, a pince- és padlasműtermeket és az egykori nagypolgári lakásokból kialakított többszörös társbérleteket. Jankilevszkij, Kabakov, Bulatov, Vasziljev, Steinberg, Rabin, Infante és társaik műveiben megtalálta azt a művészetet, amely úgy gyökerezett a nagy orosz hagyományban – Gogoltól Malevicsig –, hogy érzékenyen benne élt a szovjet valóság mindennapjaiban. A groteszknak és a tragikusnak olyan egyedi szimbiózisát teremtette meg, amely csak itt és ekkor jöhetett létre. Körner ismert mindent és mindenkit, kiváló érzéssel igazodott el az emberek és a művek dzsungelében. Úgy tudom, hogy ezt nem írta meg. Nagy kár. Nem hiszem, hogy volt még valaki, aki ennyire értette és átélte volna ezt a művészetet, amelynek egy csapásra vége szakadt a 80-as évek végén. Ahogy fellazult a rendszer és betört a nyugati műkereskedelem, ez a művészet megszűnt. Képviselői szétszéledtek a világban, a Körner-féle művészetszmény utolsó bástyája elesett.

Annál többet írt a klasszikus szovjet-orosz avantgarde-ról. 1970-es nagy tanulmánya „Az orosz avantgarde művészet a szovjet gyűjteményekben és kiállításokon” – banális címe ellenére – olyan alapmű, amely nemcsak tárgyi ismereteket, hanem szemléletmódot adott, sarokpontokat a művek megértéséhez. Leszögezi, hogy az orosz művészetet megérteni csak Oroszországban lehet, mert minden nemzetközi kapcsolat ellenére lokális művészet, amely mélyen benne él a nemzeti múltban, a népművészeti és ikonfestészeti hagyományban. Az individuális vagy általános emberi kérdésekkel foglalkozó nyugati művészettel szemben ez a művészet kollektív érdekű. Ebben a tanulmányban már formálódik Körner avantgarde-értelmezése, amennyiben szembeállítja egymással az anyagi-szenzuális, illetve az idealista transzcendens alapú művészetet, Tatlint és Malevicset.

A kötet szerkesztői jó érzékkel választották ki azt az idézetet, amelyet a borító hátoldalán olvashatunk. Körner ebben az avantgarde fogalmáról beszél, a saját értelmezéséről. Szerinte az avantgarde kötött történelmi kategória, tartalma a formai és a világnézeti újítás együttese, mégpedig a teljes emberi közösségre vonatkoztatva. Nem tartja avantgarde-nak Malevicset, aki a tárgyi világtól elszakadva a tiszta érzet birodalmát építette ki, annak tartja viszont Tatlint, aki a művészet által egy új jövőképet akart kivetíteni. Nem vagyok az avantgarde szakértője, nem tudom, hogy Körner felfogása hogyan illeszkedik bele a nemzetközi kontextusba, de az tény, hogy ez az értelmezés az ő számára adekvát és jól használható volt. Joggal mondhatjuk, hogy fő témája az avantgarde, azon belül is az orosz művészet volt. Arra törekedett, hogy vagy önálló írásban, vagy legalább néhány bekezdésben minden műfajra kitérjen (film, fotó, plakát, színház stb.). Különösen érdekes Han Annával közösen írt tanulmánya, amelyben az orosz irodalom és a művészet, a verbális és

a képi nyelvújítás párhuzamát mutatja be. A tanulmány Kernstok Károly „Lovasok a vízparton” című képéből kiindulva a magyar és az orosz avantgarde-ot veti össze. Az írás első része olyan, mint egy hommage, tiszteletadás az 1910-es évek magyar progressziójának, annak a szellemi mozgalomnak, amelynek Fülep közvetítésével, ő maga is örököse volt.

Jól tudta persze, hogy az általa képviselt avantgarde ingoványos talajon jár, a világmegváltó, utópikus jövőképek gyorsan fordulnak át az ellentétükbe. Ez a művészet nagyon is kényes egyensúlyi helyzetben volt. Éppen ezért jó érzékkel tapintja ki azokat a pontokat, ahol az eszme dogmává, a szociális elkötelezettség szocialista demagógiává válik.

Természetes, hogy sokat foglalkozott a magyar avantgarde-dal, ezek az írásai közismertek. Így most csak a *Kállai Ernő konstruktivizmus-konceptiója 1921–1925* című nagyszerű tanulmányára (1993) hívnám fel a figyelmet, amelyben árnyalja és kiegészíti a korábbi tudománytörténeti áttekintését is.

Körner jó barátságban volt művészekkel, mindenekelőtt Kondor Bélával, Schaár Erzsébettel és az IPARTERV-generáció számos tagjával. Az utóbbiak közül Pauer Gyuláról több tanulmányt is írt. A pszudót, mint a manipulált létezés modellértékű bemutatását, az új magyar művészet egyik legfőbb teljesítményének tartotta, áttekintő írásaiban is mindig kiemelten elemezte. A kortárs művészetben is a társadalmi helyzetképet felmutató, annak bornírt hazugságait leleplező művekre és jelenségekre volt fogékony. Ezért írta meg összefoglaló tanulmányát a magyar koncept arttról: *Az abszurd mint konceptió* címmel. Kimutatja a nyugati koncept arttal közös vonásokat (Duchamp, Wittgenstein, a ready made, a minimal art hatásait), és kiemeli a speciális, a keleti valóság által determinált különbségeket. A magyar koncept art összegzésének Erdély Miklós Marly-téziseit tartja.

1991-ben a „Hatvanas évek kiállítása” kapcsán háromrészes, nagy tanulmányban foglalta össze véleményét az évtized magyar művészetéről, a kiállításról és annak katalógusáról. Bár ennek a bírálóknak mind Beke László, mind én szenvedő alanyai voltunk, az iránta érzett nagybecsülésünk mit sem változott.

Utoljára tíz évvel ezelőtt voltam nála, Jakovits József leveleit adta át másolásra és közlésre. Reznált volt és keserű, de tervezett görögországi útjáról lelkesen beszélt. Ezután már csak futólag találkoztunk. Talán két éve annak, hogy egy adatot keresve elővettem a Derkovits-könyvet. Beleolvastam, és nem tudtam abbahagyni. Arra gondoltam, felhívom telefonon, és megmondom neki, hogy még most, ennyi évtized után is milyen jó és időtálló a könyv. Ahogy az lenni szokott, húztam-halasztottam a telefonálást, amíg már nem volt kit hívni. Sosem bocsátom meg magamnak, mert a gesztusokat addig kell megtenni, amíg ezek a rendkívüli emberek köztünk vannak.

Kedves kollégák, ezzel én be is fejeztem a kötet ismertetését, de nem szeretném ilyen rossz hangulatban zárni. Ezért meglehetősen logikátlanul, de érzelmileg talán indokoltan, idéznék néhány sort Körner Évától, amelyeket

Gross Arnold egyik grafikájáról írt: „egy csodás napig a természet szépsége májusfává változik, bámulatos színjátékot rendez, mindenki álmát valóra váltja. Mindenki az történik, amit szeretne, és mindenki megkapja azt, amit szeretne. Minden és mindenki súlytalan és lebegő, mesés szimbiózisban élnek tündérek, katonák és madarak, s a festő kecskékkal és angyalokkal körülvéve boldog tagja e birodalomnak.” Higgyünk hát abban, hogy Éva is megérkezett ebbe a súlytalan és lebegő birodalomba, ahol tovább folytatja kemény vitáit a számára kedves emberekkel: Németh Lajossal, Frank Jánossal, Schaár Erzsébettel és meghitt beszélgetéseit Lajta Edittel.

Nagy Ildikó

IN MEMORIAM

BÁNÓCZI ZSUZSA (1954–2005)



2005. március 15-én, 50 éves korában elhunyt kollégánk, intézetünk munkatársa, Bánóczy Zsuzsa művészettörténész. A keményen kopogó szavak egy szerény, de határozott személyiséget s egy – évtizedek munkájával létrejött, nem túl nagy terjedelmű, de hatásában, kisugárzásában annál fontosabb – életművet rejtnek. Zsuzsa minden iránt nyitott, de radikálisan meg nem alkuvó személyiség volt, páratlan alázattal tudta teljesíteni a mások által nem szívesen vállalt feladatokat is, mindamellett nagyon bántotta, hogy többen csak bibliográfusnak, adatgyűjtőnek, PR-osnak tekintették, hiszen mindig az Egészben gondolkozott. Tevékenységében, írásaiban sosem csu-

pán önmagát kívánta kifejezni, őt valóban a művészet, illetve annak társadalomba ágyazottsága érdekelte.

A debreceni egyetem elvégzése után sokáig a Fészek Művészklub könyvtárosaként és kiállítás-szervezőjeként dolgozott, s közben végzett az ELTE művészettörténet szakán. Rengeteg művésszel ismerkedett itt meg, s alkalma volt betekinteni a baráti kapcsolatok, csoportok, érdekérvényesítő szövetségek szövevényébe, melyet közönségesen „művészeti életnek” szoktunk nevezni. Valószínűleg innen eredeztethető érdeklődése a művészeti élet szervezeti kereteinek alakulása, a különböző művészeti intézmények és egyesületek, társulatok történeti-társadalmi vonatkozásai iránt. E tapasztalataira s a fennmaradt csekély számú dokumentumra alapozva készítette el később úttörő tanulmányát a Fészeknek a magyar művészetben betöltött szerepéről.

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetébe kerülve a Fotótár munkatársa, majd vezetője lett, neki köszönhető a katalógus nagy részének számítógépes feldolgozása s a fotóanyag digitalizálásra való előkészítése. Tudományos érdeklődése a köztéri szobrászat felé fordult, ennek kapcsán több fontos dol-

gozat, lexikon-címszó született, a Lektorátus jegyzőkönyveiben számos alapos szakvélemény jelzi szakértői tevékenységét. Kutatásainak középpontjában Vilt Tibor életműve állt, szisztematikusan gyűjtötte a rá vonatkozó adatokat, több, korábban ismeretlen tervvel, alkotással gazdagítva az oeuvre-t. De írt emellett tanulmányokat Ferenczy Béniről, az 1945–48 közötti korszak emlékmű-állítási gyakorlatáról, kortárs keramikusokról, foglalkoztatta egy, a Kisfaludi Stróbl-jelenségről szóló könyv gondolata.

Nem szűnt meg érdeklődése a művészet intézményrendszere iránt sem: egy több éves sikeres, de befejezésig nem jutó kutatási program során rengeteg adatot, okiratot gyűjtött össze s rendszerezett, különösen sokat foglalkozott a nőművészeket tömörítő társaságokkal.

De figyelt a jelenre, a kortárs művészet problémáira is. A Symposium Társaság tevékenységébe bekapcsolódva egyik kezdeményezője volt a Szobrász Tanács megalakítását célzó 2003-as konferenciának, s a következő évi Győrben megrendezett tanácskozáson elhangzott javaslatai máig nem vesztek érvényességükből. Az általa felvázolt cselekvési program mindenképpen jó kiindulási pontul szolgálhat mind a művésztelepi mozgalom szakszerű művészettörténeti feldolgozásához, mind az alkotótelepek és a közönség kapcsolatának elmélyítéséhez.

Elképzeléseinek akár részleges megvalósulását sem élhette meg, ahogy immár torzó marad az elkészült részletek ismeretében komoly szakmai eredményt ígérő Vilt Tibor-monográfiája is. Személyiségének s tevékenységének hitele azonban egységes, nem feledhető művé ragasztja össze a töredékeket.

Pataki Gábor

BÁNÓCZI ZSUZSA ÍRÁSAINAK BIBLIOGRÁFIÁJA

Összeállította: *Kerny Terézia*

Fészek Művészek Clubja 1901–1949
Ars Hungarica 1995. 1. sz. 63–80.

Vilt Tibor köztéri szobrászata 1926–1949 között

In: Felfedezett és felfedezésre váró életmű Művészsorsok a XX. század első felének magyar művészetében. (szerk. Salamon N. Reczetár Á.), Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1998. 105–114.

Köztéri szobrok, pályázatok

In: A fordulat évei 1947–1949. (szerk. Ständeisky É. Kozák G. Pataki G. Rainer M. J.) 1956-os Intézet, Budapest, 1998. 265–286.

Címszavak a Kortárs magyar művészeti lexikonban:

I. kötet, A–G. (Szerk. Fitz P), Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1999:

Ambrózy Sándor (57.)	Cyránsky Mária (426.)
Antal A. József (68.)	Dabóczy Mihály (439–440.)
Antal Károly (69–71.)	Dózsa-Farkas András (495.)
Berky Nándor (238.)	Farkas Aladár (570–572.)
Brém Ferenc (330.)	Farsang György (580.)
Cseh István (383.)	Fekete Géza id. (593.)
Csillag István (405–406.)	Finta Sándor ifj. (623.)
Csúcs Ferenc (421–422.)	Gyenes Tamás (762–763.)

Csillag, István

In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 22. (Eds Meißner G. Nováky Á.), Saur Verlag, München–Leipzig, 1999. 543.

Dabóczy, Mihály

In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 23. (Eds Meißner G. Nováky Á.), Saur Verlag, München–Leipzig, 1999. 332.

A milánói Petőfi-szobrok történetéhez

Ars Hungarica 2000. 1. sz. 169–190.

Fondleírások

In: A fondok jegyzéke és leírása. A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Adattára. (szerk. András E., Pataki G), MTA Művészettörténeti Kutató Intézete, Budapest, 2000

Janáky Viktor

Békés Város Önkormányzata, Békés, 2000. 29 lap

Címszavak a Kortárs Magyar Művészeti Lexikon 2. kötetében,

(H–Ö. Szerk. Fitz P, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2000.):

Halmágyi István (63–64.)
Ispánki (Ispánky) József (190–191.)
Jálics Ernő (206–207.)
Kisfaludi Strobl Zsigmond (380–384.)
Kucs Béla (547–549.)

Laborcz Ferenc (568–571.)
 Lux Alice, G. (Gregersenné) (656.)
 Madarassy (Machovits) Walter (664–666.)
 Makrisz Agamemnon (694–697.)
 Martsa István (724–726.)
 Metky Ödön (780–781.)
 Oelmacher Anna (954–955.)
 Ohmann Béla (955–956.)

Címszavak a Kortárs Magyar Művészeti Lexikon 3. kötetében,
 (P–Z. Szerk. Fitz P. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001):
 Kisfaludi Walkó László (384–385.)
 Somló Sári (Hlavathy) (387.)
 Szandai (Szabó) Sándor (493–495.)
 Tar (Theisz) István (665–666.)

Dózsa-Farkas, András

In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 29. (Eds Meißner G. Nováky Á.), Saur Verlag, München–Leipzig, 2001. 281.

Címszavak a Magyar művészeti kislexikonban,
 (Szerk. Körber Ágnes. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002.):

Kisfaludi Strobl Zsigmond (185.)
 Madarassy Walter (227.)
 Makrisz Agamemnon (273–274.)
 Medgyessy Ferenc (289–290.)
 Pásztor János (329–330.)
 Amerigo Tot (393–394.)
 Váró Márton (405.)
 Vigh Tamás (410–411.)

Bánóczy Zs., F. Almási É.: Magyar művészeti múzeumok,

In: www.artportal.hu Galériák, (Ed. F. Almási É.), Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003,

Címszavak a www.artportal.hu Lexikon. Művészek, (Ed. F. Almási É.), Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003,

Antal Károly	Kucs Béla
Csúcs Ferenc	Laborcz Ferenc
Dabóczy Mihály	Madarassy Walter
Dózsa-Farkas András	Makrisz Agamemnon
Farkas Aladár	Martsa István
Gyenes Tamás	Metky Ödön
Halmágyi István	Ohmann Béla
Ispánky József	Szandai Sándor
Kisfaludi Strobl Zsigmond	Tar István

Pataki Gábor–Bánóczy Zsuzsa: Ézsiás István

In: www.artportal.hu / Lexikon, Művészek (Ed. F. Almási É.)

Javaslatok

In: Symposium 2004. 11–14.

Major Máté

In: Nemzeti évfordulóink 2004. 1. évf. 1. sz. 52.

Hincz Gyula

In: Nemzeti évfordulóink 2004. 1. évf. 1. sz. 55.

SZEMLE

TÖRÖK GYÖNGYI: GÓTIKUS SZÁRNYASOLTÁROK A KÖZÉPKORI MAGYARORSZÁGON. Állandó kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. Kossuth Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2005. 144 lap, 81 tábla, 8 szövegközi kép, számos ábra (oltárvázlat, mesterjegy, címer stb.)

A kötet a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításainak egyikét mutatja be rövid szöveggel, nagyméretű, egész oldalas színes képekkel, pontosabban a kiállítási díszeket, a teljes oltárokat (le-galábbis azokat a darabokat, amelyeket teljessé lehet kiegészíteni). Figyelmetlenül lapozgatva azt gondolhatja az ember, hogy csupán szép képes album, amelyeket a múzeumok anyaguk megismertetésére szoktak megjelentetni, talán még azt is kérdésesnek vélheti, érdemes-e egy tudományos igényű folyóiratban ismertetést írni róla. A kétely azonban elhamarkodott, a könyv jóval több, mint színes album – bár annak a követelménynek is eleget tesz –, érdemes tehát részletesebben megnézni, mit tartalmaz.

Már a képanyag összeállítása is igényes. Minden oltár látható csukott és nyitott szárnyakkal, kivéve a legnagyobbat, a kisszebenit, amelynek teljes bemutatása még hosszú éveket várat magára. A fényképezésnél ügyeltek a hiteles arculat bemutatására, így például a csíkmenasági főoltár itt látható először a barokk korban behelyezett szekrényfél-szobrok nélkül. (Az oltárok külső képei, amennyiben átfestettek vagy feltűnően gyengébbek, csak a függelékben vannak reprodukálva.) Gyakran találunk egy-egy jelentős részletet külön táblán, tehát nagyobb méretben, ezek néha oltárszekrények vagy predellák, legtöbbször azonban szárnyképek; a kiválasztásnál a festett táblák szemmel láthatóan előnyt élveztek.

A bevezető sorok elmondanak egyet s más a gyűjtemény történetéről, keveset, de ezt menti a szűkre szabott terjedelem. (A történet nem jut el napjainkig, az utolsó évszám 1982, bár annak már több mint két évtizede. A kiállítási enteriőrök fényképei is ennél későbbi állapotokat tükröznek, pedig azok sem a mai látványt nyújtják, azok is már a Galéria történetéhez tartoznak.) Utána az érdemi rész, az oltárok kronologikus rendet követő bemutatása következik, amelyet nem ártott volna – ha nem is címmel vagy alcímmel, de egy üres sorral – elválasztani az előzőktől. A szárnyasoltárok művészetében megjelenő újabb és újabb jelenségeket a szerző a nyugati, főként a német művészet területén követi nyomon, az ezt szemléltető példák viszont a Galériából valók. Csak így lehetett megoldani a fejlődésvonal hiánytalan megrajzolását, a Budapesten őrzött alkotások ezt nem tették volna lehetővé.

A szárnyasoltár-típus közvetlen előzményeinek ismertetése után az anyag bemutatása azzal a Kassáról, a domonkos kolostorból származó ereklyetartó oltárkával kezdődik, ahol a szárnyakon látható faragott, ill. festett dísz még csak másodrendű a szenteknek az oltárka közepén, voltaképp egy szekrényben elhelyezett ereklyéihez képest. Az 1. tábla így olyan látványt tár szemünk elé, amiben valószínűleg nem lehet részünk, itt a Galériában csak a szárnyak vannak, a középső részt Kassán őrzik. Az egykor egységes egészet alkotó oltárok ilyenfajta virtuális egyesítésére további példákat is lehet felsorolni, ugyancsak nagyjából teljes együttesként látjuk magunk előtt a mosóci főoltárt (12–13. tábla) és a leibici Két női szent-oltárt (régebbi nevén Két püspökszent-oltárt – 54. tábla). Hasonlóképp a teljesség érdekében a szöveg között reprodukálja a kötet a középkori Magyarország három legfontosabb, ám nem a Galéria gyűjteményét díszítő szárnyasoltárát, az Esztergomba került garamszentbenedekit és az eredeti helyükön álló kassait és löcseit.

A kronologikus felépítés a stílusfejlődés aktuális fázisainak érzékeltetését is lehetővé teszi, ismételten olvashatunk a távoli Németalföldről vagy a közelebbi dunai iskola felől érkező befolyásokról, Veit Stoss vagy Altdorfer hatásáról, majd a reneszánsznak inkább az oltárok szerkezeti elemein megfigyelhető jelentkezéséről. Mind ezeket, mind a többi egyéb utalást könnyebben követhetné az olvasó, ha a szövegben hivatkozásokat találna a képtáblákra. Gyakran mutat rá a szerző a divatos mesterek műveinek fa- és rézmetszetek segítségével széltében terjedő átvételére, néhány esetben pedig arra, milyen szabadon, átdolgozva használta fel a hazai művész a rendelkezésére álló előképet. Megemlíti néhány ikonográfiai típust – legnagyobb nyomtattal a Mária halála-ábrázolásokat –, mindig utalva arra, melyik szomszédos területen szokásos, azaz a motívum átvétele milyen irányból érkező hatásra utalhat. Egy-két esetben, például Kisszebennél és Csikmenaságnál az oltár felállításával kapcsolatos történeti eseményekre is céloz.

Egy apróság a helynevekkel kapcsolatban: még mindig „berzenkei vagy radácsi” oltárról olvashatunk, pedig a szlovák kollegák már évtizedek óta tisztázták, hogy itt Radácsról van szó. (Utoljára Bartlová, Milena: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika*. Slovenská národná galéria, Bratislava 2003, 4.25 kat. sz.)

A szerző nagy súlyt helyez arra, hogy az olvasó minél világosabb tudomást szerezzen arról, mikor volt egy szárnyasoltár csukva, ill. nyitva, továbbá hogy miként készült, mit tudunk a szerződéstől az átadásig terjedő tevékenységről, mégpedig nem különálló exkurzusként, hanem szétszórva, amikor az egyes emlékek ismertetésénél erre alkalom kínálkozik. Hol az odahelyezendő szent nevére vonatkozó, a domborművek által utóbb eltakart jelölésről tudósít, hol a szekrények beépítés után láthatatlanná váló helyein megőrződött vöröskréta rajzokról, ecsettel készített vázlatokról – esetleg csak a deszkák pontos illesztését megkönnyítő jelzésekről –, hol pedig az aláfestésekről. Az aláfestésekre és az azokból levonható tanulságokra mindenestre csupán a bevezető szövegben utal, a képeket függelékyszerűen követő katalógusban nem. Ha azonban a kötet végén levő irodalomjegyzékben utánanéznünk, megtaláljuk azt a publikációt, amely az itt tárgyalt kréta- vagy ecsetrajzról részletesebben tájékoztat.

Ezzel el is jutottunk a könyv legfontosabb részéhez, a katalógushoz. Itt az oltárok állapotának alapos, jól dokumentált bemutatását találjuk. (Az alaposság egyébként azzal kezdődik, hogy az egyes oltárokat annak idején őrző templomok patrocíniumai is meg vannak adva, amivel eddig a szárnyasoltárok kutatása Magyarországon bizony nem törődött.) Lelkiismeretesen közli az összes feliratot, némelyiket le is fordítja, másokat a bevezetésben old fel, értelmezi a címereket. Nem elégszik meg a szobrok és képek méretének megadásával, de az oltár egészét is megadja centiméterpontossággal (a talpdeszka vastagságát is beleszámítva), amikor nem teljesen maradtak ránk, akkor erre a körülményre utalva. Minden hiányosságot rögzít, nem csak az oromzat, predella vagy szárny hiányát, és amennyiben megállapítható, még a cseréket is. Néhol, pl. a kisszebeni Angyali üdvözlés-oltárnál arra hívja fel a figyelmet, hogy az oltárszekrény háttére rekonstrukció.

Mindezt jól egészítik ki a leírások elé helyezett vázlatok, amelyek hangsúlyozzák egy-egy retableum egységét. Nem csak mérethelyesek, de az oltárok belső képének esetében még a szobrok vagy képek vázlatos rajzát is feltüntetik, sőt az oromzat fiáléit, az oltárszekrény vagy predella függönyfalát, egyéb dekoratív betéteit is jelzik. A címereket, szignatúrákat kinagyítva látjuk. A vázlatokon belülük írt számcscskákkal megnevezi az egyes képeken látható jeleneteket, mégpedig az általános szokástól eltérően nemcsak mechanikusan, a bal felső sarokban elkezdve, hanem értelmezve, a bibliai vagy legendás események sorrendjének megfelelően. Az ebből adódó szabálytalanságok mindig figyelemre méltók: néhol (pl. a liptószentmáriai főoltáron) nyilván csak későbbi felcserélések következményei, de számos más esetben további kutatásokra ösztönözhetnek.

A szerző az említett, a tudományt mindenképp gazdagító megállapításai ellenére is ismeretterjesztő műnek érezte könyvét, tudományos vitát nem indít, más megállapítását nem cáfolja. Ez persze nem jelenti azt, hogy ne lenne véleménye, esetleg elutasító véleménye bizonyos

kérdésekben. A leibici volt Két püspökszent-oltárt Két női szent-oltárnak nevezi, bizonyára nem érzi meggyőzőnek azt az érvelést, amelyet a témával kapcsolatban nemrégiben olvashattunk (Endrődi Gábor: A leibici Szent Borbála- és Magdolna-oltár. *Művészettörténeti Értesítő* 52. 2003, 247–262), M. S. mester felmecebányai oltárával kapcsolatban a Genthon Istvántól az 1997-es kiállításig ismételtlen felmerülő gondolattal, a lille-i kép odatarozásával kapcsolatban is kételkedik, de ezt csak finoman juttatta kifejezésre: „az egyes vélemények szerint hozzá tartozó Királyok imádása jelenet”-nek nevezi. A kisszebeni főoltár A. N. S. betűit arra hivatkozva, hogy a szárnyasoltár készítője nem a predellán szokta nevét megörökíteni, nem fogadja el művész-szignatúrának. A két csiki retabulum esetében különben egy-egy fontos megállapítás első publikációját olvashatjuk. A csikszentléleki oromképet nem tartja az eredeti együttes részének, a csikmenasági főoltár esetében pedig restaurátor-szemmel megejtett vizsgálatok és paleográfiai megfontolások alapján a szekrény alsó részén levő felirat évszámát téves restaurálás eredményének tekinti, és helyette – kérdőjellel – az 1523-at ajánlja. Ezzel kiiktatja a tudományos köztudatból azt a feltételezést, hogy a csiki művészet produkálta volna 1543-ban (!) Európa legkésőbbi szárnyasoltárát, azaz több évtizeddel elmaradt volna a nemzetközi fejlődéstől. Ennek megfelelően a csikdelnei oltár hozzá nagyon hasonló szerkezetét (amelyet a róla szóló legutolsó feldolgozás a 16. század második negyedére datál, Szócs Miriam: Késő gótikus tradíció vagy kora barokk rekonstrukció? Adatok a csikdelnei oltár keletkezéstörténetéhez. *Művészettörténeti Értesítő* 52. 2003, 263–274) minél korábbinak, a húszas éveknél aligha későbbinek kell tekintenünk.

A katalógust sommás, de megbízható irodalomjegyzék követi; ha ez nem is teljes, az esetleges hiányokat nyilván a szűkre szabott terjedelem okozta. Ugyanezzel magyarázható, hogy – bár ez a megoldás csökkenti a kötet kézikönyv-szerű használhatóságát – a bibliográfia egyvégtében, nem katalógustételek szerinti bontásban jelenik meg. Feltétlenül ki kell emelni ezen belül az első, „Az európai oltárművészetről” címet viselő – valójában persze nem véletlenül a német fejlődésnek szentelt tanulmányokat felsoroló – rész gazdagságát és a restaurálással kapcsolatos kérdésekkel foglalkozó, nemegyszer restaurátorok által írt cikkek nagy számát.

Összefoglalóan: azt látjuk, hogy a Galéria egyik szakkatalógusa készülöben van. Török könyve fontos lépés ennek irányába.

Végh János

MATTYASOVSZKY ZSOLNAY TAMÁS–DR. VÉCSEY ESTHER–VÍZY LÁSZLÓ: ZSOLNAY ÉPÜLETKERÁMIÁK BUDAPESTEN. (Zsolnay Architectural Ceramics in Budapest.) Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2005. 208 p.

Az utóbbi évtizedben részben évfordulókhoz (Zsolnay Vilmos születésének 175 éves, a pécsi manufaktúra alapításának 150 éves jubileumához) kapcsolódva, részben néhány jelentős Zsolnay kerámia-kiállítás kísérőjeként megjelent kiadványok közül is kiemelkedik e kötet, amely a gyáralapító dédunokája, Mattyasovszky Zsolnay Tamás évtizedes gyűjtő- és kutatómunkájának eredménye. Hiányt pótló munka. Jóllehet a Zsolnay-féle épületkerámiákról szól Gerle János–Lugosi Lugo László: A szecesszió Budapesten (bev. Keserü Katalin, Budapest, 1999. 104 p.) című, szép kiállítású, egyszerű elemzésekkel kísért fotóalbuma, a Lechner Ödön tervezte épületeken, valamint a főváros reprezentatív középületein (parlament, Múcsarnok, műgyetem, templomok) alkalmazott kerámiadíszítések is kellő méltatást kaptak a szakirodalomban, az építészek életmű-kiállításain vagy a historizálás vizsgálatokor. Az újabb kutatások már használhatták Déry Attila: Budapest eklektikus épületszobrászata (1991) és Ráday Mihály: Jelenetek a pesti utcán (1998) című munkáit. Mattyasovszky Zsolnay Tamás e mostani könyv témájából már ízelítőt adott az 1999-ben megjelent Budapest építészeti részleteinek szentelt válogatásban (6BT kiadó, szerk. Lőrinczi Zsuzsa), valamint a Zsolnay-pirogránittal, terrakottával díszített Budapest/józsefvárosi épületekről kiadott ismertetésében.

Mégis egy ilyen, teljességre törekvő összegzésre, mint amire e könyv szerzőgárdája vállalkozott, mindenképp szükség volt. Ha csak az elmúlt évtizedekben történt épületbontásoknak áldozatul esett kerámiákat, vagy a tatarozásokkor elkövetett hibákat tekintjük, amikre e könyv is hivatkozik, akkor igencsak időszerűnek érezzük és örömmel köszöntjük e munkát, amely a Zsolnay-kerámiák védelmét és megbecsülését sürgeti, a Zsolnay gyárak és műfajban nyújtott teljesítményét a történeti, s a kortárs agyagáru-gyártással összefüggésben vizsgálva. Mattyasovszky Zsolnay Tamás számos, eddig nem ismert, vagy csak adatként létezett épületdíszítést azonosított, járt utána meglétének, derítette ki helyét, alkotóját. A nagyközönség számára (romos állapotuk, vagy mai használatuk miatt) alig vagy egyáltalán nem hozzáférhető épületbelső csempedíszítését is megcsodálhatjuk itt (Hungária fürdő, Thökölyánom, Székács-villa, vagy a századfordulón az iskolák folyosóin oly gyakori Zsolnay ivóutakat egy példányát, bérházak ötletes kerámiadíszítéseit). Az épületet és kerámiadíszízeit képét a gyári formakönyvek számos akvarellezett tervrajzának bemutatásával gazdagította. A kétnyelvű, magyar és angol nyelven írt (a fordítás dr. Vécsey Esther munkája), az áttekinthetőség kedvéért változatos tipográfiájú, precíz képalírásokkal készült kötet a magyar kerámiaművészet e remekléseinek a hazainál szélesebb nyilvánosságot biztosít.

A téma megközelítése – az építészetben alkalmazott polikrómia vizsgálatával – találó. Ezt a bevezető tanulmányt Vízny László írta. A színes mázas téglá építészet legősibb művészi emlékeitől (az újbabilóni Istar-kapu) az ókori népek (egyiptomiak, görögök) által kimunkált gyakorlat ismertetésén, emlékein át ad vázlatos történeti áttekintést az építészetben e tényező fontosságáról, s abban a kerámia nyújtotta lehetőségeknek koronként, területenként változó mértékű szerepéről. A 19. században a klasszicizmus által preferált fehérség ellenhatásaként, a romantika (Kelet-kultusza, középkor-orientáltsága), majd a történeti kutatások s a tudományos vizsgálatok – amelyek tisztázták az ókori emlékek színességét – a század második felére ismét felelesztették a polikrómia kedvelését. A gyáripár technikailag egyre tökéletesebb termékekkel tudott ennek az igénynek megfelelni. Ezek közé tartozott a Zsolnay-gyár is, amely az időjárás anomáliáknak jól ellenálló alapanyagával, a pirogránittal, terrakotta és színes mázas épületdíszítő termékeivel az Osztrák–Magyar Monarchia területének századfordulós építészetét jelentősen befolyásolta. A külföldre történt szállítások, a földrajzilag távoli épületek díszítményeinek mai számbavétele, teljes felgyűjtése csaknem évszázadnyi idő után szinte lehetetlen. Ezért a szerzők a legracionálisabban a főváros vizsgálatára összpontosítottak, ahol maguk is élnek, s ahonnan a gyár legreprezentatívabb feladatait kapta a 19–20. század fordulóján. Ez a mintavétel jól reprezentálja a Zsolnay-gyárak épületkerámiáit, hiszen a vidék és a környező területek építészetét e világváros példája befolyásolta.

A következő részben a Zsolnay-gyárak és építészeti termékeik történetét főként a korabeli szaksajtóból, reklámok, gyárlátogatás-leírásokból, kiállítás-ismertetőkből, s a szakirodalomból vett idézetgyűjteménnyel mutatja be Mattyasovszky Zsolnay Tamás, pontos kerámiatechnikai ismereteket is nyújtva. Minden megnyilvánulásában érezni, hogy olyan szakember szól, aki maga is dolgozott a főként csempegyártásra specializált Budapest–zuglói Zsolnay-gyárban, majd évtizedekkel később a szilikátipari kutatóintézetben. Mattyasovszky Zsolnay Tamásnak az épületkerámia minőségére és szerelésére, alkalmazására vonatkozó, a munkafolyamatokat teljességgel áttekintő ismertetése az építészképzést, de a háztulajdonosi szemléletet is alakító tankönyvül szolgálhat. Megmutatja e kerámiadíszek értékét, s a hibákat, amit velük szemben folyamatosan elkövet az utókor: a rongálást, a szakszerűtlen tatarozásokat, tisztítást, sőt újabban az idegen gyártók által történt kiegészítéseket is szóvá teszi. Személyes élménye és emléke nyomán idézi a gyár államosítását, a család sorsát.

A termékek gyári nyilvánartásából a forma- és szállítási könyvek az utókor kutatómunkájához fontos információs források. Ez az irattári anyag is osztozott azonban a kerámiagyűjtemény hányatott sorsában. Előbb a gyári vezetés nem fordított kellő figyelmet megőrzésükre, ma pedig több intézmény birtokolja a maradékot. Az értékes terrakotta formakönyvek – amelyekből szép rajzokat válogattak a könyv illusztrációi közé – ma is a gyár utódvállalatánál vannak, a régi szállítási és számlakönyvek hiányosan Pécsen a Baranya megyei Levéltárban. Mattyasovszky Zsolnay

Tamás a gyári árkalkuláció eddig ismeretlen „családi kód”-olását is felfedi. Kár, hogy az épületkerámiákon alkalmazott márkajelzések bemutatására nem volt hely, azokat csupán leírással ismertetik. Vajon a Zsolnayak által alkalmazott kettős kereszt jelzés miben tért el Ligeti Miklós 1920–1928 között működő angyalföldi Kerámia Műhelye által kezdetben ugyancsak használt kettős keresztől? (Prohászka László: Ligeti Miklós. Balatonlelle, 2001. 77., és Csányi Károly: A magyar kerámia és porcelán története és jegvei. Budapest, 1954. 106. és 117.) Tíz olyan céget is felsorol Mattyasovszky Zsolnay Tamás, amelyek olykor a téglagyártáshoz kapcsolódóan ugyancsak foglalkoztak építési terrakották, épületdíszítő elemek gyártásával, vagyis a Zsolnay-gyár termékeinek bizonyos mértékben versenytársának számítottak a hazai piacon. A jegyzetanyag helytakarékosági okokból túl kis betűkkel szedett. Irodalomjegyzék teszi teljessé a hivatkozásokat.

A könyv további háromnegyed része a kerámia-díszű épületeket mutatja be keletkezésük időrendjében sok képpel, lényegre törő szöveggel, válogatott irodalommal. Az egyes épületekre vonatkozó közléseket olykor fazonkönyvi színezett rajzok néhány kicsinyített eleméből alkotott díszítősor választja, s ilyenek hangsúlyozzák az oldalszámokat is. Ezek kissé zsúfolttá és nyugtalanná teszik a változatos tagolású oldalakat. A képanyag jelentős részét Mattyasovszky Zsolnay Tamás készítette, s ezek, korábbi e tárgykörben közölt fotóinál gyengébb minőségűre sikerültek. Készítettek Füzi István a Janus Pannonius Múzeum fotója, valamint Hajdú József, Ráday Mihály és Vásárhelyi Dániel felvételeket, s ezáltal a képek minősége eléggé egyenetlen, inkább a közeli részletek élvezhetőek. Archiv, fekete-fehér fotók idézik fel a mára már hiányzó, elpusztult Zsolnay-díszes épületeket, például a Nemzeti Szalont (Vágó József és László alkotását, 1906–1907), vagy a Rudas fürdő közelében az egykori, Stróbl Alajos tervezte Hungária-forrás ivókútját. A mára már lombos fáktól takart homlokzatú épületek jobb bemutatása érdekében is az épülést követő időszakból származó archív fotót (Árkád-bazár) vagy régi képeslapot reprodukáltak. Adataikat minden emléknél a fazonszámok (az első elem bejegyzését), illetve a képen közölt formaelem gyártmányszámának közlésével hitelesítik.

Jó néhány plasztikai díszítés alkotóját sikerült tisztáznia a szerzőnek. Marchenke Vilmos kőbányai kerámiaműhellyel rendelkező épületszobrász volt talán a legtöbbet foglalkoztatott a fővárosi épületek terrakotta díszítéseinek megalkotásában, aki néhány modelljét valószínűleg a Zsolnay-gyárban kivitelezte. Például a Hősök terén a milleniumi Múcsarnok domborműveivel is készített modelleket, valamint a kőbányai Szent László-templom Tandor Ottó tervezte belső berendezése, oltárszobrainak modellőre is ő volt. Az épületkülsőn a bejárat-oromzatok csúcán álló nagyméretű, magyaros varkocsos, középkori öltözetű, domborműves mintázatú tunicás angyalszobrok Lechner Ödön tervezte Hit-Remény-Szeretet allegóriák szobrászára nem tér ki Mattyasovszky Zsolnay Tamás sem. A fazonkönyv rajza (6/2045, 2049) mellett sem találunk utalást modellálójára. A szecesszió kedvelte géniuszok heroikusságát előlegzik meg, magyaros jelleggel, erővel. Plasztikája eltér a korabeli épületszobrok akadémikus sablonaitól.

Sajátos az utóélete e plasztikák tartalékpéldányainak. A gyárban visszamaradt példányait évekként később baranyai kálváriákhoz kapcsolva állították fel. Ma is eléggé épen (szárnyukból letört részekkel) áll a Hit-Remény-Szeretet együttes Kishajmáson a Kálvária-dombján, messziről is jól láthatóan. Részleteiket e felállításban közelebről élvezhetjük, mint Lechner kőbányai Szt. László-templomán, ahová eredetileg készültek. Máriakémeden a római katolikus templom főhomlokzata előtti kereszthez vezető lépcső két oldalán látható a Hit és a Szeretet (az előbbinél erősebben sérült) figurái. E kis kiegészítő kitérő után térjünk vissza ismét a könyvhöz!

Az Állatorvostudományi Egyetem Kémiai és Élettani Intézete (VII. István u. 2.) homlokzatán Mattyasovszky Zsolnay Tamás kutatása szerint Rákosi Manó mintázta négy tudósfej tondóját és allegorikus betétdíszzeit sokszorosította a Zsolnay-gyár. Ennek említése a 20. oldalon (a VI. kerületbe helyezve), majd a 154–155. oldalon (már jó kerületcimmal) történik, a 206. oldalon pedig a „Hely- és névmutató”-ban a VII. kerület István u. 2. címen már lakóházat hoz, s nem a fenti intézményt. Márpedig ha valaki csak ez egyetemi épület kerámiadíszének, vagy tervezőjének akar utánanézni, s nem tudja, melyik kerületben található, akkor jobb, ha nem használja e mutatót, mert hamarabb célt ér a kötetet lapozva.

A könyv végére kissé kifulladt a szerző, amikor a tulajdonképpen áru készletezett reneszánsz modorú, vallásos tondó-képekhez ér, ezekből helymegjelölés és pontosabb előkép-meghatározás nélkül hoz két oldalra való példát. Ezekhez az olasz majolika fénykorának alkotásai szolgáltak előképül, a gyár modellőrei valószínűleg reprodukciók nyomán mintázták vagy készítettek variációkat ilyen modorban. Kallós Ede is tervezett Madonna-domborművet, amit gyümölcs-tondóba foglalva gyártottak. Ennek fővárosi alkalmazásáról nincs adatom, valószínűleg ezért is maradt említés nélkül. Népszerűek voltak e vallásos tárgyú domborművek városi lakóházakon, síremléken is alkalmazták. Itt meg kellett volna adni, hogy melyik modell-mintakép származik Luca della Robbiától vagy más tagjától e neves keramikus familiának. A 201. oldalon ugyanis a 952. fazonszámú dombormű Desiderio da Settignano (1430 k.–1464): Madonna a gyermekkel című munkájának másolata. A 187. oldalon bemutatott Jendrassik-villa bejáratának lunetta domborműve (1912–1914-ből, XI. Somlói út 44) nem „della Robbia” típusú, hanem Sandro Botticelli: Magnificat-Madonnája (1483) tondó-festményének (Firenze, Uffizi) adaptációja. A villa tervezőjét ismeretlennek mondja a könyv. A Zsolnay-gyár adattári (JPM Múzeum 61.170.1–2. Fazonszám: 4356–4361) rajzok szerint Jendrassik Alfréd építész saját magának tervezte és emelte (1914) a villát a fent említett mázas pirogránit díszítésű bejáratral. A kerámiagyárakban a 18. századtól bevett gyakorlat a klasszikus művek (festmények, szobrok) másolása sokszorosítása. A Zsolnay-gyárban tondó falképek készültek Bertel Thorvaldsen (1770/1768–1844): az Éjszaka és a Hajnal allegóriájáról is. Firenzében a Figli di Giuseppe Cantagalli: Album della Robbia. Majoliche Artistiche. Riproduzioni di opere dei della Robbia. Ornamente Architettonici – Mattonelle Manufattura Firenze kiadványa mutatja e díszítés népszerűségét, amelyhez jó érzékel kapcsolódott a pécsi Zsolnay-gyár is.

Hely- és névmutatató zárja a kötetet, amely kerületek szerint csoportosítva, az utcanevek betűrendjében, illetve ezt követően az építmény megnevezésével ad egyfajta áttekintést. Valójában csak akkor használható sikerrel visszakeresésre, ha tudjuk, hogy a keresett objektum földrajzilag hol található. Egy betűrendes személynévmutatató tovább növelte volna e sok szép élménnyel, információval megajándékozó kiadvány használhatóságát.

Mendöl Zsuzsanna

„EREDETI MÁSOLAT”. BALLÓ EDE ÉS XIX. SZÁZADI MAGYAR KORTÁRSAINAK MŰVÉSZI MÁSOLOATAI A RENESZÁNSZ ÉS BAROKK FESTÉSZET REMEKMŰVEI UTÁN Barcsay Terem, 2004. szeptember 30.–november 20. Szerkesztette: Révész Emese, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2004.

Révész Emese, Gosztola Annamária, Forrai Kornélia és Hessky Orsolya tanulmányai, angol nyelvű rezümékkel, 152 oldal, 60 kép. A függelék Balló Ede életrajzi kronológiájából (Gosztola A., Papp Katalin, Révész E.) és írásaiból nyújtott válogatásból (Papp K., Révész E.) áll. Az adattár Balló Ede művészi másolatainak katalógusát (Gosztola A., Papp K., Révész E.), művészi másolat-kiállításainak jegyzékét, az I. számú Mesteriskola másolatgyűjteményének rekonstrukcióját (Révész E.), a kiállított művek jegyzékét, rövidítésjegyzéket, névmutatót valamint az eredeti művek őrzési helyének listáját tartalmazza. A kötetet Somlai Alexandra Balló Ede *Giorgione Alwó Vénusza* után készült másolatának felhasználásával tervezte.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem kiállításához készített tudományos alapossgal összeállított kiadvány egyszerre katalógus, adattár és tanulmánykötet. Mégis, szinte egyedül az arcu-lata reflektál – mint egy vizuális előszó és vezető – arra a kiállítás és a kiadvány által implikált kérdésre, hogy miért aktuális ma (nálunk) éppen a másolat kérdése. A tervező nem egyszerű illusztrációként idézte a szóban forgó képek egyikét, hanem korunk vizuális nyelvén és eszköze segítségével a maga szempontjából értelmezte és használta a művészettörténet egyik képének

másolatát, a könyv problematikájához kapcsolódva – utalva annak vélhető tartalmára. A szendergő Vénuszt mintegy aktivizálva felállította, tükrözéssel megduplázta és a címlapon egymás felé, másutt egymásnak háttal fordította őket, egyszer szöveget ékelt közéjük, másszor az „eredeti” drapériáknak adott önálló életet – de a reprodukált festmények egységét nem háborgatta. (Más kérdés, hogy a szemleíró funkcionalista módon az olvashatóságot kedveli, és értetlenkedik a cirádák, keretek díszítő jellegű alkalmazása fölött.) A téma problematizálása ezen kívül az aforisztikus címben jelenik meg, mely Térey Gábor Balló 1908-as Velázquez-képek másolatait bemutató kiállítása kapcsán említett „eredeti olajmásolatok” allúziója.

Révész Emese *A művészi másolat helye és szerepe a századforduló magyar művészetében* című tanulmányában hatalmas apparátust bevetve (238 jegyzet) adatokkal, idézetekkel gazdagon alátámasztva, körültekintően mutatja be Balló Ede munkásságán keresztül címében megadott témáját. A másolat helyét a ragogyó eredeti, és az izgalommal kecsegtető hamisítvány közötti szürke zónában jelöli ki, megvilágítja Balló Ede heurisztikus jelentőségét a kutatásban. Balló nemcsak elismert másoló volt, de másolatait gazdag írásos forrásanyag (napló, levelezés, publikált írások) is kiegészíti, így nem csak a művész intenciója rekonstruálható Révész szerint, de árnyaltabb kép nyerhető a másolás funkcióiról, megítéléséről és annak változásairól 1880 és 1930 között. Révész úgy vezeti be az olvasót a XIX. századi szóhasználatba („művészi másolat” „nemes másolat” „mestermásolat” „művészi tanulmányok”), hogy közben nem téved el a mára kialakult szövevényes terminológia (replika [a saját utánzat], redukció, műhelymásolat; reprodukációs technikák „referenciális másolatok” sokszorosított grafika – fotóeljárások; variáció, verzió, transzformáció; pasticcio, persziflázs, parafrázis; hamisítvány,...) útvesztőiben. Miközben Balló másoló erényeit emlegeti fel, a másolatot modernista száműzetéséből rehabilitálja. Bár problémamentesen, megoklás nélkül állapítja meg Balló 1980-as évekbeli újrafelfedezésének párhuzamosságát a téma nemzetközi érdeklődésének fellendülésével.

Mivel tökéletes másolat nincs – írja –, a másoló egyénisége is kiütözközik, a másolatok is bírnak az unikalitás értékével, reprezentációs és kiállítási értékük is van, ráadásul „múzeumi tárgyakká nemesedhetnek”. A másolatot sajátos értékkel „kettős történelmi kontextusa” ruhazza fel; azok őriznek valamit az eredeti aurájából, de megvan saját léttörténetük, aurájuk is. A másolás alapját a történelmi tudat teremti meg: „A másoló gesztusa a szemlélőt is a jelenben reaktivált múlt tárgyiasult töredékének felidézésére és értelmezésére készíti. Épp ez az erőteljes evokatív jellege teszi alkalmassá és méltóvá arra, hogy múzeumi tárgyként kerüljön a nyilvánosság elé.” (12. o.) „Velázquezt másolni annyi, mint Shakespeare-t fordítani”, idézi Révész Rózsa Miklóst 1908-ból (20. jegyzet). A másolás azonban nemcsak Rózsa, hanem Balló számára is intellektuális folyamat, interpretáció, ennél fogva a technikai értelemben is perfekcionista Balló egyfajta „pictor doctus” volt (14. o.), aki másolataiban történelmi hitelességre törekedett; egyszerre volt „restaurátor” és „régész” is. Bár tisztában volt azzal, hogy az eredetit nyomon követhetetlenül megváltoztatta az idő, a historizmus idealizmusa is motiválta, a múlt megértését nem tartotta lehetetlennek.

Révész a másolatok befogadásnak megváltozását is taglalja: a pozitív kritikák mellett (Ybl Ervin, Elek Artúr, Farkas Zoltán), s annak ellenére, hogy a hamisítással szemben a másolásnak nincs erkölcsi konnotációja, megjelentek az elítélő hangok, melyek szerint a másolás „rettentés, lelket nyomorító munka” (Lengyel Géza, 28. jegyzet). A modernnek eredetiség- és természet-kultuszának térhódításával megváltozott a másolatok reputációja. Akik az individualitást, újszerűséget, történelmi hitelességet hiányolják azoknak az átiratok felelnek meg.

Másolat és reprodukció viszonyát tárgyalva Révész hangsúlyozza, hogy mindkettő szándék szerint (is) a művészethez jutás demokratizálását segíti elő („a művészet mindenké” – írta N. n. 1914-ben! 49. jegyzet), a múzeumi gyűjtemények kiegészítője, a tudományos kutatásnak és a népművelésnek egyaránt eszköze, Magyarországon is együtt állítottak ki másolatokat és reprodukciókat. A „photographia a leghatásosabb eszköz a művészet népszerűsítésére s az ízlés nevelésére” – írta Pulszky Ferenc (52. jegyzet), ám a fotóreprodukció 1844-től a művészetről való gondolkodás egészének megváltozását is magával hozta. Az eredeti és a reprodukció között elhelyezkedő művészi másolatokat készítő Balló is készített tanulmányi célból reprodukciókat.

A XIX. század folyamán a másolás az oktatásban a tradíció fenntartásának eszköze, az akadémiai képzés szerves része volt, a művésszé váláshoz nélkülözhetetlennek tartották a másolni tudást. Révész a másolatokat készítő nagy magyar mesterek és tanítványok sorát hozza fel, köztük Székely Bertalant, Balló mesterét is. A századforduló reformpedagógiája ellenezte a mechanikus másolást, szerepe mégis megmaradt az oktatásban. A másolatok a régi mesterek megismertetésének, a művészettörténet tanításának is eszköze volt, a „műtörténet tanulmányozásának megfizethetetlen forrása” (Lázár Béla, 214. jegyzet), a másolatgyűjtemények létrehozását minisztériumi szinten is finanszírozták. Trefort Ágost minisztersége idején (1872–88) utazási és másolási ösztöndíjat alapított, 1871–1893 között körülbelül 50 másolat készült állami megrendelésre (Balló 1885-ben Párizsba minisztériumi ösztöndíj-támogatással jutott el). Balló másolatokkal gazdagította a mesteriskola gyűjteményét, 1894-től főiskolai tanárként másolatainak pedagógiai szerepének jelentőségét felismerve egyre tudatosabban másolt, majd 1922-es nyugdíjazását követően másolói tevékenységét a népművelés, köznevelés szolgálatába állította.

„*Velázquez kontra Greco*” – *Másolat és recepciótörténet* című exkurzusában beszéli el Révész, hogy vizsgált periódusában miként váltották egymást a kedvenc, példaadó mesterek, ami együtt járt a befogadás módjának átalakulásával – a hű másolattól az átírásig –, és egyben megvilágítja a művészetfelfogás változásait is. E változást a kanonizáció és auravesztés kettős mozgásának (Radnóti Sándor, 103. jegyzet) dinamikájával értelmezi. Az első „mester” Velázquez volt, akit a realizmus előfutáraként dicsérettek (Lyka, Térey, Rózsa), Carl Justi 1888-as Velázquez-monográfiáját 1890-ben ismertették, hatását Réti, Thorma, Ferenczy, Boruth Andor (24. o.) művein vélték felfedezni. 1899-ben, a Velázquez-évforduló kapcsán Velázquez-kiállítást rendeztek az Országos Képtárban, ahol a másolatok mellett (8 db Ballótól) egy eredeti szerepelt. A másolatok ekkori „átlátszó”, evidencia mivoltát látszik bizonyítani, hogy a sikert Velázquez aratta, a másolat-kérdéssel nemigen foglalkoztak; kivételt Malonyay Dezső jelentett: „Velázquezből csak annyit kapnak, mintha telefonon hallgatnák például Pergoleze [sic!] zenéjét” (122. jegyzet). 1908-ra nemcsak Balló másolatai értékelték fel (a Nemzeti Szalonban rendezett kiállítás az ő nevén is futott, ám a másolt mester neve is hívó szóként szerepelt a címben: *Balló Ede Velázquez képei*, mivel a másolt 57 képből csak 25 volt Velázquez), hanem magát Velázquezet is másképp látták: „Az impresszionizmus egyenesen az ő művén épült” – írta Balló 1906-ban (amikor avantgarde nézőpontból az impresszionizmus már elavult). 1910-ben egész Európa Greco-lázban égett, ám „Greco követői már nem másolatban, hanem egyéni átiratok révén építették be művészetükbe klasszikus mintaképeiket.” (27. o.) A másolás kérdése ekkor lényegében a konzervatív–modern vita mentén polarizálódott. Balló „a felelőtlen stílus kísérletek gátlástalan csábításának kitett fiatalok okulására” szánta 1908-ban bemutatott másolatait, ám véleménye 1932-ben már (oktatói célból nyilván a reprodukciós technikának köszönhetően „avult el”) a másolat, a másolás maga pedig a modernista újítás-eszmével szegült szembe) erősen konzervatívnak számított. Balló felemás modernizmusa Greco recepcióján is tetten érhető. Mindössze két Greco-képet másolt le, míg a Szépművészeti Múzeum vásárlásánál Benczúrékkal szemben megvédte Greco művészetét.

A másolatok értéke, állami támogatásuk is mindvégig vitatott volt, létjogosultságuk a XIX. század folyamán – bár némileg eltérő okokból kifolyólag – nem volt kérdéses, státuszuk csak a modernizmus térhódításával ingott meg végképp. Nemcsak Európa híres múzeumaiban dívott a művészet kanonizált remekeinek másolása – vázlatokat magyar mesterek szintén készítettek –, hanem hazánkban is. Erről tanúskodik a Magyar Nemzeti Múzeum Nemzeti Képcsarnok Másolási Naplója és a Szépművészeti Múzeum állagjegyzéke, melyek alapján úgy tűnik, a századfordulóra megcsappant a másolási kedv.

A múzeumok XIX. századi funkcióbővülésével módosult a másolatok helyzete, amelyeket akkor még csak hiánypótlás céljából tartottak gyűjtésre méltónak. A múzeumok az értékek tárházából a művész felkészülésének terepétől („Gyakorló művészre nézve ugyanaz a képtár, a mi a tudósok a könyvtár” – állította Keleti Gusztáv 1870-ben) a kultúrjavak demokratikus szétesztésének helyévé kezdett válni. 1908-ban viták kíséretében ugyan, mégis megnyílt a Szépmű-

vészeti Múzeumban a Hekler-féle antik gipszöntvények kiállítása. Önálló másolatmúzeum Párizsban 1873-ban egy fél évig működött, de másolatok gyűjtésére példát adott a potsdami, és az 1894-ben közgyűjteménnyé vált müncheni Schack-gyűjtemény is.

Balló Ede másolataiból álló kiállításainak mindig – ha nem is osztatlan, de – nagy sikere volt. Köszönhető ez – a hasonlatosságot véve mércének – Balló kitűnő másolatainak, de annak is, hogy Balló katalógusaiban közzétette szándékát, és a másolt képek művészettörténeti jelentőségéről is írt. A Szépművészeti Múzeum nyitott volt Balló másolatai iránt (erre mutatnak 1929-ben, 1930-ban és 1932-ben rendezett kiállításai), múzeumi elhelyezésüket a szakmai közönség is szorgalmazta és pedagógiai közművelődési céljuk legitimálta. A tárgyalások során mégiscsak lassan haladt a megvétel ügye, míg végül 1933-ban Balló ajándékaiként kerültek a múzeumba másolatai, amelyekből 1934. május 15-én állandó kiállítás nyílt.

Balló megbecsült művészként dolgozott, másolatai a Szépművészeti Múzeumban egészen a II. világháborúig láthatóak voltak. 1945-től kerültek raktárakba, vidékre, letétbe; a Magyar Nemzeti Galéria megalakítása után is a Szépművészeti Múzeumban maradtak. 80-as évekbeli „felfedezésük” ellenére státuszuk továbbra is bizonytalan. „Pedig méltányos értékelésük csak a megfelelő nézőpont kérdése, amely a művészi másolatban nem talmi pótlékot, hanem művésztörténeti kuriózumot, a nemzeti és európai művészet összekötő láncszemét ismeri fel.” (42. o.) Vagy inkább, ami a másolatot nem kuriózumnak, hanem a vizuális kultúra szerves részének tekinti.

Gosztola Annamária *Balló Ede másolatai a Szépművészeti Múzeumban* című tanulmányában Balló Andrea del Castagno *Ozorai Pipó-t* (Pippo Spano) ábrázoló freskójáról készített másolatainak készülsi körülményeinek részletes bemutatása után Balló Szépművészeti Múzeumban levő másolatait tekinti át: az Ybl Ervin által közölt 161 másolatból 108-at őriz a múzeum, ebből 24 Velázquez-, 21 Rembrandt-, 9 Tiziano-, 2–2 Rogier van der Weyden-, illetve Jan van Eyck-másolatot. Balló repertoárjában szerepel még Bartolommeo Veneto, Francesco Francia, Giovanni Bellini, Raffaello, Tintoretto, Giorgione, Carel Fabritius, Pieter de Hooch, Ruysdael, Vermeer van Delft, Frans Hals. Gosztola megemlíti, hogy két kivételtől eltekintve – melyeket megrendelésre készített – Balló freskókról nem festett másolatot. Gosztola implicite kétféle harcot folytat a modernista szellemiségért: egyfelől a „konzervatív” másolatok mint művészi teljesítmény ellen, másfelől az újabb művészet gyakorlat ellen – mintha nem venne tudomást a hatvanas évektől kezdődő és a kortárs művészetben is jelenlevő, a modernizmus és eredetiség körül sűrűsödő kritikai diskurzusról. „Bizonyára még az ő [Balló] szemében is *önálló művészi alkotásokká* avanszálódnának másolatai, ha látná azokat az úgynevezett *klónozott reprodukciókat*, amelyeket ma komputeres csúcstechnológia segítségével gyártanak.” (66. o., kiemelés T. E.) Azokat, amiket a saját szövegét tartalmazó katalógusban is fellelhet.

A restaurátor, Frrai Kornélia *Balló Ede festéstechnikája* írásának címét látva az olvasó alig várja, hogy megismerhesse a „műhelytitkokat”. Megtudhatja, hogy Balló a Schminke cég Mussini-festékét és festőszerét használta, hogy jó szemmel vette észre, Rembrandt „bitümöt” nem használt, hogy lehetőség szerint az eredetihez hasonló alapra készítette másolatait, és hogy kedvenc mesterének, Velázqueznek változó színű alapozásait is figyelembe vette. Ezen kívül a művészet-mesterség kérdésének egyszerű, modernista toposzai találhatók, és elhamarkodottnak tűnő megállapítások. Például az „nem akarok másoló lenni” kijelentésben vajon hol bujkál „az alkotói önbizalom hiánya, tehetsége korlátainak felismerése”? Emellett nehezen érthető, miért foglalkozik valaki olyan művésszel, aki „nem volt átütőerejű alkotói tehetség” és „[s]zive mélyen már érezte, hogy saját festészete nem lesz kimagasló”.

Hessky Orsolya *Akvarellmásolatok a XIX. századból* címmel áttekintést nyújt Brocky Károly, Barabás Miklós és Székely Bertalan tanulmányútajairól. Összefoglalja a XIX. századi tanulmányutak illetve a nagy alkotások megtekintésének célját, a híres festmények kompozíciójának, szín- vagy részletmegoldásainak tanulmányozását. Ítéletei azonban nem tűnnek megalapozottnak: „[...] s mivel a maga ura volt [Brocky], csak azt másolta, amihez kedve támadt, nem pedig azt, amelyről úgy vélte, tanulságos lehet számára.” Mi lett volna tanulságos Brocky számára

(talán nem éppen az, amihez kedve szottyant)? „A régi klasszikus alkotások nem úgy futottak át rajta, hogy közben új értelmezést nyertek, vagy esetleg a művészi problematikák kivonatolását végezte volna el rajtuk, mindezt meghagyta elmélyültebb, kutatóbb szellemű művéstársainak.” (73. o.) Nem minden átírás (még a másolás is) értelmezés? Kik lettek volna a kutatóbb szellemű művéstársak, és mennyivel voltak „kutatóbbak” Brockynál? Még szembeötlőbb, hogy bevezetés nélkül, igen hanyagul itt minden olyan festmény és rajz „másolat” – legyen az tanulmányi vázlat vagy átírás – amelynek volt valamiféle mű-előképe, mintája, modellje, amelyen felismerhetők az eredeti képek vagy szobrok. Alábbi mondata is ezt implicálja: „biztos kézzel emelte ki [Brocky] az arcképek legjellegzetesebb mozzanatait, amelyek másolattá teszik a művet” (73. o., kiemelés T. E.).

A másolás iránti érdeklődés már évtizedek óta a „levegőben van,” nálunk azonban mind ez ideig nem került koncentráltan a művészettörténeti diskurzus érdeklődési körébe. Révész Emese tudományos és szervezői tevékenységével (2004-es konferencia, kiállítás és tanulmánykötet) úgy tűnt, elkezdődött e téma komolyabb feldolgozása, és kiváló részeredmények születtek, de az elméletben szinte semmi elmozdulás nem történt, e kötet sem reflektál arra, hogy miért érdekes most a másolat-problematikája – még mindig szinte kizárólag a Kubler-fordítás (1992), Szilágyi János György (1987) és Radnóti Sándor tanulmányai (1994, 1995) a mérvadók.

A modernizmus hanyatlásának ismertetőjegyei közé tarozik a szerzőség, az eredetiség az érték, a műtárgy- kontra műalkotás, a teremtő zseni, a múzeum „klasszikus” funkcióinak problematikussá válása. A művészetben ezeket a kérdéseket először a konceptuális (és protokonceptuális – a mester Marcel Duchamp) művészek vetették fel, majd a 80-as évek „kisajátításaiban” kulminálódott az eredetiség és műtárgystátusz problematizálása. De nemcsak nyugaton, hanem nálunk is bőven akadnak olyan művészek, akik az utóbbi 35 évben az eredeti és másolat kérdésével foglalkoztak, műalkotásokat sajátítottak ki, idéztek, írtak át és parafrázeáltak – mindezzel a másolat kérdését is felszínre hozták, aktualizálták és tették érdekessé. Csak példaként: a „neoavantgarde” időszakában Erdély Miklós, Hajas Tibor, Jovánovics György, Major János, Szentjóbó Tamás, majd Széchy Beáta. A 90-es években a *Kortárs Magyar Epigon Kiállítások* expressis verbis koncentráltak az epigonizmus kérdésére, de Khoncz István, Kósa János, Hajdú Kinga, Elekes Károly, Bodóczy István, Veszely Beáta, Révész L. László, Július Gyula és még sokan mások foglalkoztak valamilyen formában a művészettörténet kanonikus művei és a saját munkáik viszonyával.

A kötetet kítűnően illusztrálják jó minőségű (és méretű!) reprodukciói, a képek kiválasztása csakúgy, mint elrendezése: egy oldalpáron szerepel például Velázquez *Las Meninas* című képe után festett Kovács Mihály-féle és Balló Ede-féle másolat (20–21. kép), egymást követik a Tiziano *Krisztus sírbatétele* után festett képek Székely Bertalantól, Cézanne-tól, Delacroix-tól és Lotz Károlytól (4–7. kép). A szükséges, ám sok szempontot érvényesítő válogatás, tudjuk, nem könnyű, mindazonáltal hiányosságként jelentkezik, hogy az egyik tanulmány egyik főszereplőjétől (Barabás) egy kép sem szerepel. Emellett a kötet használatát megkönnyítette volna egy képjegyzék. Az apróbb szerkesztési hibák (lábjegyzet-számok elcsúsztak, a tartalomjegyzékben szereplő címek nem minden esetben egyeznek meg a fejezetekével) elenyésznek ezen informatív, hiánypótló kötet összeállításának átgondoltsága mellett.

Tatai Erzsébet

BOLDOG / KÉPEK – (Néprajzi Múzeum, 2004. november 5.–2005. május 22.)

Igazi kulturális ingyenséget kínál a fotóművészet iránt lelkesedők számára a Néprajzi Múzeum tárlata. A Boldog / Képek címet viselő kiállításon a Budapesthez közeli Boldog település lakóiról láthatunk fotókat és filmfelvételeket. A tárlat címe a község beszédes nevére épülő szójáték. Látszólag csupán egy frappáns nyelvi fordulat, kedvcsináló a látogatásra, ám valójában a kiállí-

tás legtömörebb summázata, hiszen amellett, hogy megadja a helyszínt, rögtön utalást is kapunk a képek hangulatára. Utalást, de nem megfejtést. A kiállításnak ugyanis éppen az az egyik legfőbb mondanivalója, hogy idézőjelbe teszi ezt az állítást: boldog képek. Egy rendkívül izgalmas témát feszeget ezzel a rendező, azt, hogy hogyan hat vissza a fényképész a fényképezendőre, hogyan gerjesztheti a fotós a valóság látszatát. E részproblémán kívül pedig általánosan is felteszi a kérdést: mit láttak meg a faluból, a falusi emberek életéből mindazok, akik ellátogattak oda és kameráikkal megörökítették Boldog életét.

A kiállítás rendezője *Fejős Zoltán*, a Néprajzi Múzeum főigazgatója, mintegy 250 fotográfiát vonultat fel a látogatók előtt. A termekben lévő képek kronologikus sorrendben következnek egymás után, az egyes termeken belül azonban egy-egy tematikus egység köré csoportosulnak a felvételek. Egymással párhuzamosan kétféle szervezőerő – tematikus és időrendi – működik közre a kiállításon. A látogató a „kezdetektől”, vagyis a falu lakóiról készített első felvételektől elindulva szemlélheti meg több termen végighaladva Boldog népeinek fotókba, filmekbe sűrített történetét. A kezdet az 1800-as évek vége, a záró képek azonban már a rendszerváltás utáni esztendőket mutatják. A művek négy címszóval jelzett, nagyobb gondolati egység köré szerveződnek: *A mi falunk népe; Az etnográfiai falu népe; A boldog falu képe; és végül Az állandó és változó falu képe.*

A fotográfia a XIX. század első felének találmánya, amely több évtizedes késéssel ugyan, de az egyszerű emberek körében is elterjedt: megjelenésekor még a jómódú polgárság luxusa volt, a század végére azonban már a szegényebb néprétegek számára is megfizethetővé vált. A fotó térhódítása a falusi emberek életében annak ellenére gyorsan történt, hogy a népi kultúrában szinte előzmény nélküli az emberábrázolás. (A népművészetben a XIX. század közepétől – tehát kései termékként – a tükrösökön találkozhatunk figurális ábrázolással. Ezek a pásztorfaragások azonban nem az egyénre koncentrálnak, hanem korosztályt, foglalkozást és a nemet szemantikusan jelölve egy embertípust jelenítenek meg. A távolabbi példák közé tartoznak a specialis-ták által készített. XIX. században népszerű olajnyomatok és üvegfestmények, valamint a mézeskalács-figurák, de ide sorolhatók a vásári forgatag képmutogatóinak ábrázolásai is.)

Csaknem a fényképezéssel párhuzamosan kialakuló jelzésszerű emberábrázolások után fel-tűntek a falvakban a naturalista fotók, melyet kezdetben hivatásos fényképészek, később, a múlt század második harmadától már amatőr fotósok is készítettek. A kép a lakásban rögvest kitüntetett helyre, a tisztaszoba falára került (lehetőség szerint bekeretezve), oda, ahol korábban csak tükröt tartottak. Dísz tárgy és mementó lett egyszerre. E kiállítás azonban teljesen figyelmen kívül hagyja a tárgynak a lakásban való előfordulási helyét (ti. nem jeleníti meg például a tisztaszobát, ahol a fényképek lógtak), noha ez is tanulságos és egyúttal rendkívül látványos volna. Nem véletlenül, hiszen ezáltal is hangsúlyosabbá válik, hogy nem a tárggyal magával, hanem a tárgy sugallta világképpel akar foglalkozni.

A néző a kiállítóterembe lépve családfotókkal találkozik elsőként. Ezek a sokhelyütt retusált fényképek a parasztság képi ábrázolásának korai dokumentumai. A két vagy három generációt megörökítő felvételek készítésének apropója általában valamilyen kiemelkedő családi esemény (pl. bér mátkozás). Ismeretes, hogy vitt magával fényképet familiájáról az emigrációba kényszerült, vagy a katonáskodáskor családjától távolra szakadó családfe, ám küldhettek is utána idegenbe. Az egész alakos csoportképek mellett a felvételek egy másik kategóriájá kettős portré: mellkép vagy egészalakos ábrázolás jegyepárokról és fiatal házasokról. A képeken komoly, ünnepi viseletbe öltözött embereket látunk. Az érzelem kinyilvánításától minden esetben tartózkodnak még a gyermekek is. Zárt testtatásukhoz zárt arckifejezés társul. Vagyis az ünnepi viselethez szigorú, ám ünnepélyesen fennkölt, büszke arc tartozik, mindig frontálisan beállítva. Ez a mosolytalanság a 1930-as évek felvételein oldódik csak fel.

A település, melynek első írásos említése a Zsigmond-kor végére esik, a huszadik század első felében élte reneszánszát, jelesen *Bruckner Jenő* főjegyzősége idején (1919–1945). A lokálpatrióta férfi szenvedélyesen gyűjtötte faluja fényképeit, sőt amatőr fotósként maga is számtalan mű szerzője lett. A kiállítás első negyedében – *A mi falunk népe* címet viselve – nagyrészt az ő

művei láthatók. Valódi kuriózum az általa készített kéziratos falukrónika, amelyben Boldog népének története követhető nyomon több év (1931–35, 1944) fényképanyagán keresztül, kiegészítve cikkekkkel, újságkivágatokkal és kéziratos kommentárral. Az első világháború utáni időktől kezdve nem kis szerepe volt Brucknernek abban, hogy a település képes magazinok, néprajzi szaklapok, fotóművészeti folyóiratok, turisztikai kiadványok oldalaira, filmhíradókba bekerüljön. A harmincas években tevékenyen részt vett a Gyöngyösbokréta-mozgalom helyi szervezésében, és képeslapok sokaságát jelentette meg a községről.

A falu az 1920-as években keltette fel a néprajzkutatók, amatőr és hivatásos fényképészek – riporterek és művészek – érdeklődését. Ennek köszönhető az a rendkívül bőséges és sokrétű vizuális anyag, melyből a kiállítás csupán ízelítőt ad. A sokirányú figyelemnek (néprajzi, művészeti, szociológiai stb.) természetes lecsapódásai a minőségbeli különbségek, hiszen eleve különböző okokból készültek a művek. Nem is a fotók művészi nívója volt a legfontosabb kiállítási szempont, sokkal inkább ugyanannak a témának számtalan oldalról való megközelítése. A kiállítás második szakaszában (*Az etnográfiai falu népe*), miközben időben is tovább haladunk, az etnográfus szemével vehetjük nagyítólencse alá Boldogot. A fotó itt dokumentál: néprajzi jelenséget, eseményt.

A tárlatnak ez a része a népszokások egy-egy területét mutatja be: az emberi élet fordulóihoz, a naptári ünnepekhez kapcsolódó és dramatikus szokásokat. Leggyakrabban az ünnepi viselet, ezen belül is elsősorban a menyasszonyi ruha került lencsevégre. Ez a téma tulajdonképpen az egész kiállításnak visszatérő motívuma. A lakodalom számos mozzanata, kelléke ugyancsak bemutatásra került (vőlegény-búcsúztatás, menyasszonykalács, lakodalmi zenészek stb.). Nem véletlenül, hiszen az élet fordulóihoz kötődő szokások között a házasságkötése a leggazdagabb, s ennek megfelelően a viseletek közül a menyasszonyi ruha a legdíszesebb. Az élet kiemelkedő eseményei közül nem maradhat el a keresztelés, temetés megőrkítése sem. A kalendáris ünnepkörből láthatunk itt vízkereszt napi háromkirályjárást vagy májusfadiszítést. *Gyórfy István* úrnapi körmenetet dokumentáló sorozatán (1934) szinte filmszerűen egymás után következnek a felvételek. Természetesen azokat a jelenségeket volt érdemes a helyszínen az etnográfusoknak megőrkíteni, amelyeket máshol nem, vagy csak valamelyest eltérő formában rögzíthettek volna. S a különbségek legpregnánsabban a népszokásokban, a jeles eseményekben lelhetők fel.

Érdekes módon a néprajzi fotókon alig akad példa Boldog társadalmi rétegződésének bemutatására. Úgy tűnik, a fotók a „szegény–gazdag” pólusú skálán egy középpontot céloznak meg, s ennek a széles néprétegnek is többnyire a jeles napjaira fókuszálnak. A kamera diszkrétan távol tartja magát a betegségek, s a „hétköznapi” nyomorúságtól. Ugyanígy hiányoznak a mindennapos munkavégzésről készített felvételek. Noha megsemmisíthetjük az aratókoszorú készítését, a szalmakötél sodrását, a rokka és a guzsaly használatát, betekinthetünk *Gönyey Sándor* zsánerképe révén egy szüreti multságba – nem kapunk képet például a házimunkákról, az állatok gondozásáról. A falusi élet – a fotográfiai alapján – mintha csak az ünnepről szólna. Mint-hogy a felvételek készítésénél a hű dokumentálás volt a cél – akár portréként, akár egyes cselekmények fázisait megjelenítve –, a fényképek kompozíciójára és a technikai minőségre kevesebb hangsúlyt fektettek.

A magyar népélet és népművészet a tematikája *A boldog falu képe* című alá tartozó műveknek is. Olyan országosan ismert, hivatásos fényképészek alkotásai szerepelnek itt, mint a magyaros stílus atyjának tekinthető *Balogh Rudolf*, akinek számtalan fotója jelent meg Boldogról a Pesti Napló hétvégi képes mellékletében. A szereplők ezúttal majd minden esetben gyermekek, leányok, asszonyok. A fényképek itt ugyancsak elsősorban viseletes alakokat, lakodalmi jeleneteket mutatnak, s emellett nagy számban fordulnak elő lírai hangvételi anya gyermekkel kompozíciók, valamint önálló gyermekábrázolások. A hangsúly a „romlatlan” falusi életvitelen van. A kiállított fotók többnyire ellenfényben készültek, és gazdag szürkétónusú árnyalatokkal tükrözik vissza az alkotó által fontosnak ítélt motívumokat. *Ramháb Gyulánál* a lágy, elmosódott kontúrok álomszerűvé teszik a jelenetet, ahogy az a *Sétán* (1934) vagy az *Anyai boldogság* (1935) látható. A beállítások, ha néhol kissé erőltetettre sikerültek is, egyöntetűen a vidéki

idillt vannak hivatva bemutatni. A mosolygó arcok, a csupa ünneplőbe öltözött ember egy mindenféle büntől, bajtól mentes, valóban boldog falu benyomását keltik a nézőben.

A hagyományos paraszti kultúrában a hétköznapi élet középpontjában a munka állt, ezért korántsem meglepő, hogy számos kép ezzel a témával foglalkozik. Ám a fáradságos munka megszépül a kamerák előtt, s ugyancsak vonzó tevékenységgé avanzsál. A portrék, zsánerképszerű jelenetek és a munka ábrázolásai között egyaránt találunk alulnézetből fényképezett, megkonstruált jeleneteket, melyek heroikussá emelik a rajtuk lévő alakokat. Ékes példái ennek *Vadas Ernő* fotográfiai a gabonahordásról és a marokszedésről (1939).

A településről megjelentetett temérdek felvétel és Boldog idegenforgalma egymásra kölcsönösen hatottak, hiszen a számtalan boldogi képeslap, újságcikk vonzotta a turistákat, s ez további privát vagy hivatalos fotóanyag, film megszületését indukálta. Ehhez a folyamathoz erősen hozzájárult az 1935-ben megnyílt Idegenforgalmi Vendégház. A Külkereskedelmi Hivatal például Bruckner Jenőtől kért fotográfiaikat a helyi népviseletről és szokásokról, hogy a külföldi kiállításokon a magyar nép életét ezekkel illusztrálhassa. A cél az volt, hogy a boldog magyar falu prototípusát látassák. A jeleneteken a népi hagyomány így mesterségesen konzerválódik, s elszakadva a valóságtól álnépi hagyományt mutat. Szociális érzékenységgel itt sem számolhatunk. A kamera szelektál. Az ünneplő ruhában hímező, fonó lányok aligha mutatnak hiteles képet a településről, ellenben jól tükrözik azokat a momentumokat, amelyek a turistáknak, az idegenforgalmi lapoknak a vidéki életből a legfontosabb: a népviseletet. Néhány kiragadott példát említve, ez, jellemző *Haár Ferenc*, *Vadas Ernő*, *Szöllősy Kálmán* műveire.

A kiállítás utolsó szakasza – *Az állandó és változó falu képe* – a jelenkorig vezet el bennünket. A hagyomány és a változás kettőssége jellemzi ezeket a műveket. Még mindig nagy számban láthatunk a „szocialista faluról” készült idealizált alkotásokat, de egyre inkább utat tör magának az átalakulás érzékeltetése, a modernizálódó Boldog bemutatása (pl. *Bakó Ferenc* fotográfija a Béke TSZ dolgozóiról, 1953). Az eddig szűknek mondható témavilág kiszélesedik, jóllehet a főszerep most is a lakodalmas képeké. Boldogi felvételeinek sokoldalúságával és óriási darabszámával tűnik ki *Gink Károly*. Ebből a bőségből szinte csak jelképes mennyiség került a látogatók elé: lópatkolásról (1955), disznóvágásról (1959), búcsús jelenetekről (1958).

Az utolsó fényképeken nem is annyira a tematikus bővülés jelenti a korábbiakhoz képest a változást, hanem a téma bemutatásának módja. A kép már nem feltétlenül szépít, a lakodalmat s a jeles eseményeket nem színpadi látványosságként tárja elénk, hanem felvállalja a valóság kendőzetlen bemutatását, az ünnepiben is egyszerűt, köznapit. A lakodalmakban egyre több a városi öltözet. A fotókon is lezajlott tehát a népviseletből való kivetkőzés, melynek eddig éppen a kamera szabott gátat azzal, hogy céljaihoz mesterségesen életben tartotta a hagyományt. A főliásátrák, a Trabant tetején ülő zenészek, a kerékpárral vizet hordó asszonyok felvételei már a legutóbbi idők termései közé tartoznak.

A kiállításon Boldog életéhez fűződő filmanyagok is megtekinthetők. Többek között az amerikai *Elisabeth Rearick* alkotása (1932) a boldogi férfiak templomba vonulásáról, a Mária-lányok ünnepi készülődéséről és a gyermekek játszadozásáról. Néprajzi szempontból forrásértékű *Fejős Pál* Tavaszi zápor című filmje (1932), amely a negyedik magyar hangosfilm. A külön polihisztor – kémikusnak készült, régészként hunyt el – melodráma egy megesett cselédről szól, aki faluról városba kerül. A részben Boldog utcáin játszódó történet szereplői magyar népviseletben láthatók. A gyöngyösbokrétásokról ugyancsak szerepel a kiállításon egy filmalkotás. 1949-ben forgatta *Kezsi Kovács László* a Boldogi népviseletet, amelyben a helyi búcsút örökítette meg.

Feltűnő, hogy a tárlaton szinte sehol sem találkozunk önállóan tájázásokkal, ugyanis a táj és ember viszonyában a környezet mindig az egyénnek van alárendelve. A természet csak szűk-széles háttér a mondanivaló érzékletesebbé tételéhez. A kiállítás vezérmotívuma a viselet, mely gyakorlati és esztétikai funkcióinak megfelelően tárgy és jel egyszerre. A XIX. század végén, a XX. század elején készült alkotásokon ebben a tárgy–jel relációban a jel szerep volt a társadalmon belül a nagyobb jelentőségű (nemet, életkort, családi állapotot stb. jelölt). A harmincas évek képein az elmozdulás e skálán egyre inkább a tárgy irányába történt. A kívülálló számára ez a folyamat azon-

ban éppen fordított. A XX. század elejének családi fotóin még nincs különösebb jelentősége a díszes öltözetnek – legalábbis a néző szemszögéből. Ám mihelyst felfedezte magának a néprajz, majd a művészi fotográfia a települést, a viseletnek ismét mondanivalója lett – immár a falu határain túlra, a „külvilág” felé. A boldog falusi élet kellékeként Boldogon, ahol a hétköznapi élet is ünnepszámba megy (hiszen a képek ezt sugallják), a viselet szimbólummá vált.

Gärtner Petra

FELHASZNÁLT IRODALOM

- BOGATIRJOV, Pjotr Grigorjevics: A viselet mint jel. In: *Folcloristica* 8. (szerk. VOIGT Vilmos) Budapest, 1985. 81–91.
- FEJŐS Zoltán: *Boldog / Képek. Kiállítási katalógus.* (rend. FEJŐS Zoltán) Budapest, 2005.
- FOGARASI Klára: *A régi világ falun. A századfordulót követő évtizedek fotográfiái.* Budapest, 1996.
- KUNT Ernő: *A fénykép a parasztság életében. Vizuális – antropológiai megközelítés. Népi Kultúra – Népi Társadalom.* Budapest, 1987. 235–291.
- Cs. SCHWALM Edit: *Boldogi népszokások.* In: *Tanulmányok Boldog történetéből és néprajzából.* (szerk. BEREZNAI Zsuzsa) Eger, 1990. 27–45.
- SZÁNTÓ Lóránd: *Fejezetek Boldog község történetéből.* In: *Tanulmányok Boldog történetéből és néprajzából.* (szerk. BEREZNAI Zsuzsa) Eger, 1990. 4–26.

INTÉZETI HÍREK

2005. január 1.–június 30.

2005. január 14-én az ELTE BTK Kari Nagytanácstermében lezajlott *Szentesi Edit* „Birodalmi patriotizmus és honi régiségek. Az egykorú osztrák hazafias történeti festészetről szóló írások Josef Hormayr lapjában (1810–1828) I. Kísérlet a hazafias történeti festészet megteremtésére az Osztrák Császárságban” című PhD-disszertációjának nyilvános vitája.

Január 25-én a Mai Manó Ház Napfényműtermében bemutatásra került a *Beke László* által szerkesztett, a MTA MKI kiadásában megjelent „Képkorbácsolás. Hajjas Tibor Vető Jánossal készített fotómunkái” című könyv.

Február 4-én a MTA Társadalomkutató Központ Jakobinus termében bemutatásra és átadásra került a „Maradandóság és változás” című, a 2000-es ráckevei művészettörténeti konferencia tanulmányait tartalmazó kötet.

Február 10-én *Marosi Ernő* bevezető előadásával megnyílt a Collegium Budapesten a „National or Universal Antiquities. The nineteenth-century process of „musealization” in Hungary and in Europe” című kollokvium, amelyen *Szentesi Edit* is előadást tartott „Die Sammlung Fejérváry-Pulzsky: Geschichte, Bestand, Forschungsstand” címen.

Február 11-én a Budapest Collegiumban „A Fejérváry-Pulzsky gyűjtemény és a Liber Antiquitatis” című kollokviumán *Marosi Ernő* „A Fejérváry-Pulzsky gyűjtemény későantik elefántcsont tárgyai és helyük koruk művészetében” és *Szentesi Edit* „Josef Daniel Böhm és a Liber Antiquitatis” címen előadást tartott.

Február 18-án a Magyar Nemzeti Galériában *Galavics Géza* bemutatta Jávor Anna „Johann Lucas Kracker (1719–1779). Egy késő barokk festő Közép-Európában” című könyvét.

Március 2-án *Tatai Erzsébet* megnyitotta KissPál Szabolcs „Lyukadó képek” című kiállítását a Liget Galériában.

Március 7-én a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat évi közgyűlésén Kerny Teréziának Pasteiner-érmet, Végh Jánosnak Ipolyi-érmet adtak át.

Március 8-án a bécsi Collegium Hungaricumban Sabine Grabner, az Österreichische Galerie Belvedere munkatársa megnyitotta a *Gellér Katalin* rendezésében és szakmai vezetésével bemutatott „Märchen und Mythos. Werke der ungarischen Sezession. Die Künstlerkolonie Gödöllő (1901–1920)” című kiállítást.

Március 9-én Radnóti Sándor, Votisky Zsuzsa és Wessely Anna részvételével bemutatták *Ébli Gábor* „Az antropológizált múzeum. Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón” című, a Typotex kiadó által megjelentetett tanulmánykötetét.

Április 4-én a Csokonai-Illés Sándor gondozásában megjelent, Körösfői-Kriesch Aladár írásait tartalmazó „Naplók” című kötetet *Gellér Katalin*, Ritoók Zsigmond, Pritz Pál és Sipos Lajos mutatta be a MTA Székház Kistermében.

Tatai Erzsébet Németh Lajos-díjban részesült, amelyet március 11-én vett át az Iparművészeti Múzeum aulájában.

Április 20. és 22. között a pozsonyi Művészettörténeti Intézet, a Komensky Egyetem Művészettörténeti Tanszéke és a Szlovák Művészettörténeti Társulat Maria Pötzl-Malíková professzor 70. születésnapja alkalmából rendezett nemzetközi konferenciáján *Galavics Géza* „Identität und ihr sichtbares Zeichen bei den Jesuiten in Ungarn” című előadással vett részt és Inge Schemper-Sparholz bécsi professzossal a második nap üléselnöke volt. *Bubryák Orsolya* „Die Mäzenatentätigkeiten des Grafen Anton Erdödy” címen tartott előadást.

Április 28-án *Dékei Krisztina* méltatta Deli Ágnes szobrász Ürömön (Fő utca 1.) felállított mestermunkáját.

Május 10-én a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett „Franz Anton Maulbertsch Közép-Európában” című előadásorozat moderátora *Galavics Géza* volt.

Május 11-én *Marosi Ernő* bevezette és moderálta a Budapest Collegium „Universal and/or Particular Values in Art History. Evolution Vs. Migration – the Work of Josef Strzygowski” elnevezésű kollokviumát.

Május 13-án *Marosi Ernő* megnyitóbeszédével nyílt meg a „Huszka József a rajzoló gyűjtő” című kiállítás a Néprajzi Múzeumban.

Május 19-én *Marosi Ernő* „Bálint Sándor és a keresztény ikonográfia” címen előadást tartott a MTA Jakobinus-termében a „Quidquid latet, apperebit (Ami rejtőzik, az napvilágra kerül...)” című, Bálint Sándor halálának 25. évfordulójára rendezett emlékülésen.

Május 19–21. között Krakkóban, az „Around Veit Stoss” című nemzetközi konferencián *Végh János* „Überlegungen zu neueren Forschungen zu Paul von Leutschau” címen előadást tartott.

Május 25-én *Szentesi Edit* „Néhány megjegyzés a gyűjtemény tárgyairól készült rajzokról és metszetekről” címen előadást tartott a Collegium Budapest „A Fejérváry-Pulzsky gyűjtemény okori tárgyai” című kollokviumán.

Május 30-án a Budapest Collegiumban rendezett „National or Universal Antiquities? The nineteenth-century process of »musealization« in Hungary and in Europe” című konferencián *Marosi Ernő* „Reproduktionstechnische Wechsel am Anfang der Kunstgeschichte in Ungarn”, *Szentesi Edit* „Die Anfänge der Institutionellen Denkmalpflege in Ungarn (die 1850–1860er Jahre)” és *Ébli Gábor* „What made a museum 'national' in the 19th century? The evolution of public collections in Hungary” címen előadást tartott.

Május 31-én *Beke László* megnyitotta a MTA Társadalomkutató Központ Jakobinus-termében a Hoppál Mihály által rendezett „Sámánképek” című kiállítást.

Június 8–10. *Marosi Ernő* előadott és részt vett a „Sigmundus rex et imperator” című Luxemburgban a Musée national d'histoire et d'art által rendezett nemzetközi konferencián.

Június 10-én *Beke László* nyitotta meg a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum „Festő-fényképezők 1840–1880” című kiállítását.

Június 10-én a Budapesti Történeti Múzeumban *Sisa József* megnyitotta „Pollack Mihály (1773–1855) emlékkiállítását”.

Június 15-én a MTA Művészeti Gyűjteményében Sinkó Katalin megnyitotta a *Bicskei Éva* által rendezett „Székely Bertalan elfeledett portréi a Magyar Tudományos Akadémián. A Kisfaludy Társaság Arcképcsarnoka” című kiállítást. A kiállításra katalógus is megjelent Bicskei Éva tanulmányával.

Június 16-án *Dékei Krisztina* a Lumú, Kortárs Művészeti Múzeumban rendezett „Hajas Tibor-szimpozium” szekcióvezetője volt.

Június 21-én „Az irodalom szerepe Hajas Tibor (1946–1980) munkásságában” címen *Dékei Krisztina* előadást tartott az ELTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke és a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszéke által rendezett, a „Képzőművészet és irodalom kapcsolata a 19–20. században” című konferencián. Ugyanezen a konferencián *Hornyik Sándor* az „Avantgárd kvarkok. Erdély Miklós: Három kvarkot Marke királynak” című előadásával vett részt.

Június 22-én *Tatai Erzsébet* megnyitotta Széchy Beáta „Kör” című kiállítását.

Június 23-án, Nagy Ildikó az MTA Művészeti Gyűjteményében bemutatta *Körner Éva* „Avantgárd izmusokkal és izmusok nélkül” című kötetét.

Június 29-én az ELTE BTK Kari Nagytanácstermében lezajlott *Hornyik Sándor* „Avantgárd művészet és modern természettudomány 1945 után. A modern természettudományos világvég megjelenése Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában” című PhD-disszertációjának nyilvános vitája.

800 Ft

ARS HUNGARICA

2005/2



ARS HUNGARICA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓINTÉZETÉNEK
KÖZLEMÉNYEI

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

2005. 33. ÉVFOLYAM 2. SZÁM

A SZERKESZTŐSÉG CÍME:

MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓINTÉZET
BUDAPEST, ŰRI U. 49. 1014. T: 224 6700/185 FAX: 356 1849
e-mail: arthist@arthist.mta.hu, internet: www.arthist.mta.hu

SZERKESZTŐ:

TÍMÁR ÁRPÁD

SEGÉDSZERKESZTŐ:

HORNYIK SÁNDOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

DÁVID FERENC
GALAVICS GÉZA
MAROSI ENRNÓ
PATAKI GÁBOR
SISA JÓZSEF
WEHLI TÜNDE (Szemle)

Felelős kiadó: BEKE LÁSZLÓ, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet igazgatója

HU ISSN 0133-1531

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

A borítón: *Ligeti Miklós: Rippl-Rónai József portréja, 1900. MNG*

TARTALOM

<i>Szakács Béla Zsolt</i> : Másolás és újraalkotás: a pécsi altemplomi lejáratok dom- borművei	241
<i>Serfőző Szabolcs</i> : „Vera effigies” – a mariazelli kegyszobor másolatai Magyaror- szágon	257
<i>Eisler János</i> : Öntvény, másolat, avagy mire alkalmasok a történelmi tapaszta- latok	281
<i>Murádin Jenő</i> : Barabás Miklós és pályatársai gróf Gyulay Lajos kéziratos nap- lóiban	297
<i>Veszprémi Nóra</i> : A Magyar Nemzeti Múzeum másolási naplója	305
<i>Kovács Imre</i> : Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasz- tikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban	315
<i>Kerny Terézia</i> : A veleméri Szent László-freskó XIX. századi feltámadása	331
<i>Wehli Tünde</i> : A Képes Krónika 19. századi másolata: a Bicsérdy-kódex.....	363
<i>Szentesi Edit</i> : Az epreskerti szobrászműtermek Parthenón-fríze.....	383
<i>Szatmári Gizella</i> : „Egy szoborról, amely nincs”	405
<i>Somhegyi Zoltán</i> : Az önmagát szagoló illat kritikája.....	419
<i>Kiss-Szemán Zsófia</i> : „A Szellem komédiája” avagy Jaszusch Antal művészete és a kassai művészeti élet a 20. század húszas éveiben	437
<i>Tóth Károly</i> : Péter András a budapesti egyetemen.....	461

DOKUMENTUM

<i>Ligeti T. Miklós–Ligeti Gábor</i> : Töredékek Ligeti Miklós befejezetlen memoár- jából	473
--	-----

SZEMLE

<i>Zsilinszky Zsófia</i> : A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történe- tére és kultúrájára	503
<i>Révész Emese</i> : Munkácsy az ezredfordulón	507

INTÉZETI HÍREK	527
----------------------	-----

Szakács Béla Zsolt

MÁSOLÁS ÉS ÚJRAALKOTÁS: A PÉCSI ALTEPLOMI LEJÁRATOK DOMBORMŰVEI*

Előttörténet

„Mint a jó édes anya, mondják, torz szülöttjét gyöngédebben ápolja, úgy műtörténetünk is, azt hiszem, nagyobb figyelemmel időzhet ezen saját eredeti első műkísérleteink egyetlen fennmaradt emlékénél, mintsem a közös korizlés és műtehetség színvonalán álló egyéb hazai műveknél. Mert íme rajta még az ízlést idomító külső befolyás által ki nem fejtett, de éppen azért meg sem zavart nemzeti vagy hazai képzőművészetünk eredeti elemeit megleshetnők.”¹ E szavakkal értékeli Ipolyi Arnold a pécsi altemplomi lejáratok domborműveit 1863. I. 17-én elhangzott előadásában. Ipolyi figyelmét tehát egyfelől érintetlen hazai stílusuk, másfelől, Péter királlyal összefüggésbe hozva, történeti értékük keltette fel.²

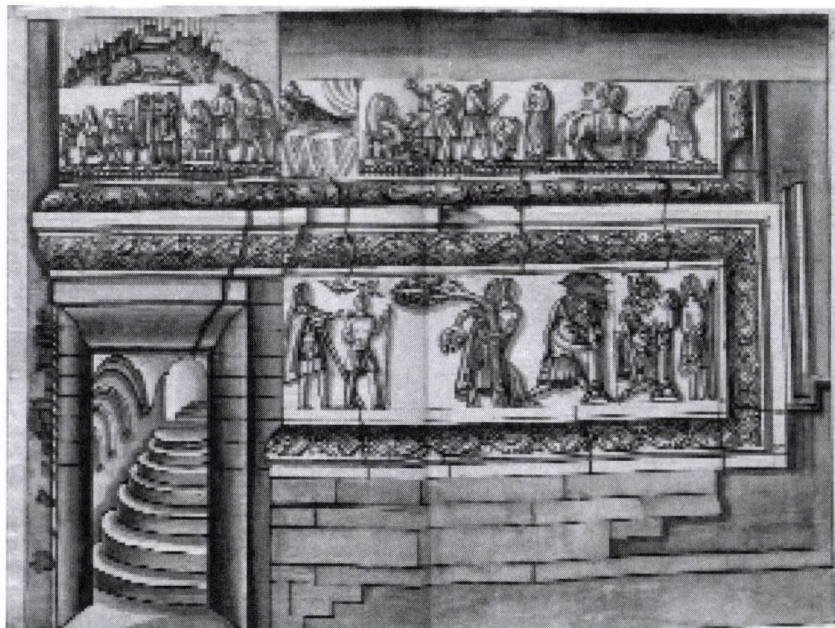
Ebben az időben lényegében még az a XVIII. sz. elején kialakított állapot uralkodott, melynek következtében az altemplom a főhajó közepén nyitott lejáraton keresztül volt megközelíthető, a középkori lejáratok pedig elzárva, mintegy kamraként nyíltak az altemplomból. A délit, melynek kinézetét egy XVIII. sz. közepi rajz őrzi, Orseolo Péter király sírjával hozták kapcsolatba a vak Sámson és a trónon ülő Heródest ábrázoló faragványai miatt. Ezt a hagyományt Ipolyin kívül mások is elfogadták, okot adva ezzel Henszlmann Imre zsörtölődésére (egy 1882-es írásából idézek): „Daczára, hogy már Koller a déli lejárát alsó, korában is nyitott részét e lejárát végének felismerte, edelsbergi Eitelberger Rezső, bécsi tudós, a pécsi egyházfi Ciceronenak jobban hívén, Péter sírjának mondta, daczára annak, hogy Péter király korában sem nem úgy építettek, sem nem úgy faragtak, mint ezt itt látjuk, sem nem hihető, hogy a gyűlölt királynak későbbben ily emléket emeltek.”³

Henszlmann maga már korábban is igen sokat tett a pécsi domborművek megismeréséért és megismertetéséért. Már 1863 őszén (tehát nem sokkal Ipolyi figyelemfelkeltő előadása után) felkereste Gerster Károllyal a pécsi székesegyházat, ahol kisebb feltárást is végeztek a kriptalejárókban: ezek eredményeit a dómról 1869–70-ben megjelentetett nagyszabású monográfiájában publikálta. Henszlmann már ekkor teljes feltárást tervezett, de a káptalan ezt megakadályozta. Vitájukban a faragványok eltérő megítélése is ütközik, ezért érdemes idézni: „már elébb is a régi lépcsőházak tökéletes leleplezését terveztem volt, [...] de a főt. Káptalan mindezekre tagadólag válaszolni talált, midőn így nyilatkozáék: „Ezen folyosók elzáratása, s elfalazása [...] kettős oknál fogva történt; azért először: mivel a folyosók igen szűkek, keskenyek és sötétek lévén, nagyobb ünnepélyességéek alkalmával életveszély (!) közt tolongott a nép-

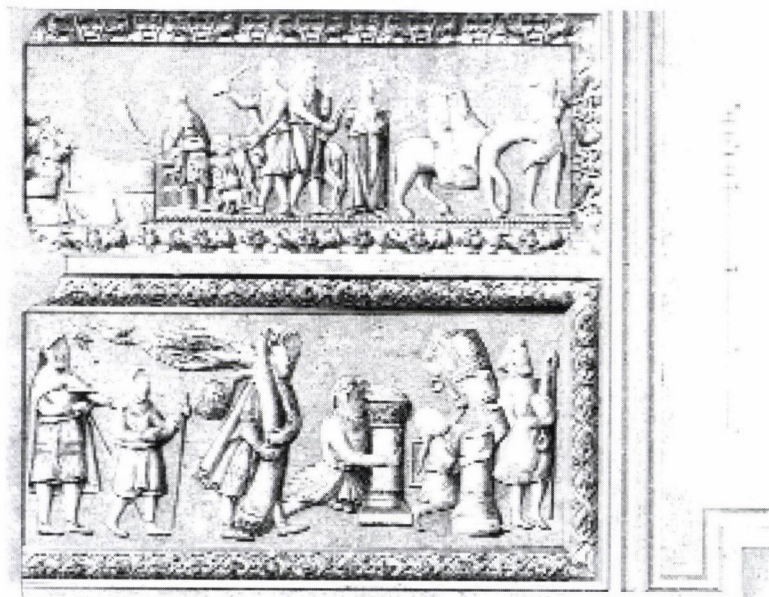
tömeg alulról felfelé, s másodszor azért: mivel a keskeny folyosók falain levő domborművek s faragványok a törökök által annyira elcsontkítottak, hogy a nemesebb ízlés parancsolá azokat különösen a nőnem (!) elől elzárni.”⁴ Henszlmann még 1882-ben is szükségesnek érezte ezt az évtizedes vitát feleleveníteni, s a „nemesebb ízlés” érvére így válaszolt: „vajjon bírtak-e Nesselrode korában, nem mondom az academicusok módjára alakilag tetszőbben, hanem az egyházi és keresztyén szellemében jellemzőbben dolgozni? A sajnosan csak csekély részben látható *domborműveken* semmi sincs, mi még a legprudebb angol missnek szemérmességét sérthetné.”⁵

Henszlmann ezen 1882-es írása annak jegyében született, hogy a dóm régóta tervezett restaurálásának előkészítése fordulópontjához érkezett. 1877-ben Du-lánszky Nándort nevezték ki Pécs püspökévé, aki erélyesen felkarolta a restaurálás ügyét. A püspök és Trefort Ágoston kultuszminiszter bizalmát élvező Friedrich von Schmidt 1881-ben nyerte el a megbízatást, és terveit 1882. III. 28-án terjesztette a Műemlékek Országos Bizottsága elé. Figyelemre méltó, hogy az altemplomi lejárókra Henszlmann ez alkalommal is külön kitért. Mint az ülés jegyzőkönyvében olvashatjuk, „előadó [ti. Henszlmann] nagy súlyt fektet az altemplom bejáratai falán előforduló domborművekre, melyek mint a középkori typologia egyetlen példája, hazánkban páratlanok, s melyeknek megtartása tehát, és csak a hol ez elkerülhetetlen szükséges, stilszerű restaurációja fölötté kívánatos.”⁶ Ez ügyben a bizottság külön is a miniszterhez fordult: „bátrak vagyunk Méltóságodat tisztelettel megkérni, odahatni méltóztassék, hogy az altemplom lejárataiban lévő domborművek ... eredeti helyükön továbbra is fenntartassanak.”⁷ Nem állhatott ettől messze a tervező elképzelése sem, bár ő az óvatos „megtartást” a merészebb „kijavítás” fogalmával váltotta fel. Gerecze Péter tanúsága szerint a tervezés során remélhető volt, „hogy általános bontás alkalmával a hajdani képsorok egészen napfényre fognak jöni. Ebben a reményben fogamzott meg a mostani restaurator, Schmidt Frigyes lelkében is az a gondolat, hogy e régi képeket kijavítva, eredeti alakjukban kell ismét helyökre tenni.”⁸

Ezzel szemben egészen más forgatókönyvet készített elő Czobor Béla, aki az általa szerkesztett és nem csekély mértékben írt Egyházművészeti Lapban már régóta figyelemmel kísérte a restaurálás körüli eseményeket. 1882-ben ő is Schmidt terveit értékelte, nagyrészt helyeslően. Óvatosságra egyedül a falképek és a domborművek esetében int. „E perczen, midőn még nem sejtethetjük domborképeink állapotát, *semmi esetre sem mondanók ki elvül, hogy azok stilszerű helyreállítása múlthatatlanul szükséges.* Kérdés, vajlon e domborművek nem oly éktelenül megcsontkított állapotban jönnek-e napfényre, hogy helyes restaurációról szó sem lehet; avagy még azon esetben is, ha a restauratio lehetséges, ismét kérdés, vajlon akad-e teljesen megbízható műszobrász, ki a középkor szellemében dolgozni képes? Ha bár megengedjük azt, hogy a lényegesen megcsontkult domborművek typologiailag ügyesen kiegészíthetők: kételkednünk kell a szobrászi restauratio sikere fölött s ezért szívesebben javalnók a *domborművek eredeti állapotukban való conserválását.*” Elképzelése szerint az



1. A pécsi székesegyház déli altemplomi lejárata a XVIII. században (Pécsi Egyetemi Könyvtár, 67038. fol. 174–175.)



2. A déli lejárát déli oldala Henszlmann Imre rajza nyomán (Henszlmann 1969 VIII. tábla)

eredetiek számára egyházmegyei múzeumot kellene létesíteni, és azokat másolatokkal kellene pótolni. Kétségtelen, hogy Czobor képviselte a legmodernebb álláspontot, amikor a restaurálás helyett a konzerválást helyezte előtérbe.⁹

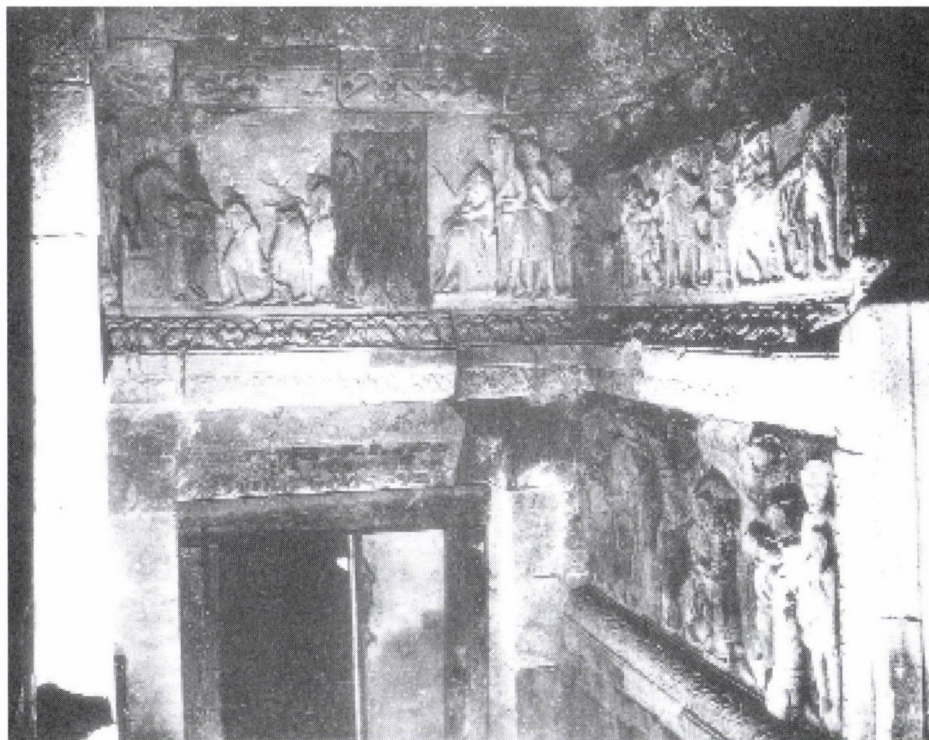
Ugyanekkor jelentkezett azonban egy, a fentiekkel éles ellentétben álló vélemény is. A restaurálást ellenző konzervatív, részben a káptalant is jellemző álláspontot Garay Alajos dunaszekcsői plébános fejezte ki a legszókimondóban. Röpiratában, melyben Czobort „nagynevű és műízléses fiatal óriásnak” titulálta, a faragványokról kijelentette: „aki ezeket saját szemével látta s nem csakis hallásból értesült rólok, az tartózkodni fog azokat *műremekeknek* mondani s mint értékes nagybecsű műveket festeni. [...] Valóban nevetséges: a csonka domborműveket erőnek erejével, holott nem is műbecsűek, még akár üveg alá is tétetné, a műremekeknek elismert képeket és szobrokat miatta akár a sutba hányják, vagy végképp megsemmisítik.”¹⁰

A restaurálás lefolyása

A domborművek sorsa tehát kétséges volt a restaurálás kezdetén. Így indult meg a székesegyház bontása 1882. június 9-én, mely az év végén jutott a szentélybe vezető lépcsők szétszedéséig. Ennek során még decemberben kibontották a déli lejárót, majd 1883 januárjában folytatták a munkát az északi oldalon, végül a feljáró közepén februárban nagy meglepetésre előkerültek a Népoltár maradványai. A kortárs beszámoló alapján: „a déli lejárát a tökéletes feltárás dacára se hozott sok újabbat fölszínre, mint amennyit a műértő s laikus egyaránt élvezettel nézett ezelőtt is, habár a lejárát tetőzete egyes gazdag ékítésű részletben bővelkedik. De az északi lejárát egészen új, s műépítészeti összhatásában rendkívül érdekes és hasonlíthatatlanul pompás képet tüntetett elő.”¹¹ A cikkíró arról is beszámol, hogy a román maradványokat a Szt. Imre-kápolnában gyűjtik össze, „hogy a szoborműi új munkálatok mintái legyenek a történehmű és lelkiismeretes utánakészítésben”. A restaurálás befejeztével pedig a püspök Museum Dioecesanumot kíván alapítani.

A feltárások, ha nem is lényegesen, de befolyásolják a helyreállítási tervet is. A következő években ugyan a körítőfalak és a tornyok bontása és újjáépítése folyik, de 1886-ban eljutnak a belső elrendezés véglegesítéséhez. Schmidt, aki csak évente egyszer-kétszer látogat Pécsre, IV. 27-én megállapítja a leendő főoltár végleges helyét. VI. 3-án elküldi Bécsből a szentélyelrendezés tervrajzait, köztük az altemplomi lejárókét is. Október elején még egyszer Pécsre utazik, ahol a lejáratok restaurálásával kapcsolatos elképzeléseket az aktuális helyzet és az előkerült töredékek alapján a véglegesíteték.¹² Ennek alapján XII. 2-ra elkészülnek a lejárók 1:20 méretű tervrajzai. Kezdődhetnek tehát a szobrászi munkálatok.

Az építési napló szerint 1887. II. 10-én látogatott először Pécsre Zala György, hogy a lejárók szobrait tanulmányozza, azok megújítása és kiegészí-



3. A déli lejárát a feltárás után (Zeleny K. felvétele, közli Tompos 1964 XIX. tábla)

tése végett. Megállapodtak, hogy a modelleket, és valószínűleg a kőfaragást is Pesten végzik, Zala más elfoglaltságára tekintettel. Április végén a restaurálás építési tanácsa tárgyalja Zala ajánlatát, és a költségek mérséklésére szólítja fel. Végül május 10-én elkészül a megállapodás, mely szerint Zala 1888 májusáig elkészül a munkálatokkal.

Időközben a lejárátokat II. 14-én lefényképezik, és elkezdik a reliefek gipszmásolásához előkészíteni. Ehhez II. 17-én már bontják a déli lejárót, melyről az első gipszlevonatokat 26-án készítik. Dulánszky püspök Czobor Bélát bízta meg az ikonográfiai program meghatározásával, melynek alapján Zala a domborműveket a következő hónapokban elkészíti. 1887 novemberében érkezik az első szállítmány Pécsre, decemberben már itt van a második. 1888. március 13-án már a felállításhoz látnak, miközben megérkezik az utolsó két relief is Budapestről (IV. 3.). Június 14-én az északi lejáró utolsó követ is elhelyezik, majd 26-án Zala személyesen is részt vesz az Utolsó ítélet álló angyalainak felállításában. Miközben a szobrász újabb megrendeléseket kap a belső tér dekorálásához, a lejárati domborműveken kisebb korrekciók válnak szükségessé: Zala 1889. II. 25-én Martinelli Antalt küldi a Teremtés

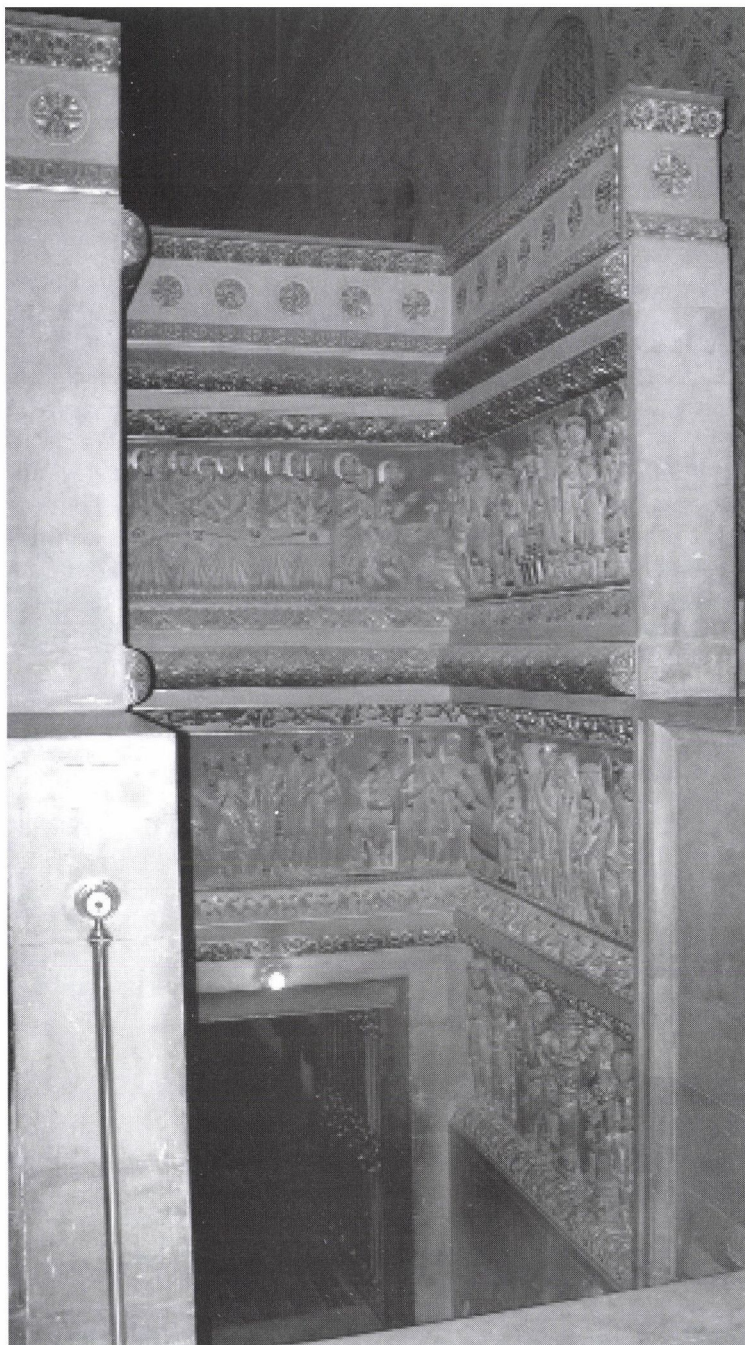
jeleneteinek átdolgozására, mivel azokat túl durvának és vaskosnak találták. Végül a faragványok festésére kerítenek sort: 1889. IX. 28-án fejezik be az ornamentális részek aranyozását, de ekkor még nem dőlt el, hogy a figurális részleteket is kifessék-e. Sajnos az építési napló 1889 végén megszakad, így nem találtam adatot arra, hogy ez utóbbira milyen körülmények között került sor. Időközben Zala leszállítja a berendezés tőle megrendelt többi darabját is, és az egyéb munkákkal is elkészülvén 1891. június 22-én Ferenc József jelenlétében ünnepélyesen felszentelik az elkészült székesegyházat.

A helyreállítás mint műemlékvédelmi és muzeológiai probléma

Látjuk tehát, a restaurálás során végül is az az álláspont győzött, amelyik a lejáratok középkori díszítési rendszerét hűségesen megtartotta (így Henszlmann kívánalmainak is megfelelt), de a töredékes eredetieket újakkal pótolta (így a nemes ízlést sem sértette). A XIX. sz. második felének műemlékes gyakorlatától nem volt idegen a töredékes faragványok pótlása: Viollet-le-Duc autuni és vézeley-i restaurálásai pár évtizeddel a pécsi munkálatok előtt számos sérült fejezet cseréjével jártak. Nem ismerek azonban példát arra, hogy ilyen nagyszabású figurális ciklust valahol kicseréltek, sőt, ilyen radikálisan kiegészítettek volna. Tegyük hozzá: maga a reliefek elhelyezése is egészen rendkívüli. Ma az ilyen nagyszabású rekonstrukciókat némi gyanakvással figyeljük a műemlékvédelem terén. Ugyanakkor az eredetiek megóvása érdekében ma sem zárkózunk el (főleg a homlokzaton elhelyezkedő) faragványok cseréjétől (ilyen akciókra került sor nemrégén a jáki templom esetében is). Péccsett a cserét nem állagmegóvás indokolta, bár Czobor 1882-ben erre is utalt: „Félő ugyanis, hogy a kevésbé ildomos nép, s kivált az ifjak, kik rendesen mindent nemcsak szemökkel, de kezökkel is szeretnek nézni, a könnyen hozzá férhető lejáró helyen előbb-utóbb e domborműveket, ha csak valamiképp kellően védhetők nem lennének, elpusztítanak.”¹³

Nyilvánvaló, hogy a domborművek cseréjét az az igény kívánta meg, mely a dóm nagyszabású, reprezentatív neoromán újjáépítését mozgatta. Dulánszky püspök nemcsak olyan székesegyházat óhajtott, mint amelyet középkori elődei építettek, hanem annál is jobbat. Henszlmann ezt a törekvést félreértetlenül megfogalmazta: „ha Schmidt a restauratíot terve szerint keresztül viszi, [...] meglesz mit a tervező kívánságaként kifejezett: a templomnak visszaállítása nem csak eredeti fényében, hanem, mint ő tervezte, ezen eredeti fénynek magasabb fokra emelése is”.¹⁴

Így értékelhető a faragványok színezése is. Mint láttuk, ez tulajdonképpen menet közben vetődött fel, akkor, amikor már látszott, hogy a belső tér nem tűr meg nyers köfelületeket. Az eljárást még a restaurálást ünneplő Gerecze Péter is furcsállotta: „Modern ízlésünk még mindig idegenkedik a festett szobroktól, s valóságos merényletszámba jőne, ha valaki az antik szobrokat



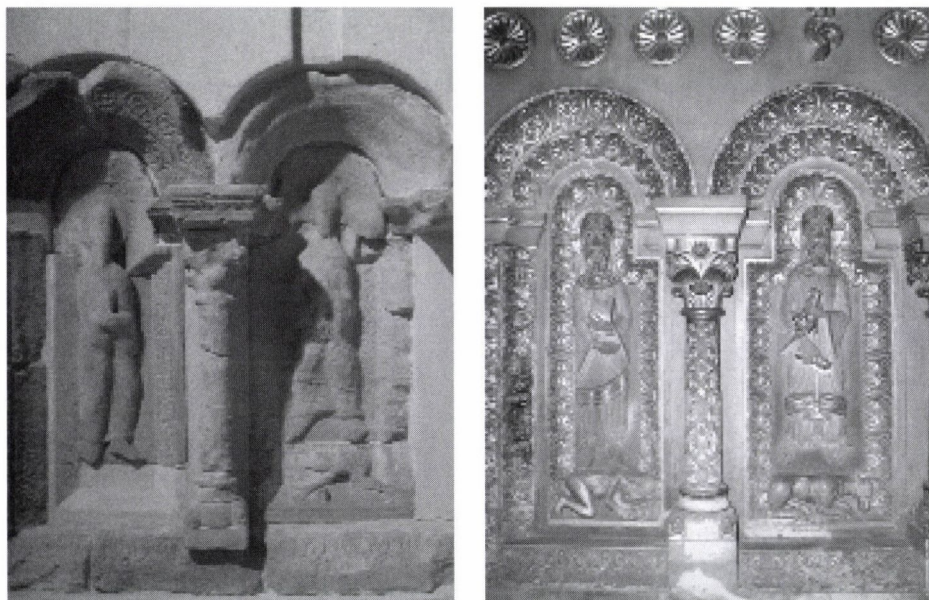
4. A déli lejárát mai összképe

restaurálva, egyszersmind színezni is akarná. Pedig mi sem bizonyosabb, mint hogy ezek a hófehér márványszobrok egykor a legélénkebb színpompában ragyogtak.”¹⁵ Gerecze a középkori szobrok polichrómiájával érvel; és kétségtelen, hogy a pécsi töredékek közt is találunk ilyen darabokat (pl. a feltámadók csoportja, mely az északi lejáró Utolsó ítélet tematikájához illeszkedik). Ugyanakkor azt is hozzátehetjük, hogy a lejárók domborművei közt ma egyetlenegy sincs, melyen a középkori festésnek bármi nyoma lenne. A színezésnek tehát nem annyira tudományos, mint esztétikai indokai voltak. Ahogy Gerecze kifejezően írta: „A pécsi székesegyházban tehát, hol minden csillog és ragyog, hol a szivárvány minden színe a pazar aranyozással keveredik: ezek a kőszínű, idomtalan alakok, valósággal mint kísértetek bámultak volna a lejárókra, s a környezetből kirívó disharmoniával sokat ártottak volna annak a derült, felemelő hatásnak, melyet az egész templom minden belépőre tesz.”¹⁶

Világos tehát, hogy ez a rekonstrukció messze meghaladta mindazt, ami tudományosan és műemléki szempontból indokolható volt. Töredékesen fennmaradt szobrok kiegészítése nem is jellegzetesen műemlékvédelmi, hanem inkább muzeológiai probléma.¹⁷ Jól ismert, hogy a sérülten előkerülő antik plasztikák kiegészítése a reneszánsz kora óta magától értetődő volt, ahogy ezt a Laokoón-csoport később tévesnek bizonyult és 1957-ben kicserélt kiegészítése is jelzi. Thorvaldsen híres (azóta szintén eltávolított) kiegészítései az aiginaí timpanonszobrokhoz 1816–19-ben még szintén nem tekinthetők valódi tudományos restaurálásnak, hanem esztétikai szempontú gyógyításnak, a mű elveszett homogenitásának pótlására. Ezzel egy időben azonban Canova már elutasítja a Parthenon szobrainak kiegészítését, ahogy Humbold is tiltakozik 1830-ban a torzók restaurálása ellen. Ám csak a XIX. sz. végén lesz általánosan elfogadott az eredetiség kultusza, mely az autentikus töredékeket többre becsüli a stílushű megújításnál. A pécsi rekonstrukció tehát az 1880-as években még a korábbi felfogást tükrözi; jellemző, hogy Gerecze számára tulajdonképpen mindegy, hogy az eredetit vagy a másolatot elemzi: „másolatai és ezek alapján készített eredeti csoportjai bátran vehetők, a felfogás és kivitel tekintetében egyaránt, az elpusztult régiek helyettesítőinek, a mit azal véltünk leginkább bebizonyítani, hogy az eredeti töredékek méltatását hallgatagon az ő másolatai és eredeti csoportjaira is kívántuk érteni.”¹⁸

A helyreállítás mint ikonográfiai probléma

Túlzás volna azonban azt állítani, hogy a kiegészítéseknek hiányzott volna a tudományos háttere. Nyilvánvaló, hogy a program megalkotása komoly ikonográfiai kihívást jelentett. Ennek előzménye megtalálható Henszlmann 1870-es pécsi monográfiájában, melyben a déli lejáró akkor még nem ismert északi oldalán az Angyali üdvözetet és Jézus születését sejtette, az újszövetségi ciklus lezárásaként pedig Jézus keresztesítését, az Utolsó vacsorát, a Ke-



5. Az északi lejárát északi oldala a Dómmúzeumban és másolata a székesegyházban

resztrefeszítést, a Feltámadást, a Szentlélek eljövetelét és az Utolsó ítéletet várta.¹⁹ Ezek az elképzelések az északi oldal tekintetében be is igazolódtak, bár a jelenetsor ennél valamivel gazdagabbnak bizonyult. A ciklus lezárása sajnos nem került elő, így ennek rekonstrukciója nehezen megoldható feladatnak bizonyult. Erre Dulánszky Nándor a magyar ikonográfiai kutatások úttörőjét, Czobor Bélát kérte fel.

Czobor már korábban is rendszeresen látogatta a pécsi dómon folyó munkálatokat, és erről az Egyházművészeti Lapban részletesen beszámolt. Így neki köszönhetjük az első feltárások mintaszerű bemutatását is 1882-ben. A váratlanul komoly leletek azonban a püspököt arra indították, hogy ezek publikálását visszatartsa egy, a restaurálás után megjelenendő díszmunka számára.²⁰ Czobornak sincs alkalmá vagy másfél éven keresztül Pécsre látogatni, s csak 1885-től fogva jelennek meg ismét értesítései a munkálatokról. 1887-ben a püspök felkérte „a megrongált s hiányos képsorozat kiegészítésére. 1887. évi február 17-dikén fogott a munkához s három nap alatt elkészült vele” – számolt be 1889-es akadémiai székfoglalójában.²¹ Az északi lejáróban három jelenetet ismert fel, a többi tizennyolcat megfejtette és kiegészítette. A déli lejáróban az eddig ismert nyolc képhez újabb hetet határozott meg, s ezt további nyolccal egészítette ki, hozzátevé a Szt. Kereszt-oltár (ún. Népoltár) konkrét régészeti leletekre vissza nem vezethető, de a titulusal összhangban álló Keresztrefeszítés-jelenetét is.

Czobor meghatározásait lényegében ma is helyesnek tarthatjuk, ahol a töredékek egyáltalán felismerhetővé teszik a jelenetet. Némi bizonytalanság mutatkozik az északi lejáró fülkeszobrainál, melyeket a Teremtés jeleneteiként határozott meg; az újabb felállítás a képmező alján sorrendi változtatást eszközölt. Ugyanakkor a másolat részleteiben is nagyon gondosnak tűnik: így például a második fülkeszobor fölötti, mára elkallódott gyíkocska egykori létét a feltáráskor Pécsre látogató Boncz Ödön amatőr rajza hitelesíti. Ahol csak egy-egy töredék maradt ránk, mint a déli lejáró felső sorában az Utolsó vacsora és a Bevonulás Jeruzsálembé jeleneteknél, az azonosítás elfogadható, ha a sorrend és az eredeti elhelyezés nem is igazolható biztonsággal. A többi jelenet, melyet Czobor önállóan konstruált, természetesen inkább találgatáson alapul; az északi lejáró ábrázolásai (pl. Jákob áldása, József és testvérei, Átkelés a Vörös-tengeren) talán túl nagy ugrással haladnak, amire nyilván azért volt szükség, hogy egy teljességre törekvő koncepció valósulhasson meg. Ebben a Henszlmann által is elvárt *ante legem* (Északi lejáró) – *sub lege* (déli alsó sor) – *sub gratia* (déli felső sorok) hármas tagolás érvényesül.²² A déli lejáró felső sorának fordított, jobbról balra haladó sorrendjét tehát az indokolja, hogy az ezt záró Keresztrefeszítés logikusan következzen a templom közepén, a Népoltáron, mely után az elbeszélés visszatér az északi lejáróhoz az Utolsó ítélettel. Ezzel a nagyívű programmal azonban Czobor valószínűleg túllépett az eredeti középkori koncepció keretein.

A helyreállítás mint stiláris probléma

A lejárók rekonstrukciója nemcsak ikonográfiai problémát jelentett, melynek megoldhatóságában Henszlmann sem kételkedett, hanem főként stilárisat. Aki ismeri Zala György egyéb műveit is, csak csodálkozhat, miért esett a választás erre az egészen más stílusban dolgozó művészre. A kérdés annál is fogósabb, mivel a szobrászati munkákat addig egy helyi mester, Kiss György kapta, aki a káptalant a restaurálás során képviselő Troll Ferenc kanonok pártfogoltja volt gyerekkora óta. Ő készítette a homlokzat apostolait és a kapuk domborműveit. Mint Czobor írja róla 1885-ben: „Schmidt fáradhatatlanul oldala mellett állt a fiatal mesternek, mikor az agyaggyurmából alakjait modellirozta. A XI. század műízlésének megfelelő emlékek fényképi felvételeiből egész sorozatot adott rendelkezésére, hogy beleélje magát az illető korszak irányába, műízlésébe. A fiatal művésznek eleinte nem igen tetszett a szobrok zömök testalkata, erőteljes feje, a ruhadőzet szigorúan stylizált rendezettsége, a hímes cipők, de tanulmányai folytán mindinkább kinyíltak szemei, melyek előtt most egy egész világ művészete vált érthetővé. Kiss Györgyben megvan a képesség, de fejlődésre vár, hogy középkori modorban, mint az a restaurációknál elkerülhetetlenül szükséges, alkosson megfelelő műveket.”²³ Úgy látszik, ezt mégsem sikerült kellően kibontakoztatnia. Ehhez járult 1885-ben az a botrány, hogy a pécsi püs-



6. Zala György másolata a déli lejáró északi oldaláról
(Kozmata F. felvétele, közli Gerecze 1893 84.)



7. Angyali üdvözlés a pásztoroknak a déli lejáratból: eredeti és másolat

pök, ahelyett, hogy rangos hazai művészeinket foglalkoztatná, a dóm kifestéséhez külhonból hívtak mestereket. A konfliktus megoldásához Forster Gyula, ekkor már a MOB másodelnöke, nyújtott segítséget. „Ebédre hívta meg a pécsi püspököt és Székely, Lotz, Zala és Stróbl művészeket. Az utóbbi távolléte miatt nem jelenhetett meg, de az előbb nevezett három művésszel Dulánszky püspök örömmel egyezett meg a művészi feladat elvállalásában” – írja egy visszaemlékező 1911-ben.²⁴ Nem tudjuk, mi lett volna, ha Stróbl mégis ráér; így az a

29 éves Zala György kapta az altemplomi domborművekre a megbízást, aki csak 1885-ben tért haza Münchenből, és máris megörökölte Huszár Adolf megbízását az aradi vértanúk emlékművére.²⁵

A formai hűség biztosítására bonyolult eljárást dolgoztak ki. A művész Du-lánszky Nándorhoz írt levelében olvashatjuk: „A domborműveket adott tervrajzok és gipsz öntvények szerint restaurálom és újra mintázom, minden egyes kész mintázatról Mélt. Báró Schmidt F. tanár építész úrnak fényképi levonatot küldök és csak miután azok jóváhagyattak, faragatom a domborműveket nádasi kőbe.”²⁶ Ezek a fényképek részben megjelentek Gerecze Péter 1893-as könyvében. Még érdekesebb a gipszmintázatok sorsa: az 1896-os ezredéves országos kiállításon ezek közül három is szerepelt (Bűnbeesés, Izsák feláldozása, Kiűzetés), méghozzá Czobor Béla tulajdonaként!²⁷

Kérdés, mennyire használta fel Zala az eredetiekről vett gipszeket. Úgy vélem, az esetek többségében nem ezekre mintázott rá, hanem újakat készített. Egyes részletek összehasonlítása, az eltérő formázás és méretek meggyőzhetnek erről. Így az Angyali üdvözlet a pásztoroknak éppen a viselettörténet okán elhíresült jelenetén különbségek érzékelhetők a figurák arányain, testtartásában, az öltözet redőiben, a környezetben. Máshogy mintázza a redőket is: Sámson kísérőjének ruházatán láthatjuk, hogy míg a középkori mester mintegy egymás fölé helyezte a ruha rétegeit, addig Zala a redőket sebszerű vágásként érzékeltette. Az arcok szinte mindenütt elpusztultak; de ahol megvannak is (ilyen a három királyok álma), Zalánál a finoman hullámzó szakállszálak kiegyenesednek, a formák élesebbek, szabályosabbak, merevebbek lesznek. Érzékelhető egyfajta archaizálás is, melyet részben keleties elemek felhasználásával ért el. A Betlehemi gyermekgyilkosságnál a katonák egyiptomias kendőket viselnek, szakálluk a fáraókéra emlékeztet. Ez a jelenet különben is az egyik legszabadabban kiegészített részlet. A katonával szemben álló nő kitekintő alakja, oldalra hajló fejtartásával erősen elüt a domborművek merev tartású alakjaitól. Úgy tűnik, bármenynyire is törekedett Zala a motívumok pontos utánzására, az általa megmintázott románkor nem azonos a XII. századi pécsivel.

Fogadtatás

Ezt azonban a kortársak éppen fordítva látták. Zala műveinek archeológiai hűségéről és következetességéről szólván Gerecze megjegyzi: „Ez az, ami Kirstein építészvezetőt is e sorok írója előtt arra az entusiastikus nyilatkozatra ragadtatta, hogy büszke lehet a nemzet, kinek ilyen stílszerűen dolgozó művésze van.”²⁸ A művész maga is elégedett lehetett az eredménnyel: „»Ettől kezdve külföldön mint dóm-építőszobrászt kezdtek emlegetni« – emlegette jogos büszkeséggel az alkotó.”²⁹ Talán így értékelhető az az eljárás is, melyről szintén Gerecze tudósít minket: „Az éjszaki lejárát délkeleti szögletében a következő hun-székely betűkkel írt epitaphiumot fogja a jövő ezer év



8. A vak Sámson kísérője a déli lejárattól: eredeti és másolat



9. A három királyok álma a déli lejárattól: eredeti és másolat

valamelyik tudósa felfedezni és kibetűzni: Készítették Zala György, Köllő Miklós, Brostyánszky, Bezeredi Gyula, Martinelli Ant., Hofbauer Jan., Major s Udvari, Szentpéteri, Stumpf János, Csordás Jos., Hofinger, Wurzinger. Az Úrnak ezer nyolczszáz után való nyolczvannolczadik évében.”³⁰ Zala úgy lép itt fel, mint a Mester tizenkét tanítványa körében.

Maga Gerecze azonban nem volt elragadtatva az eredménytől. Még 1891-ben, a felszentelésre kiadott kis vezetőjében írta: „Nem szabad itt megütközünk e kőképek aránytalanságain és művészi gyarlóságain, mert a XI. vagy XII. százévben még nem tudtak jobbat faragni, ezek pedig az itt talált töredékeknek olyan hű másolatai, mintha az eredetieket látnók.”³¹ A restaurálás hivatalos értékelőjévé lett Gerecze Péter tehát azért marasztalja el a domborműveket, mert azok túl hűek az eredetiekhez, márpedig „e faragott képeket mai értelemben senki sem fogja szépnek tartani, sőt a nagy közönségre nézve is kívánatosabb lett volna a művészi gyarlóságok túlzó hűségén valamit enyhíteni.”³²

Elmarasztalja Zala stílusát Szőnyi Ottó is 1929-es cikkében, de nem azért, mert túl hű az eredetihez, hanem mert nem mer önmaga lenni. „Nem kényyszerültek volna az átalakító művészek sok-sok másolásra, motívum-böngészetre fanyalodni, ha megszívlelték volna a restaurálás ama helyes elvét, hogy az elpusztult műemlék helyébe nem stílustörténeti gyakorlatokat, vagyis másolatokat kell helyezni, hanem modernt, korunknak megfelelőt, de a megmaradt régi részletekkel hangulatban egyezőt.”³³ A II. világháború utáni korszak ítéletét Dercsényi Balázs fogalmazta meg: „Érdemes összehasonlítani az eredeti darabokat a rekonstrukcióval. Zala György figurái merevek, élettelenek, hiányzik belőlük az az átélés, amely csak az adott kor és művésze között jöhetett létre.”³⁴

A mai szemlélő számára talán nem ennyire negatív a mérleg eredménye. Korunk értékelni tudja e faragványokban annak tanúját, hogyan szemlélte a XIX. század a romanika művészetét. Azt is jobban el tudjuk fogadni, hogy a pécsi dómépítkezések a XIX. század végén egy magas színvonalú neoromán alkotást hoztak létre, még ha egy eredeti középkori épület elpusztítása árán is. Kétségtelen, hogy ebben az együttesben a töredékes eredetiek nem maradhattak volna meg. Legjobb esetben is erősen átalakítva, kiegészítve, befestve szemlélhetnénk ezeket, minden valódi jellegüktől megfosztva. Ennek alapján nyugodtan kijelenthetjük: Czobor Béla 1882-es forgatókönyve és 1887-es ikonográfiai programja, valamint Zala György másolatai a biztos pusztulástól mentették meg románkori plasztikánk főműveit. És ha a kiegészítés és színezés részletein lehet is vitatkozni, mindenképpen érdekes és látványos erejű rekonstrukciós kísérletről van szó, amit ma aligha engedhetnénk meg magunknak bármilyen ideális múzeumi körülmények között is. Eredeti és másolat ma már elválaszthatatlan egységet alkot, egymást kiegészítve, békében megfér egymás mellett. Annál is inkább, mivel a pécsi Dómmúzeum, Czobor Béla álma, immár valóban megnyitotta kapuit, 120 év óta először teremve méltó környezetet a pécsi dómból előkerült ezernyi faragványnak.



10. Betlehemi gyermekgyilkosság és Menekülés Egyiptomba, részlet a déli lejárattól: az eredeti és Zala György kompozíciója

JEGYZETEK

- * Elhangzott a Magyar Képzőművészeti Egyetemen rendezett „Imitáció és kreáció” c. konferencián, 2004. október 28-án.
- ¹ IPOLYI Arnold: Magyarország középkori szobrászati emlékei. Előadva a Magy. Tudom. Akademia XXI. ünnepélyes közülésén. Jan. XVII. MDCCCLXIII., in: uő.: Tanulmányok a középkori magyar művészetről. Budapest, 1997. 72.
- ² Vö.: MAROSI Ernő: Die Domskulpturen von Pécs. Kunsthistorische Einordnung und Inszenierung als ein Paradigma ungarischen Selbstverständnisses, in: Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs. Hg.: BORN, Robert-JANATKOVÁ, Alena-LABUDA, Adam S. (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 1). Berlin, 2004. 233–252.
- ³ HENSZLMANN Imre: A pécsi székesegyház restaurációja, in: Archaeologiai Értesítő XVI (1882) 4–5.
- ⁴ HENSZLMANN Imre: Pécsnek középkori régiségei I., Pest, 1869. 13.
- ⁵ Henszlmann 1882. 4.
- ⁶ A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. márczius 28-án tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve, in: Archaeologiai Értesítő XVI (1882), XXXVIII., idézi Csemeginé Tompos Erzsébet: A pécsi székesegyház Schmidt-féle újjáépítése, in: Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei 1964, 46., 64j.: MOB ikt. 25.
- ⁸ GERECE Péter: A pécsi székesegyház, különös tekintettel falfestményeire. Budapest, 1893. 100., vö. HENSZLMANN 1882. 7.
- ⁹ CZOBOR Béla: A pécsi székesegyház restaurációja. Különlenyomat az Egyházművészeti Lapok III. (1882) évfolyamából, 22.
- ¹⁰ Garay Alajos: A pécsi székesegyház érdekében. Szegszárd, 1882, 11.
- ¹¹ Nn.: Műtörténelem és archeologia a pécsi székesegyházban, in: Pécs, 1883. IV. 21. (II. évf. 32. sz.), 1.
- ¹² Baujournal (August KIRSTEIN: A pécsi székesegyház 1882–1891. évi restaurációjának építési naplója, gépelt átírat a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Könyvtárában, ltsz. 10.413, rakt. sz. 6320) 1886. X. 2.
- ¹³ CZOBOR 1882. 23.
- ¹⁴ HENSZLMANN 1882. 14.
- ¹⁵ GERECE 1893. 108.
- ¹⁶ GERECE 1893. 110.
- ¹⁷ Az alábbi gondolatok forrása: JÜRGEN, Paul: Antikenergänzung und Ent-restaurierung, in: Kunstchronik XXV (1972), 85–112., melyre Szentesi Edit volt szíves a figyelmemet felhívni.
- ¹⁸ GERECE 1893. 107.
- ¹⁹ HENSZLMANN Imre: Pécsnek középkori régiségei II., Pest, 1870, 134–135.
- ²⁰ TOMPOS 1964. 49., Archaeologiai Értesítő XVIII (1884) I.
- ²¹ CZOBOR Béla I. t. „A pécsi székesegyház domborművei” cz. értekezésével tartja székfoglalóját, in: A MTA Értesítője XXIII (1889), 143. A II. 17-i látogatársól megemlékezik az építési napló is.
- ²² Vö. HENSZLMANN 1870, GERECE 1983. 89.
- ²³ CZOBOR Béla: Adalékok a pécsi dóm restaurációjához, in: Egyházművészeti Lap VI (1885), 202.
- ²⁴ -o-: Székely Bertalan és a magyar állam, in: Művészet 1911, 230.
- ²⁵ Talán az sem véletlen, hogy a Pécsre sűrűn látogató József főherceg alcsubti szobrát is 1887-ben mintáztta.
- ²⁶ 1887. V. 14. Kápt. Lt. 780., idézi TOMPOS 1964. 63. Vö. BAUJOURNAL 1887. II. 10., V. 10.
- ²⁷ 1896-iki ezredévi országos kiállítás. A történeti főcsoport hivatalos katalógusa. Budapest, 1896. No. 4832. „Mind a hármat a pécsi székesegyház eredeti töredékei után, a középsőt egészen újan, Czobor Béla re-constructionja alapján a pécsi székesegyház altemplomának új lejáratai számára mintáztta Zala György.”
- ²⁸ GERECE 1893. 108.
- ²⁹ Borbás György: A Millennium szobrásza Zala György (1858–1937), Budapest, 1999. 87., forrásmegjelölés nélkül.
- ³⁰ GERECE 1893. 110.j.
- ³¹ GERECE Péter: Vezető a pécsi székesegyházban. Pécs, 1891. 24.
- ³² GERECE 1893. 108.
- ³³ SZÓNYI Ottó: A pécsi székesegyház, in: Magyar Művészet 1929. 500.
- ³⁴ DERCSENYI Balázs: Pécs, székesegyház. (Tajak–Korok–Múzeumok Füzetek 5.), Budapest, 1979. 15. Vö. uő.: A pécsi székesegyház, Budapest, 1969. 34.

„VERA EFFIGIES” – A MARIAZELLI KEGYSZOBOR MÁSOLATAI MAGYARORSZÁGON

Tanulmányom célja, hogy a másolat fogalmának egy különleges, a művészet-történet-írás műtárgymásolat-fogalmától eltérő aspektusát mutassam be a mariazelli kegyeszobor másolatainak tükrében.¹ A barokk kori képkultusz egyik sajátos megnyilvánulási formája volt, hogy a zarándokhelyeken tisztelt kegyképekről másolatokat készítettek, melyek a vallásgyakorlat különböző céljait szolgálták.² A középkori eredetű mariazelli kegyhely évszázadokon át Közép-Európa legjelentősebb zarándokhelye volt, kultuszának rendkívül gazdag tárgyi emlékanyaga maradt fenn, épp ezért bőséges példatárral szolgál ahhoz, hogy a kegyeszobormásolatok műfajának sajátosságait ezen az emlékanyagon, mintegy esettanulmányként vizsgáljuk. A témaválasztás annál is inkább indokolt, mivel az eddigi néprajzi és művészettörténeti kutatások épp csak érintették a műfaj sajátosságának, tipológiájának kérdéseit.³

Ismeretes, hogy a kegykép/kegyeszobor elnevezés elsősorban nem a művészet, illetve a műalkotás fogalmának határain belül értelmezendő tárgycsoportot jelöl, hanem főleg az azon kívül eső, a (nép)hit és a (népi) vallásosság tárgykörébe tartozó jelenségekkel áll összefüggésben. Ebből következően a kegyképek csak funkciójuk ismeretében, a rájuk vonatkozó társadalmi praxis, a hozzájuk kapcsolódó rítusok és hiedelmek kontextusában értelmezhetőek, azaz megkívánják a kegyképek szemléletmódjának, recepciójának, a befogadó mentalitásának vizsgálatát. Ugyanígy a kegyképmásolatokat sem műtárgymásolatnak, hanem a képkultusz tárgyi kellékeinek kell tekintelnünk. A zarándokhelyeken tisztelt, elsősorban Máriát és a gyermek Jézust ábrázoló kegyképeket az a hit különbözteti meg a többi Mária-ábrázolástól, mely szerint az isteni kegyelem különös erővel nyilvánul meg ezekben a tárgyakban: imameghallgatások és csodák kapcsolódnak hozzájuk. Mint az elnevezésükből is kiderül, kegyelemközvetítő erővel rendelkeznek. A csodába vetett hittől vezérelve a hívek évszázadok óta járulnak ezekhez a kegyképekhez, hogy az isteni irgalomban bízva könyörögjenek testi-lelki bajaik orvoslásáért, sorsuk jobbra fordulásáért. Lényegében ugyanez a hit hozta létre a kegyképmásolatokat is. Elsődleges szerepük az emlékeztetés, a felidézés: a zarándokhelyről mintegy emléktárgyként hozott kegyeszobormásolatok – hasonlóan a magánájtatosságra rendelt szentképekhez, kegyérmekhez stb. – felidézik az eredetit, emlékeztetnek a zarándokútra, segítségükkel később is feleleveníthető az ájtatosság gyakorlata. A kegyeszobormásolatok azonban – szemben az egyéb, devóciós célokat szolgáló műfajokkal – „nemcsak emlé-

keztetők, hanem helyettesítők is, valamilyen formában részesei a megszentelt eredeti által hordozott transzcendens erőknél, melyről az idő során egyre szaporodó mirákulumok tanúskodnak.”⁴ A másolatok rendszerint minden részletükben – méretben és formában egyaránt – hűen követik az eredetit, s épp ez a formai hasonlóság a bennük rejlő titokzatos szentség hordozója: az eredetivel való formai azonosság révén bizonyos mértékig az eredetivel azonos autenticitással is bírnak, mint azt alább példákkal is illusztráljuk. A kegyképmásolatok esetében tehát az eredeti és másolat fogalmának határa elmosódik, s ez a műfaj meghatározó, azt a műtárgymásolatoktól leginkább elkülönítő sajátossága.

A bevezetőben felvázolt jelenségek rendkívül jól szemléltethetőek a mariazei kegyes-szobor másolatainak és ábrázolásainak példáján. A hagyomány szerint 1157-ben alapított mariazei zárdokhely kultikus középpontjában egy gótikus Madonna-szobor áll. A hársfából faragott, 52 cm magas szobor egy meglehetősen ritka ikonográfiai típusba tartozik: a Mária jobbán ülő gyermek Jézus egyik kezében almát tart, a másikkal pedig egy fügét, azaz egy paradicsomi gyümölcsöt nyújt Máriának, aki így „új Évaként”, Jézus pedig „új Ádámként” jelenik meg, akik a bűnbeesés gyümölcsét a megváltás gyümölcsévé változtatják. (1. kép) A legenda szerint a szobrot egy Sankt Lambrecht-i bencés szerzetes vitte magával Mariazellbe 1157-ben, ahol annak kápolnát, azaz „cellát” épített – a népetimológia szerint innen származik a település neve. A művészettörténeti kutatás ennél későbbre, 1300 körülre datálja a szobrot,⁵ a mariazei templom története azonban már a 13. század közepétől nyomon követhető.⁶ A bencés rend által gondozott kegyhely kultuszára vonatkozó legkorábbi adatok a 1330-ból, illetve 1346-ból maradtak fenn (érseki, illetve pápai búcsú-kiváltságok), 1342-től, II. Albert mariazei oltáralapításától kezdve pedig már a kegyhely későbbi történetében kiemelkedő szerepet játszó Habsburgok dinasztikus kultusza is nyomon követhető.⁷ Mariazell rövid időn belül a régió legjelentősebb kegyhelyévé vált: ennek bizonyítéka a templom kincstárának kétségtelenül Nagy Lajos által adományozott Madonna-képe, s a 15. századi pozsonyi és soproni végrendeletek tanúsága szerint ekkor már a magyar zárdokoknak is kedvelt úti célja volt Mariazell.⁸

Már a középkori zárdoklatoknak is egyik fontos velejárója volt, hogy a hazatérő búcsújárók különböző emléktárgyakat vittek magukkal a kegyhelyről. 1442-ben Alexander aquileai pátriárka búcsút hirdetett, melynek értelmében azok a zárdokok, „akik egy Mária-képet vagy más emléktárgyat őriznek meg a mariazei zárdokútról, száz nap búcsút nyernek”⁹. Mindez rávilágít arra, hogy az emléktárgyak fontos szerepet játszottak a zárdokhely népszerűsítésében, s nem mellesleg a kegyhelyet gondozó szerzetesrendnek is jelentős bevétele származott a különböző kegytárgyak árusításából. Jól érzékelteti a kegytárgyak tömegcikké válását, hogy az egykorú számadások szerint a mariazei templom előtt már 1390 körül 23 elárúsító bódé állt.¹⁰ A késő középkori búcsú emléktárgyak jellegzetes típusát képviselik az



1. A mariazelli kegyszobor, 1300 körül

ólomból öntött zarándokjelvények, melyeket a búcsújárók a kalapjukra vagy ruhájukra tűzve viseltek. Mariazellből 3 ilyen zarándokjelvény is fennmaradt a 15–16. század fordulójáról, s mindegyiken megtalálható a kegyszobor ábrázolása.¹¹ Bár a zarándokjelvények műfaja a kegyérmekek és búcsús medálok formájában az újkorban is tovább élt, a sokszorosított grafikai eljárások elterjedésével a kegyszobrot ábrázoló fa-, majd rézmetszetű búcsús szentképek váltak a búcsús emléktárgyak legjellemzőbb tárgytypusává.¹²

A kegyképek és -szobrok másolatai a kora újkorban jelentek meg és váltak a kultusz terjesztésének fontos eszközévé. Krisztus és Mária hitelesnek vélt képmásairól, a *vera iconokról* már a középkorban is készítettek másolatokat,¹³ a Mária-kegyhelyek kultuszképeiről készültek kópiák azonban csak a 16. században jelentek meg, s a másolatok előállításának gyakorlata a 17. századtól terjedt el széles körben, szoros összefüggésben az ellenreformációval és a katolikus képpropagandával.¹⁴ A kultusz új formájának terjesztésében fontos szerepet játszottak a jezsuiták: így például a rend generálisa, Borgia Szent Ferenc 1569-ben pápai engedéllyel több másolatot is készíttetett a római Santa Maria Maggiore kegyképéről, melyeket aztán Európa uralkodóinak küldött szét, arra buzdítva őket, hogy a kép számára kultuszhelyeket állítsanak.¹⁵ A közép-európai régióban Bécsben és Alsó-Ausztriában mutatható ki legkorábban, a 17. század elején a kegyképmásolatok nyilvános tisztelete, a műfaj legkorábbi emlékei között találjuk a *Salus populi Romani*-ikon másolatait, a „Maria Schnee” kegyképeket a jezsuiták bécsi templomaiban.¹⁶ A mariazei kegyszobor másolatainak tiszteletére vonatkozó legkorábbi adatok a 17. század második feléből maradtak fenn,¹⁷ de a kegyhely kultusza, s vele együtt a kegyszobormásolatok műfaja a 18. században élte igazán virágkorát. Ennek során a nyilvános kultuszt szolgáló – templomok és kápolnák oltárain elhelyezett – replikák mellett egyre nagyobb számban jelentek meg a magánajtatosságra rendelt másolatok is.

A kegyszobormásolatok előállítására vonatkozóan kevés adat maradt fenn, többségüket valószínűleg a kegyhely közelében működő szobrász-fafaragók készítették. A mariazei anyakönyvek tanúsága szerint egy zwitteri (Sviatavy, Morvaország) asztalosmester fia, bizonyos Adalbert Tempos, aki 1757-ben telepedett le Mariazellben, nemcsak kegyszobormásolatok faragásával foglalkozott, hanem kereskedett is ezekkel.¹⁸ Más források szerint Augsburgban és a csehországi Egerben (Cheb) működő fafaragók is készítettek másolatokat a mariazei kegyszoborról, amiket vagy a kegyhelyen árultak, vagy vándorke-reskedők terjesztették őket a régióban.¹⁹

A mariazei kegyszobor másolatairól szólva előre kell bocsátanunk, hogy annak valójában kétféle ábrázolási hagyománya – pontosabban megjelenési formája – alakult ki, összefüggésben a kegyszobrok öltöztetésének középkori eredetű szokásával. Önálló szériát alkotnak a nem öltöztetett gótikus ülő Madonna másolatai és ábrázolásai, és ezzel párhuzamosan élt a megkoronázott, díszruhás, állóként megjelenő Mária-szobor képi hagyománya is, melyet



2. Madonna a gyermek Jézussal, 1300 körül, Benediktinerabtei, Sankt Lambrecht

a bazilika kegyoltárán a zarándokok láthattak, s amely mintegy a Mennyeek királynéjának vízióját jeleníti meg.

Az öltöztetés és koronázás szokását itt nincs módunk részletesen bemutatni, csak röviden utalunk rá, hogy egy 1520 körüli zarándokjelvény, valamint egy 1610-es mariazelli gyónócédula tanúsága szerint már a 16. században öltöztették a kegyszobrot, s lényegében máig folyamatosan tovább él ez a gyakorlat: a celli Mária-kegyoltáron ma is a szobor valódi formáját elfedő palástban, Mária és a gyermek Jézus fején koronával látható.²⁰ Ennek megfelelően a templomi és a házi oltárokon elhelyezett, tehát a kultusz nyilvános és privát szférájában is az eredetivel egyébként formailag azonos kegyszobormásolatokat szintén öltöztették, és rendszerint koronával díszítették. Ugyanígy a kegyszoborról készült legtöbb ábrázoláson is – az olajképektől a szentképekig – az öltöztetett szobor látható, míg a nem öltöztetett szobor ábrázolásaival csak jóval ritkábban találkozunk.

A mariazelli kegyszobornak több mint 50 másolata ismert a történelmi Magyarország területéről. Ezek többsége méretében és színezésében megegyezik az eredetivel. Ugyanakkor számos kisebb méretű kópia is fennmaradt, egészen a miniatűr, amulettként használt replikáig. A másolatok között jelentős kvalitásbéli különbségek is megfigyelhetők, a skála a mivesebb faragású, gondosan színezett daraboktól a provinciális, népies faragványokig terjed.²¹ Köztük olyan jó minőségű másolatok is találhatóak, melyek Divald Kornélt is megtévesztették, s kezdetben középkori szoborként mutatta be azokat, később azonban felismerte, hogy a mariazelli kegyszobor barokk kori kópiáival áll szemben.²²

Mivel a másolatok formailag igen hasonlóak, a tipologizálás során elsősorban a funkció alapján sorolhatjuk azokat különböző csoportokba. A rendszerezés szempontjaként szolgálhat például, hogy az adott replika nyilvános kultusz tárgya, vagy a magánáhitat célját szolgálja. A nyilvános kultusz tárgyaiként elsőként azokat a másolatokat említhetjük, melyekhez különböző csodák kapcsolódnak, így maguk is kegyszoborrá váltak, önálló kultuszuk alakult ki, őrzési helyük pedig zarándokhelyé vált. A szakirodalom az ilyen a másodlagos kegyhelyeket filiációknak nevezi.²³ Mariazell filiációiként említhetjük a Bécs melletti Maria Enzersdorfot, a stájerországi Eichköglt, Magyarországon pedig a dunántúli Celldömölköt és az óbudai Kiscellt. Közülük kétségkívül legjelentősebb a celldömölki kegyhely, melyet egy Mariazellből Magyarországra települt bencés szerzetes, Koptik Odó alapított a 18. század közepén, a mariazelli kegyszobor másolatát helyezve el a török időkben elpusztult középkori bencés kolostor helyén emelt kápolnában. (3. kép) Koptik működése nyomán igen gyorsan fellendült a hely kultusza: a szobornak hamar csodatévő híre kelt, s Dömölk rövid időn belül a Nyugat-Dunántúl legjelentősebb zarándokhelyévé vált.²⁴

A filiációk gyakran nemcsak a kegyszobor másolatával igyekeztek megidézni az eredetit, hanem a szobor építészeti környezetének kialakításában



3. A celdömölki kegyszobor, 1740 körül

is követték a prototípust: gyakran az oltár, a kegykápolna, vagy az egész templom formájával is emlékeztettek a távoli kegyhelyre. Az építészeti replika sajátos műfaját képviseli a prágai Nagy Károly-templomban 1676-ban emelt kápolna és oltár. Itt még a korábbi, 1629-ben készült mariazelli kegyoltár másolatát készítette el Bernhard Ignaz von Martinitz cseh királyi fő-kancellár, s köré a mariazelli kegykápolna kópiáját is megépíttette. Ennek formáját már csak a fennmaradt tervrajzokról ismerjük, a 18. század elején ugyanis az oltárt és a kápolnát is elbontották.²⁵ Hasonló építészeti replikaként említhetjük a Közép-Európában sok helyütt megtalálható Loreto-házakat, vagy az altöttingi és einsiedelni kegykápolnák másolatait is.²⁶

Még nagyobb igényű másolatként, a mariazelli zarándoktemplom egészének replikájaként foghatjuk fel az 1747–1760 között felépült celldömölki zarándoktemplomot. Itt már a templom egész alaprajzi rendszere és a homlokzat kialakítása is a mariazelli mintát követte. A főhajó közepén szabadon álló kegykápolna, a hajó két oldalán sorakozó 6–6 oldalkápolna, valamint a később átépített, de eredetileg háromtornyos homlokzat egyértelműen a mariazelli templom mintájára készült.²⁷ Mindezt maga Koptik is hangsúlyozza az egyik dömölki kegyhelyismertető kiadványban: „Die Neue Zelle, wo der Gnaden-Altar stehet, repraesentiret zugleich einen Hohen Altar. Unten hat selbe die Gleichheit mit der Gnaden-Kapellen von Groß Maria-Zell, auch gleichen mit Silber und Gold schimmerenden Gnaden-Altar... Die Gnaden-Kapelle wird mit einem zierlichen versilberten Gatter geschlossen, wie in Groß Maria-Zell.”²⁸

A kegyiszobor másolatainak második csoportjába sorolhatjuk az ún. Celli Mária-oltárok kegyiszobrait, melyek ugyan nem váltak önálló kultusztárggyá, reprezentatív elhelyezésük azonban egyértelműen a kegyiszobor tiszteletét szolgálja. Az önálló zarándokhelyként működő Mariazell-filiációk kegyiszobraihoz hasonlóan ezeknek a replikáknak az esetében is egyfajta helyettesítésről, a szó eredeti értelmében vett reprezentációról van szó: a másolat a prototípust képviseli, így a másolat tisztelete lényegében az eredetire irányul. Mindez abban is kifejezésre jut, hogy az oltárok építészeti kialakítása gyakran a mariazelli kegyoltárét követi, mint azt a prágai Nagy Károly-templomban emelt oltár példáján már láttuk. Az ifjabb Fischer von Erlach által tervezett, s 1727-ben elkészült mariazelli kegyoltár formáját követi például a Sankt Lambrecht-i bencés apátság templomának egyik mellékoltára, melyen a mariazelli kegyiszobor másolatát helyezték el, a salzburgi Sankt Peter-templom mariazelli kápolnájának oltára, továbbá az óbudai Szent Péter és Pál plébániatemplom a kiscelli trinitárius templomból származó kegyoltára vagy a tihanyi apátság Celli Mária-mellékoltára. Az oltármenzán emelkedő oszlopos-kupolás baldachin, valamint a menza fölé hajló volutákon térdeplő angyalok egyértelműen a mariazelli kegyoltár mintájára készültek.²⁹

A történelmi Magyarország területén közel 20 Celli Mária-oltárról van tudomásunk.³⁰ Ezeket részben nemesi családok állíttatták, részben a kultusz

rendi jellegével állnak összefüggésben: a már említett tihanyi mellékoltárt például a tihanyi bencés kolostor apátja, Vajda Sámuel állíttatta 1760-ban. Egyes oltárokon nem a kegyszobor másolatát, hanem annak vászonra festett ábrázolását helyezték el, mint például a pesti belvárosi plébániatemplom mellékoltárán, vagy a pilisvörösvári Erdei kápolna oltárán. Az olajképek közül a legreprezentatívabb az esztergomi Szemináriumban őrzött nagyméretű festmény, mely nemcsak a kegyszobrot, hanem az egész kegyoltárt ábrázolja. A kép eredetileg minden bizonnyal oltárképként funkcionált, a szignatúra tanúsága szerint Josef Zannusy festette 1802-ben Nagyszombatban.³¹

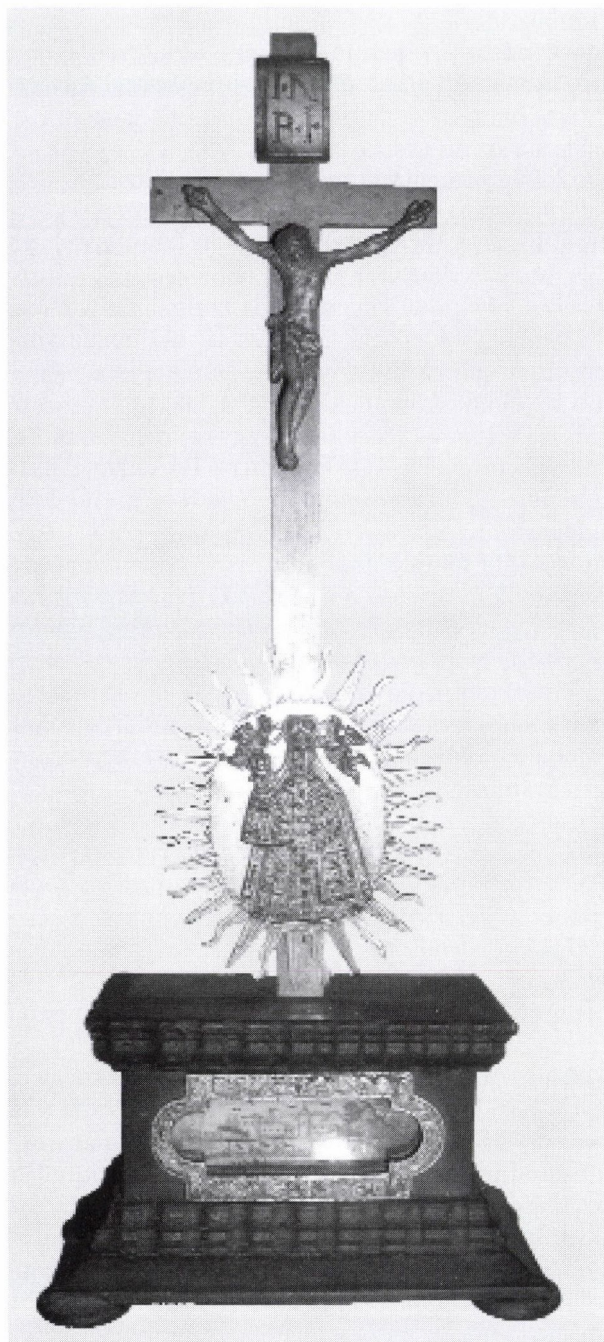
A nyilvános és a privát szférában megjelenő másolatok közötti átmenetet képviselik a középületek és magánházak homlokzatait díszítő másolatok és ábrázolások. Ilyen például a volt egri érseki akadémia (ma Angolkisasszonyok gimnáziuma) kapuja fölötti fülkében álló, 1750 körüli kőszobor vagy a soproni Esterházy-palota homlokzatát díszítő szobor, melyet Esterházy Pál Antal, Sopron megye főispánja állíttatott 1752 körül újonnan vásárolt soproni palotájának homlokzati fülkéjébe, közvetlenül családi címere fölé, mintegy a család patrónájaként jelenítve meg a celli Máriát.³² Hasonló megfontolás vezérelhetette azt a parasztgazdát, aki a celli Mária képét festette házának homlokzatára valamikor az 1880-as években a vas megyei Mikekarácsonyfán.³³

A magándevóció szolgálatában álló kópiákat sorolhatjuk a kegyszobormásolatok negyedik csoportjába. Korábban már említettük, hogy a zarándokhelyen árult búcsús emléktárgyak között a 17. században jelentek meg a kegyszobor fából faragott másolatai, melyek a hívek magánajátosságát szolgálták. A kegyszobormásolatok magánkápolnában, illetve házi oltáron való elhelyezésének szokása minden bizonnyal az arisztokrácia körében jelent meg először, majd a társadalom alsóbb rétegei is átvették ezt a szokást, s az „elnépiesedés” ismert művelődéstörténeti folyamatának eredményeként a kegyszobor rusztikus, élénk színű kópiái végül a paraszti otthonok házi szentélyeiben, a „szentsarokban” is megjelentek.

A néprajzi kutatásokból valójában a folyamatnak inkább csak ez utóbbi szakaszát ismerjük, a kezdetekre csak néhány szórványadat alapján következtethetünk. Így például tudjuk, hogy I. Lipót felesége, a különleges Máriatiszteletéről is ismert Eleonóra császárné a Burgkapellében helyezte el a mariazei kegyszobor másolatát, majd 1704-ben a Schottentor előtti császári temető kápolnájának adományozta azt.³⁴ Batthyány Ádám (1610–1659) 1651. évi mariazei útjáról szóló számadásból kiderül, hogy a gróf egy „olvasót” (rózsafüzért), 25 „képet” (valószínűleg rézmetszetű szentképet), valamint „2 oltárra való öreg képet” (tehát szobrot vagy festményt) vásárolt a kegyhelyen, melyeket minden bizonnyal németújvári vagy rohonci rezidenciájába szánt.³⁵ Batthyány Ádám már korábban is több alkalommal járt Mariazellben,³⁶ 1648-ban a kegyhely magyar származású superiorjával, Posghay Józseffel az egyik oldalkápolna díszítéséről és egy mellékoltár állításáról is tárgyalt, a terv azonban végül ismeretlen okból nem valósult meg.³⁷ Másik



4a. Esterházy Pál útioltára, 1700 k., Fürstlich Esterházyische Sammlungen, Burg Forchtenstein



4b. Esterházy Pál útioltára, 1700 k., Fürstlich Esterházyische Sammlungen, Burg Forchtenstein

példánk herceg Esterházy Pálhoz (1635–1713) kötődik, aki Mariazell egyik legjelentősebb barokk kori mecénása, egyebek mellett egy új kegylvoltár és a Szent Katalin-kápolna donátora volt, 58 alkalommal zarándokolt el a stájer kegylvhelyre, s 1691-ben mintegy tízezer fős processziót vezetett Kismartonból Mariazellbe. A nádor erős mariazeelli kötődését jelzi, hogy 1700 táján főúri rezidenciája, a kismartoni kastély kápolnájában is a mariazeelli Szűz tiszteletére szentelt oltárt állíttatott, melyen a kegyszobor másolatát helyezte el.³⁸ Ez az oltár ma már nem áll, a fraknoi vár kincstárában fennmaradt viszont Esterházy Pál útioltára, melyen szintén a mariazeelli kegyszobor ábrázolása látható.³⁹ (4a–b. kép) A későbbi kiscelli kegyszobor, melyet Zichy Péter 1725 körül szerzett be Mariazeellből, eredetileg szintén a család magánajtatosságát szolgálta. Kezdetben a zsámbéki Zichy-kastély kápolnájában őrizték, s innen került 1733-ban az óbuda-kiscelli kápolnába, ahol hamarosan nyilvános kultusza alakult ki. A kultusz és a devóciós kegvyképmásolatok középső társadalmi rétegekben való megjelenésére világít rá Boronkay Ádám nagyváradi királyi ítéltáblai bíró 1733 decemberében kelt végrendelete, melyben a „Máriazeelli Boldogasszony ezüstbe foglalt ikonját” említi, egyben 100 forintot hagyott a mariazeelli templomra.⁴⁰

Bizonyára a főúri magánkápolnák mintájára alakultak ki a paraszti otthonok házi szentélyei. A német nyelvterületen *Herrgottswinkel*ként ismert „szentsarokban” gyakran helyezték el a zarándokhelyről hozott kegyszobor-másolatokat, illetve a celli Máriát ábrázoló üvegeképeket és egyéb búcsú emléktárgyakat. (5. kép) E másolatok révén a kultusz tárgya a tisztaszobák reprezentatív darabjává vált, mely házi oltárként maga köré szervezte a magánajtatosság különböző formáit, mintegy háziasította a kegylvhely kultuszát. (6. kép) A szobrot olykor egyszerűen a már önmagában is reprezentatív bútornak számító fiókos szekrényre, a sublótra állították, de gyakran üvegezett szekrénykében, az ún. Mária-házban helyezték el. Ezeket a szobrokat rendszerint öltöztették, virággirlanddal vették körül, a szekrényt mintás papírral, ezüsthóliával vagy szentképekkel bélelték.

A néprajzi kutatás a Mária-házakat a kolostormunkákkal rokonítja,⁴¹ s ez a kapcsolat a mariazeelli emlékanyagon is jól érzékeltethető: a kolostormunkákhoz áll közel a buda-vizivárosi volt ferences templomban található 18. századi üvegezett szekrény, benne a kegyszobor öltöztetett másolatával és ereklyetartó tokokkal. A Mária-házak típusát, annak reprezentatívabb változatát képviseli a váci Egyházmegyei Múzeumban őrzött, ismeretlen provenienciájú, 19. század eleji házioltárka, melyben csontból faragott miniatűr oltáron látható a kegyszobor másolata, ezúttal díszruha és korona nélkül,⁴² valamint egy, a Sopron melletti Peresztégről származó 19. századi házioltárka a mariazeelli kegyszobor öltöztetett másolatával.⁴³ Végül a műfaj klasszikus néprajzi példajaként említhetjük a Néprajzi Múzeum Csornáról származó, az 1870-as évekre datált Mária-házát, melyben túllfüggöny háttér előtt, papírrózsák között látható a brokátruhába öltöztetett szobor.⁴⁴ Ugyancsak a



5. Mária-ház a szentsarokban a mariazelli kegyszobor másolatával, Kapuvár 1962 (Néprajzi Múzeum, Fotótár)

kolostormunkákkal rokoníthatóak a parasztság körében a 19. században elterjedt ún. „burított” üvegek, azaz üveg búrák, melyek a kegyszobor viaszból készült, színezett másolatát tartalmazzák.⁴⁵

Mint láttuk, a magánájtatosság gyakorlatához kapcsolódó tárgyak csoportját bizonyos mértékig használóik társadalmi státusa szerint is tagolhatjuk, mégis inkább a tartalmi, formai és funkcionális hasonlóságokat hangsúlyoznánk: ahogy a kultusz és a zarándoklat gyakorlata az egész társadalmat átfogta, ugyanúgy a magánájtatosság különböző formái is összekötötték a társadalom különböző csoportjait, s azt figyelhetjük meg, hogy a magánévdéciót társadalmi rangtól függetlenül lényegében azonos tárgytípusok szolgálták, jóllehet a technikai és kvalitásbeli különbségek szembeötlők.⁴⁶ Így például a kegyszobrot ábrázoló kisméretű olajképekkel – melyek egykor minden bizonnyal előkelőbb társadalmi státusú tulajdonosok magánájtatosságát szolgálták – a kultusz populárisabb rétegéhez kapcsolódó, olcsóbb üvegeképeket állíthatjuk párhuzamba, de hasonlóan szoros a kapcsolat a rézmetszetű szentképek és a kézzel festett pergamen szentképek között is⁴⁷ (7. kép) A kultusz populárisabb rétegéhez kötődő tárgyak esetében ugyanakkor azt is megfigyelhetjük, hogy a szobor egyre inkább elveszti egyediségét, ábrázolása sematizálódik, emblémaszerű jellé, már-már díszítőmotívummá válik.⁴⁸ Er-



6. A mariazelli kegyeszobor másolata, 18. sz., Néprajzi Múzeum, Budapest



7. A mariazelli kegyeszobor, 1800 k., olaj, vászon, Eger, Dobó István Vármúzeum

ről tanúskodnak a kerámiaedények, az üvegek és a pásztorfaragások, de ugyanezt figyelhetjük meg a 19. században már tömegesen előállított búcsús emléktárgyakon, a szenteltvíztartóktól a gyűszűig.⁴⁹

A kegyeszobormások szakrális funkciója szorosan összefügg azzal a bevezetőben már említett hittel, mely szerint a kópiák az eredetivel való formai azonosság révén bizonyos mértékig maguk is „megszentelődtek”, részeseivé váltak az eredeti által hordozott transzcendens erőknek. A szakralitás és az autenticitás erősítését szolgálta az a gyakorlat, hogy a másolatokat gyakran az eredetihez való hozzáérítéssel is hitelesítették. Számos másolat hátoldalán található ún. hitelesítő pecsét, a mariazei bencések ugyanis ezzel igazolták, hogy a másolatot hozzáérítették az eredeti kegyeszoborhoz.⁵⁰ Ilyen pecsét található például egy eszéki másolaton, a varasdi orsolyita kolostorban őrzött kegyeszobormásolat hátoldalára pedig az eredetihez történő hozzáérítésről és a szobor megszenteléséről szóló hitelesítő okiratot is ráragasztották.⁵¹

A kultusszal összefüggő tárgyak egy csoportjánál még ennél is explicitebb módon nyilvánul meg a kegyeszobor másolatának vagy ábrázolásának szakralitása, s kifejezetten gyógyító és bajelhárító szerepükről beszélhetünk.

A használat szempontjából különleges jelentősége van a szentképeken és imalapokon előforduló feliratoknak, mely szerint az adott ábrázolást megszentelték, vagy az eredeti kultusztárgyhoz érintették. Így például egy Dömölkről származó szentképen az *Ist an das Original angerührt* felirat olvasható.⁵² Ezek a feliratok rávilágítanak a szentképek használatának egyik legfontosabb mozzanatára, nevezetesen, hogy ezeknek az ábrázolásoknak is az eredeti képhez hasonló csodatévő erőt tulajdonítottak. A mirákulum-feljegyzések gyakran tudósítanak arról, hogy búcsús szentképet adtak a betegeknek, mely a kegyképhez való imára inspirál, s amit aztán a beteg testrésze, vagy nehéz szülés esetén a szülő nő hasára helyeztek.⁵³

Külön csoportot alkotnak a gyógyító erejűnek vélt, a legszemélyesebb használatra szánt amulettek, mint például a 9 osztatú, rézmetszetű szentképek, az ún. breverlek, melyeken a pestistől oltalmazó szentek mellett gyakran a mariazei kegyeszobor ábrázolása is megtalálható. Ezeket rendszerint összehajtogatva, textil vagy bőrtokban, nyakba akasztva viselték, az amulett közepén pedig megszentelt anyagokat, ereklyéket, kegyhelyről származó földmorszákat, Caravacca-keresztet vagy szentelt barkát tartottak.⁵⁴ A szentképek egy speciális válfaját, egyben a képkultusz különös megnyilvánulását képviselik a lenyelhető szentképek. A *Schluckbilder* alkalmazásáról szóló feljegyzések arról tanúskodnak, hogy ezeket a kegyeszobrot ábrázoló bélyeg nagyságú szentképeket betegség esetén – olykor vízbe áztatva – lenyelték, vagy az állatok takarmányába keverték.⁵⁵ Több kisméretű, olykor egészen miniatűr, 1-2 cm-es kegyeszobormásolatot is ismerünk, melyeket amulettként, olykor külön tokban, nyakba akasztva hordtak tulajdonosaik, vagy a rózsafüzérre függesztették.⁵⁶ Ismerünk olyan szelencét is, melyben különböző szentek ereklyéivel együtt, buillon-szálas keretbe foglalva jelenik meg a kegyso-

bor pergamenre festett ábrázolása.⁵⁷ Az ereklye- vagy amulett-jelleg már a középkori zarándokjelvények esetében is meghatározó volt. A kegyhelyen vásárolt zarándokjelvényeknek ugyanis kettős rendeltetése volt: elsősorban a zarándoklat kézzelfogható emlékei, a teljesített fogadalom bizonyítékai voltak, másrészt a kegyhely védőszentjének csodatévő erejébe vetett hit révén védelmezték is az azt viselő zarándokokat, akik gyakran helyezték a jelvények üregeibe, többek között a kegyhelyről származó gyertya viaszának a morzsáját vagy a kegyképet érintő kelme egy foszlányát.

A kegyzobormásolat egy további különleges szerepéről, a csatában az ellenségtől oltalmazó palládium-jellegéről tanúskodik egy egykor a Károlyi család tulajdonában lévő 17. századi hadizászló, melynek rúdján a kegyzobor kisméretű (17 cm magas) fából faragott másolata volt látható.⁵⁸ (8. kép)

Mindezek a tárgyi emlékek és adatok arról vallanak, hogy a kegyzobormásolatok sajátos műfaját tágabb, antropológiai értelmezésben is elhelyezhetjük, antropológiai fogalmakkal is leírhatjuk. A kegyzobor másolatai és ábrázolásai „annak az ősi eredetű, de a középkorban és az újkorban is tovább élő keresztény–mágikus gondolkodásnak az összefüggésében is értelmezhetők, mely szerint: *ami hasonló, az ugyanaz*, amit az eredetihez érintenek, szintén az eredetivel azonos. E gondolkodás szerint a kegykép szent ereje, mely számos csodában nyilvánul meg, bizonyos mértékig az eredetivel formailag azonos másolatokban is jelen van. Ennek a hitnek az elemei a népi vallásosságban a 20. századig tovább éltek: a hívek a szent szobrokat, képeket megérintve, megcsókolva, maguknál tartva, betegség esetén kis képecskék formájában lenyelve remélték annak segítő erejét.”⁵⁹

A kegyzobormásolatok esetében tehát a mágia univerzális jelenségének egyfajta keresztény változatával állunk szemben. A vallásnéptan egyik alapító atyja, James Frazer a mágikus gondolkodás két fajtáját különböztette meg: a hasonlóságon alapuló *analógiás* és az érintkezésen alapuló *átviteli* mágiát. Frazer a világ legkülönbözőbb kultúráiban mutatta ki a mágia e két formájának jelenlétét, így egyfajta antropológiai állandóként is felfoghatjuk ezt a jelenséget, mely a kereszténység története során a képkultuszhoz, az istenség képi ábrázolásához kapcsolódva manifesztálódott. A csodatévő erejűnek vélt szobor replikáinak recepciója is szorosan összefügg ezzel a két fogalommal. Az analógiás mágia alapelve, nevezetesen, hogy a „hasonló hasonlót hoz létre”, magától értetődően nyilvánul meg a kegyzobormásolatokban, s minden további nélkül az átviteli mágia sajátos formájának tekinthetjük azt a gyakorlatot, hogy a másolatokat gyakran az eredetihez való hozzáérin-téssel hitelesítették.

A képek különböző szemléletmódjára vonatkozó művészettörténeti terminológia szerint a kegyképek a reneszánsz művészetfogalom kialakulását – Belting terminusával élve a „művészet korszakát” – megelőző „kép korszakának” képtípusát, s vele együtt az azzal kapcsolatos attitűdöket őrzik az újkorban is. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kegyképek egyfajta archaikum-

ként élnek tovább a „művészet korában”.⁶⁰ Ez archaikus kép-fogalom uralja a beltingi értelemben vett kép korszakát, melynek alapformája a késő antikvitástól kezdve a középkor végéig – a népi kultúrában és a képkultuszban még a középkor után is – az *imago*, valamely élőlény, emberalak tárgyiasult leképezése, önálló megjelenítése, azaz a szó eredeti értelmében vett reprezentációja: képviselete, helyettesítése.⁶¹ Ezzel szemben a „művészet korszakára” jellemző képtípus, az ábrázolás esetében az érzéki megjelenítésre tolódott a hangsúly. A kegykép ebben az értelemben tehát az *imago* típusú kép *par excellence* megtestesítője. Az *imago* típusú kép, így a kegykép esetében az anyagi forma és szellemi „tartalma” között a kapcsolat nem metaforikus, a forma és a tartalom között itt a helyettesítés viszonya áll fenn, mégpedig a *representatio* eredeti értelmében, vagyis: egy anyagi létező egy másikat, egy érzékfelettit jelenít meg és képvisel. Az *imago*-típusú képek, így a vallásos kultuskép esetében is alapvető jelentőségű, hogy a forma reprezentativitását és autenticitását valamilyen, az esztétikai szférán kívüli közmegegyezés is garantálja: a kegyképek esetében ezt a szerepet az eredetlegenda és a kép csodatévő erejébe vetett hit tölti be. A reprezentativitás és az autenticitás fontos kritériuma a formai kötöttség, mely ez esetben eredetiséget és azonosságot jelent, éppen ezért a forma – s vele az autenticitás – átvihető, sokszorosítható. Ennek révén egész szériák jönnek létre, melyek egyenlő fokú reprezentativitással rendelkeznek. Ilyen formai szekvenciáknak tekinthetjük a pecséteket, s ehhez hasonló sorozatként foghatjuk fel a kegyképmásolatokat is.

A kegykép kifejezés az archaikus kép-fogalom mindezen jelentéseit magába sűríti: nemcsak ábrázolja, hanem reprezentálja, azaz megjeleníti isteni személyt, s abból – az általános vélekedés szerint magából a képből, a teológiai magyarázat szerint pedig az istenséget ábrázoló képen keresztül – isteni kegyelem árad a hívekre. Ez a teológiai distinkció rávilágít a kegyeszmásolatok és a képkultusz történetét meghatározó mentalitástörténeti sajátosságra: ahogy az istenség képi ábrázolásának létjogosultsága a kereszténység története során mindvégig teológiai vitakérdés volt, s a bibliai képtilalom ellenére az istenség képi ábrázolása és a képek tisztelete számára a bibliai szöveg ide vonatkozó helyeinek exegézise (az Ige megtestesülése emberi alakban, illetve az ember teremtése Isten képére és hasonlatosságára) teremtett legitimációt és *modus vivendit*,⁶² ugyanúgy a csodatévő erejűnek vélt képek tisztelete is teológiai magyarázatot kívánt. A teológiai értelmezés szerint a képek iránt tanúsított tisztelet nem magának az ábrázolásnak, hanem az ábrázolt isteni személynek szól, s a zarándok imádságának meghallgatását jelező csodát, azaz a *miraculumot* az egyház nem a kegyképnek tulajdonítja, hanem az ábrázolt emberi személy közbenjárására magának Istennek. Teológiai értelemben tehát „csodatévő képről, szoborról a szó szoros értelmében nem lehet beszélni”.⁶³

A bükkaljai Tibolddaróc határában álló 18. század végi kőkereszt talapzatába vésett felirat beszédes példája a képteológiai didaxis szándékának: *Sem*



8. Károlyi Mihály hadizászlója, 1662; a mariazelli kegyzobor barokk kori másolatai

Isten, sem ember a kép, mellyet nézek, de Isten, s ember, kit azáltal képzek. S. Aug. L C F C 73. 1788.⁶⁴ A hívek azonban a képkultusz hosszú története során nem mindig voltak képesek erre az absztrakcióra: a népi vallásosság és a képkultusz gyakorlatának megannyi eleme utal arra, hogy a zarándokok tudatában a csodába vetett hit nem annyira az elvont istenképhez, sokkal inkább az érzékileg megragadható, a jámborság támaszául szolgáló képi ábrázoláshoz kapcsolódott.

JEGYZETEK

- ¹ A téma kutatására a Budapesti Történeti Múzeum *Mariazell és Magyarország* című kiállításának rendezése adott lehetőséget. Ld.: *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*. (Szerk. FARBAKY Péter–SERFŐZŐ Szabolcs) Bp., 2004. [a továbbiakban: *Mariazell és Magyarország*], különösen kat. VI–1–17., SZACSVAY Éva bevezetőjével. A mariazei kegyzobor másolatai mellett a stájerországi zarándokhely másik kultusztárgyának, a Nagy Lajos király által adományozott ún. *Schatzkammerbild*nek is számos másolata maradt fenn. Erre vonatkozóan ld. URBACH Zsuzsa: *A Schatzkammerbild másolatai*. In: uo., 440–443.
- ² A német *Gnadenbild* szóból származó kegykép (régiesen kegyelemkép, az újabb szakirodalomban kultuszkép) kifejezésben a *kép* szót a régi magyar nyelvhasználatnak megfelelően kell értelmeznünk: a nyelvújítás előtt ugyanis a kép elsősorban nem síkbeli, hanem plasztikus alakot, illetve ábrázolást jelentett. Ilyen *faragott képekre* vonatkozik az ótestamentumi második parancsolat tilalma. Csak a nyelvújítás emelte a köznyelvbe a tájnyelvi eredetű *szobor* ('cölöp') szót a plasztikus kép (*statua*) megfelelőjeként, s ugyanekkor alakult ki a kép szó új, a látvány megjelenítését, ábrázolását jelölő értelme.
- ³ Ld. pl. DÜNNINGER, Hans: *Wahres Abbild. Bildwallfahrt und Gnadenbildkopie*. In: *Wallfahrt kennt keine Grenzen*. (Hrsg. KRISSE-RETTENBECK, Lenz) München 1984. 274–283; BECK, Herbert: *Barocke Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen*. In: Städel Jahrbuch N.F. 3 (1971) 133–160.; TOBLER, Mathilde: „Wahre Abbildung”: *marianischen Gnadenbildkopien in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz*, in: *Der Geschichtsfreund* 144. (1991) 5–426. Készülő doktori disszertációmban, mely a sasvári kegyhely 18. századi kultusztárgyalja, szintén foglalkozom a kegyzobormásolatok tipológiájával.
- ⁴ Ld. MAROSI Ernő: *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*. (Megnyitóbeszéd) In: *Mariazell és Magyarország*, 12–14., itt: 13.
- ⁵ A restaurátori vizsgálat szerint Mária fejét eredetileg korona díszítette. 1827-ben a templomban pusztító tűzvészben a szobor is erősen megsérült, ezt követően Mária mindkét, Jézusnak pedig a jobb karját pótolni kellett. A nem túl szerencsésen sikerült pótlás sokat ront a szobor összképén. A szobor vizsgálatáról és datálásáról ld.: SCHWEIGERT, Horst: *Die Gnadenstatue und das „Schatzkammerbild” von Mariazell*. In: *Schatz und Schicksal*. (Hrsg. Eberhart, Helmut–Fell, Heidelinde) Mariazell 1996. 89–105. Egy hasonló kompozíciójú, 1300 körülre datált Madonna-szobor található a Sankt Lambrecht-i apátság – a mariazei bencés rendház anyakolostora – gyűjteményében. (Ld. WONISCH, Othmar: *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht*. (Österreichische Kunsttopographie XXXI.) Wien, 1951. 107.) (2. kép) A szobrot Wonisch a mariazei kegyzobor legkorábbi fennmaradt másolatának tartja. (Ld. WONISCH, Othmar: *Die vorbarocke Kunstentwicklung der Mariazeiler Gnadenkirche*.

- Graz, 1960. 23.) Ha a két szobor közötti kapcsolat nem is ilyen közvetlen, az érett gótika stílusjegyeit mutató, igen kvalitásos Sankt Lambrecht-i és a kissé provinciálisabbnak mondható mariazelli szobor közötti hasonlóság valóban figyelemre méltó.
- ⁶ A templom középkori építéstörténetére vonatkozóan ld.: RESCH, Wiltraud–FARKAS Ildikó: *A mariazelli zárándoktemplom a középkorban. Újabb építéstörténeti kutatások*. In: *Mariazell és Magyarország*, 39–46.
- ⁷ STADELMANN, Christian: *A Habsburgok Mariazellben*. In: *uo.* 171–185.
- ⁸ Vö. CSUKOVITS Enikő: *Középkori magyar zárándokok*. Bp., 2003. 23–37.
- ⁹ GUGITZ, Gustav: *Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten*. Wien, 1950. 2.
- ¹⁰ Waid, Imma: *Mariazell und das Zellertal*. *Aus Geschichte und Chronik*. h. n. 1982. 56.
- ¹¹ *Mariazell és Magyarország*, kat. VIII–1, 2, 3. Különös módon mindhárom tükörfordítottan ábrázolja a kegyszobrot, a gyermek Jézus nem Mária jobbán, hanem balján látható, azonosításukat ugyanakkor a feliratok (S. MARIA IN CELLIS) egyértelművé teszik. Ennek oka minden bizonnyal az előállítás technikájával függ össze: a zárándokjelvényeket ugyanis öntőforma segítségével készítették, így az öntvényeken az ábrázolás tükörfordítottan jelent meg. Ugyanezt a mechanikus sokszorosítási eljárásból eredő „hibát” figyelhetjük meg egy 17. század végi fametszetben is. (Ld. *uo.* kat. XI–5.) A középkori zárándokjelvényekre vonatkozóan ld.: *Wallfahrt kennt keine Grenzen*. (Hrsg. KRISS-RETTEBECK, Lenz) *Katalog der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum*. München, 1984. 41–51.
- ¹² Ld. *Mariazell és Magyarország*, kat. VIII–4–21., XI–1–13.
- ¹³ Ld. KOVÁCS Imre: *Az eycki Szent Arc-ábrázolások ikonográfiai eredete*. In: *Ars Hungarica* 25. (1997) 101–116. Feltehetően ilyen másolat a Nagy Lajos által Mariazellbe adományozott Madonna-kép, a Schatzkammerbild is, mely valószínűleg egy Nagy Lajos udvarában őrzött, Lukács evangélista által festett képként tisztelt *plenarium* kópiája. Vö.: SERFŐZÓ Szabolcs: *A Schatzkammerbild tisztelete és a kincstár oltára*. In: *Mariazell és Magyarország*, 151–170.
- ¹⁴ Ld. 3. jegyz.
- ¹⁵ BELTING, Hans: *Kép és kultusz*. Bp., 2000. 514.
- ¹⁶ Ld. AURENHAMMER, Hans: *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit*. Wien, 1956. 65–66., 93.
- ¹⁷ Ld. *uo.* 70, 166.; ld. továbbá ROYT, Jan: *A mariazelli Madonna kultusza Csehországban*. In: *Mariazell és Magyarország*, 194–202., itt: 197–200.
- ¹⁸ KOHLBACH, Rochus: *Steirische Bildhauer*. Graz, 1966. 382. A svájci Einsiedelnből arra van adatunk, hogy a 18. században két szobrász az ottani kegyhelyet gondozó bencés rend megbízásából sorozatban állította elő a kegyszobor másolatait. – Ld. TOBLER i. m. (ld. 3. jegyz.), itt: 160.
- ¹⁹ WONISCH, Othmar: *Die Gnadenbilder Unserer Lieben Frau in Maria-zell*. Sankt Lambrecht–Mariazell 1916. 53. Bár a 18. században már tömegesen állították elő a kegyszobor másolatait, különös módon mégis az a hagyomány alakult ki a szoborról, hogy arról nem lehet tökéletes másolatot készíteni. Egy történet szerint 1707-ben művészek egy csoportja – köztük a főoltáron dolgozó idősebb Fischer von Erlachhal – megkísérelte cáfolni ezt a hiedelmet. A szobrot leemelték helyéről, az oltármenzára helyezték és levették díszruháját. Ám alig kezdtek hozzá a munkához, látták, hogy lehetetlen a művet befejezniük, s hirtelen olyan borzadály töltötte el őket, hogy mindnyájan kimenekültek a kegykápolnából, a terv kezdeményezője pedig megfogadta, hogy soha többé ilyen kísérletet nem tesz. Ld. *uo.* 32. A Wonisch feltehetően Koptik Odó nyomán közölte a történetet, aki 1719–1732 között gyónatópap volt Mariazellben, és 5 kötet terjedelmű kéziratban foglalta össze a kegyhely történetét. Ebben Koptik egyebek mellett a kegyszobor olyan különleges tulajdonságairól is ír, miszerint az változtatja arckifejezését, vagy mozgatja szemeit. (Vö. *uo.* 28.) A kegyszobrok efféle csodái más zárándokhelyekről is ismertek, tehát sajátos irodalmi toposzról van szó.
- ²⁰ Ld. VEREBÉLYI Kincső: *A kegyszobrok öltöztetése*. In: *Mariazell és Magyarország*, 426–430.; ld. továbbá *uo.* kat. VIII–3., XI–1.

- ²¹ Uo. kat. VI–6–9.
- ²² DIVALD Kornél: *Magyarország csúcsíves-kori szárnyasoltárai*. Bp., 1911. I. 7., II. 7, 52–53.
- ²³ A filiaciók kialakulásának története szorosan összefügg azzal a barokk korban lezajlott folyamattal, melynek során a közép-korra jellemző ún. távolsági zarándoklatokat (Róma, Santiago de Compostela, Jeruzsálem stb.) a közelebbi, regionális jelentőségű kegyhelyekre vezetett búcsújárás váltotta fel. A 17–18. században – szoros összefüggésben a katolikus restaurációval – egész Közép-Európában jelentősen megnőtt a helyi, regionális jelentőségű zarándokhelyek száma, a távolsági zarándoklatok pedig szinte teljesen megszűntek. Magyarországon közel 150 kegyhelyet tart számon a kutatás ebben az időben. (Vö. TŰSKÉS Gábor: *Búcsújárás a barokk kori Magyarországon*. Bp., 1993. 13–24.) A kegyhelyek számának növekedésével a zarándoklat a társadalom egésze számára elérhető vallásgyakorlati formává vált. Egyes népszerű kegyhelyek filiacióinak kialakulásában fontos szerepet játszottak az ún. helyettesítő zarándoklatok: az idős vagy beteg emberek számára, akik távolabbi útra már nem vállalkozhattak, a kegy-szobor másolatának felkeresése érvényes helyettesítő zarándoklatnak számított.
- ²⁴ TŰSKÉS Gábor–KNAPP Éva: *Mariazell magyarországi filiaciói a 18. században*. In: *Mariazell és Magyarország*, 240–250.
- ²⁵ Ld. ROYT i. m. (ld. 17. jegyz.).
- ²⁶ MATSCHE, Franz: *Gegenreformatorische Architekturpolitik. Casa-Santa-Kopien und Habsburger Loreto-Kult nach 1620*. In: *Jahrbuch für Volkskunde*. NF 1. (1978), 81–118.; PÖTZL, Walter: *Loreto in Bayern*. In: *Jahrbuch für Volkskunde*. NF 2. (1979), 187–218.; RÜDIGER, Michael: *Nachbauten der Heiligen Kapelle von Altötting. Zum Problemkreis architektonischer Devotionalkopien*. In: *Jahrbuch für Volkskunde*. NF 16. (1993), 161–188.
- ²⁷ KELÉNYI György: *A celldömölki bencés kolostor és templom építéstörténete*. In: *Mariazell és Magyarország*, 251–263.
- ²⁸ KOPTIK, Odo: *Compendium historicum von dem Ursprung und Merckwürigkeiten, des Gnaden- und Wunderreichen Orths Neu Maria-Zell Bey Dömelck...* Oedenburg, 1749. (Siess) (ELTE EK Ac 870:2) G2V, G4
- ²⁹ Ld. *Mariazell és Magyarország*, 141, 144, 291, 298.
- ³⁰ Vö. SEMSEY Balázs: *Celli Mária-oltárok Magyarországon*. In: *Mariazell és Magyarország*, 289–298. Ausztriában közel 30 Celli Mária-oltárról van tudomásunk. Ld. WONISH i. m. (ld. 19. jegyz.) 54–55.
- ³¹ *Mariazell és Magyarország*, kat. VI–1.
- ³² Vö. VOIT Pál: *Heves megye műemlékei*. II. (Magyarország Műemléki Topográfiája VIII.) Bp., 1972. 346. (376. kép); GALAVICS Géza: *A soproni „Esterházy-Madonna”*. In: *Tanulmányok Csatka Endre emlékére*. (Szerk. Környei Attila, G. Szende Katalin) Sopron, 1996. 187–199.
- ³³ Ld. *Mariazell és Magyarország*, 425.
- ³⁴ GUGITZ, Gustav: *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch*. Bd. I. Wien. Wien, 1955. 78. (Aurenhammer tévesen 1570-re teszi a kegy-szobor elhelyezését a kápolnában. Ld. AURENHAMMER, Hans: *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit*. Wien, 1956. 65.) A császárné jámborságáról ld. CORETH, Anna: *Pietas Austriaca*. Wien, 1982. 63–65. A *Mariazeller Friedhof*ként is ismert temetőt 1784-ben megszüntették, a kápolnát pedig lebontották. A szobor ezt követően a Mariä Geburt templomba került. Ld. *Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirks*. (Hrsg. von HAJÓS, Géza) (Österreichische Kunsttopographie, Bd. XLI.) Wien, 1974. 295, 307.
- ³⁵ MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Levéltári Regesztagyűjtemény, a Batthyány család hercegi ágának levéltára (A–I–24), 991. (A regesztát készítette: IVÁNYI Béla)
- ³⁶ Az 1648. szeptemberi útról szóló számadást ld. uo. 926 – ekkor két „olvasót” és 17 „képet”, valamint „6 Czeli Historiás vagi csudatéteteo koniveket és 4 ottan valo imátságos koniveket és másféle imátságokat és képet” vásárolt. 1631. szeptemberi maria-zelli útjáról Pázmány Péter szeptember 15-én kelt leveléből tudunk: „Értettem [hogy] kegyelmed Cellben mint volt peregrinatioiban. Adja Isten, legyen kegyelmednek ez az Peregrinatio lelke üdvösségére.”

- KOLTAI András: *Batthyány Ádám és könyvtára*. Budapest–Szeged, 2002. 37, 209, 214.
- ³⁷ Ld. GALAVICS Géza: *Magyar főurak és a mariazelli bazilika magyar kápolnája*. In: *Mariazell és Magyarország*, 93–112, itt: 99.
- ³⁸ Vö. GALAVICS Géza: *A mariazelli kegyoltár és Esterházy Pál*. In: uo. 113–124, itt: 122.
- ³⁹ A 18. század elejére datálható útioltár a frankói kincstár 1725-ös inventáriumában a 23–24. számú almárium tárgyai között az 51. sorszám alatt szerepel: „Tiszta Ezüstbül való aranyozott Czeli Boldogh Asszony képe fekete Páczolt fán álló”. (Vö. KATONA Imre: *A frankói kincstár 1725. évi leltára*. in: *Művészettörténeti Értesítő* 1980, 131–147., itt: 137–138.) Az útioltárhoz tartozik egy feszület is, melynek szárát szintén a mariazelli kegyszobrot ábrázoló ezüstrelief díszíti. (Ld. uo. Nr. 25.: *Egy Kicsin Ezüst aranyozott Crucifixus alatta Boldogságos Szűz Képe*)
- ⁴⁰ GÁL Éva: *A Zichyek és az óbudai Kiscell*. In: uo. 264–269, itt: 267.
- ⁴¹ MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Levéltári Regesztagyűjtemény, Neo-regestrata acta (A–I–17), 5628–5629. (A regesztát készítette: Badál Ede)
- ⁴² Ld. VEREBÉLYI Kincső: *A Mária-házak stílusa*. In: *Néprajzi Értesítő* LXXV. (1993) 169–179.
- ⁴³ *Mariazell és Magyarország*, kat. VI–3, 4.
- ⁴⁴ Soproni Múzeum, ltsz. 96.8.1.; ld. *Győr-Moson-Sopron megye népművészete*. (Szerk. PERGER Gyula–KÜCSÁN József) Győr, 2002. 494.
- ⁴⁵ *Mariazell és Magyarország*, kat. VI–5.
- ⁴⁶ Uo. 425.
- ⁴⁷ Ugyanígy társadalmi státusztól függetlenül azonos tárgytypusok használatát figyelhetjük meg a zarándokhelyen fölajánlott fogadalmi tárgyak együttesén is, mint például a fogadalmi képek vagy a szív alakú viasz és ezüst offerek esetében.
- ⁴⁸ *Mariazell és Magyarország*, kat. VI–2., 11–13.; XI–1–28.
- ⁴⁹ Ezzel a folyamattal függ össze, hogy a 19. század második felében gyakran hoztak magukkal a Mariazellből hazatérő búcsújárók olyan szobrokat, melyek valójában nem az ottani, hanem a csehországi Svatá Hora-i kegyszobor másolatai. Mivel azonban az öltöztetés mind az eredeti kegyszobor, mind pedig a másolat valódi formáját elfedte, ez a különbség akkor valószínűleg észrevétlen maradt. Vö. VARGA Zsuzsa: *Népi funkciójú képek és szobrok kutatásáról*. In: *Ethnographia* LXXXV. (1974) 454–465, itt: 462.
- ⁵⁰ Uo. kat. VI–11–17., ld. továbbá: PRÉKOPA Ágnes: *Mariazelli búcsús emléktárgyak*. in: uo. 500–501.
- ⁵¹ Uo. kat. VI–6, 7, 9, 10. A kegyszobormásolatok és más devocionáliák hozzáértéssel való hitelesítését II. József 1787-ben megtiltotta. Vö. WONISCH i. m. (ld. 19. jegyz.) 53. Később a szokást felelevenítették, s a gyakorlat ma is él, ünnepi alkalmakkor a mariazelli prior maga érinti a másolatokat a kegyszoborhoz és áldja meg azokat. (Vö. <http://www.mariazell.at/info/archiv/2005/advent.shtml>)
- ⁵² MIRKOVIČ, Marija–BELAJ, Vitomir: *Mariazell és a horvátok*. In: *Mariazell és Magyarország*, 209–216. A mariazelli Shatzkammerbild több kópiáján szintén megtalálható a hitelesítő pecsét. Ld. URBACH i. m. (ld. 1. jegyz.)
- ⁵³ SZILÁRDFY Zoltán–TÜSKÉS Gábor–KNAPP Éva: *Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáróhelyekről*. Bp., 1987. kat. 67.
- ⁵⁴ TÜSKÉS Gábor: *Búcsújárás a barokk kori Magyarországon*. Bp., 1993. 126.
- ⁵⁵ HORÁNYI Ildikó: *Devóció és medicina. Kegyességi emlékek a gyógyulás szolgálatában*. In: *Mariazell és Magyarország*, 358–363.
- ⁵⁶ *Mariazell és Magyarország*, kat. II–22.
- ⁵⁷ Uo. kat. II–26., VI–10. Divald Kornél is említ egy kisméretű zólyomi másolatot, melynek cédrusfából készült tokja is volt, melyben amulettként hordozta tulajdonosa. Ld. DIVALD i. m. (ld. 22. jegyz.) II. 53.
- ⁵⁸ *Mariazell és Magyarország*, kat. II–24.
- ⁵⁹ A zászló egyik oldalán a Károlyi, másik oldalán a magyar címer, valamint az 1662-es évszám volt látható. A rúdra erősített rézlap feliratának tanúsága szerint a zászló Károlyi Mihály Szatmár vármegyei főispán (†1682) tulajdonában volt. Ld. DEÁK Farkas: *Gróf Károlyi László kornétája*. In: *Arch. Ért. U. F. II.* (1882), 296–298. DIVALD i. m. II. 53.
- ⁶⁰ Vö. SZACSVAY Éva: *A mariazelli kegyszobor másolatai és ábrázolásai a magyar népi*

- kegyességben. In: *Mariazell és Magyarország*, 424–426.
- ⁶¹ A kegyképeken kívül számos más tárgytípus, így például a viaszszobrok is a „kép korszakának” képtípusát képviselik. Ezekre vonatkozóan ld. FREEDBERG, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, 1989.
- ⁶² Az *imago*ról mint műfajelméleti kategóriáról bővebben ld. MAROSI Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Bp., 1995. (Művészettörténeti Füzetek 23.), különösen 12–20. és 24–30.
- ⁶³ Erről bővebben ld.: BUGÁR M. István: *A Cult with Images. Christian Attitudes Towards Sacred Art from Constantine to Justinian*. Ph.D. Dissertation, Budapest, Central European University, Medieval Studies, 2003; továbbá: *Szagrális képzőművészet a keresztény ókorban*. I–II. (Összeáll., ford., a jegyzeteket és a bev. tanulmányt írta Bugár M. István) Bp., 2004.
- ⁶⁴ Vö. TÖRÖK József: A képtisztelet története. In: *Mariazell és Magyarország*, 23–27., itt: 24.
- ⁶⁵ Vö.: Pseudo-Augustinus: *De Visitazione Infirmorum* I.2.c.3.: *Nec Deus est, nec homo, praesens, quam cernis imago. Sed Deus est, et homo, quem sacra figurat imago*. Az idézet gyakran bukkant fel a barokk kori kép- teológiai munkákban, így például Pázmány Péternél is, aki latinul idézi Alvinci Péterhez írott első levelében. (Vö. Pázmány Péter: *Egy tudakozó prédikátor nevével íratott öt levél*. (1613) (Sajtó alá rend., az utószót és a jegyzeteket írta Bitskey István) Bp., 1984. 22.) A felirat forrása feltehetően Szerdahelyi Gábor jezsuita teológus *Lelki Szem-gyógyítója*, ahol az idézet latinul és magyar fordításban is olvasható: „Mind azok tehát az okok, melylyek javallyák a' szent képek tiszteletét, javallyák a' szent Keresztét-is, mert Szt. Ágoston szerint (*Lib. 5. contra Julia c.2.*) igaz Hittel vallyuk a Feszületről: *Nec Deus est, nec homo, praesens, quam cerno, figura; /Sed Deus est, et homo, quem signat sacra figura. az az: Sem isten, sem ember e' kép, mellyet látok előttem;/De Isten és ember, kit a' szent kép ad előmbe”* (Vö. SZERDAHELYI Gábor: *Lelki Szem-gyogyito a'vagy a' szenteknek, a szent képeknek, a szentek tetemeinek és Krisztus Szt. Keresztének tiszteletében vak nem-catholicusoknak meg világossítására való könyvetske...* Kassa, é.n. [1725], 167.) A tibolddaróci kereszt felállításának évében, 1788-ban a kolozsvári Veress Mátyás festő és rézmetsző egy Krisztus arcát ábrázoló szentképet készített, melyen szintén magyarul, némileg eltérő fordításban olvasható az idézet. (Vö. SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk szentképek Magyarországon*. Bp., 1984. 33.)

Eisler János

ÖNTVÉNY, MÁSOLAT, AVAGY MIRE ALKALMASOK A TÖRTÉNELMI TAPASZTALATOK?

Egy német utazó, dilettáns és rajzoló, hogy úgy mondjuk, „fiatalsága legjobb éveiben”, aki Johann Philipp Möller név alatt érkezett Itáliába, Rómában 1786. dec. 25-én ezt írta naplójába „...a márvány különös anyag, épp ezért a belvederei Apollo eredetiségében határtalanul örömteljes, de örökön ifjú szabadságban élő lényének legkisebb lehelete is azonnal eltűnik a legjobb gipszöntvényben.” Pár sorral lejjebb ez következik: „Velünk szemben a Rondanini palotában egy Medusa maszk van, életnagyságnál felüli méretben, méltóságos és szép arcformában, melyen a halálfélelem megmerevedése kimondhatatlan találóan nyert kifejezést. Már van egy jó öntvényem a fejről, de a márvány varázsából nem maradt meg semmi. A nemes, a testszínhez áttetszőn közelítő sárgás kő sajátsága eltűnt. A gipsz mindig krétaszzerű és halott.” Majd ismét lejjebb: „nem tudtam magam visszafogni, hogy ne tegyek szert egy kolosszális Jupiter fejre. Az ágyammal szemben állítottam fel jó megvilágításban, így reggeli áhítatom felé irányíthatom.” Második itáliai tartózkodása idején, 1790-ben visszaemlékszik arra, hogy időközben szülővárosába, Frankfurtba megérkeztek a gipszöntők, így az Alpokon túlra vittek néhány eredeti öntvényt, s miután ezekről másolatokat készítettek, az eredetieket tűrhető áron eladták. „Így szereztem én is egy meglehetősen jó Laokoón fejet – írja – másolatot Niobé lányairól, egy kisméretű fejet, melyet később a Szaffóénak tartottak. Ezek a nemes alakok mintegy titkos ellenméregként szolgáltak, midőn valami hamis, gyenge maníros dolog fenyegetett.” Majd kissé távolabb e szöveghelytől, szerzőnk még azt is kifejti, hogy az elvesztett egész töredékeiről készült gipszöntvények is hasznosak, mivel e részletek utólagos rekonstrukciós összeillesztéseinek segítségével valamilyen módon visszakövetkeztethetünk az „eredetire”.

Ugye felismertük, ki volt Möller, aki már korábban is, álnév nélkül, ahogyan ezt „Költészet és valóság” c. könyvéből megtudjuk, Itáliai utazása előtt, 1771 folyamán Mannheimbe látogatott, hogy szemtől szembe találkozzon azokkal a gipszöntvényekkel, amelyekről korábban, Lipcsében, Oeser festő műhelyében annyit hallott. Sőt néhány öntvényt már látott is, ahogyan írja „...már Lipcsében, Winckelmann és Lessing írásaival kapcsolatban hallottam ezekről a remekművekről, mert a Laokoón-ón – az atyán – és a táncoló faunon kívül a lipcsei Akadémián nem volt másolat, s amit Oeser ezekről a szobrokról néhanapján mondott, bizony eléggé homályos volt.” Hogy is ne lett volna az! Winckelmann 1755-ben jelentette meg a „Gedanken über die Nach-

ahmung” korszakot nyitó művét Drezdában, Lessing 1755 elejétől kezdődően dolgozik nagy tanulmányán, a Laokoónon, Potsdamban – utóbbi talán nem is látta a mű öntvénymásolatát, írása majd csak 1766-ban lát napvilágot. A jó Oeser ugyan kapcsolatot tart Winkelmann-nal, akinek drezdai köréhez tartoznak Christian Ludwig von Hagedorn és Lippert. Előbbitől még alább majd idézünk egy levelet, utóbbiról megjegyezzük, hogy ugyan kiváló antik gemmái vannak, de ezek nem helyettesítik az oktatáshoz igényelt, máshol nagyobb számban meglévő antik szobormásolatokat.

Most néhány szót Oeserről. Oesernek rokokó ízlés a sajátja. A művészeti írók közül ekkor bizonyára a festői irodalmat és allegóriák használatát elemezgető Breitingert követi. Noha Goethe egy másik helyen kevésbé kritikusan tekint vissza rajztanárára mikor ezt írja: „abgesagten Feind des Schnörkel in Muschelwesen und des ganzen barocken Geschmacks” (nota bene maga Goethe Itáliában sem tudott felhagyni barokk-ellenes előítéleteivel), ez még nem jelenti azt, hogy anti-barokk tendenciájú lipcsei művésztanár tudatosan fordult volna a klasszika felé. Az azonban nem nagyon valószínű, hogy a nála rajzot tanuló ifjú Goethének szabatosan el tudta volna mondani Winkelmann-nak a görög szobrászatról, ekkor még utóbbiban is csak alakuló, a művészeti és természeti szépről, valamint az antikvitásról vallott nézeteit. Oeser különben derekas tanár, egyik 1764-es leveléből például kitetszik, hogy a „Rajz Akadémia számos hiányossága között az egyik az, hogy néhány elégtelen figurán kívül nincs tulajdonunkban gipszöntvény, melyek segítségével a tanulók pallérozhatnák magukat a szép emberalakok elkészítése céljából” (Lipcse, nov. 2-án Adam Friedrich Oeser Christian Ludwig von Hagedornnak). Levelében még megemlíti, nemrég Potsdammal lépett kapcsolatba, hogy onnan jó öntvényeket szerezzen. Chr. L. Hagedorn pedig, testvéreihez írott egyik korábbi levelében (1743. márc. 3.) arról panaszkodik, hogy a közízlést napjaikban a sok könyv alakítja. A bennük olvasottak alapján aztán, ha a közönség egy kevésbé híres vagy ismert mű elé lép, legyen az Rubens vagy Rembrandt műve – tanácstalan ítéletében, hiszen „ahelyett, hogy tárgyak és gyakorlat révén, egymást követő praktikus ismeretek elsajátításának révén megismerkednének a festészettel, megelégszenek kölcsönzött és örökölt kritikákkal” vagy „metszetek illusztrációival alátámasztott tudományossággal”. Nos e körülmények ismeretében nem csodálkozhatunk azon, hogy Goethe azért sietett Mannheimbe, hogy ismereteit elfogulatlan bővítse.

„Verschaffeld igazgató szívesen fogadott. Egyik munkatársa odavezetett a teremhez, kinyitotta, s azután magamra hagyott lelkesedéssel és szemlélődéssel. Tágas, négyszögletes óriási magasságú, szinte kocka alakú hatalmas helyiségben állottam, melyet a párkány alatt elhelyezett ablakok felülről igen jól megvilágítottak, és rendkívüli benyomásban volt részem: a szebbnél szebb ókori szobrok ugyanis nemcsak a fal mellett sorakoztak, hanem az egész terem padozatát betöltötték, valóságos szoborerdőn kellett áttörni, eszményi népsokaságon átfurakodni. A függönyök össze- vagy szét-

húzásával mindezen gyönyörű alakokat kellőképp meg lehetett világítani: azonkívül talpazatukra mozgathatóan voltak fölszerelve és tetszés szerint lehetett őket ide-oda forgatni... Figyelmemet azonban leginkább Laokoón vonta magára, a híres kérdést, hogy miért nem kiabál, magamban úgy döntöttem el, hogy *nem is tud kiabálni*. A három alak minden cselekedetét, mozdulatát a csoport első koncepciójára veztettem vissza. A főalak egyaránt művészi és erőszakolt helyzete két indítékból tevődik össze: részint küzd a kígyókkal, részint menekül harapásuk elől. A kígyómarás fájdalmát enyhítendő, altestét be kell húznia, s a kiabálás így lehetetlenné válik." Goethe megfigyelése tehát a következő: összehúzott altesttel, amikor az ember épp beszívja a levegőt, nem lehet kiabálni. Tanulsága: a közvetlen megfigyelés módosíthatja a mégoly nagy tekintélyek vagy a kánon megállapításait. Winckelmann kialakítja az „edle Einfalt und stille Grösse” premisszáit, és ezzel szinte szkémákba kényszeríti korának a görögségre vonatkozó műelemzéseit. Lessing Vergilius szövegéből indul ki: „clamores horrendos ad sidera tollit”, az irodalom és a festészet közötti műfaj-különbözőséggel indokolja azt, hogy a szövegtől eltér, el kell hogy térjen a képi ábrázolás. Természetesen mind Winckelmann, mind Lessing a maguk területén kifejtett gondolatainak érvénye és óriási hatása volt korukban, de Goethe, a megrögzött empirista, heurisztikus megvilágításában példát ad arra, hogy a jó öntvény néha közelebbit tud mondani egy szoborról, mint valamely esztétikai rendszer vagy műfajelmélet.

Dolgozatomban nem térhetek ki az 1506-ban Rómában a föld alól kiasott Laokoón-csoport egykori, Montorsoli-féle első rekonstrukciójára, annak bemutatására, milyen következményei voltak annak, hogy a XVI. századi rekonstrukciós kísérletek még nem tudták, hogy vajon a főpap felemelt jobbja testtengelytől kifelé, behajlítatlan kinyújtva, vagy a feje fölé, visszahajlítva jelent meg az egykori eredeti kompozíción, amely utóbbi kéz- és kartartás a fájdalom kifejezésének toposza volt. (Ezt a kérdést csupán 1905-ben lehetett végleg megválaszolni, amikor Ludwig Pollak megtalálta a főpap Laokoón jobb karjának még hiányzó töredékét, amely valóban a fej irányába mutató visszahajlítást mutat. Ha ezt valóban tudták volna a XVI–XVIII. században, akkor elesne a kérdés egyik oldala, nevezetesen, hogy csakis az arc, és az mennyiben fejezte, fejezhette ki a szörnyű testi és lelki kint és fájdalmat, mely az agg főpapot a kígyómarás miatt elfogja, és milyen feladat jutott az egész testnek a fájdalom teljes kifejezésében – a behajlított karon és az arckifejezésen túl?) Az első tárgyi – szobrászi és rajzi – rekonstrukciók, így Montorsolié és Baccio Bandinellié, melynek kérdése az volt, vajon behajlított volt-e, avagy fej fölé lendült-e egykor a jobb kar, meghatározóak voltak a későbbi öntvény-rekonstrukciók készítésében. Ezeket a problémákat nem követhetem, ahogyan azt sem, hogy a mű lerajzolói és tovább közvetítői a XVI. században, így pl. Goltzius mappája 1590–91-ből, vagy Peter Perret kitűnő rajza mily bizonyítási alapot nyújt annak eldöntéséhez, miként is küzd az apa, mennyire vonaglik

teste, hogyan lendül karja, milyen érzelem nyilvánul meg, és főként hogyan az elváltozott arcon. Ezekre a kérdésekre összefoglalóan egy bonni disszertáció készült, amelynek minket érintő gyűjtéséből kettőt említünk. Egy 1667-es francia akadémiai konferencia jegyzőkönyvéből, melynek előadásait Felibien később, 1725-ben összefoglalva közzétette, kiderül, hogy a fiziognómiára is sort kerítettek, amely főként a testrészek művészi ki- és elformálódásának kérdését is vizsgálta. Kissé humoros, de az akadémiai ülésen jelen volt egy kicsiny, 45 cm gipszmodell, csak a főpapról, ad demonstrandum kedvéért. A XVIII. század nagy német művészeti enciklopédiája, Sulzer műve 1777-ből, „Allgemeine Theorie der Schönen Künste” „Ausdruck” címszava, majd Herder 1778-as „Plastik” tanulmánya nemigen foglalkoznak azzal a kérdéssel, hogy éppen a Laokoón-kompozíción miként jelenik meg és miként értelmezhető a stílus szempontjából az arckifejezés – annak ellenére, hogy az angol képzőművészeti akadémia tanára, Reynolds más vonatkozásban, Bernini híres Dávidja arckifejezésének bírálata alapján nagyon is tudatában volt egy szobormű homlokoldalán, a „Schauseite” kitüntetett helyén alkalmazható expresszív eszközök egyikének, az arckifejezések lehetőségeinek. Az arc elváltozása, a belső érzelmek a külsőn, mimikában való megjelenítése igencsak foglalkoztatta e századok művészet-teóriáját. Kis kitérővel előre utalunk a romantikára, amely esztétikai vonatkozásával még e dolgozat során kapcsolatba kerülünk, és elmondjuk, rövid kiegészítésként, hogy a szenvedés és halál művészeti megjelenítése pl. Berlioz rendhagyó operájában, a Trójaiakban úgy valósul meg, hogy Laokoón halálát többszólamú együttes mutatja be, ezzel a fájdalom és a halál korábban ily felfokozott hatással meg nem valósított zenei ábrázolását teremtette meg.

E dolgozatban minket a XVIII. századi öntvények befogadási krónikája érdekel. A gipsz-öntvények helyettesítik a kéznél nem lévő „eredeti” szobrot, s az öntvények, ha „helyesek”, azaz pontosak, elegendőek lehetnek művészeti elemzések, esztétikai vizsgálódások kiindulásához. A fenti Goethe-dézetekből ugyanis fontos tanulságokat gyűjthetünk egy csokorba:

a) valamely gipszöntvény felülete nem tud oly mértékben anyagszerű lenni, hogy az hű legyen a kiindulási mű anyagához;

b) az öntvények fontos funkciót tölthetnek be: emlékeztető és ellenőrző szerepük lehet, bizonyos megszorításokkal helyettesíthetik a tanulmányozandó eredetit;

c) a gipszöntvényeket megfelelő hatás elérésére jó megvilágításba kell helyezni;

d) kanonizált képzőművészeti művekről készített helyes és pontos öntvények mintegy mintadarabként alkalmazhatók, a minőségérzék gyakorlására vagy felrészítése érdekében;

e) több helyen töredékesen előkerült többes példányok, egykor egész-egyetlen mű töredékeinek gipszöntvénye az első eredeti összerakásához, rekonstrukciójához lehet segédeszköz.

Természetesen nem Goethe volt az első, aki ezeket az előnyöket észrevette és megfogalmazta. És nem a XVIII. század adta az első példákat arra, hogy mely műveket helyettesítettek gipszöntvények. Csak néhány példát idézek. Ha két korszakot kell megneveznem, mint amelyek Kunstwollenjének egyik megnyilvánulása: mintának tekinteni és „leképezni a múltat”, úgy a XV–XVI. századot, illetve a kései XVIII.-tól a XIX. század közepéig terjedő korokat kell kiemelnem. Vagyis a reneszánszt és klasszicizmust. Nem véletlen, hogy ezekben a korszakokban volt a legnagyobb szerepe a különböző funkciók betöltésére készített „másolatok”-nak. A reneszánszban a jelentős gyűjteményekben is szerepet kaptak az öntvények. Ambrogio Traversari egyik 1430-as években írt levelében azt mondja el, hogy ha barátjának, a híres gyűjtőnek, Niccolo Niccolinak nem sikerült eredetit szereznie, akkor megelégedett öntvényekkel is. A firenzei Niccolo gyűjteményében valóban „calchi”-k helyettesítették a hiányzó eredetit. Eredetiek pótlására, kiegészítésére egyszer kőből, máskor gipszből is, ahogyan erről Vasari tudósít, példákat ismerünk a Medici körből – Donatello és Verrocchio is működtek másolatkészítői minőségben. Maga Vasari is, amikor többször „contraffare d’antichità” említ, akkor ebben a reneszánsz kor egyik alaptörekvését érinti olyan műszóval, amelyet a helyi műhelyekben nemcsak portrékészítés megjelölésére alkalmaztak, hanem egy már elkészült mű megismétlésére, sokszorosítására is. Michelet-nél, a nagy francia történetírónál érdekes megfigyelést olvasunk arról, mi volt oka annak, hogy Fontainebleau díszítése itáliai manírban készült. Ismert, hogy I. Ferenc francia király Padovánál (1525) súlyos katonai vereséget szenvedett, és az ütközet után egy évig fogoly maradt. Michelet szerint a természetes ressentiment következménye volt, hogy ha már nem sikerült itáliai foglalatásokat tennie, legalább olasz művészeket hódítson magához. Így nemcsak Primaticcio, Rosso, később Cellini érkeztek, hanem I. Ferenc 1540-ben megbízta Primaticciót, hogy „moulage”-okban hozza magával néhány „antik személyiség” lenyomatát, hogy ezek alapján Fontainebleau-ban bronzöntvényeket készítsenek. Az egyik ilyen moulage alapján készült az a bronz Apolló, amely ma a Louvre-ban látható. Leone Leoni is szállít I. Ferencnek kisbronz öntvényeket, ezek az olasz mesterek alkotásainak (Michelangelónak és feltehetően Leonardónak) kicsinyített bronzöntvény másai. A francia királyok közül a későbbiekben XIV. Lajos fordított nagy gondot az öntvények készíttetésére. Meglepő, hogy nemcsak Versailles számára gondoskodott immár olasz mesterek főművei alapján készített másolatok beszerzéséről, hanem még a Rómában működő Francia Akadémiát is el kívánta látni ilyen művekkel. Az ő példája nyomán aztán a német fejedelmek is törekedtek udvarukat öntvény-gyűjteménnyel gazdagítani – így jöttek létre a darmstadti, majd potsdami másolatgyűjtemények. A darmstadtiból vált ki az a rész, mely Mannheimba került, amelyet aztán Goethe felkeresett.

Igen nagyszámú az az írott forrás, amely a XVII–XVIII. századi műhelygyakorlatban a gipszöntvényt, mint az alkotásban segítő eljárást említ.

Szándékosan két, a festészet területéről vett példát említek, hogy lássuk, mennyire szabad volt az átdolgozások mezője, s csak a XIX. század végi eklektikus irányultságú akadémiai oktatás eredményezte azt, hogy az öntvény másolása magával vonta a száraz tudálékos, ismétlő akadémizmust. A gipsz-öntvény a XVII. században kétségtelenül antik, klasszikus művet reprodukált, de nem határozta meg szükségképp az átvevő, felhasználó, alkalmazó az eredeti intencióját, stílusát. Az öntvény másolat, de az öntvény felhasználója nem másol. Carl Justi utal nagy Velázquez monográfiájában arra, hogy a mesternek nemcsak eredeti festmények, hanem antik emlékek gipszmásolatainak beszerzése is egyik célja volt itáliai küldetése kapcsán. Velázquez a „Márs” festményén antik, egész alakos márványszobor gipszöntvénye nyomán alakítja ki a festmény ülő-motívumát, de az öntvényt felhasználó művész alkot, tehát változtat, a testtartás laza, élénk, és köznapi a színadás, az egész alak megjelenítése ironizáló. Rembrandt csődbejutása alkalmával felvett 1653-as tulajdonos-leltár számos antik szobor, valószínűsíthetően gipszmásolatát sorolja fel. Témánkhoz illeszkedik a nr. 329 tétel, amely „egy antik Laokoón”, a kis műteremben található. De mi most nem erre, hanem antik büszt felhasználására szeretnénk utalni. A jól ismert „Arisztotelész” festményén látható egy Homérosz-mellszobor, ennek kiindulása a gyűjtemény 163. számú tétele. S ha valami távoli a gipszöntvények dokumentumszerűségétől, úgy a „Helldunkel” és a rembrandti antik érelemezés, az egész festmény mondanivalója az. Későbbi, XIX. század elejéről két példát idézek, de nem az akkori művészeti praxist vizsgálom, hanem az öntvények művészettörténeti értelmezését, majd későbbi muzeológiai alkalmazását. Gottlieb Schadow 1808-ban ezt írta Böttigernek: „Az agyag, [...] formálható és lágy massa, amelyhez hozzá lehet adni, s amelyből el lehet venni...”, majd lentebb: „álló figurák felépítéséhez és a szabad részek kidolgozásához többéves gyakorlatra van szükség: ha egy agyagmodellt befejezünk, formáit lekerekítjük, gipszből öntjük azt ki, és ezáltal a modell egyik anyagból a másikba vált át. Néhányan kérdezik mi szükség van erre? A válasz: mivel az agyag elváltozik, jelentős mértékben összezsugorodik, száraz és kiégetetlen állapotban nagyon törékeny... és az agyagmodellt ki kell mélyíteni, néha az égetés közben darabokra esik szét – ezért a biztonság érdekében inkább jobb a kompozíciót átváltoztatni gipszbe.” Másik példám a berlini festőakadémiának a fentiekkel majdnem egyidős oktatói gyakorlatára vet fényt. Pöhlmann írása lehetőséget ad betekintenünk a műhelybe: a festőnek egy kb. 25 cm magas ún. formája – valójában Formmodellje – volt a ruhátlan férfi számára, ettől arányosan kisebbek a női és gyermekalakok részére. E formamodell alapján viaszból, melyet hajlékonyságának megtartása érdekében terpentinnel kezeltek, további alakokat öntöttek. Ezeket a kiöntött alakokat használták fel a kép tervezéséhez. Beszurkált pálcikák segítségével mozgáshelyzeteket rögzítettek, felöltöztették a figurákat megnedvesített és kifényezett lenvászon ruhába, melyek természetesen a régiek, főként Raffaello korának kosztüm-

jeit követték. A főalakok élénkebb színeket, a mellékalakok féltónusokat kaptak.” Nem idézhetem az írást tovább, a végeredmény, ahogy az egykori szöveg állítja: „... helyes manírban készült festmény előállítására sikerült ilyen módon”. Hozzáteesszük, az így használt öntvény és készítése merőben technikai eljárás, Schadow más helyütt ezért megmondja: „a művészet nemcsak kézműves mesterség, hanem alkotás, amely a látás élességén, az érzéki megjelenés megragadásán nyugszik” és nem csupán eltanulható technikai folyamatokon. Mert hiszen az egyik anyagfajta áttétele a másikba – agyagmodellt gipszmodellbe áttenni – mechanikus tevékenység. E példákban a gipszöntvény jelentősége a műhelyben, a készítés menetében áll előttünk a dolgozatom első, Goethe-féle megemlékezésében a kész műre visszautaló, azt valamilyen módon ismétlő jellegével szemben. Látható, a XVIII. századi és XIX. század eleji akadémikus tanítása műhelymunka praxisában is kettős értelművé válik az öntvény megítélése, ahogyan később, amikor a XIX. század végén már mechanikus sokadalmában az mint egykori eredetire utaló, azonos méretű hajszálpontos öntvényt másolat lép a színre, akkor már másolat minőségében is kettős értelmezést nyer: egyrészt alkalmas arra, hogy az eredeti felé mutasson, arra közvetlenül utaljon, de nem elégséges ahhoz, hogy azt helyettesítse, még esztétikai megfontolások alapján sem, hogy pótolja az eredetit, az egykor elsőként befejezettet.

Adódik a kérdés: ha egykor maguk a művészek és műértők bíztak a gipszöntvényekben, általában az öntvényekben, miért merült fel annyiszor, kevésbé művészettörténészek, mint inkább művészeti kritikusok részéről a gipszöntvények kétségtelen hiányai alapján élénk kritika velük szemben, és miért indult gyűjtésük ellen Magyarországon a XX. század elején erőteljes támadás? Ennél az esetről, melyre visszatérünk, jóhiszeműek vagyunk, és elvetjük azt a két plauzibilis feltevést, hogy pártpolitikai szempont, vagy egészen egyszerűen gazdasági szempont, a „rossz üzlet nem eredetit vásárolni”, állott a sokszor jogos ellenvélemények mögött. A XVIII. századi öntvény-események más természetűek. Winckelmann Drezdában 1750 körül a klasszikus emlékek nyomán készült öntvények alapján érvel a barokk ellen, Oeser lipcsei köréből kitörni készülő Goethe először a gótikában, majd az antikvitás emlékeiben keres támaszt saját programjához. Lessing irodalomelmélettel átszőtt képzőművészeti esztétikája éppen a francia dráma egyeduralma ellen nyeri el értelmét. Mindez egy megújulni vágyó kultúra törekvése. A XVIII. századi gipszöntvények stílusújításnál bábáskodnak, nem paszszív retrospektivitás élősdíjai, hanem egy új kultúra életképes gyermekei. Szemléletük, felhasználásuk, gyűjtésük, ábrázolásaik bevonása az új irányulású művelődésbe, programszerű volt. A Tischbein-féle „Goethe a római Campagnán” festmény számos antik emléket sorakoztat fel, s a klasszicizmus új magatartásformáinak, mentalitásának kifejezésére nagyon jól szolgáltak az antik emlékek mint allegóriák. A Pompeo Battoni festette (1766) Kirill Grigorjevics Razumovszkij herceg római képmása (II. Katerina hadvezére, a

pétevári Akadémia tiszteleti elnöke) nem csupán mint cavalier tours-t megvalósító orosz utazó áll az akkor ismert leghíresebb antik szobrok előtt, hanem önmaga személyiségét mint az új kultúra örökösét, a felvilágosodás elkötelezettjét határozza meg a háttér kellékeivel. Számtalan metszetet ismerünk XVIII. századi atelier gyakorlatról, amelyeken a leghíresebb antik szobrok jelennek meg, valószínűleg gipszmásolataik vagy ezek után készült metszetek alapján.

Már a goethei szövegben elénk tűnt az eredeti és utáncolat, másolat kérdése. Szükségesnek látszik az eredeti – egykori –, majd későbbi „utazás”, „másolás” fogalmának körülírása.

Az originálist, az eredetit szépen jellemzi Max Friedländer (*Aus der Erfahrungen des Kunstkenner, 1929*). Az eredeti, az originális az utáncolat és kópiával szembenálló ellentétet, azokkal nem azonosat jelöl. Az alkotás módjára vonatkozik. A német terminus „ursprünglich” filozófiai konnotációkkal terhes, a latinus változat – originális – találobbnak tűnő áttétel. Mivel kiindulást, az alkotófolyamat kezdetét, indulását jelenti. Az origo-inis latin szó közvetlen világítja meg a kezdeti, kiindulásszerű jelleget. Friedländer szerint az eredeti a teremtéssel köthető össze. Ahogyan a világ teremtett, a művet is létrehozzák, noha anyaga már, még ha képlékenyen, formátlanul, de megvolt. (Közvetve, milyen szépen példázzák az ilyen értelmezést Michelangelo és Rodin művei, amelyek azzal, hogy benn maradtak a márványtömbben, utalnak az eredendően formátlan anyagra.) Alkotás közben az anyag átlényegüléssel változik, a létrehozó teremtő aktusával létresegíti a művet, amely alkotójának mintegy lényegéből, személyiségéből, szervezetéből fakad elő. Miután a műalkotás egy egyéniség által kijelölt utat bejárt, ez lenne a művész sajátos Kunstwollenja – utólag, idézem, a mű, „mint hajnali fény, még eleddig nem látott módra nappali fényre virrad és az alkotást mint eredetiséget üdvözöljük”.

Meglepődhetünk, hogy ezeket a szárnyalóan szép sorokat – mely mögül a filológusok kihallhatják Nietzsche Morgenrötjét is – az a művészettörténész írta, aki az elképzelhető legpozitívistikusabb módszerrel készítette el a korai németalföldi festők oeuvre-katalógusait. (Sorából és tanulmánykötetéből kitűnik, hogy a pozitivisták attribúciók nagy mestere vonzódott a művészet ismeretelméleti oldalához is.) Messzire vezetne dolgozatomtól annak boncolgatása, mit köszönhetett Friedländer 1929-ben a korszak fenomenológiájának, melynek esztétikai főműve a német területen, majd az 1936-ban megjelenő „Der Ursprung des Kunstwerkes” nagy hatású írás lesz. Ez utóbbit itt már csak azért is idézhetem, mert olvasóinak nagy része átsiklik az ajánlason, amely Theodor Hetzternek, a kiváló művészettörténésznek szól. És az sem teljesen mellékes, hogy a freiburgi egyetemen Heideggernek több mint kollégája volt Hans Jantzen és Kurt Bauch, azon az egyetemen, ahol – Sauerländer megállapítása szerint – Németországban a „legfilozofikusabb művészettörténeti oktatás folyt”. Bármennyire meglepő, a képzőművészeti originalitás kér-

déseinek bölcsője Franciaországban – és ott is az irodalom és filozófia terén ringott. A későbbi német „eredetiség-keresés” és arra irányuló, immár általánosító figyelem abból a csírából szökkent szárba, amely Shakespeare értékelése kapcsán veti fel az enthousiasme, imagination, sublime, originalité, majd Rousseau-nál a „genie créatrice” fogalmát. Íme, Rousseau-nál, igaz irodalmi példán megtörténik a zseniális, gondolatokban gazdag műalkotás és egyszerűbb verselés szétválasztása: a nagy mesterek – írja – „font consister le talent dans une imagination vive et féconde, dans un génie créateur, qui nous transporte par la sublimité des pensées, qui nous étonne par la hardiesse des figures, qui nous enflamme par des traits de feu, qui nous enchante par les plus beaux tableaux. Voilà ce qui caractérise le poète. L’assemblage de quelques syllabes mesurées ne forme que le versificateur”. Szuperlatívuszok, amelyek az eredetiséget a zseniális műveknek osztják, amelyek etalonjai lesznek a művészet keletkezéséről, a kreálásáról kidolgozott későbbi, romantikus esztétikáknak, amelynek, úgy véljük, egyik későbbi lecsapódása elérte a friedländeri textust is. De megfigyelhetjük, e megközelítés nyitva hagyja a technika kérdéseit – az első, eredeti – és a többi előállításának menete között. A friedländeri és vele rokon „Ursprünglichkeit” notatio bizonyos intencionális értelmét nyomon követhetjük a későbbi német nyelvű irodalomban, ezek egyikének hatása máig tart. Sedlmayr elemzésében az „Ursprünglichkeit” is egyik fontos kvalitás a nagy mű határozmányai között, melyben mint ismeretes, mellé csoportosulnak az egységesség (Einheit), szükségyszerűség (Notwendigkeit), megformáltság (Gestalt), sűrűség (Dichte) – olyan esztétikai kategóriák, amelyek az alkotófolyamatban nyerik vagy nyerhetik el céljaikat, megformáltságukat, alakzatuk kiteljesedését. Egyik jelző sem alkalmazható valamely utánzásra, másolatra, öntvényre. De a friedländeri és az azt alapozó „Ursprünglichkeit” keletkezésének kutatásában messzire tekinthetünk vissza. Hiszen már Dante és Leonardo is nyomatékkal szólnak arról, hogy – Danténál – a művész lénye, bensője – Leonardónál metaforikusan – a művész keze meghatározó módon épülnek be egy valóban nagy mű szerkezetébe, világába. Látható, a személyességre: a művész személyiségére vonatkozó annotatio évszázados örökség a „művészetre” és „műre” vonatkozó európai gondolkozásban. Ami a friedländeri szöveg tartalmát illeti, kétségtelen a posztromantika esztétikájának egyik utolsó kicsengése. Idézem a lehetséges előzmények közül Jean Pault: „A zenei hangnak – írja – hajnalfénye van, és a Nap zenei hangként emelkedik föl. A hang a zenében keresi a felemelkedését, a szín pedig fény.” Nemcsak a szóhasználat, s noha zenéről hallunk, de a koncepció is azonos. Kissé tiszteletlenül, de mégis közelítő parafrázisát adva, friedländeri átiratban, a képzőművészetre vonatkoztatva a Jean Paul-i szöveget, az így szólna: „A művészi műnek hajnalfénye van, a nagy mű, a főmű megfoghatatlan jelenségként emelkedik föl. A mű a művészet fényében keresi a felemelkedését, a megformált mű elemeiben a Világosság (a Fény) kinyilatkoztatása.” Ennél a meglehet önkényes átiratnál perdöntőbbek Heidegger

sorai, amelyek a mű eredetiségét igazsághoz és érvényességhez, a lét-megjelenéshez kapcsolják. „Die Kunst läst die Wahrheit entspringen. Die Kunst erspringt als stiftende Bewahrung die Wahrheit des Seienden im Werk (alapítón megőrzi az igazságot a mű létében). Etwas entspringen, im stiftenden Sprung aus der Wesensherkunft ins Sein bringen, das meint das Wort Ursprung. Der Ursprung des Kunstwerkes d.h. zugleich der Schaffenden und Bewahrenden, das sagt des geschichtlichen Daseins eines Volkes, ist die Kunst. Das ist so, weil die Kunst in ihrem Wesen ein Ursprung ist, eine ausgezeichnete Weise wie Wahrheit seiend, d.h. geschichtlich wird.” (idézem: Reclam ausgabe 1960. 80. old.) Láthatni: teológiai megközelítés a háttér, az Ige történelemmé lesz.

Persze Wölfflin ekkor azt mondaná: de mi történik a „művész műhelyében”? Szálljunk tehát alá a történelem hétköznapjaiba! Mi a helyzet az ún. ismétlésekkel? Kópiáról többféle értelemben beszélhetünk. Készíthető megrendelésre – ez az elterjedtebb jelentése a szónak, általában a modern gyűjtő oldaláról közelítve a sokszorosításhoz. Festőknél, festői művek esetében tanulmányi célja azonban sokkal személyesebb. Szándéka az, hogy az elődök alkotófolyamatában való merítkezés és ismeretszerzés, az eltanulás révén hozzájáruljon a készítés megismeréséhez. Ha nagy művészek másolnak, másolataik sajátosan eredeti megalkotására ad módot. Ekkor, legalábbis a festészet esetében, ahonnan példámat veszem, nem kópia készítéséről, hanem alkotói másolatokról beszélünk. Hiszen amikor Masaccio másolja Giotót, Michelangelo Masacciót, Rubens Leonardót vagy Michelangelót, Delacroix Veronesét vagy Tizianót, van Gogh Delacroix-t, Cézanne Delacroix-t, ezek a „másolók” saját művészi kvalitásaikat és eredetiségüket felhasználva alkotnak, még ha céljuk másolat, tanulmány készítése. Noha kézműves munkában ugyanazt végzik, mint elődeik, céljuk nem mechanikus másolás, műveik „értelmezett” másolatok. Ismét egy paradoxon a mindenfajta másolás, duplikát, replika, illusztráció, levonat stb. kérdéséhez, amelyről már Dürer is említést tesz – nota bene a „technikai sokszorosítás” kora előtti érvénnyel: Dürer szerint ugyanis sosem lehet megismételni egy bizonyos alkotófolyamatot. Így ír: „valamint hogy nem létezik olyan művész, aki bizton állíthatná, hogy két dolgot annyira egyformán tud megcsinálni, hogy ne lehessen őket megkülönböztetni egymástól. Mert nem tudunk olyat tenni, ami teljesen és tökéletesen megegyezne előző tetteinkkel. Ez nem is lehetséges. Mert látni való, hogy ha egy metszett rézlapról két nyomatot készítünk, vagy egy öntőmintát kétszer öntünk, akkor is azonnal lehet közöttük különbséget találni, nem is egyet, amely alapján meg lehet őket különböztetni egymástól. Ha pedig ez a legbiztosabb dolgoknál is így van, mennyivel inkább olyasminél, amit a szabad kézzel csinálunk.” Dürertől megtudjuk, hogy a metszetek lehúzásakor, nyomtatásánál is változik, változhat valami, változhatnak a kvalitások, és láttuk a festőknél, mennyire változott a felsorolt példákban az értelmezett másolatokon a kiindulási mű valamely sajátosága. Messzire vezetne, ha saját

szerzői változatokat idéznénk, ahol csak egy kis részlet a változó – ezzel el-kanyarodnánk a szobrászattól és az öntvény kérdéseitől. Az esztétikai és filozófiai kísérletekből kiviláglik, nincs egzakt meghatározása az egyszeri-eredetinek, ahogy magáról az egyes öntvény-ismétlésekről beszélve, nem mindig rögzíthető: hová és milyen értékrendbe sorolhatók a másolat-öntvények? Egy német kutató, Maïke Berchtold, aki mindmáig a legalaposabb disszertációt készítette a gipszöntvények történeti problematikájáról, megállapította a Gipsabguss és Original-ja témában, hogy az öntvényeknek:

a) saját keletkezési körülményei és készítési menete van;

b) a történelemben saját *léttel* bírnak. De az az öntvényekre vonatkozó kérdés, hogy annak *művészi léte* vagy *nem-művészi léte* lenne – megválaszolatlan marad nála is.

Persze a múzeumba jutó öntvénynek mint a múlt dokumentumának kérdése egyidős az újkori muzeológiai problematikával. Nemcsak az eredeti és nem-eredeti ellentétpárjáról van itt szó, hanem a múzeumi gyűjtés kettős lehetőségéről, és maguknak a gyűjtött művek stílusának kétarcúságáról. A XVIII. században Buffontól és Belloritól kezdve a stíluson valami egyéni, egyedi, különös, rendszerint egyes műhöz és személyhez kötődő fogalmat értettek, valamit, ami szubjektív. Bellori mindig egyes műről vagy egy művészről beszél a „maniera” és „stile” kapcsán. Ha tehát egy mű akkor eredeti, ha szubjektumhoz kötődik, egyéniséghez kapcsolható, akkor az öntvény legfeljebb technikai jelentőségű marad. Az öntés eljárása, melynek eredménye az öntvény-tárgy annak felülete, anyaga, nem személyes, nem egyedi és nem egyéni, tehát nem hordoz olyan kvalitásokat, amely az ilyen értelmű stílusfogalomba befoglalható. Ha azonban a stílus alatt, ahogyan ezt pl. a németeknél Zedler, egy XVIII. századi általános Universal Lexikon szerkesztője, vagy maga Winckelmann is, egy kor, egy táj, egy nép művészeti teljesítményét érti – akkor annak predikátumaiba belesorolhatók nemcsak az egyedi és legegységesebb remekművek, hanem egész sereg műalkotás is, hiszen a stílust a művek összessége, egyes vonások szintézise, az általános karakter teszi. Mindkét megközelítés elméleti vagy esztétikai indíttatású. A conaisseur képessége felfedi az öntvényen is a stílust, akár egyéni, akár kollektív az. Sőt érzékeli és értékeli a tömeghatást, a méret eredetiségét, a felület plaszticitását, a relief-formálás változatait, a formák, vonalak közé rendezettségét vagy erős kontrasztosságát stb. Winckelmann és kora azért tudott barátja lenni az öntvényeknek – még a gipszöntvényeknek is –, mert a voltaire-i történelem-szemléletet – keletkezés, kivirágzás, fejlődés, változás – aufklärista gondolatát átvitte a művészet eseményeire és tényeire is. Ezzel kiszervezhetővé és prognosztizálhatóvá tette egy bizonyos fejlődési menet lehetőségét. Láncszemeket lát a művészet folyamatában, s ha egy láncszem, mely interpolálható, csak öntvényben jelenik meg, az öntvény csak annál hasznosabb. Ellenben a XX. század fordulóján, az eklektika után, és főként az epigonizmus ellenében, a szecessziók idején a bergsoni majd croce-i intuicionizmus korában a

„poesia pura”-nak lesz értéke. Így a magyar öntvény-kritikusok egy része – például Bálint Aladár, az egyik leginkább idézett, 1913-as egyébként érdekes kritika szerzője is – azon az úton halad, mely elvezet a friedländeri posztromantikához, a műalkotás eredetiségére irányuló kérdésekhez.

Ha muzeológiai szempontból értékeljük a kérdést – mármint gipszöntvények bekerülését a múzeumba –, itt is régebbre kell visszatekintenünk. Az 1805-ös alapítású Musée Napoléon berendezésekor elkezdődött a vita, a múzeum csakis a „zseniális” remekművet szerezzze-e meg a „művészet templomába”, vagy a művészettörténet számos műalkotását, melyek ugyan eredetiek, de nem főművek, amellyel a múzeum így a nemzetet tanítja és a művészettörténetet mintegy szemlélteti. A két pólus között van a Szépművészeti Múzeum Alapító Okmánya, amely kiemelkedő műalkotások és a művészettörténet folyamata dokumentumainak beszerzésére egyaránt utal. Jogi oldalról nézve tehát eszik annak lehetősége, hogy kitessékeljük a múzeumból a másolatokat, de ezzel nem jártunk végére a valós problémának, mit jelent az öntvény az eredeti, az első és a „másolat” egzisztenciális kapcsolatában. Nem mi fogjuk erre az újabb javaslatot tenni, de módunkban van egy meglévő, leromlott állapotú gipszöntvény kapcsán egy újabb programot vázolni. Előbb azonban egy rendhagyó helyzetben rendhagyó példát mutathatunk.

Két évtizedes alkotófolyamat eredményeként, 1900-ban felállították Rodin műhelyében, gipszöntvényben a Pokol kapuját. Rajta látható volt az a számos figura, amelyet a közönség már külön és korábban megismert – Ugolino, A Szép fegyverkovácsné, Fugit amor stb. és a Gondolkodó. A külön darabok kiöntve vagy megfaragva már múzeumokba kerültek, az egész kompozíció gipszben még várt arra, hogy később áttegyék bronzba. A nagyméretű eredeti gipszöntvény foglalta össze előszörre áttekinthetően és fizikálisan megközelíthetően a nagy koncepciót. Sokáig maradt gipszben, mert az egész már nem funkcionált úgy, mint tervezésekor: pseudo-kapuzat, kiállítási tárgy lett belőle. Elfogadjuk-e a gipszöntvényét? Hogyne, mégpedig eredeti alkotásként, amely anyagának efemer jellege ellenére – már a barokkban is alkalmaztak gipszből bozzettókat – teljes hűséggel állította elénk a mű teljességét. A Gondolkodót aztán különböző nagyságban, bronzban kiöntötték, és a nagy világvárosi múzeumok versengtek, hogy megszerezzenek egy-egy öntvényt belőle. De az elsőt, Párizsban nem tudták hová helyezni. Azaz a múzeumokban előbb jelentek meg öntvényei, mint eredetije megjelent volna „intencionált” milieujében. Tehát az öntvényt elfogadták, mert „előzménye” bronzból, nemes anyagból volt. De ha egy nonsens-kiállítást rendeznének, és egymás mellé ültetnék a sok bronzba öntött Gondolkodót, kiderülne, mennyire különbözik felületük egymástól. Talán legalább annyira, már ami a felület plasztikai értékeit illeti, mint a különböző márványfelületek és gipszfelületek egymástól.

A századfordulót közvetlenül megelőző művészeti gyakorlatban mindennapos volt az öntvények, például maszkok szimbolikus vagy allegorikus je-

lentéseinek alkalmazása. Adolf Menzel egyik festményén (Mütermefal, olaj, vászon, 111 × 79 cm, 1872. Hamburg, Kunsthalle) a mütermefal kísérteties megvilágításban mint egy bonckamra fala látható, teleaggatva nagyon hasonló halotti maszkokkal. Tudott, hogy a halotról öntéssel szedik le megmerevedő arcáról életének utolsó kifejezését. Mintha ezen a műtermi kellékcsoporton nemcsak típusfejek, hanem Goethe és Wagner halotti maszkja is megjelenne? De az egész kísérteties preparátum mintha a gipszöntvények felhasználásának egyik utolsó lehetőségét mutatná. A végtelenségig ismételt sorozat ugyan jól illik a természettudományos világkép naturalizmusához, azaz a halotti maszk dokumentum hűségéhez, Menzel itt mégis szimbolizmussal él. Az élet és a halál nagy kérdéseire utalna? vagy, mivel ott látjuk a kihült, elkékült, gyönyörű női torzót, amely a Praxiteles-i Venus leképezése – a művész és továtűnő Múza gyötrő bizonytalanságát fogalmazná meg? Mindegy milyen értelmezést adunk a megdöbbentő festménynek, az egyik kérdés az, a halott gipszformák irányítsák-e az élő művészet forma-adását? De ismét a hétköznapi eseménytörténet lendíti tovább vizsgálódásainkat.

Kérdésünk: ha beszerezhető lett volna Budapesten 1900-ban a Pokol kápuja gipszből – a kritikusok elvetették volna az ötletet?

A magyar múzeumügy 1890–1900-as éveinek prominens emberei még a historikus és eklektikus stílus bővületében éltek, és maguk a művészek, különösen az építőművészek is ebben a felfogásban alkottak. Valamiféle pozitívista materializmus jellemezte értékítéletüket és befogadási képességüket, magyarán ízlésüket a művészet dolgában. Az eklektika hazai képviselői itt-hon meg voltak győződve arról, hogy a „stílusok megtanulhatók, megtaníthatók, utánozhatók”, így a kitűzött feladat egy építész számára, eleget téve az építető óhajának, bármelyik stílusban megoldható. Egy eklektikus stílusban dolgozó építész még 1920-ban is azt nyilatkozta, hogy „mi a múlt bármely stílusában tudunk építeni, sőt a múlt stílusait tisztábban tudjuk megvalósítani [sic!] mint annak saját mesterei”. Ahol a stílus fogalmát ennyire technicista és pozitívista-materialista módra értelmezik, ott bizonyára tetszést aratott a öntvények sorozatának készítése, és a múlt kanonizált műveinek ismételt előállítás. Nem távol a Szépművészeti Múzeum hatalmas csarnokaitól egész Disney-land reprodukálta a történelmi Magyarország legkiválóbb építészeti emlékeit, és nem is invenciók nélkül. Eitelbergerék gondolkodása majd doktrínája a műemlékekről és a múlt emlékeinek szemléletéről még nem hatotta át a kortárs építők és muzeológusok tudatát, nem vált világossá például, hogy az egyes gipszöntvény leginkább csak hámrétege az egykori stílus teljességének, komplexitásának.

Nem ismerem az 1903–08-ban és utána következő években beszerzett gipszöntvényekre vonatkozó kritikai irodalom minden részletét. Ezek olvasását egy későbbi időben el fogom végezni. Most nem az egyes kritikák árnyalataira lennék kíváncsiak, hanem együttesük alaphangjára és a kritikai megjegyzések irányultságára. Támaszkodom a Szépművészeti Múzeum jubi-

leumi könyvére, amely 1956-ban jelent meg, s melynek vonatkozó előadása érezhetően szimpatizál a kritikai hangokkal. Mégis, a nagymérvű vásárlások ma már nagyobb távlatból, ha nem is menthetők teljesen, de magyarázhatók. A tömeges, „en gros” vásárlások, a minden áron teljességre törekvés az 1900-as években egy gazdagodó világváros nagy ambíciójából következett. Az sem felejthető, hogy ez időben külföldön és itthon, maguk a szobrászok kiállításaikon is természetesnek találták, hogy gipszöntvényekkel szerepeljenek. 1900 után a szobrászművészetben olyan mesterek, mint Rodin, Segal, Pistoletto előszeretettel alkalmazták a gipszet. Magyar példát is szép számmal találunk. Kettős arculatú ez az anyag – szobrászi aforizmák megfogalmazására alkalmas, mint ilyen közeli egy korszak impresszionisztikus, szubjektív jellegéhez, másrészt azonban az impresszionista érzékeny festésmód jelentésének, a pillanatnyiság kifejezésére nem alkalmas, hiszen természetesen nem életteljes, nem tükrözők, vibráló felületi kvalitásai. A múzeumi ügyekkel megbízott tisztviselőgárda nyilvánvalóan nem érte utol saját korának adekvát stílusait – sem az impresszionizmust, sem a posztimpresszionizmust vagy szecessziót, de Magyarországon nem csak ők maradtak le saját korukról. A magyar muzeológia ekkori célja az volt, hogy

a) utol akarta érni a külföldi nagy múzeumok arzenáljait (a londoni Victoria and Albert Museumot, a párizsi Musée Trocadero-t, a bajor és frank gipszöntvény múzeumokat);

b) az „anyagszerűség”, ahogyan azt alkotó körök értették, ekkor nem volt szükségszerű esztétikai követelménye valamely eredetien újító műalkotásnak, hiszen pl. vasból kiöntötték az egykor kőből faragott oszlopfejezeteket, szerkezeteket, tagozatokat;

c) a francia impresszionisták igen, de a német szecesszió nem volt olyan kényes a különböző anyagok egybemosására, együttes alkalmazására;

d) és végül is nemigen lehetett ekkor már az európai műkereskedelemben olyan szobrászati főműveket vásárlásra találni, amelyekkel a Szépművészeti Múzeum alapító okmánya azon előírásának, hogy elsősorban kiemelkedő műalkotásokat gyűjtsön az új intézmény, eleget lehetett volna tenni.

A Szépművészeti Múzeumban lassan-lassan, ha nem is Wunderkammernek vagy Kunstkammernak, de sokunk szemében egy „verzaubertes Reich der Erlkönigen”, egy „Grabraum der seelenlosen Figuren”-eknek számító Román Csarnokban található a Goldenes Pforte, a freibergi Aranykapu, mely 1240-ben készült. Ez a nagyméretű templombejárat a románkori, lépcsős szobordíszes portál egyik tankönyvi esete. Az eredeti Szászországban még az első világháborúban komolyan megsérült. Egy Nyugat-Berlinben a drezdai Szászországi Műemlékhivatal számára készített tudományos monográfia az egykori, eredeti színrekonstrukcióját is elvégezte, de a színelűjtést a Velencei Műemléki Carta és a Denkmalpflege egyébként helyes törvényei értelmében nem lehet felvinni Freiburgban magára műemlékre. Drezdában Magirius professzor, a Műemléki Hivatal igazgatója készséggel

kikölcsönözné a dokumentációt, amelynek segítségével újra színébe állíthatnánk a kaput. Sem műemléktörvény, sem esztétikai balítéletek, sem tulajdonjog nem gátolná a helyes színrekonstrukciót – segítségével egyedi helyzetbe hozhatnánk a Budapesten gipszöntvényben őrzött gipszkapuzatot – Európában egyedül itt lenne látható egy nemcsak formahű, hanem színhelyes öntvény-dokumentum. Remélhetjük-e, hogy ha csak az öntvénykritika és nem az anyagi eszközök szűkössége állna útjába – megvalósíthatnánk-e terünköt?

IRODALOM

- A Laokoón-csoport megközelítéseinek tudománytörténeti áttekintése Bettina PREISSTÖL: Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe. Bonn, 1992. különösen Kapitel II. 45–134. oldalak. Ludwig POELLAK dolgozata: Der rechte Arm des Laokoon in Mitteilungen des deutschen Archäologischen Institutes Römische Abteilung 20, 1905. S. 277–282.
- A gipszöntvények problematikájáról eleddig legátfogóbb monográfia Maike BERCHTOLD: Gipsabguss und Original. Doktori értekezés, Stuttgart, 1987.
- Dolgozatom megírásakor az alábbi művekre támaszkodtam:
- Johann Wolfgang GOETHE: Italienische Reise. Henschelverlag, Berlin, 1961. az idézetek a 173, 174, 178. oldalak. A híres Juno-fej, amely később a Frauenplatz előszobáját díszítette, említve a 178. oldalon: Zu meiner Erquickung habe ich gestern einen Ausguss des kolossalen Junokopfes, wovon das Original in der Villa Ludovisi steht, in den Saal gestellt. Es war dieses meine erste Liebschaft in Rom, und nun besitze ich sie. Keine Worte geben eine Ahnung davon. Es ist wie eine Gesang [sic!] Homers. A második római tartózkodás vonatkozó része Berliner Ausgabe Bd. 15. S. 234. ed. K. Heinemann.
- Mannheimre vonatkozóan GOETHE: Költészet és valóság. Bp., Helikon. 459–461.
- Oeser levele in: Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus fünf Jahrhunderten. Hrsg. Hermann UDE-BERNAYS. Dresden, 1926. pp. 246–248.
- Cristian Ludwig von Hagedorn levele. Uitt 244–246. An seinen Brudern, den 3. März, 1743. Schadow levél i.m. 323–338., a részlet a 326. oldalon.
- Winckelmannról nélkülözhetetlen Goethe tanulmánya és C. Justi háromkötetes monográfiája. Jól használható, kitűnő áttekintés, ahogy Lessingre is HETTNER: Geschichte der deutschen Literatur in achtzehnten Jahrhundert I–II. Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 2, Auflage, Bd. I. Bodmerről és Breitingerről 275–282., IV. Aesthetik und Kunstgeschichte 1., Winckelmann 620-tól a Laokoónról 629, Lessingről 682-től, a Laokoónról, azaz a Hamburgi dramaturgiáról 734–753. Magyar kiadása: LESSING: Laokoón, avagy Hamburgi dramaturgia. Bp., 1963.
- A firenzei gyűjtőről, Nicolo Niccoliról lásd in Lorenzo Ghiberti „Materia e Ragionamenti” Centro Di Firenze, 1978. Ghiberti e gli umanisti részben. p. 585.
- Ferenc francia király gipszöntvényeiről és az itáliai mesterek e vonatkozásáról De la litterature francaise. Sous la direction de Denis Holier. Bordas Paris, 1993. pp. 145–145. Manierisme et menieres de cour un Italie a la francaise. XIV. Lajos gyűjtéséről és hatásáról: FR. HASKELL and N. PENNY: Taste and Antique. Yale University Press. 2 ed. 1982. Chapter V. Casts and Copies in the XVIII. Cent. pp. 31–37.
- Rousseau-ról a genie vonatkozásában lásd Annie BECQ: Genése de l'Esthetique francaise moderne 1680–1814. Albin Michel Bibliothèque de „l'Evolution de l'humanité” Paris, 1994. De la raison classique á l'imagination créatrice. A Rousseau-idézet az ő L'année litteraire 1754. Tome II. p. 135. alapján. A könyv Le subjectivité créatrice részében a második fejezet: La genie.

- A stílus kettősségéről BELLORI: *Le vite de' pittori scultori, ed architetti moderni*. 1672. Az 1931-es facsimile kiadás alapján a Belloritól leggyakrabban használt egyéni stílusra vonatkozó jelzők: *magnifico, ottimo, perfetto, eroico, puro, bello, raro*. A művészettörténeti stílus ilyen kifejlődését látja SAUERLÄNDER *Von Stilus zu Stil*. In *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik* c. tanulmánykötetben, 256–277. A 262. oldalon.
- Tischbein és Battoni festményeiről Mehr Licht. *Európa um 1770. Die bildende Kunst der aufklärung*. Katalog. Städelsches Kunstinstitut, 1999–2000. 31–33.
- Rodinra vonatkozóan gondolatébresztő volt H. BELTING: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die moderne Mythen der Kunst*. München, 1998. Rodins Höllentor als Drama. pp. 248–253., valamint *Der Denker – Eine Standortsuche*, 253–256. A monográfiák közül használtam: R. DESCHARNES et J.-Fr. CHABRUN: *August Rodin*. London–Melburne, 1967. és *The Sculpture of Auguste Rodin The Collection of the Rodin Museum at Philadelphia*. J. L. Tancock. Philadelphia, 1976. A „Bronzkorszak” variánsainak táblázata p. 355. és a *Ker. Szt. János Lépő szobrának ötvényei*. p. 357-től.
- A magyar eklektika építészetére vonatkozó idézetek BORBÍRÓ Virgil: *A magyar építészet története*. Magyar Szemle Könyvei, Bp., 1937. XIII. pp. 258, 262.
- Az originális kérdéséről M. FRIEDLÄNDER: *Von Kunst und Kennerschaft*. Berlin, 1929.

Murádin Jenő

BARABÁS MIKLÓS ÉS PÁLYATÁRSAI GRÓF GYULAY LAJOS KÉZIRATOS NAPLÓIBAN

Megkerülhetetlen a magyar művészet történetében Barabás Miklós emblematikus alakja. Olyan korban élt, a hosszú 19. században, amikor alapvető társadalmi változások állították át művészeti életünk váltóit biztos vágányokra. Hiszen Barabás éppúgy jelen van műveivel a reformkori pezsgésben, mint a nemzet gyászfátyolos korában, az abszolutizmus éjszakájában, és nem hagyható figyelmen kívül akkor sem, mikor élete delelőjén túl művészetének friss ízű forrásai kiapadni kezdenek. Ha nem maradt volna reánk az a végeláthatatlan arcképsorozat, melyet kora nagyságairól festett, Széchenyi-től, Batthyány Lajostól, Teleki Lászlótól, Görgey Artúrtól Petőfi Sándorig, Arany Jánosig, Jókai Mórig vagy Liszt Ferencig, vajmi szegényes lenne a magyar történelem és művelődési élet megjelenítő képi illusztrációja. És kapta a nemzet ezt az ajándékot egy olyan embertől – pályaképének egyik paradoxona ez –, aki a legkevesbé ártotta bele magát a politikába, és aki forgatagos eseményekből is inkább kimaradt az ecset és vászon kedvéért. De ott van, mindjárt a kezdetektől a pesti Műegylet bemutatkozó kiállításán, mely az első igazi művészeti megmozdulás volt, majd továbblépve egyik alapítója lett a 20. századba átvezető Képzőművészeti Társulatnak.

Munkásságát sztereotípiákként visszatérő jelzők kísérik.

„Ő »a nemzet festője«, ő az, aki magyar földön »művészetéből először tudott megélni« [...] Mindez, talán kissé árnyalatlanul, igaz is. S bár a legszebb 19. századi magyar művészi életrajzot hagyta reánk (íme, még egy jelző!), a művészeti történetírás mindmáig adósunk egy átfogó Barabás-nagymonográfiával.

Valamiképpen az elkötelezett vállalkozó hiányzik ehhez, akit pedig jelentős elemző írások segítenének, csak példaként Hoffmann Edit, Szentiványi Gyula, Lyka Károly, Bíró Béla értékelései a múltban és számos tanulmány (köztük mindenekelőtt a Szvoboda D. Gabrielláé), albumokat, katalógusokat kísérő szöveg a jelenben.

Milyen *megközelítések* létezhetnek még a már leírtakon kívül? Válaszok e kérdésre is adódnak.

A festő halálának centenáriumán, 1998-ban a szülőföldön szervezett nagyszabású emlékkiállítás mutatott föl berajzolatlan fehér foltokat. Ez a sepsiszentgyörgyi kiállítás, melyet azután Bukarestben is bemutattak, állította egymás mellé első ízben a Magyar Nemzeti Galéria impozáns Barabás-gyűjteményét, kép- és grafikai anyagát az erdélyi köz- és magángyűjtemények műveivel. Itt tűnt föl mindennél szemléletesebben, hogy a hatalmas életmű,

a festő hagyatéka a 20. század történéseit, határok átszabását félresodorva az egész Kárpát-medencei kultúráról ad képet. Beletartozik ebbe az is – Barabásnak döntő módon köszönhetően –, hogyan honosodott meg a biedermeier kor művészete az erdélyi három nemzet kultúrájában, sőt lépett át a Kárpátokon túli keleti-bizánci világba. Az erdélyi társadalom csak az után és nem kis mértékben az ő fellépésének köszönhetően győngyözött ki magából annak szükségét, hogy őt és vándorfestő társait megbízásokkal lássa el. Ki alakult a nemesi megrendelőknek egy olyan rétege, amely befogadta és egymásnak ajánlotta a biedermeier kor vándorszíneszi nyomorúságú festőit. Megrendelői Erdélyben a Teleki, Wesselényi, Bánffy, Kemény, Bethlen családok voltak, és számosan a liberális nemesség kevésbé ismert tagjai közül, akik a kelet-európai modell szerint a polgári átalakulás letéteményesei lettek. Megszívlelendő az a mondat, melyet Barabás írt le, a pesti megkapaszkodással még csak kacérkodva. „Én nem tudtam megbarátkozni azzal a gondolattal, hogy olyan városban telepedjem meg, ahol senkit sem ismerek.”¹ Ez annak fényében is érdekes, hogy igencsak rövid időn belül felismerte a reformkori fejlődés lendületéből új életre kelt főváros lehetőségeit. Így lett Széchenyi István és József nádor épülő és korszerűsödő Pest-Budája az ő művészetének is helyszíne és befogadója.

Az említett *megközelítések* másik útja az életrajzi-eseménytörténeti források további bővítése. Mert hiába tűnik úgy, hogy Barabás élete minden kortársánál jóval ismertebben, mintegy nyitott könyvként áll előttünk, lezárt fejezetek, bevégzett kutatások a művészettörténetben sincsenek.

Feldolgozásra váró munka azoknak a kapcsolatoknak a mélyebb földerítése, melyek Barabást az erdélyi arisztokrácia és a módosabb birtokosság tagjaihoz fűzték. A festő önéletrajza nem egy helyen utal erre, hiszen számos műve, portrémegrendelése gyarapította a nemesi ősgalériákat. Csakhogy ezek a kapcsolatok a Barabás által kedvelt anekdotikus leírásokon túl, tárgyra utaló megrendelésekben, kifizetésekben is sokszor nyomon követhetők. Bíró József, az erdélyi kastélyok monográfusa² még látta ezeket a műveket (kastélyainknak a világháborús frontátvonulást és kitelepítéseket követő földülése előtt), és írott forrásokra is utalt. Ezeknek a családi levéltáraknak a fölbúvárlását – már ilyen szempontból is – az erdélyi történész és tudós levéltáros, Kelemen Lajos szorgalmazta. Az ő „menet közbeni” felgyűjtése (és nem csak Barabásra, de az egész biedermeier korra vonatkozóan) lett a forrásanyaga annak a kéziratnak, melyet a Kolozsváron, majd a budapesti Szépművészeti Múzeumban dolgozó Bíró Béla, az 1956-os emigránsokkal külföldre távozott művészettörténész szerkesztett meg. A kiadatlan kézirat sorsa ismeretlen, de a család hagyatékában megmaradhatott.³

Barabás annyira jelen van a „két hazában”, a kor művészeti életében, hogy alakja, munkássága föl-föltűnik emlékiratokban, naplókban, följegyzésekben. Különösen az erdélyi emlékiratokra vonatkozik ez, melyek jó része mindmáig kiadatlan.



Az itt következőkben gróf Gyula Lajos (1800–1869) szinte áttekinthetetlenül terjedelmes naplófolymából emelem ki és közlöm a Barabás Miklósról és a vele kapcsolatban álló alkotókra vonatkozó följegyzéseket, és a pályarajzzal összefüggő eseményekről szóló leírásokat.

Mindezek alapvetően nem módosítják a Barabás-életrajzot, de a források tiszta hangján árnyalják azt. A hétköznapi történéseiből villantanak föl mozzanatok, és a művész társadalmi kapcsolatainak kiterjedtségére utalnak.

Néhány szó előbb a naplóíró Gyula Lajosról.

Az erdélyi arisztokrácia tagja, módos birtokos, korának egyik legműveltebb embere. Neve azért hangzik pályatársainál kevésbé ismerősnek, mert a politikai élettől eléggé távol tartotta magát. De a liberális nemes-

ségnek azon rétegéhez tartozott, amely korán eljutott a Wesselényi eszmévilágával rokon felismerésekhez, ahhoz, hogy a rendiségen alapuló társadalom és gazdálkodás gyökeres átalakítása elkerülhetetlen. A szabadságharcban való részvétele miatt rejtőzködni kellett, majd az üldöztetésektől amnesztiával szabadult. A kiegyezés körüli időkben Deák Ferenc híve lett.

Ifjúságától késő öregkoráig írta naplóit, melyek terjedelme alighanem egyedülálló a magyar emlékirodalomban. Néhány lappangó darabjukat is ideszámítva 140 kötetet tesznek ki. Örökös agglégénységében Gyulaynak életformája lett a naplóírás, feljegyzett benne mindent, ami vele történt, a társadalmi élet aprócsapró eseményeit is, beszámolt olvasmányélményeiről, színházi előadásokról, politikáról, gazdaságról. (E hatalmas írott anyagból két vastkos kötet jelent meg nemrég, melyekben az 1848–49-es eseményeket jegyezte föl.⁴)

Végig követte írásait, kibontakozik belőlük a reformkorban fölnőtt erdélyi magyar nemesifjak jellegzetes pályaképe. Bécsben, a császárvárosban savanyú kedvvel hivatalnokoskodott, de inkább a módos aranyifjak életét élte. Utazásokat tett Itáliában, Franciaországban, melyek során a művészet, a régészet felé fordult figyelme, s a ritkaságok gyűjtésére kapott kedvet. Már korábban is a kultúra iránti nyitottságra nevelte házitanítója, Döbrentei Gábor, aki mindvégig atyai jó barátja maradt. Így érthető, hogy Hunyad vármegyéjében Marosnémetiben, a birtokain szervezett mintagazdasága mellett

arra is gondja volt, hogy kastélyában gyűjteményeinek méltó helyet találjon. A „Lajosda”, ahogyan saját keresztnévéről gyűjteményeinek tárát naplóiban emlegette, kéziratokat, nagy értékű régi könyveket, régészeti tárgyakat, képeket tartalmazott. Könyvek sokasága vette körül egyébként kolozsvári és pesti lakásában is, ahol többnyire a téli hónapokat töltötte.

A festészet iránti vonzódása végigvonul a naplófolyamon. Kiállításokra jár el Pesten, gyűjteményeket néz meg, műveket véleményez. Barabást és Maró Károlyt szereti különösképpen, utóbbit talán jobban is. A biedermeier kor erdélyi művészeitől is vásárol és megrendeléseket ad nekik. A naplóból kibontható művészeti adatok halmazában talán az a legizgalmasabb, ahogyan családtagjainak képét, az ős-galériát tudatosan, szervesen, sok éven át fejlesztette. Naplói eredetileg az Erdélyi Nemzeti Múzeum könyvtárának kéziratárába kerültek. Ma szerencsétlenül kétfelére osztva, de azért hozzáférhetően a kolozsvári Egyetemi Könyvtárban, illetve a kolozsvári Állami Levéltárban található.

Barabás Miklós és Gyulay Lajos ismeretsége a reformkor felezőidejére, az 1830-as évek végére tehető. Pontosan hol és hogyan történt megismerkedésük, erről a naplók nem árulnak el semmit. Az mindenképpen egyértelmű, hogy amikor Gyulay először említi, 1839-ben, már tisztában van a festő kvalitásaival. Ekkor a Teleki család, pontosabban Teleki Blanka révén került kapcsolatba vele, s erre egy gyászos családi esemény adott alkalmat. Fiatalon, mindössze 17 évesen tüdőbajban elhunyt a naplóíró unokahúga, gr. Wass Gizella, gr. Wass György és Gyulay Franciska leánya. A szeretett lényről a halottas ágyon Teleki Blanka készített vázlatos gyors rajzot. A család kérése az volt, hogy Barabás ezt a képet könyomatba tegye át, amit a festő annál is szívesebben vállalt, mert a Teleki leányok, Blanka és Róza tanítványai voltak. De következzenek itt a Gyulay naplójába Kolozsváron bejegyzett sorok.

„Jan. 7. [1839] Holnap kezdi Barabás kőre rajzolni a Teleki Blanka által levett képit a mű angyali Gizánknak – még nem áll[apí]tottam meg, milyen mottó jöjjön a kép alá.”⁵

Január 10. körül: „Barabásnál valék sűrgetni Gizella képének kőre nyomását, megnéztem újra a Blanka rajzolatát – be szép!”⁶

„20-dikán Januárnak indulásom halasztom néhány nappal, mert megakadrom várni szegény Gizellánknak képe kinyomását.”⁷

1839. március 22. „Levelet kaptam Minkától és hazamenetelemtkor nagy öröm vár reám, Blanka ötlet és Ottit [Gyulay rokonait] addig le fogja festeni, és kettős becsű lesz ezen ujj ajándék képgyűjteményemben.”⁸

Május 5. [1839]: „Blanka lefestette Minkát és Ottit és nagyon nagyon jól találta. Be ügyes leány is a Blanka, be nincs párja Erdélynek országában!”⁹

1841. november 25. „Blanka Párizsban van az Emma tartásán, ő nálánál még tökéletesebb és érdekesebb. Ő vette le Gizánkat halottas ágyából. Ő művésző teljesen.”¹⁰

Marosnémetiben Gyulay 1830-ban építtette meg impozáns kastélyát, az eredeti 17. századi helyére. Az emeletes épületet, melyet gyönyörű kert övezett, Bíró József a legnagyobb erdélyi klasszicista épületnek írja le.¹¹

Tulajdonosa gyakran fogadott benne illusztris vendégeket és képgyűjteményét itt helyezte el. Egy érdekes bejegyzés arra utal, hogy dagerrotip felvételek is készültek a kastélyról, éspedig egészen korán, 1842-ben. Ez már azért is figyelemre méltó, mert tényszerűen dokumentálja, hogy alig pár évvel az eljárás feltalálása után (Daguerre 1837-es korszakalkotó képrögzítő találmányát 1839-ben mutatták be a Francia Akadémián) már üzleti vállalkozások eszközeként Európa keleti régióiban is használták. Az Erdélyben is működő Marastoni Jakab példája tehát korántsem egyedülálló.

1842. szeptember 10., Marosnémeti. *„Impertinus emberek még is a németek, és azok közt Lutz úr kiváltképpen – még fel sem voltam öltözve, bejöttek szobámba Köble hasonszerű német rossz piktor barátjával, és el sem mentek volna, ha én nem emlékeztetem, hogy öltözni kívánok. Holnap délután le akarja Daguerrotipizálni kastélyomat – azt nem bánom.”*¹²

Az 1840-es évek végén, már évekkal Barabás pesti megtelepedése után kerül személyes kontaktusba ismét a festő és erdélyi ismerőse, Gyulay Lajos gróf. Az első műgyeleti kiállítások után, melyek szervezésében 1841-től Barabásnak döntő része volt, megsokasodtak a kép-bemutatók és egyéb művészeti események. Gyulay, ha éppen Pesten volt, tüzetesen megnézett minden kiállítást, egy-egy szép „festvény” miatt olykor ismételt, s már csak gyűjteménye gyarapításának okán is, kapcsolatot keresett az ismertebb nevű alkotókkal.

1847. augusztus 1. *„Elmentem másodszor is az idei műkiállításba, melyben néhány szép festvények láthatók. Egy téli és egy nyári tájképre kedvem gerjedtek, meg lehet, hogy megszerzem gyűjteményem számára.”*¹³ Ugyanazon hónap 5-én: *„Elmegyek továbbá Barabásnak műtermébe. Délután pedig ha lehet Marastoninak festő akadémiájába fogok elmenni.”*¹⁴

1852. február 14. *„Clarke a láncz híd építője [...] háza van a Krisztina városban és pesti polgár [...] annyira gyönyörködik pompás művében, hogy nem is akar Pestről elvágyni. Minap meglátogattuk vala Kovács Lajossal, és akkor meg Barabást is villájában, derék képirónkat. A szemben levő alagút, mely a budai vár alatt, a lánczhíd irányába, egyenesen a Krisztina városba fog vezetni, szintén Clarkra fog bízani. – Barabás bibliai név, Pontius Pilátus, mikor Jézus és Barabás foglyai voltak, az egyiknek szabadulást ígért és felszólítván a népet, hogy kettő közül melyiknek adjon szabadságot, a nép Barabást kívánta.”*¹⁵

1853. május 11. *„Tegnap meg a műkiállításon voltam, mely állandó alakban ezentúl Pesten is alakult. 60 egynehány darab van kitéve, azok közt Markónak két gyönyörű tájképe, az egyik Tivoli melletti, a másik az képzeleti tájkép, Borsos, Kis Bálint, Kovács Mihál hazánkfiainak több jeles festvényeivel együtt érdekessé teszik az első kiállítást.”*¹⁶

A napló lapjain fel-feltűnnek azok a nevek, alkotók, pályatársak, akik életük egy szakaszában Barabás köréhez tartoztak. Borsos Józsefről például

tudjuk, hogy rendszeresen látogatta Barabás műtermét. Kiss Bálint a bécsi akadémiai évektől volt felsőbb osztálybeli diáktársa Barabásnak. A már neves festővel, Markó Károllyal szintén a Bécsi Akadémián, 1829-ben ismerkedett meg Barabás, akitől az olajfestésre nézve tanácsokat is kapott. Kovács Mihállyal rokoni kapcsolatba került.

1858. február 23. *„Kis Bálintnak 12 nagy históriai képe van most kiállítva a Horváth Kelemen házában, melyeket Karácsonyi László számára festett, ilyen képekről a vélemények megosztóak, ezért legjobb lesz odamennem, és önön ítéletemre szorítkozni. Emlékszem, hogy Kis Bálintnak már láttam festvényeit Műtárlatban, de megfeledeztem azokról, nagy benyomást nem tehetek reám, különben emlékeznék azokra. Vajon a meghaltak közül melyik festésznek lelke szállott az ő testébe.”*¹⁷ Ugyanott március 9-én. *„Megjártam az állandó műtárlatot és kedvet kaptam megvételére egy kis csöndéletnek, melyet Barabás Henrietta festett, jeles festészünk fiatal leánya. Ára a képnek 36 ft, de megkapom talán 30 pengő fton, ha meg nem találják ezalatt venni az idei soroláson, mert ma és holnap fog a bizottmány egybe jönni képek vásárlására.”*¹⁸

1863. augusztus 14. *„Ma van kolozsvári könyvkereskedő Demjénnek esküvője Barabás Henriettával, a jeles festő Barabás leányával, ki nagyon is jól fest. Kinek én is bírom egy festvényét Németiben, Kun [Kuún] Irma húgom arcképében. Szerencsét kívánok nekik és főképpen egészséget, melynek eddig elé mindketten híjával voltak. Demjén egy időben elmeháborodott, B. Henrietta görcsös betegségben synylődő volt.”*¹⁹

Az éppen Pesten tartózkodó Gyulay megtekintette a Képzőművészeti Társulatnál 1864-ben bemutatott monumentális Barabás-festményt, *A lánchíd alapkőletételét*. Azt a képet, mellyel olyan sokat foglalkozott a róla szóló irodalom és amelyen Barabás a reformkor iránti nosztalgiával, „csoportportrét” festette meg az 1842-es nagy esemény résztvevőinek, a mű középterében Széchenyi alakjával.

1864. augusztus 4. *„Délután a Képzőművészeti műtárlatot tekintettük meg. Ott van kitéve Barabásnak nagy képe [...] melyen több évek óta dolgozik –, már bevégezve látható. A lánchíd alapkővének letételét ábrázolja – roppant sokan egytől egyig portrait ábrázolások, de bizony kell egy kis magyarázat hozzá, és még akkor sem kielégítők.”*²⁰

A jó szemű Gyulay észreveszi a festő megfáradását, láthatóan nincs elragadtatva a képtől. Korántsem tekinti azt Barabás fő művének, ahogyan a kortársak gondolták. Valahogyan az sincs kedvére, hogy a nagy hírnevet szerzett festő, a rá jellemző életrealitással komoly anyagi sikereket is elért. Mintha nála, a naplóíró Gyulaynál fogalmazódna meg először (?) az a sztereotípiája, hogy ő az első magyar festő, aki művészetéből meg tudott élni.

1858. március 20. *„Barabásunk [...] él a művészet után, gazdag ember, jó híre, jó kelete van, azalatt, míg Markó, a nálánál nagyobb művész, nyomorog, mert kizárólag nem egyéb, mint művész.”*²¹

Az utolsó naplók bejegyzései: egy öregedő ember számvetése. Még egyetlen képpel gyarapítja a családi arcképcsarnokot, s közben számba veszi szerzeményeit.

1865. július 16., Kolozsvár. „Sikó festész²² elvállalta lemásolását a Gr. Gyulay Ferencné Haller Karolina Grófnő képének olajban, melynek eredetije Gr. Eszterházi Jánosnál van. Családi, olajban festett képeim gyűjteménye ennél fogva ez évben két becses darabbal fog szaporodni, Németiben eggyel és a tisztelt emlékü nagynéném, Gr. Bethlen Ádámné Gyulay Kata Grófnő pastelen festett képével. Úgy emlékszem, ezeket is beszámítva 32 olaj és pastel családi kép lesz birtokomban, becsesnél becsesebb. 40 frtért fogja Sikó lemásolni Haller Karolinát, gubernátor Hallernek a leányát, kire még emlékszem gyermekkoromban, hogy láttam is Kolozsvárt.”²³

1865. október 15., Marosnémeti. „Tegnap megérkezett a Haller Karolina – Gyulay Ferencné Grófnő olajba festett képe – melyet Sikó kolozsvári jeles festész másolt le az Eszterházy Jánosnál levő eredeti kép után. Haller Karolina Grófné Gubernátor Hallernek a leánya akkor csak 15 éves volt, mikor lefestették – már fel van állítva a többi családi képek közt, és díszes helyet foglal a Galériában. Harminc két képből áll jelenleg a kis családi képcsarnok, kevés pastel, aquarel és photographiai képek kivételével mind olajfestvény a többi. Van t.i. négy pastel, három aquarel és kis photographiai kép a gyűjteményemben, és 23 olajfestvény in summa summarum 32 kép, melyeknek készítettője és magyarázata egy külön részen leírva látható.”²⁴

1865. szeptember 7. „Feljegyeztem egy ívre a családi képtár névjegyzékét, nehogy feledésbe menjenek már a régi tiszteletem tárgyai. A leltárnak Haller Karolina Grófnő képével éppen 32 darab festvényből fog állni a képcsarnok, melyek nagyobb részt olaj festvény és azok közt ismeretes művészek, u.m. Weickhard, Wagner, Székely Bertalan, Sterio Károly, Sikó, Bergman, Avenarius, Barabás Henrietta.²⁵ Bár megvolnának képei elhunyt kedves nővéremnek, Lottynak és Jennynek is!”²⁶

A marosnémeti kastély képgyűjteményéről már források is tudósítanak. Kazinczy Ferenc erdélyi útján²⁷ elragadtatva szólt a család képgyűjteményéről, különösen egy portréről, „melynél jobbat – fűzi hozzá Bíró József – a »szent öreg« a Meszesen innen nem látott.”²⁸ A „táblabíró világ” művészetről, azaz a biedermeierről szintetikus összefoglalót nyújtó Lyka Károly szintén számon tartotta Gyulay gróf családi képtárát.²⁹

E művek „kivételesen” nem semmisültek meg. Csak útjuk követhető zegzugosan, olykor kibogozhatatlanul. Az utódok nélkül elhunyt Gyulay Lajos ősgalériáját a család egy ideig még egyben tarthatta, majd a naplókhoz hasonlóan közgyűjteménybe juttatta. Így jutott el a fiatal Gyulay Lajos portréja is a kolozsvári Művészeti Múzeum értékeiben máig föl nem tárt rakárába.

JEGYZETEK

- ¹ *Márkosalvi Barabás Miklós önéletrajza.* Bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta BÍRÓ Béla. Erdélyi Szépművészeti Céh, Kolozsvár, 1944. 134.
- ² BÍRÓ József: *Erdélyi kastélyok.* Új Idők Irodalmi Intézet kiadása, Budapest [1943].
- ³ BÍRÓ Béla (1899–1982) művészettörténész, az emigrációban Bécsben illetve Kaliforniában élt, ahol egyetemi tanárként működött. Hagyatékának tárgyi-kéziratoss emlékei leányára maradtak.
- ⁴ *Gyulay Lajos naplói a forradalom és szabadságharc korából I–II.* CSETRI Elek és MISKOLCZY Ambrus vezető tanulmányával. Budapest, 2003.
- ⁵ Kolozsvári Egyetemi Könyvtár [továbbiaknak KvEK], Mss. 1450, Gyulay Lajos napló 23. köt. 48.
- ⁶ Uo. 51.
- ⁷ Uo. 55. – A litográfiát Kolozsváron a Kir. Lyceum Könyv és Könyomó Intézetében sokszorosították. Barabás a műveiről készített összesítő kimutatásban az 511. tétel alatt említi („Comtesse Wass Giza lith.”; Lásd: *Márkosalvi Barabás Miklós önéletrajza*, i. m. 242.)
- ⁸ Uo. 92.
- ⁹ Uo. 123. – Itt jegyzem meg, hogy a Gyulay–Kuún levéltári fondban Teleki Blanka és Gyulay Lajos levelezése is megmaradt.
- ¹⁰ KvEK, Mss. 1450, Gyulay Lajos napló, 27. köt. 22–23. – Az említett Teleki Emmát, Blanka testvérnénjét szándékozott Gyulay Lajos feleségül venni 1834-ben, de a házassági tervekből végül semmi sem lett.
- ¹¹ BÍRÓ József: i. m. 79, 115.
- ¹² KvEK, Mss. 1450, Gyulay Lajos napló, 28. köt. 51.
- ¹³ KvEK, Mss. 1450, Gyulay Lajos napló, 43. köt. 68.
- ¹⁴ Uo. 75.
- ¹⁵ KvEK, Mss. 1450, Gyulay Lajos napló, 56. köt. 177–178.; – Clark Adam (1811–1866), a Lánchíd és a Várhegy alatti alagút építője már jóval korábban ismerte a festőt és bejáratos lehetett a városmajori villába. Barabás az 1840-es évek elejétől több festményt és könyvmotívot készített róla.
- ¹⁶ KvEK. Mss. 1450, Gyulay Lajos napló, 62. köt. 61.
- ¹⁷ Állami Levéltár, Kolozsvár [a továbbiakban ÁllLvtKv] A Gyulay–Kuún család levéltára, Gyulay Lajos naplója, 82. köt. 21.
- ¹⁸ Uo. 75. – Barabás Henriette (1842–1892) a kor számon tartott festője volt, aki apja mellett fejlesztette és tökéletesítette tudását. Arcképeit és csendéleteit a Pesti Műegylet tárlatain állította ki.
- ¹⁹ ÁllLvtKv. A Gyulay–Kuún család levéltára, Gyulay Lajos naplója, 107. köt. 97. – Barabás Henriette és Demjén László kolozsvári könyvtáros házassága rövid ideig tartott, fiuk, ifj. Demjén László (a később Münchenben megtelepedett festő) születése után, már 1865-ben elváltak.
- ²⁰ ÁllLvtKv. A Gyulay–Kuún család levéltára, Gyulay Lajos naplója, 114. köt. 12.
- ²¹ Gyulay Lajos naplója, 82. köt. id. h. 119.
- ²² Bölöni Sikó Miklós (1818–1900) arcképfestő, Barabásnak rövid ideig tanítványa. Nemesi udvarházaknál nagyszámú portrét festett.
- ²³ ÁllLvtKv. A Gyulay–Kuún család levéltára, Gyulay Lajos naplója, 119. köt. 168–169.
- ²⁴ ÁllLvtKv. A Gyulay–Kuún család levéltára, Gyulay Lajos naplója, 121. köt. 135–136.
- ²⁵ Az említettek valójában a kor ismert festői. Itt csak néhányukról közlök pár adatot. Julius Franz Wagner bécsi festő, Bonchidán és Marosnémetiben dolgozott. Bergmann Ferenc Antal Barabás előtt a legjelentősebb erdélyi portréfestő, különösen a Bethlen és a Bánffy családoknak dolgozott sokat. A kasseli Avenarius a Bethlen és Haller családok gyermekeit tanította rajzra és zenére.
- ²⁶ ÁllLvtKv. A Gyulay–Kuún család levéltára, Gyulay Lajos naplója, 121. köt. 10.
- ²⁷ KAZINCZY Ferenc: *Erdélyi levelek.* Budapest, 1880. 177–178.
- ²⁸ BÍRÓ József: i. m. 98.
- ²⁹ LYKA Károly: *Magyar művészet 1800–1850.* Új Idők Irodalmi Intézet R.T. (Singer és Wolfner) kiadása, Budapest. Harmadik kiadás, é. n. 282–283.

Veszprémi Nóra

A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM MÁSOLÁSI NAPLÓJA *

Jól ismert múzeumi képeink megtévesztően pontos vagy éppen mosolyogtató másolataival találkozva általában nem jut eszünkbe eltűnődni azon az intézményi gyakorlaton, amely létrejöttüket lehetővé tette, holott a 19. században a Magyar Nemzeti Múzeum egyik alapvető feladata volt, hogy a művészek számára lehetőséget biztosítson a képtár festményeinek másolására. Az egykori másolási napló, amelyben azt rögzítették, hogy ki, mikor, melyik festményről készített kópiát, ma a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában található.¹ Ez a dokumentum az egyik legfontosabb forrásunk, ha a másolás 19. századi múzeumi gyakorlatáról szeretnénk tájékozódni Magyarországon. A napló – természetéből adódóan – időrendben tartalmazza az adatokat, ezért a benne rögzített információ szemléletesebb megjelenítése érdekében a legfontosabb feladat a másoló festők, illetve másolt képek szerinti feldolgozás volt. Az alábbi tanulmány az e munka elvégzése során levont tanulságokat foglalja össze.

A napló

A naplónak, amely az 1844 és 1869 közötti időszakból tartalmaz adatokat,² minden sora négy rubrikára oszlik: „Festvényt átvett mikor?”, „Festész neve.”, „Festvény száma 's tárgya.”, „A' festvény visszaadatott.” A múzeumban külön terem állt a másolók rendelkezésére (Kubinyi Ágoston igazgató a Nemzeti Múzeumról 1848-ban kiadott könyvecskében azt írja, a múzeum képtára nyolc teremből áll, „a' festő termet is ide értvén”³); kérésükre a kiválasztott képet átszállították ide, majd a másolás befejeztével visszavitték a helyére. Az első és az utolsó rubrikában szereplő dátumok nyilván a szállítások időpontját jelzik. A napló tanúsága szerint egy festmény lemásolása általában nagyjából egy hónapot vett igénybe.

Az adatokat összevetve kiderül, hogy gyakran egyszerre többen is másolták ugyanazt a képet. Ilyenkor is pontosan feljegyezték a naplóba, hogy ki mikor kezdte és fejezte be a munkát. Ez arra utal, hogy a napló nemcsak arra szolgált, hogy rögzítsék, melyik kép van éppen a másolók termében, hanem arra is, hogy nyilvántartsák magukat a másolatokat.⁴ Erre következtethetünk abból is, hogy néhány esetben azt is felírták, hogy a rendelkezésére álló idő alatt az illető festő hány másolatot készített a festményről. Ez azon-

ban meglehetősen ritkán fordul elő, ezért úgy tűnik, a nyilvántartás ezen a téren nem volt egészen pontos és következetes.

A napló által átfogott időszakban a Nemzeti Múzeum képtára három nagy részből állt: a Pyrker-képtárból, a magyar festők műveit tartalmazó nemzeti képcsarnokból és a külföldi műveket gyűjtő általános képtárból. A naplóban a másolt képek mestere és címe mellett gyakran az is szerepel, hogy a mű melyik gyűjteményrészben található. 1860 után a címeket már nem is írták fel, csupán azt, hogy a festmény a képtár melyik részéhez tartozik, és azon belül milyen számon tartják nyilván. A Pyrker-képtár esetében előfordult 1860 előtt, hogy a mester neve és a kép címe mellé a számát is beírták. Ezeket az adatokat vizsgálva kiderül, hogy a számozás az akkori leltári számoknak felel meg (és nem az éppen aktuális, az időszak során többször változó kiállítási számoknak), így a csak számmal jelölt képek is viszonylag egyszerűen beazonosíthatóakká válnak. Feltételezhető, hogy a nemzeti és az általános képtár esetében is a leltári számokkal jelölték a képeket. A számokat a képcímekkel behelyettesítve a napló egésze könnyen értelmezhetővé válik.⁵ A képeknek ezt az azonosítását igazolja, hogy logikus listát eredményez: láthatóvá válik például, hogy bizonyos összetartozó képpárokat – pl. David Richter portréi II. Rákóczi Ferencről és feleségéről (nemzeti képcsarnok, 43. és 44. sz., majd általános képtár, 10. és 11. sz.); Johann Baptist Lampi *Adonisz*a⁶ és *Cupidója* (általános képtár, 76. és 80. sz.) – gyakran másolt le rövid időn belül ugyanaz a művész.

A részletesebb elemzés előtt meg kell jegyeznünk még valamit. A naplót csak akkor tudjuk gyümölcsözően felhasználni, ha figyelembe vesszük, hogy nem a tudományos precizitás igényével készült. Gyakran jegyezték fel pontatlanul a festők nevét – nemcsak a másolóképet, hanem a másoltakét is – és a képek címét. Valószínű, hogy a leltári számok sem mindig helyesek. Azon sem szabad csodálkoznunk, ha olyan másolatok bukkannak fel, amelyeknek a naplóban nincs nyomuk, mert egyáltalán nem biztos, hogy az összes másoló nevét felírták. Úgy tudjuk például, hogy a fiatal Munkácsy (ekkor még Lieb) Mihály egyik megélhetési forrása a múzeumi képek másolása volt,⁷ ennek ellenére egyszer sem találkozunk nevével a naplóban. Ennek az lehet az oka, hogy Ligeti Antal közbenjárására Munkácsy saját műtermet kapott a múzeumban,⁸ és így – bennfentesként – megkerülhette a hivatalos utat. Hasonló kivétel több is akadhat, ezért érdemes a naplót egyéb forrásokból származó adatokkal egybevetni. Alábbiakban, bár főként a naplóból magából levonható következtetéseket foglalom össze, erre is tenni fogok néhány kísérletet.

A festők

A Magyar Nemzeti Múzeum az eredeti elgondolások szerint nem egyszerűen múzeum lett volna, hanem a magyar tudományosság és kulturális élet akadémiai feladatokat is ellátó csúcsintézménye.⁹ Ehhez az általános célhoz kapcsolódik a másolás intézménye is, amelyet azért vezettek be, hogy a fiatal

festőknek lehetőséget biztosítsanak nagy elődeik vagy éppen neves kortársaik műveinek tanulmányozására. A Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület 1845-ben lefektetett alapszabályai szerint: „Ezen intézet által az egyesület nemcsak a’ honi festészek korszakokonkénti létezésüket ’s művészetük kifejlését ohajtja megismertetni, hanem [...] a’ festő művészetben magát gyakorolni vagy kiképezni ohajtó hazai sarjadék számára jövődjére egy művészeti nemzeti iskolát szándékozik létesíteni.”¹⁰ Az Egyesület évkönyvében olvashatjuk azt is, hogy Kubinyi Ágoston, látva, hogy a fiatal festők milyen lelkesen használják a Pyrker-képtárat, elhatározta, hogy a múzeum képtári részét „képző művészeti iskolává” fogja alakítani.¹¹ A másolást tehát nem a képtár egy mellékes funkciójának tekintették, hanem az egyik legfontosabbnak. Maga Kubinyi egy 1851-ben, a képtár ünnepélyes újramegnyitáskor elmondott beszédében így fogalmazott: „Muzeumi képtárunk már eddig is sok hasznot hajtott hazai kezdőművészeinknek, részint mivel ingyen másolhatják képcsarnokunknak jelesebb műveit, részint mivel nem kénytelenítetnek tökéletesebb kiképzetésükre eleinte sok pénzt költeni az országon kívül.”¹² Mindez pedig azt a magasztos célt volt hivatott szolgálni, amelyet a korszak többi új művészeti intézménye is maga elé tűzött, és amelyet a korabeli művészeti írók nem győztek elégszer leírni: a magyar nemzeti festészeti iskola létrehozását. Ezért volt olyan fontos a másolás, hogy a múzeum – az állandó helyszűke ellenére – külön termet biztosított erre a célra.

A másolók egy része valóban fiatal, kezdő festő korában járt ide. Pállik Béla 1861 és 1867 között, 16–22 éves korában, Szemlér Mihály 1851 és 1860 között, bécsi akadémiai tanulmányai előtt, és pár évig utána, Jankó János 1854 és 1860 között, 21–27 évesen másolt. Más festők azonban a naplóban rögzített időszak alatt mindvégig a „festő terem” hűséges látogatói maradtak, mint például Novotny János vagy Khoór József. Ez is arra utal, hogy a másolókat az önképzés vágya mellett földhözragadtabb cél is vezette: a megélhetés. Jól mutatja ezt annak a Sófalyv Józsefnek a példája, aki 1845 és 1850 között összesen nyolcszor másolta le Marastoni Jakab *Görög nő* című festményét (nemzeti képcsarnok, 10. sz.), amely a korszak egyik legsikeresebb képe volt, így kópiái könnyen vevőre találtak. Azt a gyanút, hogy Sófalyv a népszerű festmények másolásával kereshette kenyerét, megerősíti az is, hogy a korszak más slágerképeit (Kiss Bálint: *Jabloncay Pethes János*, nemzeti képcsarnok, 22. sz.; Barabás Miklós: *Oláh család*, nemzeti képcsarnok, 12. sz.) is többször lemásolta.

Sejtésünket alátámasztja a Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület titkára, Mátray Gábor, aki az említett, 1851-es megnyitón elmondta, hogy a képtár „egyes festvényeit már is sokan másolták fiatal művészeink közül, ’s nemcsak műtehetségeik képzésére, hanem anyagi hasznukra is fordíták. – Magam is tanuja valék, midőn a’ közelebbi vészteljes években Pesten létezett fiatal művészeink csupán a’ magyar Muzeum ’s ezzel egybekötött nemzeti képcsarnok jelesebb festvényeinek lemásolása ’s eladása által menték meg magukat ’s családjaikat a’ legkeservesb inségtől; – mások kerülve a’ borzasztó örvényt, melly

őket életük kockáztatásával fenyegeté, – mások ismét mellőzve a' csáb veszélyes utjait, mellyek őket csak bűn és kárhozat mezejére vezethették volna, – e' csarnokokban találtak biztos menhelyet, 's munkás foglalkozásuk utáni élelmükre becsületes keresetet.”¹³ Mátray – bár óvakodik néven nevezni – nyilvánvalóan a forradalom és szabadságharc éveire utal. Meg kell jegyeznünk, hogy a napló nem támasztja alá azt, hogy ezekben az években a művészek különösen sokat másoltak volna: az 1848-as évből egyetlen bejegyzést sem találunk, 1849-ből pedig csak négyet. (Ennek persze az is lehet az oka, hogy ezekben az években kevésbé vezették pontosan a naplót.) Az 1850-es év viszont valóban fellendülést hoz: korábban sosem készült egy év alatt ennyi másolat – később azonban nagyjából ezen a szinten marad a másolási kedv.

A naplóban nem találkozunk igazán nagy nevekkel. A tipikus másoló olyan festő, aki nem tett szert valódi hírnévre, és kinkeservesen próbál mesterségéből megélni. Ebben a másolás kétféleképpen is segítette: egyrészt eladhatta magát a másolatot, másrészt mintákat gyűjthetett saját műveihez. Az olyan festők, mint Novotny vagy Khoór többféle műfajban is alkottak – nyilván, hogy minél szélesebb piacot találhassanak maguknak –, és ezeknek a műfajoknak, a műfajokon belül a legnépszerűbb típusoknak, az ezekhez tartozó mesterségbeli fogásoknak begyakorlására a múzeumi képek másolása kiválóan alkalmas volt. A Novotny vagy Khoór által másolt képek műfaj és stílus szempontjából igen széles skálán helyezkednek el.

Novotny Jánosról a szakirodalomban meglehetősen kevés információt találunk, de a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában fellelhető néhány fotó a műveiről, és ezek között másolatok is vannak.¹⁴ Az egyik az osztrák biedermeier festő, Franz Eybl *Hagymás tót fiú* című festményének (általános képtár, 295. sz.) másolata. Ez a kép a kor két népszerű zsánerfajtaját vegyíti: egyfelől a sajnálatra méltó, szegény kisgyermek típusának, másfelől a nemzetkarakterológiai ábrázolásoknak is példája. A másik, fotóról megismerhető másolat Markó Károly *Viharos tengeri tájkép szivárvánnyal* című képe (nemzeti képcsarnok, 39. sz.) alapján készült. Mindkét mű hasznos minta lehetett, hiszen az előbbi olyan típust képviselt, amely igen kedvelt volt a közönség körében, a másik pedig a legnagyobb tiszteletnek örvendő magyar festő műve volt. (Meg kell itt jegyeznünk, hogy, bár Novotny neve rengetegszer szerepel a naplóban, éppen azt nem jegyezték fel, hogy ezeket a műveket mikor másolta le. A legvalószínűbb magyarázat az, hogy elírták a leltári számokat: a napló szerint Novotny a nemzeti képcsarnok 29. számú képét másolta 1859. május 16-ától június 8-áig, az általános képtár 259-es képét pedig 1862. augusztus 1-jétől 9-éig. Mindenesetre ez is bizonyítja, hogy érdemes gyanúperrel élnünk a napló pontosságát illetően.) Novotny a napló tanúsága szerint ezen kívül másolt még csendéleteket, valamint történeti, vallási és mitológiai témájú képeket is.

Jakobey Károly, akit Kubinyi említett, 1851-es beszédében név szerint is kiemelt mint különösen szorgalmas, ifjú másolót,¹⁵ viszonylag hosszú időn

keresztül, 1849-től 1858-ig látogatta a másolók termét. Ekkor (23 és 32 éves kora között) már nem volt egészen kezdő: 1845-től 1851-ig tanult a bécsi akadémián.¹⁶ Jakobey főként Markó Károly műveit másolta, valamint egyéb tájképeket. Ezen kívül lemásolta több magyar történelmi személyiség portróját is (pl. David Richter portréit II. Rákóczi Ferencről, illetve feleségéről) – ezeket történelmi kompozíciókhoz is felhasználhatta, de a történelmi arcképek festése egyébként is fontos volt munkásságában.

Meg kell jegyeznünk, hogy a napló alapján csak elvétve fedezhető fel összefüggés aközött, hogy valaki milyen jellegű képeket másolt szívesen, és hogy mi volt saját, „eredeti” munkásságának jellemző műfaja. Jankó János, aki később életképfestőként és karikaturistaként lett népszerű, legtöbbit Markó Károly műveit másolta, illetve azt a két, a Pyrker-gyűjteményből származó tájképet, amelyeket akkoriban Claude Lorrain műveinek tartottak (ma Luigi Campovecchiónak tulajdonítják őket¹⁷). Mind a mélyen tisztelt Markó, mind a két „Claude Lorrain”-kép másolása obligát lehetett a fiatal festők számára – utóbbiakat szinte mindenki lemásolta azok közül, akik nem csak egyszer-egyszer tévedtek a másolók termébe. Pállik Béla, a későbbi jeles állatfestő, aki portréfestőként is sikeres volt, Marastoni *Görög nőjét* másolta le háromszor, valamint különféle németalföldi képeket, portrékat és történelmi, mitológiai, vallási témájú képeket. Érdekes, hogy ő tájképet egyáltalán nem másolt, bár ez a műfaj is előfordult munkásságában.

A festmények

A másolt festményeket vizsgálva nehéz olyan kritériumokat találni, amelyek népszerűbbé tettek bizonyos képeket a másolók körében. Úgy tűnik, nincsenek olyan műfajok vagy stílusok, amelyeket kiugróan gyakrabban választottak a festők. A napló alapján inkább azt mondhatjuk: gyakorlatilag mindent másoltak – a Pyrker-képtárban például szinte nincs is olyan kép, amelyet egyszer sem kértek ki.

Az egyes képekre koncentrálnva már találhatunk olyan műveket, amelyek feltűnően sokszor szerepelnek a naplóban. Ezek közül az egyik maga is másolat: Raffaello *Madonna della Sedia*-jának kópiája, amelyet akkoriban Anton Rafael Mengs művének tartottak (Pyrker-képtár, 175. sz.).¹⁸ Az ekkor már beérkezett művésznek számító, női ideálképekre specializálódott Marastoni Jakab neve csupán egyszer fordul elő a naplóban; akkor (1849-ben) éppen ezt a képet másolta le. A *Madonna della Sedia*-kópiát nyilván azért másolták annyian, mert az egyik legnagyobb (és leginkább etalonnak tartott) klasszikus mester híres művéről volt szó. Az, hogy a másolt kép maga is másolat, nem okozott gondot, hiszen a korszakban egyébként is üdvösnek tartották a híres művek másolatainak egybegyűjtését a fiatal művészek okulására. Önmagában a nagy név azonban nem volt elegendő: az a férfiportré,

amelyet akkoriban Leonardo művének tartottak (Pyrker-képtár, 6. sz.),¹⁹ sokkal kevesebbszer fordul elő a másolt művek közt. Ugyanakkor a szintén mintaadó klasszikus festőnek, Claude Lorrainnek tulajdonított tájképeket (Pyrker-képtár, 139. és 140. sz.) rengetegen másolták, egyesek többször is.

A legtöbbit másolt képek közé tartozott Gortzius Geldorp *Férfi- és Női arcképe* (Pyrker-képtár, 127. és 128. sz.). Más portrékat is szívesen másoltak a képtárat látogató művészek. A kor Magyarországon a portréfestészetből lehetett a legjobban megélni – ezt a szakmát gyakorolhatták ezek a festők, ennek fogásait igyekezhetek eltanulni a múzeumi mesterektől. Ugyanakkor a hírességek portréit más okból is másolhatták: ezeket megrendelhatték hivatalos szervek, különféle egyletek is, de akár metszet formájában való sokszorosításhoz is tanulmányozhatták őket a másolók.

Az akadémiai kánon legmagasabb polcára helyezett történeti és mitológiai kompozíciók is népszerűek voltak a másolók körében, akik közül egyesek talán arról álmodtak, hogy egyszer maguk is történeti képek nagy tiszteletnek örvendő festői lesznek. A leggyakrabban másolt képek közé tartozik Padovano *Minerva és Amor beköti Venus szemét és Artemisia férje hamvait issza meg* című képe (Pyrker-képtár, 69. és 70. sz.). Ugyancsak sokszor másolták Giambettino Cignaroli *Szókratész halála*, illetve *Cato halála* című képeit (általános képtár, 4. és 5. sz.). A vallási témájú képeket is ide sorolhatjuk: ezek közül az egyik legnépszerűbb egy Carlo Dolcénak tulajdonított kép: *Krisztus megáldja a kenyeret és a kelyhet* (Pyrker-képtár, 75. sz.). Ugyancsak vallási témájú Francesco Zuccarelli *Jelenet Szent Romuald életéből* című képe (Pyrker-képtár, 88. sz.), amely azonban inkább tekinthető tájképnek staffázsalakokkal, mint nagyszabású alakos kompozíciónak.

A mitológiai tárgyú képek közé sorolhatók a múzeumban ekkoriban található női aktok is. Ezeknek másolása igen hasznos lehetett a fiatal művészek számára, hiszen a meztelen emberi test ábrázolása a festői tudás egyik alapkövének számított, ugyanakkor élő női aktmodellt nem volt könnyű (és olcsó) találni. Az is sejthető, hogy ezek a másolatok igen könnyen találtak vévőre. Ennek ellenére nem mondhatjuk, hogy kiugróan sokat másolták volna ezeket a képeket. Donát János *Venusát* (nemzeti képcsarnok, 59. sz.) ötször kérték ki. Brocky Károly két aktos kompozíciója (*Ámor és Psyché*, *Nyugvó Psyché*, nemzeti képcsarnok, 92. és 93. sz.) 1857-ben került be a múzeumba, azonban előbbit csak 1869-ben másolták le két alkalommal (mindkétszer Karvasy Lajos), utóbbit pedig 1860-ban háromszor. Valamelyik képet Novotny János is lemásolta 1858-ban; a pontos azonosítást az akadályozza, hogy a naplóba ekkor – jellemző módon – csak annyit írtak be: „Venus Brocky”. A *Nyugvó Psyché*nek a két világháború között ismert volt egy másolata, amelyet a művész saját kezű munkájaként tartottak számon.²⁰

A legmagasabb rendűnek tartott műfaj mellett a legkisszerűbb, a csendélet is gyakori a másolt képek között – ez jól eladható műfaj volt a korban. A legnépszerűbb két virágscsendélet volt: Johann Baptist Drechsler (Pyrker-

képtár, 176. sz.) és Angelika Ferrel (Pyrker-képtár, 189. sz.) művei. Hasonló népszerűségnek örvendtek az állatos képek is, például az akkoriban Adrian Kabelnek (ma Jakob van Kerckhovennek) tulajdonított, *Élő és halott állatok* című festmény (Pyrker-képtár, 152. sz.), vagy az akkor Hondekoeter (ma ismeretlen flamand vagy holland festő) művének tartott *Kakas és tyúk* című kép (Pyrker-képtár, 145. sz.).²¹ A másolók a németalföldi vagy németalföldi jellegű zsánerképeket is kedvelték, például egy Adriaen Brouwernek tulajdonított, két dőzsölő férfit ábrázoló képet (Pyrker-képtár, 141. sz.), vagy Johann Lukas Kracker *Öregasszony macskával* című festményét (Pyrker-képtár, 179. sz.).

Nem mondható, hogy a másolók a régi mestereket részesítették volna előnyben. A leggyakrabban másolt képek a kortárs, magyar vagy osztrák sikerképek közül kerültek ki. Ilyen volt Marastoni Jakab már említett *Görög nője* (nemzeti képcsarnok, 10. sz.) vagy Kiss Bálint *Jabloneczay Pethes Jánosa* (nemzeti képcsarnok, 22. sz.). Ugyancsak ide sorolható Barabás Miklós *Oláh családja* (nemzeti képcsarnok, 12. sz.), amelynek egy aukción nemrégiben felbukkant egy Rostagni Lajos által készített, 1852-es dátumot viselő kópiája.²² A naplóban valóban megtalálhatjuk, hogy Rostagni lemásolta ezt a képet 1851-ben. Érdekes, hogy 1860 után a *Jabloneczay Pethes Jánosnak és az Oláh családnak* csökkent a népszerűsége (előbbit már csak egyszer, utóbbit egyszer sem másolták le), a *Görög nő* viszont mindvégig az egyik legtöbbet másolt kép maradt. Az előbbiekhez hasonlóan változott egy másik kortárs sikerképnek, Friedrich von Amerling *Világbölcsének* (általános képtár, 18. sz.) népszerűsége is: 1860-ig tizenkétszer másolták le, utána viszont már egyszer sem.²³ Több hasonló példát elemezve a másolási napló nagy hasznunkra lehet a 19. századi ízlésbeli változások, kulturális divatok vizsgálatakor.

A másolási naplóból megismerhető korszakban Magyarországon nem volt képzőművészeti akadémia. Amikor a Magyar Nemzeti Múzeum lehetőséget adott a másolásra, a korabeli művészeti képzés egyik legfontosabb elemét tette elérhetővé a honi festők számára. A másolási naplót böngészve értékes adatokra bukkanhatunk arra vonatkozóan, hogy a művészek hogyan éltek ezzel a lehetőséggel, milyen képek másolásával igyekeztek csiszolni tudásukat. Ugyanakkor – hiszen a másolatok jó része a piacra készült – a korabeli közönség ízléséről is képet kapunk. Itt találkozunk a múzeum akadémiai funkciója a „megélhetési másolással”: a múzeumban másoló festők önmagukat piacképes, függetlenül létezni tudó művészekké igyekeztek képezni, és így társadalmi rangot kívívni. Tudjuk, hogy Magyarországon, a 19. század közepén ez nem volt könnyű. A másolást lehetővé tevő múzeum nemcsak a művészek önképzését és megélhetését segítette, hanem – az országszerte terjedő másolatok által – saját gyűjteményét és általában a képzőművészetet is népszerűsítette, és így hozzájárult a magyarországi művészeti nyilvánosság kialakulásához.

JEGYZETEK

- * Elhangzott Magyar Képzőművészeti Egyetemen 2004. október 28–30. között rendezett, „Imitáció és kreáció. Másolat, replika, parafrázis a magyar művészetben a középkortól napjainkig” című konferencián.
- ¹ A' Magyar Nemzeti Múzeum Képcsarnoka festvényeit Másolók Naplója. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, ltsz.: 4066/1942. Az általam készített, az adatokat másoló, illetve másolt festmények szerint rendező táblázatok hamarosan szintén hozzáférhetőek lesznek az Adattárban.
- ² Az első két évből csak egy-két adat szerepel a naplóban, és ezek is meglehetősen pontatlanok. A teljes képtárat 1846-ra helyezték el a Pollack Mihály által tervezett épületben; ekkortól kezdve vált rendszeressé a másolás. A képtár költöztetéséről vö. Dr. ÉBER László: A múzeumi képtár multja és jelene. In: A Magyar Nemzeti Múzeum multja és jelene. Írták a Magyar Nemzeti Múzeum tisztviselői. Bp., 1902. 182–183.
- ³ A' Magyar Nemzeti Múzeum. Írta igazgatója KUBINYI Ágoston. Pesten 1848. 22.
- ⁴ Ez megfelel a múzeumi másolás nemzetközi gyakorlatának. Vö.: RÉVÉSZ Emese: A művészi másolat helye és szerepe a századforduló magyar művészetében. In: Eredeti másolat. Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészi másolatai a reneszánsz és barokk festészet remekművei után. Szerk. RÉVÉSZ Emese. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Bp., 2004. 28.
- ⁵ Mindhárom gyűjteményrész régi leltári számai megtalálhatók a Peregriny János-féle állagjegyzékben: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum állagai. II. rész. A Nemzeti Múzeum sorozatai. I. füzet. Bp., 1909. 7–20, 123–157, 437–461. A nemzeti képcsarnok régi leltárkönyvének rekonstrukcióját ld.: CSERNITZKY Mária: A József Nádor Nemzeti Képcsarnok kezdeti évei (1845–1862). Művészettörténeti Értesítő 1995. 247–251.
- ⁶ A Jankovich-gyűjteményből származó festmény ma *Diana* címen ismert. Vö. Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei. Szerk. MIKÓ Árpád. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 2002. 95–96. kat. 40. (CIFKA Brigitta) A festményekre a továbbiakban is a naplóban használt – ha ez nem lehetséges, akkor a Peregriny-nél szereplő 19. századi – címükön fogok hivatkozni.
- ⁷ Vö. KAZÁR Emil: Munkácsy fiatal koráról. A Hét 1900. 19. sz. 295.
- ⁸ LIGETI Antal: Munkácsy Mihály ifjúsága. Budapesti Szemle 1891. 65. kötet. 323.
- ⁹ Erről vö.: BERLÁSZ Jenő: Az Országos Széchényi Könyvtár története 1802–1867. Bp., 1981. 104–105; SINKÓ Katalin: Néhány magyar akadémia-allegória. Művészettörténeti Értesítő 1984. 169.
- ¹⁰ A' Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület alapszabályai. In: A' Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület Évkönyve 1845–1851-re. I–VII-dik év. Szerkező [sic!] MÁTRAY Gábor, egyesületi titoknok. Pesten 1851. 3. §. 9–10. Éber László szerint a magukat kiképezni óhajtok segítséget is kaptak: „A múzeumi képtár valóságos kis festészeti akadémia volt, a melyben a képtári ór [Kiss Bálint – V. N.] oktatta a tanuló, másoló fiatalágot.” ÉBER: i. m. 188.
- ¹¹ N. N. [MÁTRAY Gábor]: A' Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület keletkezése 's működésének története. In: A' Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület Évkönyve 1845–1851-re i. m. 4.
- ¹² [KUBINYI Ágoston beszéde]. In: A' Magyar Nemzeti Múzeumban létező nemzeti képcsarnok ünnepélyes megnyitása 1851. szeptember 8. Leírta MÁTRAY Gábor. Pesten 1851. 8. Vö. BASICS Beatrix: A Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteménye mint a történelmi festészet forrása. In: Történelem-kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon. Szerk. MIKÓ Árpád – SINKÓ Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 2000. 650.
- ¹³ A' Magyar Nemzeti Múzeumban létező... i. m. 19.
- ¹⁴ Lyka Károlytól annyit tudunk meg, hogy Novotny kereskedőcsaládból származott, járt Itáliában tanulmányúton, 1852-ben a müncheni akadémián tanult, és Pesten élt. – LYKA Károly: Nemzeti romantika. Magyar művészet 1850–1867. Bp., 1982. 53, 85, 87. A fotók: Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, ltsz.: 2107/1927.15. és 2107/1927.17.
- ¹⁵ Ld. KUBINYI 1851. i. m. 9.

- ¹⁶ LYKA, K[ároly]: Jakobey Károly. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich THIEME und Felix BECKER. XVIII. Band. Leipzig 1925. 350.
- ¹⁷ Vö. KISS Péter: A Pyrker-képtár sorsa Egerben a 19–20. században és Pesten 1848-ig. Művészettörténeti Értesítő 1987. 136. (6. kép); Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings. Ed. by TÁTRAI, Vilmos. London–Bp., 1991. 18.
- ¹⁸ Az eredeti–másolat-téma szempontjából érdekes, hogy a kép hol az Urbinói Raffaello, hol pedig „Mengs Rafael” műveként szerepel a naplóban, amely azt azonban egyszer sem tünteti fel, hogy másolatról van szó.
- ¹⁹ Ld. KISS i. m. 131, 134. (4. kép) A mai attribúcióról vö. GARAS Klára: Olasz reneszánsz portrék. Bp., 1981. 21. sz.; Museum of Fine Arts... i. m. 9. (Előbbi kötetben ismeretlen mester, utóbbiban Giovanni Francesco Bembo műveként szerepel.)
- ²⁰ Archív fotó: Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, 24259/2003.70. Az eredetinel kisebb kép Brocky műveként szerepelt 1913-ban az Ernst Múzeum biedermeier kiállításán (kat. 60.), majd 1942-ben Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézetének X. aukcióján. Az akkor dr. Gozdsu Elek tulajdonában levő képet Brocky művének tartotta monográfiájában Nyári Sándor is: NYÁRI Sándor: Brocky Károly festőművész élete és művei. Budapest, 1910. 104. Jőmagam is őt követtem egy nemrég írt képelemzésben: A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben. Szerk. IMRE Györgyi. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 2004. 357. kat. VII–5. (VESZPRÉMI Nóra) A másolási napló tanulmányozása óta azonban biztos vagyok benne, hogy a múzeumban készült kópiáról van szó.
- ²¹ Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery Catalogue. Vol. 2. Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings. Ed. by EMBER, Ildikó–URBACH, Zsuzsa. Bp., 2000. 69.
- ²² Nagyházi Galéria és Aukciósház 100. aukció. Régi mesterek, 19. és 20. századi festmények. [Bp., 2003.] kat. 184.
- ²³ Ezeknek a képeknek az esete az egyetlen érv, amely az ellen szólna, hogy a naplóban használt számozást a régi leltári számokkal azonosítsuk, hiszen ezek a rendkívül sikeres festmények éppen attól az 1860-as évtől kezdve nem fordulnak elő a naplóban, amikor címek helyett számokkal kezdték jelölni a műveket. Azonban minden más az egyébként teljesen logikusnak tűnő azonosítás mellett szól, így a jelenséget a mindenható divattal kell magyaráznunk. Amerling festményét egyébként még lemásolták háromszor 1860-ban, és ekkor már a számával (általános képtár 18. sz.) jegyezték be a naplóba.

Kovács Imre

PETER CORNELIUS DANTE-MENNYEZETFRESKÓ VÁZLATÁNAK GALVANOPLASZTIKAI MÁSOLATA A BUDAPESTI LISZT-HAGYATÉKBAN*

1. A budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum állandó kiállításán egy valamikor Liszt tulajdonában lévő, ovális alakú, patinázott fém domborművet őriznek, mely a *Divina Commedia* Paradicsomának egyes jeleneteit ábrázolja (1. kép).¹ Az ötvösmű bordó bársonnyal bevont fa alátétre van erősítve, melyen „Liszt Ferencz hagyatéka” feliratú réztábla és egy négyzet alakú, hagyatéki bélyegzővel ellátott papírlap van, melyen a következő kézírással írt szöveg olvasható: „Hohenlohe kardinális ajándéka”. Jóllehet a Múzeum katalógusa szerint az ajándékozás évszáma (1867) is szerepel ugyanezen a papíron, ez feltehetően lekophatott, ugyanis nyomát nem találtam. Ennek ellenére az adat hitelességében megbízhatunk.²

Az ötvösmű, nemcsak mint Liszt és Dante vonatkozásai révén elsőrangú művelődéstörténeti dokumentum hívja fel a figyelmet, hanem művészettörténeti szempontból is meglepetéseket tartogat. A múzeum katalógusa szerint ugyanis mennyezetdekoráció-tervezettel állunk szemben, melyet Peter Cornelius készített a római Villa Massima számára, a Cornelius-irodalomban azonban sehol sem említik.³ Ez elegendő ok arra, hogy a művel önálló tanulmány foglalkozzon, melynek célja kettős: tisztázni egyfelől Cornelius-hoz, másfelől Liszthez fűződő kapcsolatát.

Mivel az ötvöstárgyon ábrázolt jelenetetről részletes ikonográfiai leírás eddig nem készült, célszerű a vizsgálatot ezzel kezdeni. A figurákat feliratok azonosítják, ezek azonban bizonyos helyeken nehezen olvashatóak már. Rendelkezésünkre áll azonban egy első kézből származó forrás, mely nemcsak a feliratok azonosításához nyújt biztos támpontot, de segítség az interpretációhoz is. Peter Cornelius ugyanis 1817 augusztusában vázlatrajzot készített a Villa Massima Dante-mennyezetének tervezett, de – később kifejtendő okok miatt – nem kivitelezett freskójához (2. kép).⁴ Majd könyvkiadó és műkereskedő barátjához, Wennerhez írt levelében e rajz alapján részletes leírást készített a tervezett programról.⁵ Mivel a fém dombormű ennek a vázlatrajznak a replikája, Cornelius leírása mindkét ábrázolásnak megfelel.

A kompozíció a dantei Paradicsomot mint misztikus rózsát ábrázolja. A középső ovális mezőben a legfelső Mennyországot láthatjuk, balra Szent Bernát, jobbra pedig Dante térdeplő alakjával, akik a szintén térdeplő Mária közvetítésével jutnak el az Istenlátásig. Az Istenséget a dantei három kör helyett a Szentháromság jeleníti meg. A kerubfejek által szegélyezett középső ovális mezőből angyalalakokkal kitöltött négy nagyobb sugár indul ki,

utalva a Mennysországot tartó és mozgató angyalkórusokra. Az így létrejött szakaszokat gyümölcsökből, virágokból és madarakból álló füzérek tagolják tovább, összesen nyolc részre. Külső szegélyként csillagokkal tarkított perem fut végig, különböző égitestekkel, mely fölött körbefutó felhők jelennek meg, s azokon csoportokba rendezve foglalnak helyet a *Divina Commedia* Paradicsomának szereplői, a Dante által meghatározott konstellációknak megfelelően. Így a középső mező jobb fele alatti első szakaszban, a Hold jegyében jelenik meg a Mennysország első körébe emelkedő Dante és Beatrice, amint találkoznak Piccardával és társnőjével. Az óramutató járásával ellentétesen haladva a következő csoportokat ábrázolja még Cornelius: a Merkúr és a Vénusz jegyében Jusztinianoszt, Marseille-i Folko trubadúrt és Cunizzát, majd a Nap jegyében Szent Bonaventurát, Albertus Magnust és Aquinói Szent Tamást. A Jupiter és a Mars égitestei fölött a kereszténység hősei és más hadvezérek jelennek meg: Nagy Károly, Nagy Konstantin, Bouillon Gottfried, Józsué valamint Júdás Makkabeus. A Saturnus a szemlélődők bolygója, Szent Benedekkel, Szent Romuálddal, Szent Ferencsel és Szent Domonkossal. A következő szakasz az ikrek jegyének ábrázolása. Itt Dantét és Beatricét a hit, remény és szeretet kérdéseiben vizsgálja Szent Péter, Szent Jakab és Evangélista Szent János. A két utolsó szakaszban pedig Ádám, Szent István protomártír, Szent Pál, Mózes, valamint Szent Ágoston, Szent Gergely és Keresztelő Szent János láthatók az *Empyreumban*.⁶

Az ötvösmű helyszíni technikai vizsgálata minden kétséget kizáróan tisztázta, hogy bronzal patinázott galvanoplasztikai másolattal, s nem öntvényvel állunk szemben.⁷ Erre az eljárásra utalt az igen vékony, több helyen is megrepesztett rézlemez, valamint a figurák elmosódó kontúrjai is. Egy sérült helyen, ahol nagyítóval a lemez hátsó oldalát is meg lehetett vizsgálni, feltűntek a kétségtelenül galvanoplasztikai eljárásra utaló göbök. Mivel igen kvalitásos művel állunk szemben, felmerült, hogy a hátsó oldalán esetleg galvanoplasztikai műhelyre utaló jelzést is találhatunk. Ezért eltávolítottuk a fa alátétet, de sajnos semmilyen jelzés nem került elő.

A galvanoplasztika fémmásolatok készítésére szolgáló eljárás, melyet 1838-ban állított elő először Jacoby és Spencer Szentpéterváron illetve Liverpoolban.⁸ Az eljárás lényege a következő: „A vezetővé tett negatív formát, negatív sarokként – katódként – savas rézfürdőbe függesztik, a vezetővé tett, grafitozott felületre réz válik ki, a rézsulfát oldat pozitív töltésű réz-ionjai a negatív sarkon elvesztik elektromos töltésüket, s így keletkezik a finom szemcsés réz. A negatív töltésű szulfátgyök a pozitív sarokhoz – a nagy tisztaságú vörösréz anódhoz – vándorol, és ott folyamatosan annyi rézet old fel, amennyi a formára kivált. A keletkezett rézanyag porózussága miatt teszi szükségessé minden esetben az anyag kiforrasztását, ami általában forrasztóónnal, ritkábban ezüsttel történik.”⁹

Ebből a rövid ismertetőből egy tanulság mindenképpen adódik a jelen vizsgálat számára is: síkművészeti alkotásról közvetlenül galvanoplasztikai má-



1. Peter Cornelius vázlatrajzának galvanoplasztikai másolata (Budapest, Liszt Ferenc Emlékmúzeum)

solatot készíteni nem lehet. Elkerülhetetlen ugyanis valamilyen szobrász részvétele, aki Cornelius vázlatrajza alapján a háromdimenziós modellt – nagy valószínűséggel gipszből – a galvanoplasztikához megminta.

2. Cornelius nagyszabású tervvel csatlakozott a római nazarénus festők Overbeck által vezetett Szent Lukács Társaságához. Mint ahogy 1814-ben kelt levelében írta: „Úgy érzem, végre rájöttem arra, hogy mi lenne a lelegelementárisabb módja a német művészet olyan új irányváltásának, amely megfelelne nemzetünk nagyságának és szellemének. Ez legbelsőbb meggyőződése szerint nem lenne más, mint a nagyszerű Giottótól az isteni Raffaelőig ívelő freskófestészet feltámasztása.”¹⁰ Mivel Cornelius tudta, hogy ezt a programot befolyásos hazai megrendelők megnyerése nélkül megvalósítani lehetetlen, más művészekkel együtt ugyanebben az évben, emlékiratban fordult Lajos bajor koronaherceghez, Metternichhez, Ausztria államminiszteréhez és Hardenberg porosz államkancellárhoz, kérve a címzetteket, hogy megrendeléseikkel támogassák az új monumentális német művészet megteremtését.¹¹ Jóllehet a hazai megrendelésekre ekkor még várni kellett, Rómában voltak, akik figyeltek a hívó szóra.

Corneliusnak sikerült rábeszélnie J. S. Bartholdy római porosz főkonzult 1815-ben, hogy házának egyik szobáját ne ornamentális díszítéssel – mint ahogyan eredetileg tervezte –, hanem jelenetes freskókkal díszíttesse.¹² A választás végül József egyiptomi történeteire esett, s a Cornelius, Overbeck, Schadow és Philip Veit által kivitelezett freskóciklus olyan áttörést hozott, hogy a kortársak az új német festészet születéséről beszéltek. Raczynski gróf így írt 1816-ban: „Mindig, amikor ebbe a kis szobába beléptem, úgy éreztem, mintha bölcső előtt állnék, melyből élénk szemével egy gyermek nézne rám. Szegénységben született, de gazdag a Szent Lélek adománya által, az új német művészet.”¹³

A Casa Bartholdy kedvező fogadtatása újabb római megrendelést eredményezett. A nazarénusok sikerén fellelkesült Carlo Massimo márkai, a lateráni bazilika tőszomszédságában lévő kerti ház tulajdonosa elhatározta, hogy házának három szobáját Ariosto és Tasso valamint Dante műveiből vett jelenetekkel festeti ki: az első kettőt Overbeckkel a harmadikat Corneliusszal.¹⁴

Dante csillagzata ekkoriban kezdett egész Európában újra felemelkedni, így Itália nemzeti költőinek a sorába emelése mindenképpen időszerű volt.¹⁵ A Dante-tisztelet Cornelius római környezetében is érzékelhető; elég ezen a helyen csak utalni arra, hogy a *Divina Commediából* a S. Isidoróban, a nazarénusok központjában, minden nap felolvasásokat tartottak, a Cornelius baráti társaságához tartozó Joseph Anton Koch pedig nagy mennyiségben készítette Dante művének illusztrációit.¹⁶

A Villa Massima Dante-jeleneteinek előkészítő rajzát Cornelius 1817 augusztusában kezdte csak el, noha a tervről már ez év telén hallunk.¹⁷ Részletesen csak a mennyezet vázlatrajzát dolgozta ki, s ezt a programot a tanul-



2. Peter Cornelius vázlatrajza a római Villa Massima Dante-szobájának mennyezetéhez (Valamikor Drezda, Frigyes Ágost gyűjteménye)

mány elején idézett, Wennernek írt levelében vázolta fel.¹⁸ A szerződést a felek szeptember 3-án kötötték meg, melyben megállapodtak abban, hogy a freskókat Corneliusnak három év alatt kell kivitelezni. 1818 elején Cornelius és Franz Horny – akinek a kisebb, díszítő feladatokat szánta – megkezdték a mennyezetfreskó kartonjainak rajzolását.¹⁹ Három karton készült el: a belső ovális mezőről, mely keletkezése után nem sokkal megsemmisült,²⁰ a külső sáv második és harmadik²¹ illetve a hatodik és hetedik szakaszáról.²²

Nagyban folytak tehát az előkészítő munkálatok, amikor április elején Cornelius ajánlatot kapott Lajos bajor koronahercegtől a müncheni Glyptothek kifestésére.²³ Jóllehet szerződés kötötte a festőt, mégsem habozott elfogadni a koronaherceg ajánlatát, hiszen római freskói – saját bevallása szerint – elsősorban azt a célt szolgálták, hogy saját hazájában keltsen érdeklődést és szerezzon megrendelőket. Lajos közbenjárására Carlo Massimo elengedte Cornelius és Hornyt, a Dante-szoba mennyezetét végül is Cornelius koncepciójából kiindulva, de megváltozott tervvel Philipp Veit kivitelezte (3. kép), a falakat pedig Joseph Anton Koch festette ki.²⁴

3. Cornelius kezdettől fogva foglalkoztatta vázlatrajzának sokszorosítása. 1817 októberében ezért megvételre ajánlotta a mennyezet rajzának további, ötlaposra tervezett sorozatát Wennernek azért, hogy a kiadó majd ezekről metszeteket készíttessen és kiadassa magyarázó szöveg társaságában.²⁵ Wenner ebbe bele is egyezett, mikor azonban a festő megszakította szerződését Carlo Massimóval, Wennnerrel is érvénytelenítette a metszetek publikálására vonatkozó megállapodását.

Nem tett le azonban Cornelius monumentális kompozíciójának nagyközönség általi megismertetéséről. Ennek az erőfeszítésnek az eredménye az a mintegy negyvenoldalas kis füzet, melyet 1830-ban adtak ki Lipcsében.²⁶ Az egyre erősödő Dante-kultusz népszerűsítését is szolgáló kiadványhoz Cornelius rajza alapján tanítványa, Adam Eberle készített litográfiákat, külön ábrázolva a Paradicsom középső mezőjét és a nyolc külső sávot, az ábrázolásokhoz pedig Döllinger professzor írt magyarázó szövegeket (4. kép).²⁷

A fém dombormű készítője előtt nem kisebb feladat állt, mint ötvöstárgyat készíteni egy több helyen is félbehagyott vázlat alapján. Mindenekelőtt ki kellett egészítenie a kompozíciót, ami világosan kitűnik a rajzon csak bizonyos helyeken jelzett külső ráma, illetve a középső mezőt övező kerubfejes keret esetében, amely nincs kivitelezve a térdelő Szent Bernát és Dante közötti szakaszon. Hasonló kiegészítéssel találkozunk Eberle litográfiáján is.

Eltér az ötvösmű a rajztól és a litográfiától egy másik részlet szempontjából: ez utóbbiakon Szent Bernát és Dante a kerubfejes kereten térdelnek, a fémmásolat a középső oválisba foglalja őket. Míg a grafikai ábrázolásokon szándékolt illuzionizmussal állunk szemben – a térfelfogás szempontjából köztes helyzetet elfoglaló Szent Bernát és Dante kapcsolatot tartanak egyfelől a néző, másfelől pedig a Mennország terével –, addig a fém dombormű nem él ezzel az eszközzel. A galvanoplasztikai másolat készítője valószínűleg azért sem használta ezt az illuzionisztikus fogást, mely nyilvánvalóan az el nem készült, monumentális formában nyerte volna el végső értelmét, mert alkalmazása esetén veszélybe kerülhetett volna az ötvöstárgy szimmetrikus kompozíciójának egysége.

Mivel a galvanoplasztikai másolat és a litográfia készítőjének is ismernie kellett Cornelius vázlatrajzát, érdemes ezért nyomon követni Cornelius művészi vándorlásait. A festőt a Carlo Massimóval való szerződés felbontása után még 1819 őszéig Rómában találjuk, ahol megkezdte a Glyptothek vázlatainak rajzolását.²⁸ Ez azt jelenti, hogy a Dante-rajz még egy ideig Rómában maradt, s ez alkalmat adott Philipp Veit számára, aki 1818 nyarán vette át a Dante-mennyezet kifestésének munkálatait, hogy tanulmányozza azt saját kompozíciójához, Cornelius elvesztett középső kartonjával együtt.²⁹ Mikor a festő Münchenbe távozott, a Dante-mennyezet rajzát – melyet 1830-ban Eberle is felhasznált litográfiájához – magával vitte, s attól csak 1844 végén vált meg.³⁰

Ennek háttérében az állt, hogy a száz király, Frigyes Ágost, közvetítőjén ke-



3. Philipp Veit: A római Villa Massima Dante-szobájának mennyezetfreskója

resztül rajzot rendelt meg a festőtől testvérének, János hercegnek karácsonyi ajándékba. Cornelius 1844. december 1-jén, Berlinben kelt, B. v. Minckwitznek írott levelében a tulajdonában lévő Dante-rajzot ajánlotta, amelyet Frigyes Ágost örömmel vett.³¹ A rajz bizonyára el is jutott ahhoz, akinek szánták, hiszen Riegel 1870-es Cornelius-monográfiájából tudjuk, hogy a Dante-rajzot János – ekkor már szász király – birtokolta.³² János király (1854–1873), témánk szempontjából korántsem mellesleg, Philaetes néven korának elsőrangú dantistája volt, nevéhez fűződik a *Divina Commedia* egyik német fordítása.³³ Személyéhez vissza kell még térnünk.

4. Liszt jó kapcsolatot ápolt korának több neves festőjével – Delacroix-val, Ingres-rel, Ary Schefferrel, Henri Lehmannal, Overbeckkel, Steinlével, Kaubachhal, Doréval, Zichyvel, Munkácsyval –, s Cornelius is személyesen ismerte, festészete iránti nagyrabecsülését többször hangoztatta. Egyszer a festőt az általa – Michelangelo mellett – leginkább tisztelt reneszánsz mesterhez hasonlítva, modern Raffaellnek nevezte.³⁴ Máskor pedig Cornelius és Overbecket a „művészet hercegeiként” említette.³⁵ Liszt és második élettársa, Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnő, akinek nevezetes rajzgyűjteményéből Cornelius egyik rajza sem hiányozhatott,³⁶ weimari korszakukban kapcsolatot tartottak a festővel, s ezt a hercegnő Rómában személyes barátsággá mélyítette. Cornelius művészi kérdésekben is meghallgatta véleményét, egyszer „titkos tanácsadójának” nevezte.³⁷

Liszt több levelében is említést tett Cornelius egyes műveiről. Már igen korán felfigyelt festészetének egyik legfőbb erényére, a világos programalkotó intellektusra. Ezt írta ugyanis első élettársának, Marie d'Agoult grófnőnek 1843-ban, Münchenből: „A Ludwigskirchében, melyet Cornelius egyedül festett ki, a festő azt az igen eredeti programot találta ki, hogy a niceai hitvallás szövegét lefordítva, mintegy festői Credót alkosson.”³⁸ Mikor Liszt 1861-ben, Berlinben jár – s Cornelius lakásán házi koncertet is adott –, csodálattal adózott egy Ezékielt ábrázoló képének.³⁹ Egy másik berlini tartózkodása alkalmával – 1864-ben – pedig Cornelius kartonjainak kiállításáról emlékezett meg.⁴⁰ Lisztnek beható ismerete volt tehát Cornelius festészetéről, vagyis feltehetően tudta, hogy a tulajdonában lévő fémmásolat az ő kompozíciója alapján készült. A megrendelés körülményeiről a későbbiekben kifejtett feltételezésünk is ezt támasztja alá.

Liszt az ajándékot bizonyára nemcsak Cornelius, de az ábrázolás tárgya miatt is nagy becsben tarthatta. A zeneszerző ugyanis, mint korában oly sokan, a *Divina Commedia* lelkes tisztelője volt, Dante művét az emberiség egyik legnagyobb teljesítményeként tartotta számon.⁴¹ 1837-es itáliai útján, Marie d'Agoult társaságában olvasta először, s elementáris hatása már ekkor Dante-szonátájának megkomponálására inspirálta.⁴² A monumentális formát kívánó téma tovább foglalkoztatta Lisztet, melynek eredménye végül weimari éveiben komponált és 1857-ben, Drezdában bemutatott Dante-



4. Adam Eberle: Peter Cornelius vázlatrajzának litográfiája (részlet)

szimfónia lett. Liszt művét eredetileg vetített képek bemutatásával együtt képzelte el: a zenét Bonaventura Genelli Dante-illusztrációi alapján elkészítendő diorámák kísérték volna, de a zeneszerző kísérlete végül is anyagi okok miatt nem valósult meg.⁴³ Ebből is látható azonban, hogy Liszt komoly érdeklődést mutatott a *Divina Commedia* képzőművészeti ábrázolásai iránt.⁴⁴ Ez nála elvi kérdés is volt: egész életében hitt a művészetek egységében, alkotó módszerében a képzőművészet és a zene mindig szoros kapcsolatban volt, több műve születésének a háttérében képzőművészeti inspiráció állt.⁴⁵

Itália 1865-ben ünnepelte Dante születésének hatszázadik évfordulóját.⁴⁶ Ez az évforduló újabb lökést adott az egész Itáliában (és Európában) végigsöprő Dante-kultusznak, melynek fontos eseménye volt Cavaliere Romualdo Gentiluzzi Dante Galériájának megnyitása Rómában. Gentiluzzi terve az volt, hogy a megnyitón a *Divina Commedia* jeleneteit ábrázoló huszonhét festmény kiállításához kapcsolódóan a Dante-szimfónia csendüljön fel, a testvérművészetek egységének a nevében.⁴⁷ Liszt örömmel vette Gentiluzzi tervét, s arra kérte, hogy a szimfóniához csatolt magyarázatot osszanak szét a nézők között.⁴⁸ A korabeli sajtóvisszhangokból arról értesülünk, hogy a Dante Galéria 1866. február 26-án lezajlott avató koncertje sikert aratott, s

a művet március 3-án újra műsorra tűzték. A Dante-szimfóniát Liszt tanítványa, Giovanni Sgambati vezényelte, aki Liszttől egy ezüsttel díszített ébenfa karmesteri pálcát kapott elismerésül ajándékba, a zeneszerzőhöz pedig Domenico Venturini két dicsőítő szonettet is írt *Dante e Liszt* címmel.⁴⁹

Liszt a Dante-szimfónia római bemutatója után Párizsba utazott, hogy részt vegyen Esztergomi miséje próbáin és bemutatóján. Itt rögtön az érdeklődés középpontjába került, s többször is fellépett házi koncertekkel kísért estélyeken. Az egyik ilyen estélyen, melyet Gustav Doré rendezett május 11-én, Liszt megragadta az alkalmat Dante-szimfóniája népszerűsítésére is, s részleteket játszott belőle zongorán Saint Saëns kíséretében. Doré hálából a zeneszerző fellépéséért egy akvarellt ajándékozott számára, melynek tárgya: *Dante és Vergilius a pokol kapuja előtt*⁵⁰. Hasonló eset egy hónappal korábban már megtörtént; ekkor Doré egy *Paolai Szent Ferenc a hullámokon jár* témájú akvarelllel lepte meg a zeneszerzőt, mely Liszt azonos című művéhez kapcsolódott.⁵¹ Liszt a két Doré-akvarellt Párizsból elutazva Rómába is magával vitte. Egyik, 1866. június 28-án kelt leveléből pedig arról értesülünk, hogy Liszt látogatói a Monte Marión lévő római lakásában meg is csodálhatták ezeket a Doré-műveket.⁵²

Joggal gondolhatunk ezek után arra, hogy a *Divina Commedia* jeleneteit ábrázoló galvanoplasztikai másolat 1867-es ajándékozásának háttérében is a Dante-szimfónia sikere állhatott. Az ajándékozó Gustav von Hohenlohe-Schillingsfürst kardinális volt, Liszt közeli barátja, akitől 1865. április 25-én megkapta az alsóbb papi rendeket a kardinális vatikáni magánkápolnájában.⁵³ Bensőséges viszonyukat mi sem jelzi jobban, mint az, hogy a főpap hosszabb időre, 1865 áprilisától 1866 júniusáig, vatikáni lakosztályát is megosztotta Liszttel, valamint Tivoli-beli rezidenciájában, a Villa d'Estében is számtalan alkalommal látta vendégül.

Az ajándékozó személye mindenképpen arra utal, hogy az ajándékozás Rómában történhetett, ahol 1866 végén a sikerre való tekintettel újra műsorra tűzték Liszt szimfóniáját a Dante Galériában.⁵⁴ Nem érdektelen itt megemlíteni azt sem, hogy Liszt később is részesült Dante szimfóniájának egyik római előadásához kapcsolódó, alkalomhoz illő reprezentatív ajándékban: 1881. december 6-án a Societ  Orchestrale Romana a zeneszerzőt egy díszkötéssel ellátott, dedikált *Divina Commedia* kötetlel lepte meg.⁵⁵

A Liszt tulajdonában lévő galvanoplasztikai másolat személyes jellege, kiváló minősége arra enged következtetni, hogy egyedi ajándéktárggyal állunk szemben. Az ajándékozóra, Hohenlohe kardinálisra utal a bordó bársony, mellyel az ötvöstárgy fa alátétét bevonták, s reprezentatív főpapi ajándéktárggyal alakították. Mivel a galvanoplasztika készítőjének ismernie kellett az ekkor János, szász király tulajdonában lévő Dante-rajzot, Hohenlohe feltehető közbenjárásával kell számolnunk. Kérdés, hogy a kardinális honnan tudhatott a rajzról.

Sokáig úgy tűnt, hogy ezt a kérdést nem sikerül megválaszolni, segítségünkre sietett azonban végül Liszt egyik levele, melyet barátjához, báró Au

Augusz Antalhoz írt, 1866. január 1-jén. Ebből derült ki számunkra, hogy a Dante Galéria megnyitójának fővédnöke nem volt más, mint a szász uralkodó, János király.⁵⁶

Ennek az információnak a birtokában a megrendelés körülményei a következőképpen rekonstruálhatóak. A Dante Galéria megnyitója alkalmat kínált arra, hogy Liszt és hívei kapcsolatba kerülhessenek a szász uralkodóval. János beszélhetett Hohenlohenak a tulajdonában lévő Cornelius-rajzról, s a kardinális talán már ekkor elhatározta, hogy művéhez méltó ajándéktárggyal lepi meg a zeneszerzőt, s ötvösművet készíttet számára a Dante-rajz alapján. A kardinális eme szándékát megerősíthette Doré Dante-rajza, melyet Hohenlohe láthatott Liszt római lakásán, s ismerhette az ajándékozásához fűződő történetet is.⁵⁷

Mivel a galvanoplasztikai másolat feliratban nevezte meg az ábrázolt figurákat, készítőjének a pontos azonosításhoz egy Dante-szakértő közreműködésére is szüksége volt. Ez valószínűleg maga János király lehetett, aki segítségül hívhatta Döllinger magyarázatait, melyet a professzor Cornelius Dante-rajzának 1830-ban kiadott litográfiáihoz írt. A nagy Dante-könyvgyűjtő hírében álló János király feltehetően maga is rendelkezett ezzel a kiadvánnyal, melynek alapján az ábrázolt figurákat könnyen azonosítani lehetett.

Így valósulhatott meg Cornelius kompozíciója kész műalkotás formájában – ha az eredeti szándéktól eltérő műfajban és funkcióban is –, egy dísztlára emlékeztető galvanoplasztikai másolatban. Az ötvösmű egyszerre emlékeztethette Lisztet Dante-szimfóniájának római sikereire, az ajándékozóra, illetve a művészetében nagyra tartott barátira, Corneliusra, aki az ajándékozás évében halt meg.

JEGYZETEK

* A tanulmány MTA Bolyai János Ösztöndíj keretében készült. Elhangzott 2004. október 29-én a Magyar Képzőművészeti Egyletem „Imitáció és kreáció” című tudományos konferenciáján.

¹ LM Er. 39. 29,5 cm × 32 cm, alátéttel: 38 × 50 cm. Liszt Ferenc Emlékmúzeum. Összeállította ECKHARDT M. Budapest, 1986. Kat. 37.

² Ezt állítja a Liszt Ferenc Emlékmúzeum igazgatónöje, Eckhardt Mária, aki ellátott néhány hasznos tanáccsal is, amiért köszönet illeti. Köszönettel tartozom még T. Bruder Katalinnak, a Magyar Nemzeti Múzeum Műtárgyvédelmi és Restaurátor főosztálya helyettes vezetőjének, akivel az ötvösmű helyszíni technikai vizsgálatát vé-

geztem, valamint közbenjárásáért Domokos Zsuzsannának, a Liszt Múzeum igazgatóhelyettesének is.

³ A Villa Massima és Cornelius kapcsolatához lásd elsősorban GERSTENBERG, K.–RAVE, P. O.: Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom. Berlin, 1934. 45–51, ANDREWS, K.: The Nazarens. A Brotherhood of German Painters in Rome. Oxford, 1964. 46–54, 115, BÜTTNER, F.: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. I. Wiesbaden, 1980. 108–113.

⁴ 38,7 × 49,6 cm. Tollrajz, a középső mező, valamint az első két szakasz vízfestékekkel színezev. Valamikor Drezda, Frigyes Ágost

⁵ Cornelius Wennernek. Frascati, 1817. augusztus 26. „Ich rücke den Beschauer auf

jene Stelle des Himmels, wo er denselben mit allen Seeligen, Heiligen und Engeln in Gestalt einer Rose übersieht. Im innersten und höchsten Himmel ist Dante und St. Bernhard, welche durch Vermittlung der heiligen Jungfrau zur Anschauung Gottes gelangen. Ich zeige die drei Personen der Gottheit selbst, nicht die drei Ringe des Dante. Dieses gleichsam als Mittelpunkt und Schlußstein des Ganzen wird von einem Kreis von Cherubimköpfen eingeschlossen. Von da aus gehen die vier großen Strahlen, die aber wie oben erwähnter Kreis architektonisch gehalten und ebenfalls mit Engeln angefüllt sind, nach dem Character der neun Chöre, welche die Himmel tragen und bewegen. Die vier Räume, die daraus entstehen, werden jeder noch einmal durch einen reichen Feston von Blumen, Früchten und Vögeln geteilt, der ebenfalls sich von der Mitte nach den vier Ecken der Decke zieht. Auf diese Weise erhalte ich nun acht Felder, welche nach der Eintheilung des Dante von Heiligen und Seeligen ausgefüllt sind, so daß sie einen großen Reif, gleichsam eine Milchstraße von Sternen, und unter jedem Chor der Abtheilung der Heiligen sieht man dasjenige Gestirn, worin Dante sie versetzt. Die acht Felder habe ich folgendermaßen ausgefüllt: Dante an der Seite der Beatrice steigt schwebend in den ersten Kreis des Himmels; als im Monde hier findet er die Jungfrauen und namentlich Piccarda und ihre Genossin. Im zweiten Felde nehme ich zwei Planeten an, den Mercur und die Venus; hier sieht man Justinian, den Minnesänger Folko von Marseille und die Cunizza. Im dritten Felde als in (dem) der Sonne sind die Doktoren, als St. Buonaventura, Albertus Magnus, Thomas von Aquin. Das vierte Feld bezeichnet wiederum zwei Planeten und zwar Mars und Jupiter; hier sieht man die christlichen Helden und Fürsten, als Karl den Großen, Konstantin, Gottfried von Bouillon, Josua und Judas Makkabäus. Im fünften als im Saturn sind die Kontemplativen: St. Benedict, St. Romuald, St. Franciscus und St. Dominicus. Im sechsten sieht man Dante und Beatrice im Zeichen der Zwillinge, wo ersterer von Petrus, Jacobus und Johannes in seinem Glauben,

seiner Hoffnung und Liebe gleichsam examiniert wird. Die beiden letzten deuten den empirischen Himmel an; man sieht eine Reihe von Heiligen aus dem alten und neuen Bunde; diese Reihe fängt mit Adam an und schließt mit Johannes dem Täufer." KÖZLI RIEGEL, H.: Peter Cornelius. Festschrift zu des großen Künstlers 100. Geburtstag. Berlin, 1883. 272–273, ill. GERSTEBERG–RAVE i. m. 47–48.

- ⁶ A két utolsó szakasz leírásában Cornelius kevésbé részletező, csak Ádámot és Keresztelő Szent Jánost jelöli meg, a többi figura a fém dombormű feliratai alapján azonosítható. Ugyanígy határozta meg a két utolsó szakasz ábrázolásait a rajz alapján FÖRSTER, E.: Peter Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken. I. Berlin, 1874. 197–198.
- ⁷ Galvanoplasztikai másolatnak véli a fém domborművet a Liszt Ferenc Emlékmúzeum Múzeum katalógusa is. Lásd 1. j.
- ⁸ BINDER, F.: Handbuch der Galvanoplastik. Weimar, 1884. 113–120.
- ⁹ T. BRUDER K.: A szobi kantharosz restaurálásai. Isis. Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek 3. Székelyudvarhely, Haáz Rezső Múzeum, 2003. 78.
- ¹⁰ FÖRSTER i. m. 155. Idézi ANDREWS i. m. 34.
- ¹¹ WAGNER, M.: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära. Tübingen, 1989. 41.
- ¹² MacVAUGH, R. E.: The Casa Bartholdy Frescoes and Nazarene Theory in Rome, 1816–1817. Ann Arbor, 1982.
- ¹³ RACZYNSKI, A.: Histoire de l'art moderne en Allemagne. III. Párizs, 1836–41. Idézi ANDREWS i. m. 37.
- ¹⁴ Overbeck egyik leveléből arról értesülünk, hogy az eredeti tervek között egy Petrarca-szoba kifestése is szerepelt. BÜTTNER i. m. 98, 178. j. MESSINA, M. G.: Dante, Tasso, Ariost. Der deutsche *Sturm und Drang* und sein Einfluß auf das ikonographische Programm des Casino Masimo. In: Die Nazarener in Rom. München, 1981. 294–301.
- ¹⁵ A Dante-kultuszhoz lásd AUERBACH, E.: Die Entdeckung Dantes in der Romantik. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 7,

1929. 682 skk. PITWOOD, M.: Dante and the French Romantics. Genf, 1985.
- ¹⁶ LUTTEROTTI, O. R. von: Joseph Anton Koch. 1768–1839. Leben und Werk. Wien, München, 1985. 44–48.
- ¹⁷ A megrendelésről BÜTTNER i. m. 97–100.
- ¹⁸ Lásd 5. j. A falak előkészítő rajzához BÜTTNER i. m. 100–105.
- ¹⁹ Uo. 99, 110, GERSTENBERG–RAVE i. m. 49–51, 117.
- ²⁰ „Dieser Karton ist im Jahre 1819 von Cornelius bei seinem Abgange aus Rome seinem Freunde Joseph Koch zur Aufbewahrung übergeben worden, und seitdem ist jede spur desselben verloren.” RIEGEL, H.: Cornelius der Meister der deutschen Malerei.” Hannover, 1866. 390.
- ²¹ Düsseldorf, Kunstmuseum, 182 × 355 cm. Die Düsseldorfer Malerschule. Kiállítási katalógus. Düsseldorf, 1979. 289–291, 53. kép, GERSTENBERG–RAVE i. m. 2. kép, BÜTTNER i. m. 95. kép.
- ²² A II. világháborúig Lipcse, Museum der bildenden Künste, 182 × 357 cm. GERSTENBERG–RAVE i. m. 3. kép, BÜTTNER i. m. 96. kép.
- ²³ Uo. 100.
- ²⁴ Die Nazarener in Rom. i. m. 302–316. Azt, hogy Cornelius nem tudta végül megvalósítani koncepcióját, a 19. századi német művészet- és kultúrtörténet nagy veszteségként értékelte GERSTENBERG–RAVE i. m. 46. ANDREWS (i. m. 48) is sajnálkozik, szembeállítva az eredeti tervvel Philipp Veit szerinte kevésbé sikerült megvalósult mennyezetfreskját.
- ²⁵ Ruscheweyh metszeteihez Niebuhr írt volna szöveget. RIEGEL i. m. 275. Lásd még BÜTTNER i. m. 99, GERSTENBERG–RAVE i. m. 46.
- ²⁶ Umrisse zu Dantes Paradies von Peter von Cornelius, mit erklärendem Texte von Dr. J. Döllinger. Leipzig, 1830.
- ²⁷ A litográfiának fennmaradt egy, a Magyarország első szakaszát ábrázoló előkészítő rajza. Bazel, Kupferstetichkabinet, Inv. 1943.84, 20,2 × 24 cm. A P. Cornelius aláírással ellátott rajzot joggal attribálja Eberlenek BÜTTNER i. m. 110. 237. j., ill. Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinet. Kiállítási katalógus. Kunstmuseum Basel, 1983. 45–47, 63. kép. ANDREWS i. m. 116, (47a. kép) ezzel szemben Cornelius saját kezű rajzának tartja.
- ²⁸ Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. 21. München–Lipcse, 1999. 243–246.
- ²⁹ BÜTTNER i. m. 116.
- ³⁰ Ekkor azonban Cornelius már Berlinben dolgozott. Jóllehet nagyszabású freskókat – Glyptothek, Alte Pinakhotek, Ludwigskirche – hagyott maga után Münchenben, de viszonya végül megromlott Lajos bajor koronaherceggel (1825-től királlyal), s új megrendelő után kellett néznie. 1841-ben ajánlotta fel szolgálatait a porosz királynak, IV. Frigyes Vilmosnak, s tette át működésének színhelyét Berlinbe. Itt fő tevékenysége a berlini dóm újjáépítéséhez kapcsolódott, a Hohenzollern-dinasztia tervezett *Campo Santó*jának illetve a dóm freskóciklusának kifestésére irányult. Majd 1853-tól 1861-ig hosszabb római tartózkodás következett, s aztán ismét Berlinben dolgozott, 1867-ben bekövetkezett haláláig. Lásd SAUR i. m. (27. j). IV. Frigyes Vilmos művészetpártolásához: Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König. Neue Orangerie im Park Sanssouci, Potsdam. Berlin, 1995.
- ³¹ A levélváltásról: FÖRSTER i. m. 255–256.
- ³² RIEGEL i. m. 389, valamint FÖRSTER (i. m. 198) is így tudja.
- ³³ Lexikon der Deutschen Geschichte. Personen. Ereignisse. Institutionen. Von der Zeitwende bis zum Ausgang des 2. Weltkriegs. (Hrsg. TADDEY, G.) Stuttgart, 1983. 1078–79.
- ³⁴ Liszt Carolyne Sayn-Wittgensteinnek. Berlin, 1861. október 4. Franz Liszt. Selected Letters. Translated and edited by WILLIAMS, A. Oxford, 1998. 490. sz.
- ³⁵ Liszt Carolyne Sayn-Wittgensteinnek, 1860. június 17. Uo. 436. sz.
- ³⁶ Sammlung von Handzeichnungen aus dem Besitze der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein (1819–1899). Hirsch, München, 1921. nov. 26. Nr. 42. VIII. tábla. Az eladási katalógusban az *Irgalmasság szimbolikus ábrázolása* címmel szereplő rajz középpontjában fekvő Krisztusalak áld meg két világi uralkodót, akiket egy női szent ajánl be.
- ³⁷ Liszt Carolyne Sayn-Wittgensteinnek. Berlin, 1861. október 4. WILLIAMS i. m. 490. sz.
- ³⁸ Liszt Marie d’Agoulnak. München, 1843.

- október 22. Liszt ebben a levelében lelkesülten számolt be I. Lajos müncheni művészetpártolásának emlékeiről, megemlékezve arról, hogy az Itáliában látott összevisszasággal szemben itt „nemcsak minden szép, de minden a megfelelő helyen is van”. Uo. 166 sz.
- ³⁹ Liszt Carolyne Sayn-Wittgensteinnek. Berlin, 1861. október 4. Uo. 490. sz.
- ⁴⁰ Liszt Carolyne Sayn-Wittgensteinnek. Berlin, 1864. szeptember 21. Uo. 540. sz.
- ⁴¹ Hatását egyszer a zsidókat a sivatagon át vezető felhőoszlophoz hasonlította. Liszt Carl Alexander nagyherceghez. 1849. június 24. Az alkalmat a megjegyzésre az szolgálhatta, hogy Liszt egy Dante-kötetet ajándékozott a nagyhercegnek. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Ed. LA MARA. Leipzig, 1898. 26.
- ⁴² A közös olvasás Bellagióban, a Villa Melzi parkjában lévő Dantét és Beatricét ábrázoló Comolli-szobor tövében történt. Liszt Louis de Ronchaud-nak. Bellagio, 1837. szeptember 20. (Gazette musicale, 1838. július 22. 294–296). An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier és musique. 1835–1841. Ed. SUTTONI, C. Chicago and London, 1989. 65–67.
- ⁴³ A weimari kulturális körökkel jó kapcsolatot ápoló Genelli a kor jelentős *Divina Commedia*-illusztrátora volt, 1846–47-ben 36 lapos Dante-illusztrációsorozatot készített. Genelli rajzai alapján H. Schütz készített rézmetszeteket, melyek 1846 és 1852 között jelentek meg. Lásd EBERT, H. Bonaventura Genelli. Leben und Werk. Weimar, 1971. 90–96. Weimari kapcsolatairól uo. 186–192.
- ⁴⁴ Wittgenstein hercegnő rajzgyűjteményében volt egy Dante Poklát ábrázoló rajz Joseph Anton Kochtól, amelyet Liszt szintén ismerhetett. WITTGENSTEIN-SALE i. m. Nr. 204.
- ⁴⁵ Szimfonikus költeményei közül a *Hunok csatáját* Kaulbach megsemmisült képe, az *Orpheuszt*, egy etruszk váza, a *Bölcsőtől a sírig* címűt pedig egy Zichy-rajz inspirálta. A *Septem Sacramentát* és a *Via Crucist* Overbeck kartonjai, ill. metszetei, a *Paolai Szent Ferenc a hullámokon jár* című művét pedig egy tulajdonában lévő Steinle-rajz inspirálta, az *Années de Pèlerinage* II. zongoraciklusának *Lo Sposalizio* és *Il Penseroso* című zongoradarabjai háttérében Raffaello és Michelangelo azonos festménye ill. szobra áll.
- ⁴⁶ A kultusz központja Firenze volt, az események csúcspontja pedig Enrico Pazzi Dante-szobrának felavatása a Sta Croce előtti téren, május 14-én, a költő születésnapján. A firenzei események széles körű sajtóvisszhangot kaptak. Ehhez lásd BARLOW, H. C.: *The Sixth Centenary of Dante Alighieri in Florence and at Ravenna*. London and Edinburgh, 1866. Firenzében Pazzi szobrát megelőzte 1830-ban Stefano Ricci Dante-síremléke a Sta Croceban, majd 1842-ben Paolo Emilio Demi Dante-szobra az Uffizi loggiájának fülkéjében. A firenzei Dante-kultusz nagy eseménye volt 1840-ben Dante, akkoriban Giottónak attribúált freskó-portréjának felfedezése a Bargellóban. Lásd SMITH, G.: *The Stone of Dante, and Later Florentine Celebrations of the Poet*. (Archivum Romanicum) Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia. Leo S. Olschki, 1999. 33–56.
- ⁴⁷ „Così la Galleria Dantesca sarà inaugurata delle tre arti sorelle, la *Poesia*, la *Pittura*, e la *Musica*.” *L'Osservatore romano* 1865. december 2. Ez a szám részletes beharangozót közöl a bemutatóról. Idézi LEGÁNY D.: Liszt Rómában – a sajtó szerint. Magyar Zene (36/1) 1996. 39–41.
- ⁴⁸ Gentiluzzi felkérésének oka lehetett az is, hogy a Dante-szimfónia időközben sikert aratott Pesten. 1865 augusztusában az első tételt mutatták be Liszt vezényletével, majd októberben és decemberben újra játszották. Liszt beleegyező leveléhez lásd Liszt Cavaliere Romualdo Gentiluzzihoz. 1865. november 22. LA MARA i. m. VIII, 131. sz. A Dante Galéria felavatására egy nyolcoldalas műsorfüzetet adtak ki, mely közli Gentiluzzi és Liszt levélváltását, és számos adatot tartalmaz a bemutató előzményeiről. EÖSZE L.: 119 Római Liszt-dokumentum. Budapest, 1980. 29–31.
- ⁴⁹ A *L'Osservatore romano* március 3-i lelkesült kritikáját, mely szintén közli Liszt és Gentiluzzi levélváltását, részletesen idézi LEGÁNY i. m. 40–41.

- ⁵⁰ Az akvarellt a Szépművészeti Múzeumban őrzik (SZM 1905.1963), másolata a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban. A jobb alsó sarokban olvasható felirat: d'après la symphonie de l'abbé Liszt/G. Doré. 42,4 × 32 cm. LM kat. 106/a. KAPOSY V.: Gustave Doré rajzai a Szépművészeti Múzeumban. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. (83)1995. 147–150.
- ⁵¹ A Paolai Szent Ferenc-akvarell eredetije a Szépművészeti Múzeumban, másolata a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban. A két akvarell ajándékozásának körülményeiről L.M. kat. 106/b. KAPOSY i. m. 149–150.
- ⁵² „... j'ai repris mon ancienne demeure au Monte Mario à la Madonna del Rosario. Les plus illustres ornements de ma chambre sont maintenant les deux dessins que je dois à l'amicale munificence de Gustave Doré: St François sur les flots et Dante à l'entrée de la cité des douleurs. Tous mes visiteurs indigènes et étrangers les admirent, et je vous prie de me rappeler cordialement au souvenir de leur auteur.” Rossiniék 1866. június 28-án. Franz Liszt's Briefe. Ed. LA MARA. VIII. Leipzig, 1905. 143. sz. (Továbbiakban LA MARA) Idézi KAPOSY i. m. 149–150.
- ⁵³ WALKER, A.: Franz Liszt III. The Final Years. 1861–1886. New York, 1996. 85–90, 164–165, 330–334.
- ⁵⁴ Ez a siker Lisztet is váratlanul érte, mint arról 1866. november 24-én Agnes Street-Klindworthnek írt leveléből értesülünk. LA MARA i. m. III, 188–190. 1867. július 6-án újabb Liszt bemutatót tartottak a Dante Galériában: részleteket adtak elő *Krisztus* című oratóriumából. LEGÁNY i. m. 42.
- ⁵⁵ A dedikáció szövegét is közli: Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán. I. Könyvek (A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos közleményei.) Összeállította és közreadja ECKHARDT M. Budapest, 1986. 46. sz. WALKER i. m. III. 439. A budapesti Dante-kötetet Eckhardt Mária jóvoltából ismerem.
- ⁵⁶ „Sa Majesté le Roi de Saxe a daigné accepter le titre de protecteur de la société.” Liszt báró Augusz Antalnak. Róma, 1866. január 1. Franz Liszt's Briefe an Baron Anton Augusz. 1846–1878. Hrsz. W. von CSAPÓ. Budapest, 1911. 35. sz.
- ⁵⁷ A galvanoplasztikai másolat és a Doré-rajzok is, feltehetően 1872. január elején már Pesten lehettek, ahol Lisztnek állandó lakás állt rendelkezésre. Egy Pestről, 1872. január 10-én írt levelében Liszt ugyanis megköszöni Wittgenstein hercegnőnek, hogy Rómából elküldte számára holmiját, köztük iparművészeti tárgyakat is. „A mon retour de Vienne, je trouve ici les 7 ou 8 caisses – contenant les livres, dessins, objets d'art, pianos, etc. De mon établissement de Rome, que vous avez en l'extrême bonté de me faire expédier.” LA MARA i. m. VI. 301. sz.

Summary

This study examines a piece of smith's work preserved in the permanent exhibition of the Budapest Liszt Memorial Museum, which portrays scenes from the Paradise of Dante's *Divina Commedia*. Formerly owned by Liszt, this object is a galvanoplastic replica of a sketched drawing by Peter Cornelius for his Dante ceiling in the Villa Massima in Rome. Even so, the work preserved in the Liszt Museum is nowhere mentioned in the literature on Cornelius. The name of the donor (cardinal Hohenlohe) and the year of its donation (1867) are already known to us. These circumstances allow us to conclude that its presentation as a gift may have been in connection with the successful performances of Liszt's Dante Symphony in Rome. The work was performed at the inauguration of the Dante Galeria (February 26th 1866). The patron of the exhibition was Johannes, the King of Saxony, in whose possession the drawing was at the time. The opening ceremony provided the occasion for Hohenlohe to come into contact with the ruler of Saxony, and request a loan of the drawing in order to make the galvanoplastic replica.

Kerny Terézia

A VELEMÉRI SZENT LÁSZLÓ-FRESKÓ XIX. SZÁZADI FELTÁMADÁSA

*Rómer Flóris, Ipolyi Arnold és Czobor Béla kísérlete
Szent László-ikonográfiájának „megújítására”*

Szabó Júlia emlékére

„Volt idő, amikor lemondtunk arról, hogy megbámuljuk azt, ami idegen népektől érkezett. Saját nagyszerűségünkbe zártuk be magunkat, de semmit sem tanultunk, amit megcsodálhattunk volna, csak a múltat, *tempi passati* – nem volt más lehetőségünk. Szokásos utánpótlással ezéért a múltat vetettük magunkat, s lettünk mindannyian ónémetek.”

*(Wilhelm Hauff: A Sátán emlékiratai.
Fordította Zauner Zoltán. Máriabesnyő-Gödöllő, 2003. 137.)*

„Mi magyarok ez idő szerint leginkább a történelmi festészet szűkebb keretébe szorítjuk a festészet magasabb körű feladatait, mert reá vagyunk utalva, hogy a fényesebb múltból meríthető lelkesedéssel hívjuk és nyerjük nemzetiségünk, s ezzel önálló állami létünk, [...]”

*(Keleti Gusztáv: A történelmi festmény-pályázat.
Pesti Napló [1881. január 1.]*

Jelen tanulmány a XIX. századi hazai régiségtan három jeles képviselőjének olyan markánsan megragadható ikonográfiai törekvéseiről szól, idősebb Storno Ferenc (1821–1907) néhány alkotásán keresztül, amelyek a passzivitásban vegetáló XIX. századi hazai keresztény művészet megújítása érdekében születtek.¹ Látszólag egy érdektelen történet, a hazai műemlékvédelem egy marginális szegmense. Egy középkori ikonográfiai típus föllevenítéséről, föltámasztásáról, majd annak következetes alkalmazásáról szól. A jelenség nem egyedülálló a XIX. század második felének történelmi és egyházi festészetében, de olyan kérdéseket és problémákat vet föl, amelyek miatt mégis érdemes nagyobb figyelmet szentelni rájuk.

Keletkezésük kora mind az Egyházi Állam, mind a magyar katolicizmus lehető legkritikusabb és legválságosabb periódusa volt, amikor a külső hatásoktól hermetikusan elzárkózó Apostoli Szék kétségbeesett küzdelmet folytatott az alapjaiban megrendült hatalmi pozíciójának helyreállításáért. A Risorgimento, az Unita Italia árnyékában üléső I. Vatikáni Zsinat (1869. november–1870. július) és IX. (Boldog) Pius pápa (1846–1878) kétségbeesett intézkedései a már csupán formálisan létező pápai hatalom megmentésére, az aggodalom a liberalizmus fokozatos térhódítása miatt; a vallásszabadság ügye; bizonyos hittételek dogmára emelése; köztük pápai infallibilitás kihir-

detése, a placetum felújítása, a szekularizáció miatt meggyengült katolikus egyház belső krízise; az egyházi értelmiség laicizálódása; az ebből adódó feszültségek és az ennek következtében eluralkodott bizonytalanság, vagyis a „Krisztus egyházát minden oldalról fenyegető veszélyek”, olyan súlyos teherként neheztedek a katolikus egyházra, amelyek mielőbbi rendezése immár elodázhatatlanná vált.²

De legalább ugyanennyire rányomták bélyegüket azok a kül- (1863: lengyel felkelés, a nagynémet egység érdekében összehívott frankfurti birodalmi kongresszus [VI. 18.]; 1866: osztrák–porosz háború) és belpolitikai, egyháztörténeti (1861: A magyar országgyűlés feloszlatása [VIII. 23.], Lonovics József megalapítja a Szent László Társulatot stb.) események is, amelyek éppen az érintett időszakban szintén a lehető legsúlyosabb alkotmány- és közjogi problémákkal voltak terhesek.³

Ebben a nagy vonalakban fölvezolt szellemi-politikai miliőben jöttek létre Velemér templomának XIV. századi Szent László-falképéről készült másolatai és a belőle sarjadó további, önálló életet kezdő művek, s váltak mondhatni stratégiai fontosságú etalonokká a korszak egyházi festészetében. A fönti sok-sok egymásba gabalyodó, részleteiben jórészt még föltáratlan szál teszi igazán fontossá ezeket az alkotásokat, mert különösebb művészettörténeti interpretációra egyébiránt aligha tarthatnának számot.

A témával érintőlegesen foglalkoztam már a Zádor Anna kilencvenedik születésnapjára összeállított *Ars Hungarica*-emlékszámban,⁴ és a középkori dunántúli Szent László-ábrázolásokat áttekintő tanulmányomban.⁵ Miután az ide köthető írásos és képzőművészeti adatok az elmúlt tíz év alatt tovább gyarapodtak, valamint az 1996–2000 között, különösen a köztéri szoborállítások terén tapasztalható jelenségek,⁶ ismét fölvetették a részemről, hogy kibővítve, hogy néhány újabb szempont figyelembevételével és bevonásával ismét vállalkozzam az áttekintésére.

A veleméri Szentháromság-templom XIV. századi Szent László-freskója

„[...] Külön mezőben előbbre: Egy király, fején koronát tartó angyallal, szőke szakállal és vállán hermelinnel bélelt bíbor palástban, világos zöld szűk végig gombolt dolmányban, jobb kezében allabárd, [...]”⁷

A templom hajójának nívós középkori freskói közül az északi falon látható, egy mára már elpusztult 1378-as évszám alapján datált, Szécsi (Széchy) Miklós nádor (†1387) kegyurasága idején festett Szent László-falkép jelenlegi állapotában restaurált és erősen kiegészített.⁸ Legközelebbi ikonográfiai párhuzamai az 1358-tól kibocsátott aranyforintok,⁹ a Képes Krónika 46^{verso} és 47^{recto} lapjain látható miniaturák;¹⁰ I. Lajos Cattaróban veretett fillérei;¹¹ az aacheni ékszerek öntött oromzati figurái;¹² a cserényi (ma: Cerín, Szlovákia)



1. A veleméri (Vas megye) római katolikus templom Szent László-freskója. 1378.

Fénykép: Makky György



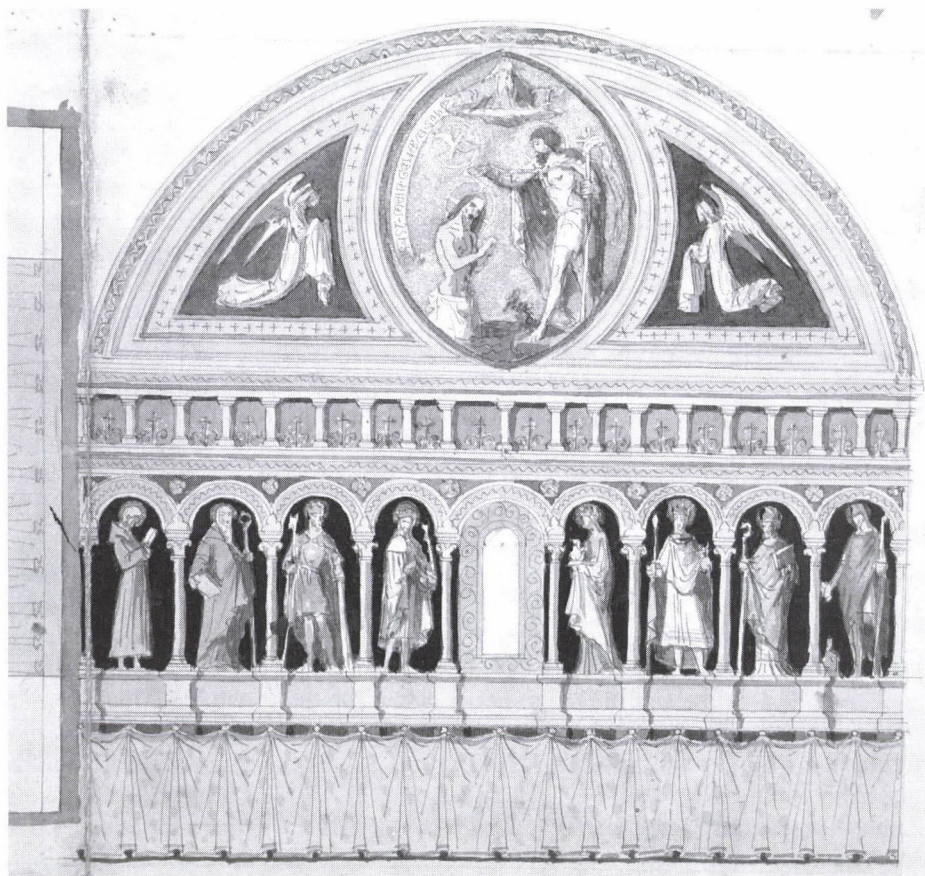
2. A Háromkirályok imádása-jelenet Szent Lászlóval és Szent Miklós püspökkel a veleméri templom északi faláról. Idősebb Storno Ferenc helyszíni fölmérése, 1863. Papír, toll, akvarell. SSMsGy, S. 84.161.1. (76. vázlatfüzet, 11. lap) Fénykép: Farkas Dániel

Szent Mártonról elnevezett (Kostol Svätý Martin), római katolikus plébánia-templom freskója¹³ és a budai karmelita kolostor pecsétje,¹⁴ egy szóval a korszak – jelenleg ismert – Szent László-ábrázolásai. Közéjük tartozott még a váradi székesegyház előtt álló, Márton és György szobrászok viaszvesztéses technikával 1370–1372-ben a váradi székesegyház elé készített aranyozott bronzszobra, mint a korszak önálló Szent László-ábrázolásainak alighanem a legfontosabb mintaképe.¹⁵ A veleméri falkép legközelebbi párhuzamának, mai tudásom szerint (és egyéb összekötő láncszem hiányában) a *Képes Krónika* főntebb említett Szent László-miniatúrái tekinthetők.¹⁶

A veleméri Szent László-freskó (a templom többi falképével együtt) fölfe-dezését követően óriási revelációt keltett a hazai tudományos berkekben. Valóságos zarándoklat indult el a kis templomba. Főleg színházi szcenikusok, díszlettervezők utaztak a nyugati határszélre. Fantáziájukat különösen meg-mozgatta a falkép, mert hajdani magyar lovagi viseletet és fegyverzetet próbálták meg rekonstruálni vele a történelmi tárgyú előadások hiányos jelmez-tárának kibővítésére. Ha nem is ekkora eufóriával, de a régiségbúvárok is élénk érdeklődést tanúsítottak iránta. Az általuk oda hívott jeles képzőmű-vészek (például Telepy Károly) pedig számos, máig sem nélkülözhető precíz helyszíni fölmérést, rajzot, akvarellt és vázlatot készítettek róluk.¹⁷

1863-ban, vagyis a veleméri és turniščei falképek előkerülésének évében, a Magyar Tudományos Akadémia Archaeologiai Bizottsága megbízta a bécsi székhelyű *Kaiser und Königliche Central- Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* kültagjaként is munkálkodó „conservator”-át, idősebb Storno Ferencet a két templom freskóegyüttesének másolásával.¹⁸ A falképekről készült kópiákat 1864. december 28-án Rómer Flóris mutatta be a Magyar Tudományos Akadémián tartott előadásában illusztrációként.¹⁹

A megbízás ezzel az előadással voltaképpen maradéktalanul betöltötte fel-adatát és ezzel a záróaktussal be is fejeződhetett volna, de nem így történt. A veleméri Szent László-falkép továbbra is foglalkoztatta mind Rómer Flórist, mind pedig Ipolyi Arnoldot. Sőt az is megállapítható, hogy Ipolyi kifejezetten vonzódott hozzá, jóllehet – barátjával ellentétben – soha egyetlen önálló tanulmányt nem írt róla, csupán egy-két mondat erejéig, mintegy utalás, pár-huzam gyanánt említette meg írásaiban. Számára ugyanis éppen ez a freskó jelenítette meg a legmarkánsabban Szent László középkori ikonográfiáját jel-legzetes attribútumaival: lovagi viseletével, hatalmas bárdjával és kardjával, uralkodói mivoltára utaló széles hermelingallérú és -bélésű palástjával és az angyali koronázás jelenetével. Bár ez utóbbi szertartás a *Képes Krónikában* is föllelhető, más mintaképként fölhasználható további – köztük a főntebb meg-ementett *Szent László lovagi díszben*-ábrázolással együtt – mégsem annak il-lusztrációi váltak számára fontossá. Persze ne felejtjük el azt sem, hogy a *Krónika* csupán 1867-es kiadása,²⁰ illetve 1876–1877-ben történt lemásolása után került csak be a köztudatba;²¹ míg a veleméri falkép már 1863-tól ismert volt.²² És ez utóbbi esztendő különös jelentőségű volt Ipolyi számára éppen



3. Idősebb Storno Ferenc: A rimajánosi (Gömör vármegye, ma: Rimavské Janovce, Szlovákia) római katolikus plébániatemplom szentélyének falképterve. Papír, toll, akvarell. SSMSGy, S. 84.42/3. Fénykép: Farkas Dániel

e koronázási aktus szempontjából, mert ebben az évben olyan nagy horderejű külpolitikai események történtek, illetve voltak még várhatók (például Ferenc József német császárrá koronázásának terve)²³ és olyan további évfordulókat ünnepeltek (például Hunyadi Mátyás megkoronázásának négyszázadik jubileumát), amelyek ismét rávilágították a figyelmet arra a rendezetlen közjogi anomáliára, hogy Ferenc József magyar királlyá koronázása még mindig nem történt meg; jóllehet a *Pragmatica Sanctio* sarkalatos határozata, illetve az 1790–1791. évi országgyűlés előbeszéde és első négy törvénycikke értelmében ez a szertartás a magyar közjog legalapvetőbb tételének számított. Az országgyűlés által megválasztott fejedelem köteles „uralkodása léptekor magát megkoronáztatni [...] A magyar király csak koronázás által lesz törvényes

magyar király, a koronázásnak pedig törvényszabta föltételei vannak, aminek elsődleges teljesítése maradéktalanul szükséges.”²⁴

A tizenöt éves abszolutisztikus kormányzás után Magyarország Apostoli Szent Koronájával történő királlyá választás még függőben lévő rendezése óriási horderejű közjogi problémává emelkedett, amely szinte állandó jelleggel és központi helyen szerepelt az 1860-as évek elején kiadott magyar és osztrák közjogi munkákban.²⁵ Knauz Nándor az *Aranybulláról* írt röviden.²⁶ *Októberi Diplomát* követően jelent meg Récsi Emilnek a pesti egyetem állam és közigazgatási jog rendes tanárának Magyarország közjogáról írt könyve. Récsi, amikor munkájában az állam területi integritása helyreállításának, valamint a magyar király megkoronázásának szükségességét hangsúlyozta, a nemzeti sérelmek szolgálatába állította a Szent Korona eszméjét.²⁷ 1863-ban adta ki Wentzel Lustkandl *Das ungarisch-österreichische Staatsrecht* című (idehaza hatalmas viharokat kiváltó) munkáját, amelyre válaszul jelentette meg Deák Ferenc 1865-ben az *Adalék a magyar közjoghoz* című alapvetését.

A koronázás; a legitim hatalom gyakorlása, azaz az 1849-ben detronizált Habsburg-ház, majd az új osztrák uralkodó, Ferenc József, némileg a törvényesen királlyá kent Salamon 1074 tavaszán történt lemondatására és I. László trónra kerülésével volt párhuzamba állítható. Ennek a legitimitás és az idoneitás elsőbbségét feszegető problematikája; a Szent Korona szuverenitása és az ezzel összefüggő alkotmányjogi küzdelmek nem maradtak hatástalanok Ipolyira sem, aki Rómerhez hasonlóan (és talán pontosan éppen emiatt), már ezektől az évektől kezdődően különös figyelmet fordított a koronázási jelvényegyesítésre,²⁸ s aki aligha véletlenül választotta 1864-ben, a Magyar Tudományos Akadémia XXII. ünnepélyes közülésén felolvasott előadásának témájául éppen a szepeshelyi székesegyház XIV. századi falfestményének ismertetését Károly Róbert harmadik, immár legitim megkoronázásának jelenetével.²⁹ A kor eseményeire minden idegszálával érzékenyen reagáló Ipolyi előadásban lehetetlen nem észrevenni a rejtett utalást a jelen rendezetlen belpolitikai helyzetére, illetve a burkolt párhuzamot kora józan belátású, megbékélést kereső politikusai, jelesül Deák Ferenc és munkatársai, valamint a Szent Koronát Kán László erdélyi vajdától visszaszerző Tamás érsek és Henrik prépost között:

„[...] S nyilván ily nemes agyagból gyúrt férfi volt Henrik prépost is, mint az ország pacificatio-jában és Károly trónja megszilárdításában előkelő szerepet vitt Tamás esztergomi érsek egykori korlátnok, bizonyára ő is előkelő részt vett ezen törekvésekben főpásztor oldala mellett.

Így alkothatta, mire 1316-ra a szepesi prépostságra lépett, magas érzettel a korszakias esemény emlékére, ezen jelentésteljes monumentális művet, megdicsőítve benne Károly király s párthívei véggyőzelmét: kifejezést adva azon magasztos magyar egyházi és nemzeti hithagyománynak, hogy az ország védasszonya a Boldogságos Szűz pártfogása által, kinek sz. István felajánlotta országát és koronáját, nyerik a királyok a szent koronát, a mint a képen azt a Szűznek felajánlja az érsek, s a B. Szűz azt a uralkodó fejére teszi, örökítve egykori ura és főpásztor Tamás érsek emlékét, kinek a kor eszményeiben, s Károly ügye véggyőzelmében a budai és rákosi országgyűlésen, s a szent koronának visszaszerzésében, valamint a királynak ismételt s végre a szent koronávali megkoronázásában a legnagyobb része volt. [...]”³⁰



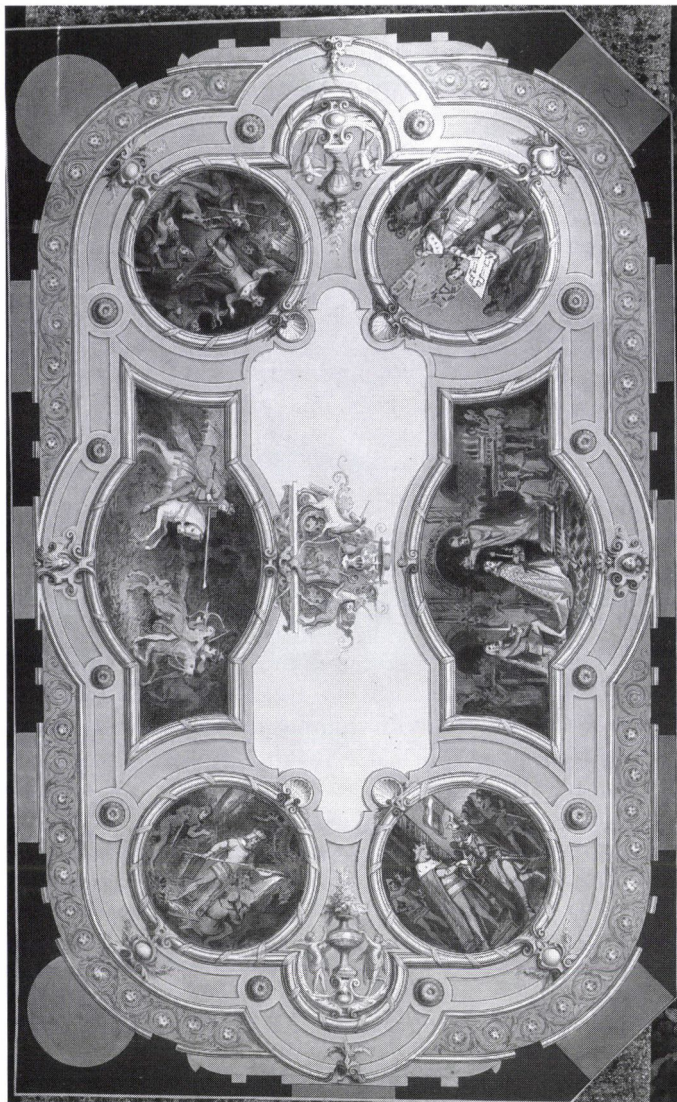
4. Idősebb Storno
Ferenc: A túrócszent-
mártoni római katolikus
templom üvegablak-
terve Szent László és
Szent Miklós alakjával.
Papír, akvarell. SSMSGy,
S. 84.121/3.
Fénykép: Farkas Dániel

E fölöttébb kényes és még megoldatlan történelmi szituáció miatt a veleméri falkép hirtelen politikai áthallásokkal lett terhelt és, ha meglehetősen szerény és többszörösen áttételes módon is, de voltaképpen a kiegyezés legsarkalatosabb közjogi pontjához szolgáltatott némi szimbolikus képzőművészeti alátámasztást az ekkortájt ugyancsak elszaporodó Szent István korona, illetőleg országföjlajánlás-kompozíciókkal együtt,³¹ amelyet majd az 1867. évi

törvénycikkek szentesítettek,³² s amelyet az 1867. június 8-án lezajlott koronázási szertartás realizált.³³

Ipolyi elvi útmutatása mögött azonban fölsejlenek egyéb indítékok is. IX. (Boldog) Pius pápa 1864-ben kiadott *Quanta cura* című enciklikája, majd az itáliai politikai helyzet miatt ellehetlenül I. Vatikáni Zsinat rendelkezései, köztük az infalibiltás dogmája, amelyet Ferenc József nem engedett kihirdetni; az 1870. szeptember 20-át követő bizonytalan és meglehetősen kétségbejuttató egyházpolitikai szituáció, amely idehaza úgyszólván minden téren, így az egyházi zenében és festészetben is éreztette hatását, s a hagyomány általános megtorpanásában, kimerültségében, lesüllyedésében, illetőleg kiüresedésében nyilvánult meg.³⁴ És ez a folyamat érintette persze idehaza Szent László-ikonográfiáját is, amelyet utoljára a barokk katolikus restauráció tudott sikeresen megújítani aktuális mondanivalója révén, amelynek köszönhetően teljesen új, patetikus-apotetikus kompozíciós megoldások (vízfakasztás, pénzcsoda, Szent László följánlja rózsafüzéres kardját stb.) születtek. Ipolyi a veleméri Szent László-falképet tökéletesen alkalmasnak tartotta a szekularizálódó egyházi festészet igényes föltámasztására, de alkalmasnak tartotta a nemzeti egység és önbecsülés helyreállítására is, mert abban szerinte a magyarság lelkületének megnyilvánulása mutatkozik meg.³⁵ Mindent összevetve tehát, véleménye szerint egyedül ez, a szerinte egyszerre nemzeti, erkölcsileg felemelő és az esztétikai érzék fejlesztésére képes kompozíció felelt meg arra, hogy megújítsa vele saját kora vérszegény Szent László-ábrázolásait. Elképzelését mind közméltósági, mind egyéb fontos egyházi és világi hivatali pozícióiból fakadóan, vagyis például a Szent László Társulat és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat elnökeként, akadálytalanul tudta érvényesíteni, illetve kiviteleztetni.³⁶

Ezekben az években idősebb Storno Ferenc éppen a soproni Szent Mihály-templom „stílszerű” restaurálásán dolgozott.³⁷ E munkálatok során elért látványos eredményei fölkellették a prominens hazai szakemberek elismerését, nevezetesen Ipolyi Arnold és Rómer Flóris barátságát, Samassa József egri és Simor János győri püspökök megrendeléseit, valamint lehetőséget kapott arra, hogy még intenzívebben bekapcsolódjék a hazai műemlékvédelembe is. Kruesz Krizosztom pannonhalmi főapát egy 1866-os soproni látogatása során megbízta a Szent Benedek-rendi főegyház már régóta időszerű helyreállításával. Storno 1867. október 7-én utazott Pannonhalmára. A több éven át elhúzódó, Askercz Éva és Dávid Ferenc által publikált,³⁸ mind az építészeti felújításra, mind a liturgikus berendezés és fölszerelés tervezésére vonatkozó nagy volumenű megbízatás egyik, a fönti tanulmányokban közölt ugyan, de mégis eléggé kevés figyelmet kapott, emléke az, az 1869–1870 között készült üvegablak-terv, amelyet Storno a Szent László-oltár fölé képzelt el, s amelyen a Szent frontális nézetű álló a kompozíciója teljes egészében a veleméri falkép nyomán készült.³⁹ E választás mögött határozottan tetten érhetők a Magyar Tudományos Akadémia Archaeologiai Bizottsága által hat év-



5. Idősebb Storno
Ferenc: A nagyvárad
püspöki palota ebédlő-
mennyezete. Papír,
akvarell. SSMSGy,
S. 84.67.26
Fénykép: Farkas
Dániel

vel korábban kapott megbízatása a veleméri freskóegyüttes pontos, szakszerű lemásolására; a történész Paur János instrukciói, valamint Rómer Flóris és Ipolyi Arnold ikonográfiai koncepciója, amelyek nyomán gyökeresen és végérvényesen megváltoztatta saját korábbi, de szintén valamilyen középkori, illetőleg reneszánsz vagy barokk és némi utánajárással pontosan azonosítható, mintaképre visszavezethető Szent László-ábrázolásainak kompozícióját.⁴⁰

A veleméri és turnišcei falképekben továbbá egy olyan lehetőségeket is látott, amelyekkel saját, egyéni művészi ambícióit is kielégíthette; nevezetesen, hogy azok egyes jeleneteihez visszanyúlva, új műveket kreál. Ezt példázza az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat által 1868-ban meghirdetett, a kiegyezés utáni légkörben különösen jelentőssé vált, műlappályázatra beküldött anyaga. Az aligha véletlenül éppen a koronázási szertartást, vagyis a magyar uralkodói legitimitást középpontba állító, *Történelmi események Szent László életéből*-sorozat nem csupán Storno historizáló munkamódszere miatt érdemes figyelemre, hanem elsősorban annak történeti háttere miatt.⁴¹ A *Szent László koronáztatása Székesfehérvárott; Ákos, a kun egy magyar hölgyet rabol el, kit Szent László üldözvén elfog és megöl; László magyar király a felajánlott német császári koronát visszautasítja* című kartonjain a központi témákat keretelő félköríves mezőkben a veleméri-falkép után készült Szent László-ábrázolások láthatók, míg a kun üldözésnél, amely a későbbiekben kisebb méretű sokszorosításban is terjedt; a turnišcei-ciklus jelenetei köszönnek vissza.⁴²

Ilyen előzmények után tervezte meg a Pannonhalmára a Szent László-oltárt, amelyet csakhamar újabb megbízások követtek. 1869. április 15-én Kubinyi Ágoston és Rómer Flóris a Magyar Tudományos Akadémia Archaeologiai Bizottsága nevében fölkérte Stornót, hogy „Magyar és Erdélyország műemlékeit rajzolja, felmérje, főleg pedig az előforduló falfestményeket másolja”.⁴³

Hét évvel később a Gömör vármegyei Jánosi (ma: Rimavské Janovce, Szlovákia) Jézus megkeresztelése titulusú plébániatemplom szentélyének kifestésére kapott fölkérést,⁴⁴ amely Rómer Flóris gondosan kimódolt falfestészeti programja szerint készült el.⁴⁵

Rómert – Ipolyi nyomatókos támogatására – 1876-ben nevezték ki jánosi címzetes apátnak,⁴⁶ aki beiktatása után szinte azonnal hozzálátott, részben saját költségén, annak stílszerű restaurálásához.⁴⁷ Jelen megbízása egy olyan, több mint egy évtizedes együttműködést koronázott meg, amely munkakapcsolat éppen a veleméri falkép fölfedezésétől datálódott, s amely mindkettőjük számára valamiképpen fordulópontot jelentett.⁴⁸ Rómer éppen két évvel ezelőtt adta ki, az illusztrációs anyagát tekintve jórészt szintén Stornónak köszönhető *Régi falképek Magyarországon* című könyvét, amely tudományos pályájának egyik legkiemelkedőbb szellemi teljesítménye lett, s amely kötetben egyébiránt igen nagy teret szentelt a veleméri falképeknek is,⁴⁹ Storno műemléki pályafutása pedig éppen e helyreállítási munkákat követően vett még nagyobb lendületet.

A jelentősen átépített templomot 1876. február 2-án, mellesleg napra pontosan tíz évvel Ipolyi Arnold nagyváradi püspöki kinevezése előtt, szentelték föl.⁵⁰ Impozáns falkép-együttesének ikonográfiai koncepciója középpontjában a mandorlába foglalt Jézus megkeresztelése és az alatta a sorakozó Szent István királlyal, Imre herceggel, valamint a veleméri falkép nyomán megfestett Lászlóval ókeresztény reminiscenciákat idéz. Együttesük kiegé-

szült további, eredendően a jezsuiták által bevezetett XVII. századi ábrázolási szisztémával, vagyis további szentekkel; jelen esetben a Szent Benedek rendjéből Adalberttel és Benedekkel; Erzsébet királynéra való finom szimbolikus utalással Árpád-házi Szent Erzsébettel; a templomot a tűzvészről megóvó Szent Flóriánnal, egyszersmind Rómer Flóris védőszentjével; magával a címzetes apáttal; Storno Ferenc patrónusával, azaz Assisi Ferencsel; valamint a Magyar Királyság közjogi képviselőire, nevezetesen I. Ferenc József magyar királyra és Trefort Ágoston magyar királyi vallás- és közoktatásügyi miniszterre utaló feliratokkal.⁵¹

A veleméri falkép fölhasználására a következő adatot 1878-ból ismerem. Ismételt alkalmazása annak kapcsán vetődött föl újra, hogy Carl Geyling a bécsi Votivkirche egyik ablakára egy olyan Szent László-kompozíciót készített, aki hagyományos bárdja helyett buzogányt tart kezében. Ipolyi azonnal nyomatékosan tiltakozott e „germános” ikonográfia ellen, s az ekkortájt restaurálandó budavári koronázási- (Mátyás-) templom üvegablakaira tervezett magyar szentek közül László alakját a leghatározottabban a veleméri freskó alapján írta elő.⁵²

Bár a Nagyboldogasszony-templomba végül nem Strono tervei, illetőleg e középkori freskó nyomán készítették el Szent Lászlót ábrázoló üvegablakot;⁵³ addig első püspöki székhelyén, Besztercebányán a Boldogasszony-vártemplom (1771-től székesegyház [ma: Banská Bystrica, Kostol Pani Marie. Szlovákia]). 1477-ben épült Szent Borbála-kápolnájában és az Árpád-házi Szent Erzsébet-(kórház) templomában már maradéktalanul sikerült megvalósítatnia elképzelését a művész hathatós közreműködésével, aki terveihez több hazai középkori mintaképet is figyelembe vett, illetve fölhasznált.⁵⁴ A székesegyház Szent Borbála-kápolnájába, ahová végakarátának megfelelően Ipolyi szívét is eltemetik majd, a templom előcsarnokának XV. századi freskóegyüttese⁵⁵ nyomán festette meg al secco technikával a magyar királyszenteket,⁵⁶ míg a templom egyik üvegablaknál már a veleméri falkép nyomán formálta meg Szent László alakját, némileg módosítva csupán annak eredeti kompozícióját.⁵⁷ Az egyik ablakban a mecénás püspök is látható teljes főpapi ornátusban, akit viszont Storno a túrócszentmártoni (ma: Martin, Szlovákia) római katolikus plébániatemplom egyik sokszor publikált falképe, Donch mester térdeplő, feliratszalogot tartó alakjához „igazított”, mindössze annyi különbséggel, hogy ezen „DEUS et PATRIA” jelmondat olvasható.⁵⁸

A veleméri Szent László-falkép visszaköszön még a város Árpád-házi Szent Erzsébet-templomának szentélyében és annak egyik ablakán is. A műemlékes berkekben élénk figyelemmel kísért, részben a püspök saját költségén végzett⁵⁹ példamutató helyreállításokat nem csupán Ipolyi propagálta egy díszes kötetben,⁶⁰ de a szakemberek is elismerően nyilatkoztak róla:

„Ejtsünk még néhány szót a sz. Erzsébet egyházzól, melynek ablakfestményei tervezeténél szerzőnk, igen helyesen nem annyira a történethűséget tartá szem előtt, mint inkább az egyházi ikonographiának hagyományos szabályait. A középső részt hat magyar szent álló képe foglalja

el, két oldalt térdelnek Károly Péter a középkori művészi és polgári öltönyben, mint alapító, s Ipolyi püspöki díszben, mint adományozó. A donatorok fölötti tér, kályha-tábla ablakban van kirakva, mi a mellett, hogy izléstelen, még a gothica alaptételeivel is ellenkezik, a mennyiben a középkori művész képzelme, minden parányi tér tipikus betöltésére irányult.

Egyébiránt a festmények többi része, sz. Erzsébet alakja kivételével sikerültnek mondható. Erzsébet jobbján könyvet, baljában rózsákat tart. Az utóbbi helyén van, mert a legenda érdekesebb részére vonatkozik, de nem tudjuk, mit keres kezében a könyv, mellyel Krisztus, az egyházi atyák s csak szükségből, nagy ritkán ábrázoltatnak nők. Végre a szent pártfogó fejdisze egészen elüt a többiétől. A korona, mely nincs indokolva, miért hasonlít a lombardiai vagy vaskoronához, csak a feje búbján van, mint a magyar menyecskek főkötője. Ez nem áll összhangban István, László és Margit egyenesre föltett, stylizált liliomos koronájával. Még a porosz-Marburgi egyház remekművé szobrán is, az ékköves diadém vízszintes vonalban koronazza a szent hölgy fejét.”⁶¹

Ipolyi a besztercebányai renoválásokat követően a Körmöcbányán (ma: Kremnica, Szlovákia), Túrócszentmártonban,⁶² Privigyén (ma: Prievidza, Szlovákia) és Bajmócon (ma: Bojnice, Szlovákia) végeztetett helyreállítási munkálatokat. A túrócszentmártoni Szent Márton (Svätý Martin) tiszteletére szentelt plébániatemplom nem éppen zökkenőmentes restaurálásáról az *Egyházművészeti Lap* értesítette olvasóit szinte hónapról hónapra:

„A *turócz-szt-mártoni* (besztercebányai egyházmegye) plebánia-templom számára *Kratzmann Ede* műtermében két csinos üvegfestmény készül. Az egyik sz. István királyunkat ábrázolja álló helyzetben, s alatta az ország címerét; a másik sz. Lászlót, a veleméri falfestmények typicus fölfogása szerint, alatta a donator-püspök, *Ipolyi Arnold* ő excellentiája főpapi címerével, kinek költségén és felügyelete alatt az egész templom restaurálva leszen. Ugyancsak e második ablakon látható a cartonokat készítő mester, *Storno Ferencz* monogramma. Mindkét alak igen ügyesen szerkesztett csúcsíves stylű architektonikus mennyezet (*Baldachin*) alatt áll, alúl jegyzett neveikkel: (S. STEPHANVS és S. LADISLAVS). Az ablakok magassága 2'94 méter, szélessége 0'294 méter. E színdús üvegfestmények hűsvét táján készülnek el.”⁶³

1877-ben Lipovniczky István nagyváradai püspök (1868–1886) kinevezte Rómer Flórist kanonokká (stallum litterae) egyházmegyéjébe, majd ezt követően megbízta a nagyváradai (ma: Oradea, Románia) barokk székesegyház festészeti programjának kidolgozásával és annak előkészítési munkálataival.⁶⁴ Rómer 1878-ban Storno Ferencet kérte föl a kivitelezésre.⁶⁵ Ekkor kapott megbízást az érseki palota dísztermének kifestésére is. A legutóbbi restaurálásakor letakart, s tudomásom szerint jelenleg még nem látható, hússzor húszonégy méter alapterületű díszterem mennyezetére Lipovniczky címere köré barokkizáló kartusokba foglalva a következő jelenetet komponálta meg Storno Szent László históriájából és egyházi szerkesztésű legendájából: Szent László és a kun küzdelme; a koronázási szertartás, a váradai székesegyház alapítása, a keresztes hadak fővezéri botjának átadása, a vízfakasztás, Szent László imájára éhező katonáinak megjelennek a vadak.⁶⁶ A Patachich Ádám-kori díszterem mennyezetképeinek grandiozitását föléleszteni szándékozó Storno e falképekkel utalt mind a püspökség történetének legkiemel-



6. Idősebb Storno Ferenc: Részlet az alsúti (Fejér megye) kápolnába tervezett harangról Szent László alakjával. Papír, toll. SSMSGy, S. 84.3/145.

Fénykép: Farkas Dániel



7. (Idősebb Stono Ferenc:) Szent László a Szent Koronát tartó herolddal. Vázlat. Jelzés, évszám nélkül. Papír, toll. SSMSGy, leltári szám nélkül. Fénykép: Farkas Dániel



8. (Idősebb Storno Ferenc:) Szent László Szent István sírjánál. Vázlat. Jelzés, évszám nélkül. Papír, toll. SSMSGy, leltári szám nélkül. Fénykép: Farkas Dániel

kedőbb eseményeire; utalt I. László király életének közismert mozzanataira és csodáira; de utalt velük a terem funkciójára is, amit ebédlőnek is használtak. Az egyes jelenetekhez (a székesegyház építése) barokk grafikai előképeket (Binder János Fülöp) használt, a kerlési ütközetnél a zsegrai plébánia-templom Szent László-falképciklusának reminiscenciái rémlenek föl, de leggyakrabban a turnišcei középkori templom freskói voltak mintaképei, és a főhős minden alkalommal a veleméri Szent László-falkép viseletét hordta.⁶⁷ A reprezentatív együtteshez voltaképpen az egy évtizeddel korábbi műlapjait használta, pontosabban azokat nagyította föl.

1878-ban, vagyis éppen a veleméri Szent László-freskó készültének ötszázadik évfordulóján kereste föl a várost katonai körútja során a magyar honvédség főparancsnoka, Rómer Flóris egykori tanítványa, Habsburg József főherceg, aki viszont (föltehetően Rómer ajánlására) meghívta Stornót családi birtokára, Alcsútra az udvari kápolna teljes berendezésének megtervezésére, ami magában foglalta a falképek ikonográfiai koncepciójának (dekoratív ornamentika és bibliai témák) összeállítását, az ablakok, a mozaikpadló kivitelezését, valamint a bútorzat megtervezését.⁶⁸ Az 1882. augusztus 6-án Simor János bíboros, hercegrímás, esztergomi érsek által koncelebrált mise keretében fölszentelt épület valamennyi berendezési és fölszerelési darabja egyéges neoromán stílusban készült. Storno csupán egy helyen tért el ettől, a kápolna harangján, ahol az egyik figurális öntvény Szent Lászlót ábrázolja a veleméri falkép nyomán.⁶⁹ Alakja azért merülhetett föl, mert a középkorból egyetlenegy hasonló ábrázolására sem sikerült rábukkanni, még Rómer Flóris 1862-ben megindított széleskörű gyűjtőmunkája után sem.⁷⁰

Ekkorra már e freskó a föltárásáról szóló legelső beszámoló, Arany János értekezése,⁷¹ Rómer Flóris falfestészeti corpora⁷² és mindenekelőtt a Stornóféle Szent László-replikáknak köszönhetően szervesen beépült a tudományos élet vérkeringésébe, az Ipolyi-Rómer-Storno neve által fémjelzett historizáló műemlékvédelmi gyakorlatba, amelyre a kiegyezést követő konszolidált időszakban azért volt még továbbra is szükség, mint erre Ipolyi Kassán 1878-ban egy nagy ívű, sokszor és sokat idézett eszme-futtatásában rámutatott, hogy tovább erősítse vele a nemzeti öntudatot:

(„De ami ebben ismét nemzeti történetünkre nevezetes, az, hogy a rendes egyházi, iconographiai szent képkörökön is túlmelve, amint nemzeti szenteink legendáit sűrűn és mindenféle festé, emellett még szent királyaink és hőseinknek történetét és hőmondáját is valódi történetfestészettel megörökíté. Egész képsort ismerünk immár hazánk templomaiban, melyek nagy falfestményekben amint gyakran előállítják Szent Istvánt és Szent Lászlót, úgy nevezetesen, utóbbi királyunknak nemcsak életét és legendáját, hanem nemzeti eposzát is, a kun hadak felett vívott diadalainak cserhalmi epizódját, a kun vezérrel az elrabolt leányért vívott párbaját, s annak megmentését a legnépiesebb felfogással s alakítással adják elő. Csak minap fejtették ki így ezeket a mészréteg alól, az ország egyik végétől a másikig, Turnicsén, Zala szélén, és Zsegrán, Szepesben, Marosvásárhelyt és Nagyszebenben, Erdélyben. Sőt itt lappang még nyoma Önöknél, Szent Mihály kápolnájok érdekes falfestményeiben. Mennyi enyészhetett el ebből és mennyi lappanghat még másutt, midőn a felfedezettek nyomait is csak az ország végszélein ta-

láttuk fel! Így bírjuk azonban e művészetünk előbbi korából Szent István és Szent László nevezetes tempera tábla-festvényeit is a szepes káptalani oltárképeken. De, hogy e nemzeti védszen-teinket képből és szoborból, úgyszólván, minden falu egyháza bírta, azt máig mutatják nemcsak az emlékek, hanem a hagyományos gyakorlat is. Alig van máig oly idegen népű és nyelvű vidék hazánkban, melynek templomaiban ne léteznék azok szobra vagy képe. E nemzeti kegyelet első szent királyaink iránt, melyet a képző-művészet annyira fokozott, kétségtelenül oly lélekemelő és megható jelenség, mellyel egy népnek nemzeti szentjei kultusza sem hasonlítható össze. Mily halvány ehhez képest, például a német népnél a Szent Károly tisztelete, vagy az osztrákoknál a Szent Lipót fejedelemé! sőt még a francia Szent Lajos-kultusz sem emelkedett volt ily magasra s általánossá nemzeténél, mint nálunk Szent István és László, de sőt Szent Imre s Erzsébet tisztelete. Miben, kétségtelenül, sűrű művészeti képzésöknek nagy része volt.”⁷³

Az élénk visszhangot kiváltó programra Czobor Béla reflektált érdemben a Szent László Társulat következő évben tartott ülésén, akire Ipolyi beszéde „döntőleg iránytadó befolyást gyakorolt.”⁷⁴ A lehanyagolt egyházi festészet okainak föltárása után, áttért a stylszerű helyreállítás és a konzerválás fontosságára, amely 1867 után idehaza is öröndetes lendületet kapott:

„[...] Nem újítási viszketeg, különczködő régieskedés vagy merő külsőségeken való kapkodás szédíti el elménket s mondatja ki velünk a sokak által meg nem értett igazságot, hanem az ellazult, a keresztény szellem ihletétől csaknem teljesen megfosztott közélet szemmeltartása, melybe ezen magukban véve csekély és külsőségeknél látszó intézkedések útján reménylünk, a hajdan velők járt szellemet, jobb erkölcsöket és bensőséget önthetni. A szépművészetek mindenha kifolyásai a vallásos meggyőződésnek és hű tükre a népek szellemi életének: felvirágoztatásuk által szellemi ébredést és társadalmunk minden rétegében jobb irány felé való lendülést várhatunk. [...] Kiváló elismeréssel szólhatunk azon műalkotásokról, amelyekhez jeles hazánkfiának, *Storno Ferencnek* neve fűződik. A pannonhalmi főmonostoregyház, melyet a benczések műszertető főpátjának, dr. Kruesz Krizosztom áldozatkész ügybuzgalmának köszönhetni jelen restaurált alakjában; továbbá besztercebányai egyházi műemlékek legnagyobb része, melyek a hazai egyházi műarchaeologiai tanulmányok mestere, a besztercebányai püspök költségén állítottak helyre, az ő bámulatos szakértelmével lettek újjáteremtve. Főleg az utóbbi helyreállítási munkálatok nevezhetők minta- és példányszerűeknek, mert a maecenas főpap tollából egyidejűleg beható műtörténeti leírás jelent meg róluk, mely hasonnemű restaurálásoknál segéd- és útmutató munka gyanánt szolgálhat. Kimerítően tudósít bennünket a fényes kiállítású monographia a besztercebányai egyházi műemlékek műtörténeti fontosságáról, a helyreállítási munkálatokról stb, melyek a művészetek kedvelőire nézve époly könnyen érthető módon adatnak benne elő, mint amily tanulságosan és élvezetesen a szakférfiak számára.”⁷⁵

Részben ezt a megújulást kívánta szolgálni az általa szerkesztett *Egyházművészeti Lapban* megindított *Magyar ikonographia*-sorozattal is, a magyar szentek középkori ábrázolásainak szisztematikus földolgozásával, mintegy inspirációt, követendő előképeket nyújtva a témában teljességgel tájékozatlan kortárs művészek számára. Az ide szánt tanulmányok közül azonban csak az ekkortájt ismételten megsürgetett szentté avatási eljárása miatt aktuálissá vált Árpád-házi Boldog Margit,⁷⁶ és (ugyancsak nem véletlenül) Árpád-házi Szent Erzsébet⁷⁷ ábrázolásairól íródtak összefoglalások. A Szent László ikonográfiájáról szóló publikáció (Szent István királyéhoz és Imre hercegéhez hasonlóan) azonban (amelyben minden bizonynal kitüntetett

helyre került volna a veleméri falkép) már nem készülhetett el a folyóirat megszűnése miatt.⁷⁸

Arról azonban még értesülhetünk a lapból, hogy a Storno által megkezdett pannonhalmi bencés főmonostor keresztfolyosójának restaurálása tovább folytatódott 1884-ben is, de „A ritka műgonddal járó helyreállítási munkálatok több évet fognak igénybe venni, illetve több évre fölosztva teljesítetnek. A pannonhalmi főapát, dr. Kuresz Kriszosztom öexciája bőkezősége egyik legbecsesebb műemlékünk fönmaradását biztosítja a szent-mártoni keresztfolyosó stylszerű restaurálása által.”⁷⁹ A keresztfolyosó Szent László-üvegablakát Strono a veleméri falkép alapján tervezte meg.

Arról is értesülhetünk továbbá még belőle, két évvel később, hogy a Császka György szepesi püspök által restaurálandó XV. századi felkai úrmutatóra szánt magyar királyszentek öntött szobrocskáit milyen módon kell korhűen megformálni:

„Sz. István szobrocskájának mintázásánál figyelmébe [ti. az ötvösnek] ajánlottuk Storno Ferenc azon alkotását, melylyel a besztercebányai vártemplom hiányzó consolát létrehozva, történeti alakjaink sorozatát szerencsésen kiegészítette. [...]

Sz. László királyunkat daliás alakjában véltük leghelyesebben ábrázolandónak. Míg sz. István királyunk palástban, fején koronával, jobbában jogarral, baljában vilálgalmával fog ábrázoltni: addig a cserhalmi ütközet hősét vértézve, jobbában harci bárdal vagy szekerczével, mely az egész középkoron át ikonographiai symbolumává lön a szent királynak, fogja mintázni a művész. Nagy mulasztást követtünk volna el, ha nem figyelmeztettük volna az ötvöst a nagyváradi herma figyelembe vételére, melynek vonásait – amennyiben az alak kicsided arányai engedik – tekintetbe is fogja venni a mintázó mester. [...]”⁸⁰

Bár az instrukciókban, a Győrótt őrzött fejereklyetartó hermát leszámítva, nem esik szó más, konkrétan a fölhasználandó előképről; a legfontosabb mintakép ebben az esetben is a veleméri falkép volt. Ennek nyomán olyannyira „korhű”-re sikeredett László megformálása, hogy későbbiekben megtévesztett néhány szakembert is.⁸¹

A veleméri Szent László-falkép másolatai tehát folyamatosan terjedtek országszerte. A kor műemléki gyakorlatában korszerűnek és modernnek mondott, voltaképpen egy Gesamtkunstwerk helyreállítási gyakorlat azonban már a kezdetektől fogva problémákkal volt terhes, mert nem volt más, mint egy túleröltetett, merev anakronizmus, s amely Strono művészi fejlődésében is határozott visszalépést jelentett. Ezzel persze már a kortársak némelyike is tisztában volt, de érdemi bírálatára csupán Ipolyi Arnold halála után kerülhetett sor. Keleti Gusztáv emlékbeszédében, amelyben az elhunynak az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat elnökeként betöltött szerepét méltatta; dilemmáit fejezte ki e módszer további alkalmazását illetően:

„Megjegyezték, hogy a történelmi festészetben is köztisztületű volt elnökünk nem látja első sorban – a mint illenék – művészetünk átlagos színvonalának hatalmas emeltyűjét; hanem hogy azt csupán a hazai történet minden áron való illusztrálására, művészileg sokszor igen kedve-



9. Ifjabb Storno Ferenc: A sárbogárdi (Féjér megye) római katolikus templom főoltárának terve. Papír, toll. SSMSGy, leltári szám nélkül. Fénykép: Farkas Dániel



10. Stagl F: A sárbogárdi római katolikus templom főoltára, 1894. Kartonra kasírozott albumin. SSMSGy, leltári szám nélkül. Fénykép: Farkas Dániel

zöten feladatokra kívánja erőszakosan alkalmazni s így nem veszi figyelembe közművelődési viszonyaink azon középállomásait, sem átmeneti korszakunknak ama hézagait és nehézségeit, a melyekről épen a műveltebb érzésű és hazafiasabb lelkületű magyar művész, mint legbensőbb és szemérmesen titkolt bajainkról, csak ritkán és kelleetlenül nyilatkozik.

Az ily szakszerű belkérdésekbe való avatkozást – tudvalevő – hogy a művészek sehol szívesen nem veszik. S ki vehetné ezt rossz néven tőlünk, a ki tudja, hogy testületképen is hírhedt fegyelmezetlenségük a gondolkodásmód bizonyos függetlenségén és az individualitás erősebb fejlettségén alapszik. A művészember belértéke külön egyéniségében tetőzik és semmivé lesz, ha individualitásáról lemond, vagy ha ennek lényegéből áldozatokra kényszerítik.

Ők ugyan nem róvták fel bűnül a nagyrebecsült püspök-elnöknek a közösen óhajtott cél megközelítésében tanúsított türelmetlenségét. Tisztelettel meghajlunk művészapostoli küldetése előtt – mondá egyikök – de az a győzelem, melyre bennünket sarkal, bár édes volna, még sem olyan gyümölcs, mint az a szép ananász, melyet mesterségesen sűrített napfényvel érlel szt-keresztii üvegházában. Miről sem tudva, csak más szavakban ugyanazon benyomásnak adott kifejezést, melyet a *Magyar Mythologia* rég porló, s talán egyetlen komoly bírálója vet Ipolyi szemére: „mintha élő virágok hiányában – úgymond – csinált virágokra tartana tarlózatot”.⁸²

Keleti kritikája egy jöttányit sem befolyásolta azonban Czobor Bélát abban, hogy 1886 után is következetesen ragaszkodjon a még Ipolyi által előírt ikonográfiai programokhoz, sémákhoz és természetesen idősebb Storno Fe-

renc személyéhez is. És a veleméri falkép ekkor, immár egyedül neki köszönhetően, egy újabb diadalútra indult és egy újabb karriert futott be.

A XIX. század utolsó évtizedében gőzerővel megindult műemléki helyreállítások, illetve az Ezredéves Történeti Kiállítás programja különösen kedvezett újbóli megjelenésének, amelynek szervezésében és megalkotásában Czobornak mint előadónak meghatározó szerep jutott. Pulszky Károlyhoz hasonlóan, aki a Történelmi Főcsoport másik előadójaként gyűjtötte és cédulázta szorgalmasan a közelgő kiállításon bemutatni szánt alkotásokat.⁸³ Ezek között megtalálhatók, két teljes lapnyi terjedelemben, a veleméri „csúcsíves templom nagyszerű falfrescói” is a Szent László-falképének említésével együtt.⁸⁴ A „csúcsíves csoport” együttesébe tartozó, Alpár Ignác által tervezett szepes-csütörtökhelyi kápolna felső emeletének egyik üvegablaka azután ennek alapján készült.⁸⁵ Illusztrációként szerepelt az évfordulóra kiadott reprezentatív kiadványokban és a Szilágyi Dezső által szerkesztett *Magyar Nemzet története* sorozat második kötetében.⁸⁶ De az sem volt véletlen, hogy éppen 1895-ben kezdtek hozzá a veleméri templom és falképei 1890 óta halogatott restaurálásához is, amelyek egyébiránt sem tűrtek már semmiféle halasztást.⁸⁷ Miközben ugyanis a Szent László-falképről készült másolatok a figyelem középpontjába kerültek, addig az eredeti freskó állapota egyre jobban romlott.⁸⁸ A falkép részben emiatt, részben még továbbra is a viselet miatt, részben pedig az akkor még a Szent László-falkép mesterének vélt Johannes Aquila személye miatt, ismét a művészettörténészek figyelmébe került.⁸⁹

ÖSSZEFOGLALÁS

A XIV. századi veleméri Szent László-falkép fölhasználása és átplántálása egy négyszáz évvel későbbi kor hívójének tudatába és vizuális memóriájába voltaképpen nem a historizmus és még csak nem is Ipolyiék leleménye volt. Megfigyelhető ez a jelenség a Szent középkori ikonográfiájában is. A fennmaradt ábrázolásainak zöme ugyanis már saját korában is egy-egy közismert alkotás leszármazottja volt. Erről a középkorban igen jól bevált és igen hatékonynak bizonyult módszerről fölélesztői azt remélték, hogy tökéletesen fog funkcionálni és tökéletesen elegendő lesz a XIX. század utolsó évtizedeiben is, s amelyhez Storno személye megfelelő garanciát nyújtott. A program végkimenetele azonban nem lehetett kétséges: zsákutcába torkollott, kudarcba fulladt. Az az ikonográfiai típus, amit föléleszteni szándékoztak a veleméri falképpel ugyanis kánonná merevedve, csupán egyéni intenció és lelemény nélküli vérszegény, Székely Bertalannal szólva „nemesség és bensőség” nélküli másolatokat eredményezett, vagy Keleti Gusztáv föntebbi szavait idézve „csinálttá vált” vált a középszerű Storno kezén, s aki gyakorlatilag nem tett mást, mint azt, hogy szolgálai módon alkalmazta szinte valamennyi általa restaurált templomban a legkülönbözőbb műfajokban: falképeken, üvegablako-

kon, oltárokon, harangokon. Mindössze kisebb korrekciókat hajtott végre rajtuk. Az angyali koronázás jelene például az 1863–1870 közötti években többször is fölbukkant Szent László mellett, a főntebb már érintett történelmi okok miatt. A kiegyezést követően, amikor a koronázás kérdése már nem volt közjogi probléma, mellőzte e jelenetet. László néha frontális nézetben, néha profilban áll. Kezébe hol hosszú, hol rövid nyelvű; homorú vagy domború; olykor kifelé, olykor pedig befelé fordított pengéjű bárdot helyezett. Másik attribútumát, a kardot egyszer László elé, egyszer a háta mögé helyezte. Liliomos pártázatú koronája mindig nyitott, de ezt is variálta különböző középkori Szent László-ábrázolások nyomán. Arcvonásainál az eredeti freskó nagymérvű pusztulása miatt, gyakorta a győri Szent László-herma fiziognómiáját vette alapul. Csupán a széles hermelingallérú, a derékvonal alatt széles átbújtatott övvel összefogott világoszöld fegyverkabátot alkalmazta szigorú következetességgel. Néha reneszánsz, néha barokk környezetben helyezte el hőst. Címer a XIV. századi freskón egyáltalán nem volt. Miután azonban a XV. századtól a kettős kereszt országcímer is egy másik jellegzetes attribútumává vált Lászlónak; Ipolyiék ehhez is következetesen ragaszkodtak. A tárcsapajzsba foglalt címer többnyire a Szent lába alatt helyezkedik el, amely hol az Árpádok vágásos (sávozott) címere, hol „korhűen” egy pólyás változat, azaz Anjou-liliomokkal osztott, mint például a Zarában őrzött kelyhen, hol pedig kettős kereszt. Storno történelmi festészete e motívumok és elemek cserélgetése, variálása révén voltaképpen nem képviselt mást, mint a javító-rekonstruáló, a műemlék-restaurátor hagyományörzésnek a historizmusra oly jellemző gyakorlatát, ami végeredményben, még ha megkésve is, de betöltötte szerepét. Nagyobb változtatásokkal csupán akkor élt, ha egyéni művészi ambíciójának is engedett: temérdek vázlatán, vagy műlapjain, kivitelezésre sohasem került tervein.⁹⁰ A veleméri Szent László-falkép, illetve a turnišcei ciklus ezt a mechanizmust vizsgálva, ebből a nézőpontból is sokatmondó tanulságokkal szolgál.

Az idősebb Storno Ferenc által az 1863-tól a lehető legkonzekvensebben alkalmazott mintaképet fiai, ifjabb Storno Ferenc (1851–1938) és Storno Kálmán is fölhasználta, s szinte a művészcsalád kizárólagos szabadalmává vált.⁹¹ Az általuk is sorozatban gyártott fal- és üvegablak terveknek (Privygye, Harka [Győr-Sopron-Moson megye], Muzsla (ma: Mušla, Szlovákia) templomainak üvegablakai stb.) köszönhetően eléggé szép sikernek örvendett még a XX. század első évtizedeiben is, jóllehet ideje, időszerűsége ekkor már végképp lejár.⁹²

A történet azonban még velük sem fejeződött be. Replikái és reminiscenciái a későbbiekben is föl-föltünedeztek; 1995–2000 között pedig kifejezetten virulenssé váltak. Értékelésük egy külön tanulmányt igényelne⁹³ a falkép historiográfiájának földolgozásával együtt, amely a legelső, a *Vasárnapi Újságban* közölt figyelemfölkelő híradástól kezdve⁹⁴ a lehető legbonyolultabb rekonstrukciókig és zavaros, fantazmagórikus eszme-futtatásokig igen csak

terjedelmessé duzzadt az eltelt százötven év során.⁹⁶ Egy harmadik tanulmány pedig a restaurálásáról szólhatna, amelynek története szintén bővelkedett a fordulatokban. Ezek közé tartozott például az a meglehetősen szokatlan és tudomásom szerint példa nélküli eljárás, amikor 1968-ban Bozó Pál és munkatársai Szent László addigra jórészt megsemmisült arcvonásait a XV. századi sepsibesenyői Szent László-ciklusából kölcsönözve egészítette ki. Miután azonban az eredeti elpusztult, csupán a Huszka József által festett másolatot használták fel hozzá mintaképül, de ezekből sem a helyszínen készített hiteles kópiákat,⁹⁶ hanem egy műtermében lényegesen átdolgozott akvarellmásolatát.⁹⁷

EPILÓGUS

E koncepcionális historizáló másolási tendencia Stornónál klasszisokkal kvalifikáltabb művészeknél is fölfedezhető. Például Than Mórnál (Magyar Nemzeti Múzeum, főlépcsőház falkép-fríze), Lotz Károlynál, de különösen Székely Bertalannál, aki Stornóhoz hasonlóan szintén bekapcsolódott a Műemlékek Országos Bizottságának falképfeltáró munkálataiba, s e kiszállások során látott emlékek nem maradtak hatástalanok művészetére.⁹⁸ Reminiscenciájuk fölfedezhető például a budavári Mátyás-templom, a Halászbástyába, illetve a vajdahunyadi várba tervezett falképek vázlatainál, előtanulmányainál.⁹⁹

És persze nem a veleméri falkép volt az egyetlen középkori alkotás, amellyel megpróbálták hamvadó poraiból föléleszteni Szent László-ikonográfiáját. Még három alkotásnál ragadható meg markánsan ez a reprodukálási szándék: a Győrött őrzött fejereklyetartó herma, az 1660-ban elpusztított váradi lovasszobor és *Képes Krónika* néhány miniatúrája esetében. És ez a hullám, amint ez a szándék már Ipolyi 1878-ban elhangzott nevezetes programbeszédéből is kiviláglott, nem csupán Szent László, hanem a többi magyar Szent ábrázolásait is érintette. A legmarkánsabban talán Árpád-házi Boldog Margit esetében követhető nyomon ugyanez a folyamat, ahol egy XV. századi színezett fametszet töltött be hasonló szerepet, mint a veleméri falkép, de már a XVI. századtól kezdődően, s vált hazai ábrázolásainak szinte egyetlen képzőművészeti forrásává.¹⁰⁰ Szisztematikus föltárásuk, földolgozásuk a XX. század derekáig, amely ebben az esetben összefonódott szentté avatásának szorgalmazásával is, legalább annyira izgalmas és hálás téma lehetne, mint a veleméri falkép recepciótörténete, amelynek teljes föltárásához, földolgozásához mulhatatlanul szükséges lenne még további kutatást végezni a Soproni Múzeum Storno-gyűjteményének még rendezetlen anyagában; a Soproni Múzeum Levéltárában; a Műemlékek Országos Bizottságának irataiban; a Besztercebányai és a Nagyváradi Püspökség e korszakra vonatkozó állagaiban; Ipolyi Arnold és Rómer Flóris hatalmas, máig kiadatlan

és több közgyűjteményben őrzött levelezésében. De ennek elvégzéséhez mindenekelőtt egy olyan szemléletváltásra lenne szükség, amely a XIX. század második felének műemléki gyakorlatával szemben immár nem idegenkedve, vonakodva és fanyalogva áll, és nem szándékos pusztításként hajlandó csak minősíteni a benne résztvevők tevékenységét, hanem a korszak historizáló műemléki gyakorlatának szerves részeként.

JEGYZETEK

¹ A tanulmány eredetileg előadás formájában hangzott el az „*Imitáció és kreáció*”. *Másolat, replika, parafrázis a képzőművészetben a középkortól napjainkig* című tudományos konferencián. (Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2004. október 29.) A publikált szöveg az előadás kibővített, jegyzetekkel ellátott változata. Az elkészítéséhez nyújtott értékes támogatását ezen a helyen szeretném megköszönni Gabrieli Gabriellának, Gombosi Beatrixnak, Nemes Andrásnak, Szőke Anikónak és Makky Györgynek. E helyütt szeretnék köszönetet mondani Teleki Kálmánnak is a tanulmány kéziratának nagyon gondos átolvasásáért, értékes tanácsaiért. Megjegyzései nagy segítséget jelentettek számos stilisztikai hiba kiküszöbölésében és egyes álláspontok tárgyilagossabb megfogalmazásában.

² A téma szakirodalmá hatalmas. Az általam használt munkák: FÜSSY Tamás: IX. Pius pápasága. I–III. Budapest, 1878–1880; A Syllabus. IX: Pius pápa „Quanta cura” enciklikájának ismertetése, kiindulva VI. Pius pápa „Auctores fidei” kihirdetésétől. H., n., 1934. Kézirat. (Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Hittudományi Kar); MARTINA, Giacomo S. J.: Pio IX (1846–1850). Roma, 1974; TÖRÖK József: IX. Pius pápa. Szeged, 1992. (A XIX. század pápai) [Vetés 20.]; AUBERT, Roger: Il pontificato di Pio IX (1846–1878). I–II. Torino, 1994; CANDELORO, Giorgio: Storia dell'Italia moderna. Le origini del Risorgimento. Milano, 1994. 124–135; PETE László: Habemus Papam. IX. Pius megválasztása. Századok 138. (2004) 704–718; SINKÓ Katalin: Munkácsy vallásos képei és a századvég. In: Munkácsy a nagyvilágban. Munkácsy Mihály művei külföldi és ma-

gyar magángyűjteményekben. Szerkesztette GOSZTONYI Ferenc. Budapest, 2005. 61–64. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2005/1.)

A XIX. század második felének magyar egyházpolitikai helyzetéről: ZELLER Árpád: A magyar egyházpolitika 1847–1894. A vallásszabadság, a polgári házasság, a katolikus autonómia, az alapok, az alapítványok s egyéb egyházpolitikai kérdések történelmi fejlődése hazánkban. I–II. Budapest, 1894; KEMÉNYFY K. Dániel: Ötven év egyházpolitikája. Esztergom, 1898; KOVÁCS Erazmus: A vatikáni zsinat visszhangja Magyarországon. Győr, 1943. Laurea. (Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Hittudományi Kar); KARÁCSONYI János: Magyarország egyháztörténete főbb vonásaiban 970-től 1900-ig. [Reprint kiadás.] Az előszót írta Csorba László, a bibliográfiai függelékét összeállította Gazda István. Budapest, 1985. (Tudománytár); SÓLYMOS László Szilveszter O. S. B.: Kruesz Krizosztom (1865–1885). Budapest, 1990. 32–37. (Pannonhalmi főapátok I.); SÓLYMOS László Szilveszter O. S. B.: Kruesz Krizosztom levelei az I. Vatikáni Zsinatról. In: Uo. 207–220; SZÁNTÓ Konrád O. F. M.: A katolikus egyház története. II. Budapest, 1988. 359–360; Simor János emlékkönyv. Szerkesztette BEKE Margit. Budapest, 1992. (Strgonium antiquum I.); Egyház és politika a XIX. századi Magyarországon. Nemzetközi történészkonferencia előadásai 1998. május 27–28. Szerkesztette HEGEDŰS András, BÁRDOS István. Esztergom, 1999; Állam és egyház a polgári átalakulás korában Magyarországon 1848–1918. Szerkesztette SARNYAI Csaba Máté. Budapest, 2001. (METEM Könyvek 29.)

- ³ Kortárs beszámoló: FRIEDMANN, O. B.: *Zehn Jahre österreichischen Politik 1859–1869. Tagenbuch zur Zeitgeschichte I–II.* Wien, 1879. Jól használható áttekintés a téma korábbi irodalmával: SZABAD György: *Forradalom és kiegyezés választóján (1860–1861)* Budapest, 1967; ZACHAR József: *Az osztrák-német liberális Alkotmánypárt és a politikai hatalom 1861–1881.* Budapest, 1981. [Különösen: 193–204.]
- ⁴ KERNY Terézia *Két főpapi mecénás.* Adatok Zalka János és Ipolyi Arnold Szent László tiszteletéhez. *Ars Hungarica XXII.* (1994) 117–124. [A témáról: 121–122.]
- ⁵ KERNY Terézia: *Néhány dunántúli Szent László ábrázolásról.* In: *Szent László király emlékei Dunántúlon.* Tanulmányok. Szerkesztette KERNY Terézia, MIKLÓSI SIKES Csaba. Sümeg, 2000. 70–72. (Múzeumi Füzetek 11)
- ⁶ Ide vonatkozóan vö. például: SALAMON Nándor: *Új Szent István-szobrok Nyugat-Pannóniában.* Vasi Szemle LVI. (2002) 3–23; WEHNER Tibor: *Budapesti kiállítás, országos beállítás. A Millenniumi monumentumok mustrája. Új Művészet XIII.* (2002/4.) 20–23; BOROS Géza: *A Himnusz szobra.* In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia.* Ráckeve, 2000. Szerkesztette BODNÁR Szilvia, JÁVOR Anna, LÓVEI Pál, PATAKI Gábor, SÜMEGI György, SZILÁGYI András. Budapest, 2004. 523–533; KLANICZAY Gábor: *Szent királyok feltámadása.* Előadás a Central European University (CEU) által rendezett milicentenáriumi konferencián 2002. II. 22-én. [Megjelenés alatt.]
- ⁷ A veleméri góth stílusú, s használaton kívül álló templom falán található (fresco) festmények körülményes leírása. Gózon Imre levele a Vallás és Közoktatásügyi miniszternek. *Szentgyörgyvölgy, 1872. augusztus 14.* A Műemlékek Országos Bizottságának irattára (továbbiakban MOB Iratok), 1872/84. (Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal [továbbiakban KÖH] Tudományos Irattára) Kiadva: ZAKARIÁS János: *Iratok és képi dokumentumok Johannes Aquila festményeiről az Országos Műemléki Felügyelőség gyűjteményeiben.* In: *Johannes Aquila und die Wandmalerei des*
- 14. Jahrhunderts. Tagungsberichte und Dokumente aus den Sammlungen des Landesdenkmalamts / Budapest.* Redaktion Ernő MAROSI. Budapest, 1989. 152–154. [Idézett rész: 153.]
- ⁸ A Szent László mellett álló Szent Miklós püspök Szécsi Miklósról utal. A freskókat 1937-ben Kákay Szabó György, 1968-ban Bozó Pál, Deák Klára és Lente István restaurálta. Az 1930-as évekből származó, a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Fényképtárában őrzött, 7452., 15161. leltári számú felvételeken jól látható, hogy Szent László arcvonásai már teljesen megsemmisültek, amit az 1968-as helyreállítás egészített ki. A Rómer Flóris által még regisztrált Árpád-házi Szent Erzsébet-, Szent István király- és Szent Imre herceg-freskók már elpusztultak. A falképek helyreállításáról: LENTE István: *A veleméri falfestmények helyreállítása.* Magyar műemlékvédelem 1969–1970. Szerkesztőbizottság: Dercsényi Dezső, Entz Géza, Havassy Pál, Merényi Ferenc. Budapest, 1972. 269–288. (Az Országos Műemléki Felügyelőség kiadványai VI.); LENTE István: *A veleméri középkori falfestmények restaurálástörténete.* In: *Velemér múltja és jelene.* Szerkesztette HORVÁTH Sándor. Velemér, 2004. 98–107. (vö. még 97. jegyzet!)
- ⁹ *Corpus nummorum Hungariae. II. Vegyesházi királyok kora.* Összeállította RÉTHY László. Budapest, 1907. 64 A-B (Magyar Egvetemes Éremtár) (Továbbiakban: CNH)
- ¹⁰ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Cod. Lat. 404. folio 47^{recto} 300 × 210 mm. A miniatúra a leggyakrabban publikált ábrázolások közé tartozik, ezért még vázlatos irodalmi felsorolásától is eltekintek.
- ¹¹ CNH–II–104.
- ¹² Aachen, Münster (Szűz Mária) Déli, úgynevezett Magyar- vagy Szent László-kápolna. Arany, részben aranyozott ezüst. Öntött, vert, vésett, cizellált, zománcos munka, 22 × 16 cm. Újában 1381-re datálják. Fontosabb szakirodalma: Ludovici I. regis Hungariae sumptibus erectae capellae Hungariae Aquisgranensis (Aachen) memoria. H. n., é. n. [XVIII. század] (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kéz-

- irattára. Fol. Lat. 2569.); TÖMÖRY Edit: Az aacheni magyar kápolna története. Budapest, 1931. 56; K. É. [KOVÁCS Éva]: I. Lajos király címerei Aachenben. In: Művészet I. Lajos király korában 1342–1382. Katalógus. Szerkesztette MAROSI Ernő, TÓTH Melinda, VARGA Lívia. 1982. 107–108. Kat. 14; MAROSI, Ernő: Das grosse Münzsiegel der Königin Maria von Ungarn. (Zum Problem der Serialität mittelalterlichen Kunstwerke.) Acta Historiae Artium XXVIII. (1982) 10; G. V. [VARGA, Gábor]: Ungarischer Wappenschild als Buchschmuck. In: Bayern–Ungarn Tausen Jahre–Bajorország és Magyarország 1000 éve. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2001. Oberhausmuseum, Passau. 8. Mai bis 28. Oktober 2001. Herausgegeben von Eszter ACZÉL, Evamaria BROCKHOFF, Wolfgang JAHN, K. Zsolt LENGYEL, Dieter RAUTHE. Augsburg–Regensburg, 2001. 37. Kat. I. 6. (Veröffentlichungen zur Bayerischen eschichte und Kultur 43/2001.) [Könyvtábla borítójaként értelmezve!]; T. I. [TAKÁCS Imre]: Két címeres ékszer. In: Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437. Kiállítási katalógus. Szerkesztette Takács Imre. Budapest, 2006. 101–102. Kat. 1.19.
- ¹³ A Szent Bertalan tiszteletére szentelt mellékoltár mellett, 160 × 100 cm. A templom falképei a XIX. század hetvenes éveiben még a mészréteg alatt voltak. A festményeket 1929–1931-ben, majd 1945–1946-ban Peter Kern tárta föl és restaurálta. Zolnay László egyik hipotézise szerint a Szent László mellett álló kis méretű lovag I. Lajos királlyal azonosítható, aki 1380-tól a Cserényt is magába foglaló véglesi váruraldom ura volt: ZOLNAY László: Nézzük meg együtt a cserényi templom műemlékgyűjtését. Művészet XX. (1979/9) 28–31. A falképről újabb: SLIVKOVÁ, Mária: Mittelalterliche Wandmalerei in der Slowakei – ein nationales Kulturdenkmal. In: Christliche Kunst in der Slowakei. Redaktion: Slovenské národné múzeum. (Pamiatky a múzea [1996]) 23.
- ¹⁴ Az 1372-es pápai oklevélben említett kolostort I. Lajos és Łokietek Erzsébet anyakirályné alapította. Első ismert lenyomata 1494-ből ismert (Budapest, Magyar Országos Levéltár, Dl 93640.). Jóllehet a rajta lévő Szent László-ábrázolás a XV század első évtizedeinek stílusát tükrözi, alighanem még az alapítás kori típus követi. Zöld viasz, függő, átmérője: 53 cm. Irodalma: TAKÁCS Imre: A magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei. Művészettörténeti tanulmány és katalógus a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete és a Budapesti Történeti Múzeum másolatgyűjteménye alapján. Budapest, 1992. 49–50. Kat. 7; REGÉNYI-KUND, Miklós: Die ungarische Konvente der oberdeutschen Karmelprovinz im Mittelalter. Budapest–Heidelberg, 2001. 41–45. (METEM–Bücher 31.)
- ¹⁵ Az 1660-ban elpusztított monumentumokról mindössze Joris Hoefnagel antwerpeni grafikus 540 × 690 mm méretű, utóbb egy emblémáskönyvbe beragasztott, meglehetősen sematikus, lavírozott tollrajza ismeretes (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung. Cod. 9423. fol. 126^{verso}).
- ¹⁶ A falképekről legújabb: JÉKELY Zsombor: A veleméri templom falképei. In: Velemér 2004. (8. jegyzetben i. m.) 108–122.
- ¹⁷ Az ide vonatkozó dokumentumok áttekintése: KERNY Terézia: Viselettörténeti adalékok a bántornyai freskók körül kialakult vitához. In: Johannes Aquila 1989. (7. jegyzetben i. m.) 129–133. A tanulmány leadása után tudomásomra jutott további képanyag felsorolása: KERNY Terézia: Szent László középkori tisztelete és ikonográfiája 1095–1630. Katalógus (Velemér, Turnišče). Kézirat. [Megjelenés előtt.]
- ¹⁸ Storno Ferenc / Sopron jelentése Senyeháza, Körmend, Óriszentpéter, Velemér Tótlak, Martyánc, Turnišče, Lennvda, Csák, Nedelic, Graz, Ódenburg tanulmányútjáról. Mellette a költségelszámolás, F. Storno, 1863. (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattára, RAL, K 1283/3)
- ¹⁹ – –: Közintézmények, egyletek. A Magyar Tud. Akadémia ülése. Vasárnapi Ujság XI. (1864) 10; – –: Magyar Tudományos Akadémia. Budapesti Szemle XIX. (1864) 347. A

- Magyar Tudományos Akadémia Archaológiai Bizottságához került Storno 76. vázlatfüzetének (Sopron, Soproni Múzeum, Storno-gyűjtemény [továbbiakban SSMSGy] S. 84161.1. [10–11 lap, 150 × 97 mm]) méretarányos akvarell, toll rajzai alapján fölnagyított másolatok 1945-ben megsemmisültek. A kópiákat RÓMER tíz évvel később kiadott falfestészeti kötetében közölte: Régi falképek Magyarországon. Budapest, 1874. (Monumenta Hungariae Archeologica III.) Az Archaológiai Bizottság jelenleg föllelhető anyagában csupán a veleméri templom alaprajzának metszete és annak részletei találhatóak. (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattára, Ms. 4407/102.) Rómer egyébként maga is készített ceruzavázlatokat a helyszínen: KÖH, Tudományos Irattár. Rómer Flóris-hagyatéka. XI. útijegyzőkönyv. (Leltári szám: K. 651.) 61–67. lap [Velemér]; XIII. útijegyzőkönyv. (Leltári szám: K. 653.) 57. lap. [Turnišče]
- ²⁰ Marci Chronica de gestis Hungarorum ab origine ad annum MCCCXXX. producta [...] [Márk Kálti] recensuit Franciscus Toldy [...] versionem Hungaricam adiecit Carolus Szabó. Pestini, 1867. Érdekesség kedvéért jegyzem meg, hogy idősebb Storno Ferenc, alighanem conservatori munkájából kifolyólag, már e kiadás előtt, 1864-ben készített a kódex miniatúráiról néhány rajzot: SSMSGy, S. 84.127.1. (43. vázlatkönyv) 75–79. lapok. Ceruza, papír, 185 × 120 mm
- ²¹ Bicsérdy-kódex. Őrzési helye: Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára. Font. Lat. 3922. A másolatról összefoglalóan: WEHLI Tünde: A Képes Krónika 19. századi másolata a Bicsérdy-kódex. Elhangzott az „Imitáció és kreáció”. *Másolat, replika, parafrázis a képzőművészetben a középkortól napjainkig* című tudományos konferencián (Budapest, Képzőművészeti Egyetem, 2004. október 29.).
- ²² A freskó népszerűségében természetesen az is közrejátszott, hogy jószerével az egyetlen ismert középkori Szent László-falkép volt abban az időben.
- ²³ 1863 nyarán Poroszország ellenállása miatt végül megbukott a Német Szövetség reformja és Ferenc József német császárra koronázásának terve.
- ²⁴ 1723. I–II. Törvénycikk; 1790–1791. I–IV. Törvénycikk.
- ²⁵ A magyar királyi koronázás közjogi problematikájával Falk Miksa és Hajnik Imre foglalkozott még behatóan ezekben az években. A témát érintő bibliográfiájuk közölte: SZINNYEI József: Magyar írók élete és munkái. I. Budapest, 1894. 94–101; IV. Budapest, 1896. 277–278. Értékes adatokat tartalmaz még ide vonatkozóan a Magyar Országos Levéltár Regnicolaris Levéltára *Sacra regni Corona* (N 48) állagának iratanyaga is. A korszakra nézve máig alapvető: BERZEVICZY Albert: Régi emlékek 1853–1870. Budapest, 1907; BERZEVICZY Albert: Az abszolutizmus kora Magyarországon 1849–1965. I–III. Budapest, 1922. Újabb irodalma: SASHEGYI Oszkár: Abszolutizmuskori levelek. Budapest, 1965.
- ²⁶ Az Arany Bulla. H. n., 1861. Autográf. (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Fol. Hung. 1154.)
- ²⁷ RÉCSI Emil: Magyarország közjoga, amint 1848-ig s 1848-ban fennállott. Pest, 1861.
- ²⁸ Ipolyi 1886-ban publikálta az 1880 május 9-én történt vizsgálat eredményeit *A Magyar Szent Korona és koronázási jelvények* (Budapest) címmel. Rómer önálló tanulmányt nem írt a regáliákról, de a hagyatékában található, a magyar koronáról írt tizlapos adatgyűjtése világosan mutatja, hogy szintén érdekelte az állami szimbólum. (Budapest, KÖH Tudományos Irattár. Rómer Flóris-hagyatéka, XXI. csomag. K. 607.)
- ²⁹ IPOLYI Arnold: Magyarország középkori festészete emlékeiből. A szepesváraljai XIV. századi történeti falfestmény. Előadva a Magy. Tudom. Akadémia XXII. ünnepélyes közülésén MDCCCLXIV. jan. 23. In: IPOLYI Arnold: Tanulmányok a középkori magyar művészetről. Szerkesztette VERŐ Mária. Budapest, 1997. 161–186. A falképet idősebb Storno Ferenc restaurálja majd 1873-ban.
- ³⁰ Uo. 172.
- ³¹ Szent István király XIX. századi koronafelajánlás kompozíciójáról még nem született önálló ikonográfiai tanulmány. Néhány sajtóillusztrációt közöl: RÉVÉSZ Emese: Képi elbeszélés és popularizálódás az 1850–1870 közötti sajtóban megjelent történeti képek

- alján. Művészettörténeti Értesítő L. (2001) 165–166. Barokk előzményeiről vö. SZILÁRDFY Zoltán: Szent István király fölajánlásának attribútumai. Művészettörténeti Értesítő XLVIII. (1999) 71–85. A vízfakasztás képzőművészeti ábrázolásairól röviden: SZABÓ Júlia: Szent László a XIX. század magyarországi festészetében és grafikájában. In: A historizmus művészete magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok. Szerkesztette ZÁDOR Anna. Budapest, 1993. 204. A XVI. századtól megjelenő témát önálló tanulmányban szeretném feldolgozni, teljességre törekvő katalógussal együtt.
- ³² 1867. december 21-i alaptörvények. In: Magyar Törvénytár 1836–1868 évi törvénycikkek. Budapest, 1896. I–II. Törvénycikkek.
- ³³ Dr. FALK Miksa: A magyar király koronázása. In: Koronázási Emlékkönyv. 1867. Junius 8. Természet után rajzolt 20 illusztrációval Kolarz, Kriehuber, Katzler és Jankótól. A szöveget írák: Falk Miksa tudor és Dux Adolf. Pesten, (1867) 11–32; DUX Adolf: az 1867-iki koronázás. In: Uo. 33–41.
- ³⁴ Ide vonatkozóan vö. például: Ipolyi Arnold elnöki beszéde, mellyel az „Országos Magyar Képzőművészeti Társulat” 1882. február 12-iki közgyűlését megnyitotta. II. és befejező közlemény. Egyházművészeti Lap 3. (1882) 69. Összefoglalóan: SZÉPHELYI FRANKL György: Vallásos festészet. In: Művészet Magyarországon 1830–1870. Tanulmányok. Szerkesztette SZABÓ Júlia, SZÉPHELYI FRANKL György. Budapest, 1981. 81–82.
- ³⁵ Ipolyi ikonográfiai törekvéseiről: DÁVID Katalin: A magyar ikonográfiai kutatás problémái. In: Ipolyi Arnold emlékkönyv. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga. Szerkesztette CSÉFALVAY Pál, UGRIN Emese. Budapest, 1989; VÉGH, János: Arnold Ipolyi und die Anfänge der ikonographieen Forschung in Ungarn. In: Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und das Nationale Diskurs. Herausgegeben von Robert BOZN, Alena SJANATKOVA, Adam S. LABUDA. 2004. 192–199.
- ³⁶ UGRIN Emese: Ipolyi Arnold szerepe és tevékenysége a magyar képzőművészeti életben a kiegyezés után. In: Ipolyi Arnold emlékkönyv 1989. (35. jegyzetben i. m.) 82–92.
- ³⁷ Idősebb Storno Ferenc önéletrajza. (SSMSGy, Storno-Levéltár. 3. doboz, 8. csomag. Leltári szám nélkül.) Magyar nyelvű kiadása: Askercz Éva: Id. Storno Ferenc önéletrajzi feljegyzése 1868-ból. [Bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta, fordította ASKERECZ Éva.] Soproni Szemle 51. (2000) 187. (A Szent Mihály-templom tervei a Storno-gyűjteményben az S. 84.95.1–271. leltári számon találhatóak.)
- ³⁸ DÁVID Ferenc: A pannonhalmi főegyház múlt századi helyreállításáról. In: Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve. II. Szerkesztette TAKÁCS Imre. Pannonhalma, 1996. 162–181; ASKERECZ Éva: Storno Ferenc Pannonhalmán. In: Mons Sacer 1996. (i. m.) 182–192.
- ³⁹ SSMSGy, S. 84.78/178. Közölve: ASKERECZ 1996. (előző jegyzetben i. m.) 184., 188. Egyéb pannonhalmi ablak és festmény tervei és vázlatjai: SSMSGy, S. 84.78/204., 216–347.
- ⁴⁰ Storno 1863 előtt készített Szent Lászlót ábrázoló alkotásai közül igen sok a még megoldatlan probléma. Ezek közé tartozik például a fertőrákosi volt püspöki kastély kápolnájának barokkizáló grisaille falképe (1861) is: – – [CSATKAI Endre]: Fertőrákos. In: Sopron és környéke műemlékei. II. javított és bővített kiadás. Szerkesztette DERCSENYI Dezső. Budapest, 1956. 516–517. (Magyarország Műemléki Topográfiaja II. Győr-Sopron megye műemlékei I.) A következő ebbe a körbe tartozó Szent László-ábrázolás 1862-ben készült, abból az alkalomból, hogy Farkas Imre székesfehérvári püspök a sárbogárdi (Fejér vármegye) uradalmi magtárból és annak melléképületéből egy Szent László tiszteletére szentelt templomot emelt. Az ugyancsak a püspök által adományozott főoltárképre Storno a vízfakasztás csodáját festette meg (olaj, vászon). Az 1892-ben már használhatatlanná vált épület helyébe 1892–1893 között új templomot emeltek. Ekkor ifjabb Storno Ferencet bízták meg a főoltár elké-

zítésével, aki a veleméri falkép nyomán formálta meg Szent László alakját. Az általam mindössze egy Z. W. Klatter aláírással jelzett oltártervről (SSMSGy, leltári szám nélkül, karton, fekete toll, 415 × 250 mm) és egy idősebb Storno Ferenc műtermében, Stagl Ferenc által 1894-ben készített kartonra kasírozott, „INTERIEUR” című, német nyelvű szöveggel kísért albumin fényképfelvételről (SSMSGy, leltári szám nélkül) ismert új főoltárból a legjobb tudomásom szerint végül csak a neogótikus architektúra került le Sárbogárdra, de a Szent László-festmény nem. Valamilyen, talán egy helyi történeti hagyomány miatt, ugyanis a helybeliek ragaszkodtak a még 1862-ben festett képhez, s ezt foglalták be az újonnan készített keretbe. Az 1892-ben készült oltárkép további sorsáról egyelőre többet nem sikerült kiderítenem. (KUTHY István: A sárbogárdi templom története. In: A székesfehérvári Egyházmegye vázlatos története. Kézirat. H. n. [Székesfehérvár], é. n. [Székesfehérvár, Püspöki Levéltár, Kuthy István-hagyatéka]; A Székesfehérvári Egyházmegye Jubileumi Névtára 1977-ben Alapításának 200. esztendejében. Székesfehérvár, 1977. 194–195; EGA-KT (ENTZ Géza Antal–KERNY Terézia): Sárbogárd. In: Fejér megye művészeti emlékei. Szerkesztette ENTZ Géza Antal és SISA József. Székesfehérvár, 1998. 123.)

Némiképpen egy hasonló esettel állunk szemben a soproni Keresztelő Szent János-templom szentélyébe még 1863 előtt tervezett Szent István király és egy egészen bizonyosan nem hazai előkép nyomán megformált Szent Lászlót ábrázoló üvegablaknál is. Elképzelhető, hogy a Storno által 1882-től végzett teljes restaurálásakor fölvetődhetett Szent László-ablak kicserélésének szándéka is, de erre végül nem került sor. A negyedik szintén ebbe az ikonográfiai csoportba tartozó alkotása az a hatalmas, Sacra-conservatione-típusú reneszánsz festmények (Giovanni Bellini) és némileg a szepeshelyi prépostsági templom főoltárának reminiscenciáit idéző olajfestmény, ahol a Szűz Mária bal oldalán teljes aranyozott vértetben álló, profilban ábrázolt Szent László fejét babérkoszorú öve-

zi, fiziognómiája pedig Hunyadi Mátyás arcvonásait követi. (SSM, Storno Ferenc műterme, leltári szám nélkül)

⁴¹ Dokumentációjával közölve: SZABÓ 1993. (31. jegyzetben i. m.) 208–211. A műlapokról újabban: C. W. G. [CENNERNÉ WILHELM B Gizella]: A kun vezért üldöző Szent László. In: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Szerkesztette NAGY Ildikó. Budapest, 1995. 267. Kat. II. 3b (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 1995/1.)

⁴² A fotólitográfiai sokszorosításra szánt tollrajzok közül jelenlegi ismereteim szerint csupán egyetlen kompozícióról készült valódi műlap.

⁴³ SSM, Leltári szám nélkül. [Állandó kiállítás] Erdélyi (52.) vázlatkönyve: SSMGy, S. 84.135. 1. Ide vonatkozóan vö. még: RÓMER Flóris: Storno Ferenc erdélyi vázlatkönyvéből. Archaeologiai Értesítő V. (1872) 127–128.

⁴⁴ A helyreállításra vonatkozóan az alábbi dokumentumokat őrzi a Soproni Múzeum Storno-gyűjteménye: Építészeti rajzok, 1875. (S. 84.42/1–2.); falképtervek (S 84.42/3–6.); három költség számla; Rómer Flóris két leltári szám nélküli levele idősebb Storno Ferenchez (Budapest, 1875. április. 8., április. 15.); Rómer tanulmánya (Az Árpád-korszaki János-i templom) a *Vasárnapi Ujságból*.

⁴⁵ Rómer Flóris három kétlapos, német nyelvű, rajzokkal illusztrált levele idősebb Storno Ferenchez. Budapest, 1875. IV. 8. (SSMSGy, leltári szám nélkül. Vö. előző jegyzetben idézett levél) A levél nem csupán Rómer koncepcióját világítja meg, de fontos adalék ikonográfiai kutatásaihoz is, amelyről egy önálló művet szeretett volna megjelentetni. Ide vonatkozóan vö.: KÖH, Tudományos Irattár. Rómer Flóris-hagyatéka. *Egyházi művészetek ikonográfiája*. (XXI. csomag, K. 607. [117 lap]); *Ikonográfia*. (LXVIII. csomag, K. 468. [37 lap]) Az 1881–1883 között folytatott nagyváradi ásatások után Rómer egy kötetben kívánta összefoglalni Szent László középkori ikonográfiáját, amely azonban sohasem jelent meg nyomtatásban. A tervezett íráshoz készült vázlatok és apró följegyzések az

Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában, Rómer Flóris iratai között található (Oct. Hung. 509/1.) Egyéb ide vonatkozó adatgyűjtése: KÖH, Tudományos Irattár. Rómer Flóris-hagyatéka, LIX. csomag, K. 427.)

- ⁴⁶ KUMLIK Emil: Rómer Ferenc Flóris élete és működése. Pozsony, 1907. 90–91.
- ⁴⁷ A templomot a XIII. században alapították. A XVI. században jelentős károkat szenvedett épületet 1760-ban átépítették, majd 1832-ben javították. 1857-ben tűzvész pusztította. A gyakorlatilag használhatatlan templom siralmas állapotáról a Műemlékek Országos Bizottságának iratanyaga már 1872-től tájékoztat. (Közölve: GERECZE Péter: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. In: Magyarország Műemlékei. II. Szerkesztette FORSTER Gyula. Budapest, 1906. 325. hasáb.) Rómer 1874-ben hívta föl a hatóság figyelmét a templom leromlott állapotára egy, még abban az évben, december 5–10 között tett, kirándulásának tapasztalatai alapján. (KÖH, Tudományos Irattár, Rómer Flóris-hagyatéka. Jelzés nélküli csomag, K. 371/9. [Kivonat a Nagyváradi Állami Levéltár Rómer Flóris irataiból.], valamint Rómer Flóris útjegyzőkönyve. XXXVIII. K. 758.)
- ⁴⁸ Rómer és Storno barátságáról és munkakapcsolatáról hű beszámolót nyújt 1873-tól 1889-ig nyomon követhető levelezésük. Storno Rómerhez írott leveleit a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Tudományos Irattárának Rómer Flóris-hagyatéka őrzi, a hozzá írottak a Soproni Múzeum Stornogyűjteményében lelhetők fel külön dossziében kigyűjtve (22 darab). E levelekben Storno családi eseményekről, fia ösztöndíjáról éppen úgy beszámolt, mint történeti bűvárlatairól, aktuális munkáinak alakulásáról: a csütörtökhelyi Zápolya-kápolna és pannonhalmi apátság restaurálásáról, az alcúti helyreállításokról vagy a nagyváradi templom kifestésénél alkalmazott viaszfestéses technikáról stb.
- ⁴⁹ RÓMER 1874. (19. jegyzetben i. m.)
- ⁵⁰ A helyreállításról: Rómer Flóris útjegyzőkönyvei XXXVIII. (KÖH, Tudományos Irattár. Rómer Flóris-hagyatéka, K. 758.); RÓMER Flóris: A jánosi templom fölavatá-

sánál tartott beszéd. 1876. február 2. Kézirat. KÖH, Tudományos Irattár, Rómer Flóris hagyatéka; RÓMER Flóris: Storno Ferenc. Vasárnapi Ujság XXII. 52. szám (1875) 198–199.

- ⁵¹ A hajó menyezeti kazettáinak feliratai és címei: Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium; Műemlékek Országos Bizottsága; Rimaszombat Városa; Gróf Andrássy Manó; Gömör és Kishont vármegye; Simor János bíboros, Magyarország hercegrímása; König Móric székesfehérvári kanonok; Hampel Antal, a Pest Liptóvárosi Egyház gondnoka; Gróf Zichy Jenő apát; Bubicz Zsigmond koppánymonostori apát; Hege-dűs Lajos kardinális, minisztertanácsos; Szalay Ágoston a Műemlékek Országos Bizottságának elnöke, Lévy-Kós család há-lás utódja; Lichtenbergi Köszter Antal; Szentmiklósi és Óvári Pongrácz Ernő; Löffy Borbély László; Szendrőy Török család. (Helyszíni fölmérés, 2004. július 21.) A szentélyben, a főoltár bal oldalán elvas-ható falra festett felirat szövege: „DICSŐ-EN ORSZÁGLÓ I. FERENCZ JÓZSEF AUSTR. CS.: ÉS MAGYARORSZÁG AP. KIRÁLYA / KEGYELMÉVEL / TREFORT ÁGOSTOR VALLÁS- ÉS KÖZOKTATÁSI MINISZTERSÉGÉBEN / ISTEN. ORSZÁG. ÉS A KÖRNYÉKBELIEK NAGY-LELKŰ. SEGÉLYÉVEL XVIII. ÉVIG TAR-TÓ SZOMORUSÁG UTÁN / SCHOPER GYÖRGY. MEGYÉES PÜSPÖKSÉGE ALATT / MDCCCLXXVI-BAN ROMJAI-BÓL FELEPÜLT. /
- ⁵² 1873. november 25-én Ferenc József uralkodásának huszötödik évfordulója alkal-mából döntött úgy, hogy a budavári plébá-niatemplomot, ahol 1876. június 8-án ma-gyar királlyá koronázták, restauráltatja. 1881-ben Ipolyi, mint az országos festésze-tti bizottság elnöke új javaslatot terjesztett elő. Az új koncepciót az Egyházművészeti Lapban Czobor Béla ismertette: „[...] Mivel a budavári Boldogasszony-egyház ismét-ten koronázási templomul szolgált, a javas-lat alapul vette a magyar királyok koroná-zási eszméjét, mely a létesítendő képkörök tárgyaiban méltó kifejezést nyerhet. [...] A 2-ik számú ablakon, mely a középsőtől jobbra második sz. László király koronáz-

tatása lesz ábrázolva, olyképpen, hogy az egyik mezőben a király, a másikban a koronázó püspök álljon. Ezen képnél a turnisei régi fa falfestményekre, melyen sz. László királyunk az ikonologia szabályainak megfelelőleg fordul elő, mint mintaképekre a művésznek reflektálnia kell. [...]” – [Czobor Béla]: A budavári plebánia-templom üvegfestett ablakai. *Egyházművészeti Lap* 1. (1880) 59–61. [Idézett részek: 59., 60.] Összefoglalóan: SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: A Mátyás szeploplom dekoruma. A nemzeti iskola formálói: a politika és tudomány. Tanulmányok Budapest Múltjából. XXV. (1996) 183–187. Említve még: KERNY Terézia: Néhány dunántúli Szent László ábrázolásról. In: Szent László király emlékei Dunántúlon. Tanulmányok. Szerkesztette KERNY Terézia, MIKLÓSI SIKES Csaba. Sümeg, 2000. 71–72. (Múzeumi füzetek 11.)

⁵³ Ide vonatkozóan vö.: *Egyházművészeti Lap* II. (1881) 192. (Vegyesek); *Egyházművészeti Lap* III. (1882) 192. (Vegyesek) *Egyházművészeti Lap* V. (1884) 128. (Vegyesek) SZVOBODA DOMÁNSZKY 1996. (Előző jegyzetben i. m.) 183–187. Az üvegablak végül Székely Bertalan terve alapján készült el. Kartonját a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumának Adattára őrzi 52.41.2557. leltári szám alatt. Fényképe közölve: SZVOBODA DOMÁNSZKY 1996. (Előző jegyzetben i. m.) 186.

⁵⁴ Egyetlen ceruzavázlatot találtam csupán tőle a 60. vázlatkönyvének (1876) 9. lapján: SSMSGy, S. 84. 144.1. Ceruza, papír, 120 × 182 mm. Elképzelhető, hogy a Múzeum még rendezetlen Storno-hagyatékában, vagy az egykori Besztercebányai Püspökség Ipolyi Arnold-fondjában még előbukkanak ide vonatkozó levelek, illetve egyéb dokumentumok. Az esztergomi Prímási Levéltár és az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárának Levelestára csak 1882–1885 közötti évekből őrzi idősebb Storno Ferencről Ipolyinak szóló leveleket.

⁵⁴ Az eredeti falképekről Huszka József 1895–1897 között két vízfestményt, három fényképet és tizenegy pannót készített. (Geduli Ferenc titkár levele Forster Gyulához, a Műemlékek Országos Bizottsága el-

nökéhez. Budapest, 1895. IV. 25. Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Levéltára, 1895–V–6–24209. [Valkó Arisztid kivonata, 5591. szám]); a MOB Iratok 1895/56. (KÖH, Tudományos Irattár)

Az általam föllelt kópiák: 1. Akvarell, papír. 500 × 415 mm. (KÖH, Tervtár, 63. [MOB 625.]) 2. Akvarell, papír, 1897. 432 × 290 mm. (Budapest, Néprajzi Múzeum, Etnológiai Adattár, R. 10.185) 3. Akvarell, pausz, 1897. 1200 × 850 mm. (Budapest, Néprajzi Múzeum, Etnológiai Adattár, R. 10.296) 4. Fekete-fehér fényképreprodukció Huszka József 1897-ben festett akvarellmásolatáról. Jelzés nélkül. (KÖH, Fényképtár, 6062.)

⁵⁶ 1460 körül. Mérete: 120 cm × 85 cm.

⁵⁷ SSMSGy, S. 84.13/4–9. (1876)

⁵⁸ Tudománytörténeti érdekessége, hogy az ezen ábrázolás nyomán készült rajzot illusztrációként szerepeltette PÓR Antal *Ipolyi Arnold váradai püspök élete és munkái vázlata* (Pozsony–Budapest, é. n. [1886] 56.) című kötetében is. Elképzelhető, hogy ehhez a portéhoz készült az a rajza, amely 58. vázlatkönyvének (1875–1876) 125. lapján látható: SSMSGy, S. 84.142.1. Ceruza, papír, 120 × 170 cm. Jelezve jobbra lent: „29 / 7 1876.”

⁵⁹ Ezt a tényt azért érdemes hangsúlyozni, mert Ipolyinak besztercebányai püspökként lényegesen kevesebb jövedelme volt, mint egri kanonoknak.

⁶⁰ A helyreállításról: A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása Ipolyi Arnold besztercebányai püspök által. Hét szín- és könyomatú képtáblával és 54 fametszéssel. Budapest, 1878; – -: Az oltákepekről. (Rövid közlemények XX.) *Egyházművészeti Lap* 1. (1880) 360; Dr. SZVACSINA: Besztercebánya az egyházi művészetekért. *Egyházművészeti Lap* 5. (1884) 13–19; PÓR (1886) (58. jegyzetben i. m.) 125–129. Storno besztercebányai működéséről még: – [CZOBOR Béla]: Szemlények Storno F. műalkotásaiból. *Egyházművészeti Lap* 1. (1880) 206–211. (I. Közlemény); 228–238. (II. Közlemény); 270–278. (III. és befejező közlemény)

⁶¹ Dr. BALLAGI Aladár: A besztercebányai egyházi műemlékek történetre és helyreál-

lítása. Ipolyi Arnold besztérczebányai püspök által. Budapest, 1878. [...] Archaeologiai Értesítő XI. (1879) 152–153.

⁶² A megbízásról Ipolyi Arnold Budapesten, 1880. november 2-án és Zólyomból, 1880. december 28-án keltezett levelei tájékoztatnak. (SSMSGy, S. 84.121.)

⁶³ – [CZOBOR Béla]: Üvegfestményű ablakok. Egyházművészeti Lap 2. (1881) 95–96. További híradások a restaurálásról: Uo. 160; 254–255; 320. Storno az üveglablakon kívül egy oltárt is tervezett a túrócszentmártoni templomba: SSMSGy, S. 84.121/3. Toll, papír, 480 × 497. A kép közepén: 20/11 1880 SF, ellenjegyezve: 13/10 81. Jobbra lent: „idb. Storno Ferenc / Sopron 1891–1907” bélyegző. Balra fent: „Storno-levéltár” bélyegző. Az oltár közepén trónoló Atyaisten. Alatta mérműves baldachinban Szent Márton frontális nézetű álló, tőle balra Szent István király, jobbra Szent László áll frontális nézetben a veleméri falkép nyomán. jobb kezében éllapjával befelé fordított hosszú nyelvű bárd. Alatta tárcsapajzsos magyar címer. Felirata: „ST. LÁSZLÓ”. Mellettük Árpád-házi Szent Erzsébet és Boldog Margit áll.

⁶⁴ Az ide vonatkozó iratanyagot a kézirat lezárásáig még nem sikerült föllelnem. A megbízás Kumlik Emil Rómer Flóris-életrajzából ismert: KUMLIK 1907. (46. jegyzetben i. m.) 92.

⁶⁵ A nagyszabású munkával 1880-ban lett készen. Rómer Flóris-hoz írott leveleiből (Sopron, 1881. IV. 2., IV. 7., IX. 8.) tudható, hogy ugyanazt a viaszfestéses eljárást alkalmazta Nagyváradon is, mint Pannonhalmán, miután szerinte ez a technika ott már jól bevált. Beszámolt továbbá arról is, hogy az elkészült falképeket József főherceg és gróf Zichy Jenő nagyon dicsérte. (KÖH, Tudományos Irattár. Rómer Flóris-hagyatéka. Jelzés nélküli csomag. K. 529/33., 34.)

⁶⁶ A soproni Múzeum Storno-gyűjteményében 2004-ben két nagyobb, két lapra felragasztva nyolc kisebb vázlatot és két további részletrajzot találtam a nagyváradai falképekhez: a/ Színvázlat a mennyezet festményeiről. S 84.67.26. Akvarell, papír, 465 × 750 mm. Verzón ceruzával: „Püspöki palota ebédlőmennyezete Storno F-től.” b/

Az egyes jelenetek beosztása. Leltári szám nélkül. Barna toll, tinta, kartonpapír. 385 × 255 mm. c/ Szent László a váradi székesegyház előtti téren a Szent Koronát tartó herolddal. Leltári szám nélkül. Barna toll, fehér papír. 195 × 137 mm. d/ Szent László alamizsnálkodása (Szent László fölismeri Salamon királyt). Leltári szám nélkül. Barna toll, fehér papír. 215 × 140 mm. e/ A leányrablás. Leltári szám nélkül. Barna toll, fehér papír. 160 × 110 mm. f/ Szent László sziklát átugorva menekül az őt üldöző kun elől kerek medaillonban. Leltári szám nélkül. Barna toll, fehér papír. Átmérő: 90 mm. g/ Szent László és a kun küzdelme az imádkozó leány alakjával. Leltári szám nélkül. Barna toll, fehér papír. 175 × 105 mm. h/ Szent László és a megmentett leány egy kőfeszület előtt imádkozik. Leltári szám nélkül. Ceruza, fehér papír, 65 × 100 mm. i/ Leányrablás kerek medaillonban. Leltári szám nélkül. Barna toll, fehér papír. Átmérő: 95 mm. j/ Az elrabolt leány Szent László segítségével lefejezi a kunt. Leltári szám nélkül. Barna toll, fehér papír, 140 × 98 mm. k/ A pihe-

papír. 145 × 95 mm
l/ Szent László följánlja a váradi székesegyházat Szűz Máriának. Leltári szám nélkül. Fekete toll, ceruza, papír. 340 × 210 mm. m/ A nagyváradai székesegyház építése. Ceruza, papír. 210 × 340 mm. Német nyelvű magyarázó szövegekkel.

⁶⁷ SSMSGy, S. 84.67./1–9. (építészeti rajzok, freskótervek, 1877.); S. 84.67./10–22. (freskórajzok, 1877.); S. 84.67./23–31. (püspöki palota festésterve, 1879.); jelzés nélküli toll-vázlat, 350 × 560 mm. A díszterem falképeiről készült fekete-fehér fényképfelvételekre Bíró József bukkant a Nagyváradai (Oradea) Székeskáptalani Levéltárban az 1940-es évek elején. A már felbecsülhetetlen értékűvé vált archív fotográfiákat a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattára őrizi (MKCS–C–I. 136/2/18.). A Székeskáptalani Levéltárban a püspöki palota XIX. századi restaurálására vonatkozóan a legjobb tudomásom szerint csupán Lángi József restaurátor (Budapest, ÁMRK) kutatott, akinek

- sikerült föllelnie a Storno-féle falképek kartonjait (szóbeli közlés, 2005). A falképekről röviden: KOLBA Judit–Alexander SASANIU: Szent László és városa 1192–1992. Budapest, 1992. 34.
- ⁶⁸ SSMSGy, S. 84.3/134–150. (Tárgytervek, 1879–1881.) Irodalma: Az alcúthi udvari kápolna – La Chapelle de la Cour d'Alcuth. Tervezte Storno Ferencz. Szövegét írta Dr. CZOBOR Béla. Budapest, 1881. 7; -- [CZOBOR Béla]: Az alcúthi udvari kápolna. Egyházművészeti Lap 2, (1881) 6–15; -- [CZOBOR Béla]: „Az alcúthi udvari kápolna”. Egyházművészeti Lap 2. (1881) 350–351. (Vegyesek); -- [CZOBOR Béla]: Az alcúthi udvari kápolna fölszentelése. Egyházművészeti Lap 3. (1882) 240–243.
- ⁶⁹ SSMSGy, S. 84.3/145. (Két rajz ugyanazon a leltári számon) Toll, papír. a/ Teljes harang rajza. 340 × 440 mm. Szent László állapjával kifelé fordított hosszú nyelvű bárdot tart jobb kezében. Feje a fejklyvetartó nyomán készült. Koronája nyitott, lombos ágú. Felirata: „Sz. LÁSZLÓ”, alatta: „MÖTTE . SELTENHOFER . FRIGYES . SOPRONBÁNFALVA” b/ Részlet Szent László alakjával. 330 × 550 mm. Hátoldalán ceruzarajz a harangról Szent József alakjával. Jelzés: Nr. 84. A rajzok közölve: Előző jegyzetben i. m. XVI. tábla.
- ⁷⁰ Rómer csupán a Szent László titulusú boldalfvai (Liptó vármegye) harangjáról tudott, amelyet az ő tiszteletére szenteltek föl, de ezen sincs ábrázolás. Felirata: „ + S. rex + Ladislai + ora + pro + nob + [...] a. d. MCCCC^o LX Lucas + mateus + marcus + iohans”. RÓMER Flóris: Régi harangjaink és keresztelő-kútjaink ismertetéséhez. Archaeologiai Értesítő Új Folyam V (1871) 176. Pacskolata: KÖH, Tudományos Irattár. Rómer Flóris hagyatéka, XLII. csomag. K. 515. [Rómer Flóris harang gyűjtésére vonatkozó hatalmas anyagát a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Tudományos Irattárának Rómer Flóris-hagyatéka őrzi. Kutatómunkája röviden említve, bár az egész kötet voltaképpen az ő anyaggyűjtésére támaszkodik: PATAY Pál: Corpus campanorum antiquitatum Hungariae – Magyarország régi harangjai és harangöntői 1711 előtt. H. n. (Budapest), é. n. 7. E harangról a milleniumi történeti kiállításra kicédulázott képzőművészeti adattárában Pulszky Károly mindössze annyit jegyzett meg: „ha Szt. László képe rajta volna, érdekes volna!” (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Quart. Hung. 1509/7. L. n.
- ⁷¹ Ide vonatkozóan vö.: ARANY János összes művei. XII. Prózai művek 3. Sajtó alá rendezte NÉMETH G. Béla. Budapest, 1963. 125., 131.
- ⁷² RÓMER 1874. (19. jegyzetben i. m.)
- ⁷³ IPOLYI Arnold: A magyar műtörténeti emlékek tanulmánya. 1878. In: A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából. Szerkesztette, a bevezetést és utószót írta, valamint a kronológiai mutatót összeállította MAROSI Ernő. Budapest, 1999. 128–129., 155. [15. jegyzet] (Egyetemi könyvtár – A művészettörténetírás alapjai)
- ⁷⁴ Dr. CZOBOR Béla: Egyházi művészetek hazánkban. Felolvasatott a Szt. László-Társulatnak MDCCCLXXIX. évi november hó 6-ikán Budapesten tartott közgyűlésén. Budapest, 1879. 5.
- ⁷⁵ CZOBOR 1879. (Előző jegyzetben i. m.) 10., 11. A helyzet megváltoztatása érdekében Haynald Lajos bíboros, kalocsai érsek egy országos egyházi festészeti bizottságot alapított. E bizottság festészeti pályázatok és jutalomdíjak segítségével próbált meg javítani a siralmas helyzeten. Ide vonatkozóan vö.: Az egyházi festészet érdekében. Egyházművészeti Lap 1. (1880) 49–53. A festészeti bizottságról: SZABÓ Bernadett: Egyházművészeti törekvések a XIX. század második felében. Az Egyházművészeti Lap és az egyházfestészeti pályázatok 1880–1886 között. Szakdolgozat. (Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Művészettörténet szak). Piliscsaba, 2005.
- ⁷⁶ NÉMETHY Lajos: Árpádházi Szent Margit képei. (Magyar ikonographiai adalék.) Egyházművészeti Lap VI. (1886–1887) 5–17.
- ⁷⁷ IPOLYI Arnold: Magyarországi Szent Erzsébet-képei. (Magyar ikonographia) Egyházművészeti Lap II. (1881) 33–38., 65–70., 97–104., 129–136.
- ⁷⁸ Ipolyi kezdeményezését Némethy Lajos egyháztörténész folytatta tovább, aki 1887-ben előadást is tartott a magyar ikonográ-

- fiai kutatások szükségességéről: SZENDREI János: Az Országos Régészeti Társulat 1887. április 26. ülése. *Archaeologiai Értesítő*, Új Folyam VII. (1887) 282.
- ⁷⁹ — [CZOBOR Béla]: A pannonhalmi főmonostor [...] Egyházművészeti Lap 5. (1884) 64. (Vegyesek)
- ⁸⁰ — [CZOBOR Béla]: A felkai urmutató stilszerű restaurálását ... [Link Fülöp] Egyházművészeti Lap 7. (1886) 61. (A lelkeskedő papság köréből)
- ⁸¹ Például H. KOLBA Judit: Szent László alakja a középkori ötvösművészetben. In: *Athleta Patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez*. Szerkesztette MEZEY László. Budapest, 1980 235. (Hungaria Sacra I.)
- ⁸² KELETI Gusztáv: Emlékbeszéd Ipolyi Arnold felett. Felolvastatott az orsz. m. képzőművészeti társulatnak 1887. márczius hó 20-án tartott közgyűlésén. In: KELETI Gusztáv: *Művészeti dolgozatok*. Budapest, 1910. 567–568.
- ⁸³ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára. Quart. Hung. 1509/1–7. (Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás feléles palliumában)
- ⁸⁴ Hazai gyűjteményekben létező régi, képek, domborművek, szobrok és egyéb e csoportokba tartozó műemlékek cédulái a X. századtól kezdve a XVIII. századig. In: Quart. Hung. 1509/1. (Előző jegyzetben idézet kiegészítéssel) L. n.
- ⁸⁵ Dr. CZOBOR Béla: A csúcsíves épület-csoport. In: *Magyarország műkincsei*. Első rész. Szerkesztette dr. CZOBOR Béla. Budapest, [1897] I. 1897. 126., 132; BÁLINT Zoltán: Az Ezredéves Kiállítás architektúrája. Bécs, é. n. (1897) 36. A csütörtökhelyi kápolnát rekonstruálták egyébként az 1900. évi párisi világkiállításon is.
- ⁸⁶ MARCZALI Henrik: *Magyarország története az Árpádok korában (1038–1301)*. Budapest, 1896. 179. (A Magyar Nemzet Története 2.)
- ⁸⁷ Ide vonatkozóan vö.: Magyar Országos Levéltár, Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Levéltára. 1895 – V–6–446/6. (Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének Levéltári Regesztagyűjteménye, A – I. – 4. [VALKÓ Arisztid kivonata]) A templom hajójának tető nélküli állapotát Hencz Antal tusrajza örökítette meg (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattára, RAL, K 1220/13.).
- ⁸⁸ A műemléki helyreállítás hivatalos iratai közölve: ZAKARIÁS 1989. (7. jegyzetben i. m.) 148.
- ⁸⁹ Ez az érdeklődés tettenérhető például PULSZKY Ferencnél is, aki a *Magyarország archaeológiája* (Budapest, 1897.) című kötetben foglalkozott röviden a templom falképeivel (II. 215.), a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium támogatásával kiadott *A magyar viseletek története* című díszalbumban (Rajzolta és festette Nemes Mihály. Szövegét írta NAGY Géza, Budapest, 1900. 26. tábla, 8. rajz.), vagy VARJÚ Elemér *Az Árpádok ábrázolása* című tanulmányában Szent László-ikonográfiájának taglalásakor: „Később mind hosszabbá válik a szakál, a mint azt e korszak olaszos viselete a valóságban is magával hozta: de a tradícióhoz képest még mindig kétágú. Erre különösen az Aquila János által kifestett templomok nyújtanak példákat, a legszebbet a veleméri, a melyben a daliás király a XIV. század festői öltözetében jelenik meg.” (Árpád és az Árpádok. Szerkesztette CSÁNKI Dénes. Budapest, é. n. [1907] 331–332.).
- ⁹⁰ Ezek közé tartozik a Soproni Múzeum még rendezetlen és leltározatlan Storno-anyagából egy Szent István királyt és egy Szent Lászlót ábrázoló ceruzarajz (265 × 80 mm), egy halvány rózsaszín papírra rajzolt üvegablakterv (180 × 52 mm) és egy kétlapos barna papírra ragasztott barna tollrajz *Szent László Szent István király fölnyitott sírja előtt* jelenettel (190 × 125 mm). A szisztematikus feldolgozás során előbukkanhatnak még vázlatok is.
- ⁹¹ 1891-ben ifjabb Storno Ferenc „Magyar történelmi arcképek” címmel egy rajz-sorozatot készített. Az egyik lapon Szent László életéből vett jelenetek láthatók: középen kerek medallionban Szent László mellképe látható a győri fejereketartó herma nyomán. Felirata majuszkulákkal: „LADISLAUS REX . HUNGARIAE”. Felül építészeti keretben árkádok alatt: Szent László alamizsnálkodik, Szent László és Salamon király találkozása. A lap alján a kerlési ütközetből, a turniacei freskóciklus

nyomán, az üldözés-jelenete kapott helyet. (SSMSGy, leltári szám nélkül. Fekete tinta, tus, toll, papír. Teljes méret: 560 × 413 mm. A Szent László-medallion átmérője: 240 mm. Az alsó jelenet mérete: 90 × 260 mm. Jelezve jobbra lent: 20/4 FS. 1891. Egy Szent István király koronafelajánlását ábrázoló, 1892-ben készített üvegablaktervénel Szent Imre viseleténél használta fel a veleméri viseletet. (SSMSGy, leltári szám nélkül. Akvarell, kartonra ragasztott papír. Teljes méret: 420 × 270 mm, Szent Imre mérete: 200 × 70 mm)

⁹² Kompozíciója megjelenik a budapesti Millenniumi Emlékmű kollonádjának I. Lajos szobra alatt elhelyezett bronzreliefjén is. Zala György Nagy Lajos alakjának megformálásakor a minden kétséget kizáróan a veleméri Szent László-falképet használta fel előképül (1909). A többszörösen kitüntetett Seltenhofer Frigyes Fiai m. kir udvari szállító soproni haranggyár, fém és vasöntőde, amely az alcsúti kápolna harangjait gyártotta, még az 1930-as években is hirdetett olyan harangokra megrendeléseket, amelyen a veleméri Szent László-ábrázolás szerepelt (Máriabesnyői Zarándok Naptár az 1933-as évre. Máriabesnyő, 1933).

⁹³ Teljes körű föltérképezéséhez az egykori Egyházművészeti Hivatal ide vonatkozó dokumentumainak és a Képzőművészeti Lektorátushoz benyújtott pályázati anyag áttekintésére lenne szükség. Ezek közé tartozik például Nagy Sándor üvegablakterve (Molnár Ernő levele Nagy Sándorhoz. Budapest, 1940. június 24. A Központi Egyházművészeti Hivatal iratai 508/1940. [A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattára, MDK-A- I-19/55.]), néhány gimnáziumi tankönyv illusztrációja, Sztéhló Lili 1959-ben készített üvegablaka a győri székesegyház Héderváry-kápolnájában, de lényegében ebbe a hagyományba illeszkedik Magyar Zoltán könyvének borítója is („Keresztény lovagoknak oszlopa”. Szent László a magyar kultúrtörténetben. Budapest, 1996.)

⁹⁴ RÓMER Flóris: A veleméri puszta templom. Vasárnapi Ujság X. (1863) 389.

⁹⁵ Például: KOVÁCS József: A veleméri Szentháromság-templom. Történelem, ikonográfia, ikonológia. In: A 200 éves szombathelyi

egyházmegye emlékkönyve (1777–1977). Szerkesztette TÓTH István. Szombathely, 1977. 507–533; KOVÁCS József: (Nézzük meg együtt) a veleméri románkori templom freskóit! Művészet XVIII. (1977/3.) 14–19; PAP Gábor: Velemér – egy téridőgráf működési vázlata. Művészet XIX. (1978/6) 10–16; VARGA Géza: Mítoszok öre, Velemér. Budapest, 1999.

⁹⁶ Budapest, Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára, R 10.217. Papír, akvarell (színvázlat), 1882. 775 × 240 mm; KÖH, Tervtár, 60. (MOB 514.) Papír, akvarell kartonra ragasztva. 1883. 380 × 380 mm

⁹⁷ KÖH, Tervtár, 61. (MOB 515.) Jelezve jobbra lent: H. J. [Huszka József], 1882. V. 26. Papír, akvarell, kartonra ragasztva. Irodalma: GERECEZÉ Péter: A Műemlékek Országos Bizottsága Rajztárának jegyzéke. In: Magyarország Műemlékei. I. Szerk. FORSTER Gyula Budapest, 1905. 259; KERNY Terézia: Huszka József másolatai és a székelyföldi Szent László-legendák. In: Művészet Zsigmond király korában 1387–1437. Katalógus. Szerkesztette BEKE László, MAROSI Ernő, WEHLI Tünde. Budapest, 1987. 251; LÁSZLÓ Gyula: A Szent László-legendák középkori falképei. Budapest, 1993. 87. (Tájak – Korok – Múzeumok Könyvtára 4.) A falképek helyreállításáról: LENTE István: A veleméri falfestmények helyreállítása. Magyar műemlékvédelem 1969–1970. Budapest, 1972. 269–288; LENTE István: A veleméri középkori falfestmények restaurálástörténete. In: Velemér 2004. (8. jegyzetben i. m.) 98–107.

⁹⁸ Például az 1894–1895-ben, Gróh István által föltárt, gecelfalvi (Kocel'ocve, Szlovákia) Szent Bertalan-templom falképeinek lemásolásánál (MOB Iratok 1895/141., 146., 205.).

⁹⁹ SZVOBODA DOMÁNSZKY 1996. (52. jegyzetben i. m.) 191–208.

¹⁰⁰ SZILÁRDFY Zoltán: Sajátos típusok a magyar szentek barokk kori ikonográfiájában. In: Magyar szentek tisztelete és ereklyéi. [Katalógus] Szerkesztette CSÉFALVAY Pál, KONTSEK Ildikó. Esztergom, 2000. 83–85; SZILÁRDFY Zoltán: Eigenständige Typen in der barocken Ikonographie Ungarischer Heiliger. Redakteur Ildikó KONTSEK. Esztergom, 2001. 36–38.

Wehli Tünde

A KÉPES KRÓNKA 19. SZÁZADI MÁSOLATA: A BICSÉRDY-KÓDEX

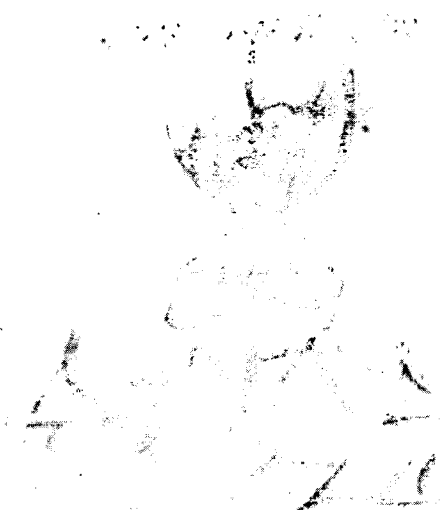
Az Országos Széchényi Könyvtár Cod. lat. 404-es jelzetű kódexe, a *Képes Krónika*, tartalmának és díszítettségének köszönhetően a középkori magyar történetírás máig legjelentősebb emléke. Kódexe a két 14. századi alaptípusba tartozó krónikacsalád egyik, ötdarabos, róla elnevezett szövegcsoportjának egyetlen, képekkel és iniciálékkal díszített példánya.¹ A másik, *Budai Krónikához* kötött kéziratcsoport darabjai díszítetlenek.² Ugyanakkor a két csoporthoz egyaránt kötődő kódexek közül a 15. század végi, lelőhelyéről *Dubnici Krónikának* nevezett kézirat illuminálásával a megtervezéskor még számoltak.³ Sőt, az üresen maradt mezők kéziratban belüli helyéből kikövetkeztethetően díszítőrendszere az eredeti elképzelés szerint többé-kevésbé a *Képes Krónika*ét követte volna, s mivel a szöveg Mátyás király dicsőítésével zárult, feltehetően az ő ábrázolására is gondoltak.⁴ A díszítőrendszer átvételén túl a megfestett témákhoz, illetve azok 15. században átértelmezett változataihoz való ragaszkodás is érvényesült volna e késői változatban az aktualitás mellett. Ezt a díszítettként egyetlen, incipit-oldal bizonyíthatja. Igaz, hogy az 1r. oldalon a fejléc képének átvételét nem tervezték. Ugyanakkor az A iniciálé melletti elmosódott ónrajz a keresztnimbusz és a még kivehető formák alapján a *Krónika* 15. században már értelmét veszített Szent Katalint a királyi párral ábrázoló kompozíciója helyett a kezdőszóban szereplő Urat jelenítette volna meg. Alatta, a „*Per me reges ...*” kezdetű fejezethez tartozó, ma is számos interpretációs lehetőséget kínáló képet a Fájdalmas Szentháromsággal váltotta fel a késő középkori feldolgozó.⁵ (1. kép) Ennek az oldalnak a díszítésével a kézirat festője megtette az első lépést a *Képes Krónika* illusztrációinak napjainkig folyamatos használata, aktualizálása egyben recepciója felé, aminek egyik jelentős állomása a *Bicsérdy-kódex*.⁶

Köztudott, hogy egyes korok művészei szívesen másolták a régmúlt bizonyos műfajokba tartozó alkotásait. Noha ez a kódexekre különösen érvényes, alig számon tartott a kéziratok közti ilyen jellegű összefüggés. Példaként elég idézni, hogy a késő antik-hellenisztikus irodalmi és természettudományos munkák szövegét illusztrációikkal együtt nem egy esetben Karoling-kori, és jórészt azok közvetítésével készült gótikus, valamint reneszánsz kódexek örökítették ránk.⁷

A nyomtatott könyv 15. század közepi megjelenése, majd térhódítása gyökeresen megváltoztatta a kézirat, a nyomtatott szöveg és az illusztráció egymáshoz való viszonyát.⁸ A képekkel és iniciálékkal díszített kódexek kézi

reprodukálása a 18–19. században már nem volt magától értetődő. Egy egész kódex hordozóanyag, szöveg és illusztráció szempontjából egyformán hű lemásolására a feladat technikai nehézsége és a magas költségek miatt csak a legkritikább esetben vállalkoztak. Azonban mégsem kizárható, hogy a ma ismertnél több, különbözőképpen sikerült másolat lappang könyvtárak polcain. Ám ezek csak ritkán, valamilyen speciális okból kerülnek az érdeklődés középpontjába. Ilyen Landsbergi Herrad hohenfurti apátnő 1175–1206 között készült *Hortus Deliciarum*ának esete. Néhány lapjáról 1812 és 1869 között készült kézi másolat. Ezek a lapok annak köszönhetik a máig rájuk irányuló figyelmet, hogy a textus és az illusztrációk ikonográfiája szempontjából egyformán jelentős, unikális kézirat 1870-ben megsemmisült, s ezért a róla készült rajzok a későbbi kutatások és facsimile kiadások alapját nyújtották.⁹

A *Képes Krónika* lemásoltatásának ötlete alig három esztendővel a néhány képpel kísért bilingvis szövegkiadás után merült fel.¹⁰ Rómer Flóris az Archaeologiai Bizottság 1870. október 4-i, VIII. ülés előadójaként célzott arra, hogy a Vas megyei falképekről tervezett kötetéhez szüksége lenne a *Krónika* néhány „*hicsided képének*” lemásoltatására, és az Emich-féle kiadáshoz készült, az Atheneum Kiadó tulajdonában levő fadúcokra, például a Szent László-legenda és bizonyos viseletek ábrázolása miatt.¹¹ A tudós pap kérését az ülés teljesítendőnek tartotta.¹² A következő, november 8-i, IX. ülés már Mögele András lapok lemásolására, képek és iniciálék megfestésére, fára rajzolására és metszésére vonatkozó árajánlatát fontolgatja.¹³ Több, lényegében a feladat érdemi megoldását alig előmozdító tárgyalás¹⁴ után az 1871. június 30-i, X., Toldy Ferenc elnökletével folyó bizottsági ülésen Rómer Flóris előadó bejelentése hoz fordulatot az események menetében, miszerint „...*Emich Gusztáv úr azon kis hártyalapot, melyet a Képes Krónika díszkiadásához másoltatott, kész a m. n. muzeum kéziratárának ajándékképpen átadni, ha ti. a ránk nézve oly becses festmények megmentése tekintetéből oly összeg gyűjtetik hazánkban, melyen az egész Krónikát szakértőleg lefesteni lehessen, határozottatott, hogy mivel már az Akad. Bizottság keblében hasonló gondolat felmerült, [...] az Archaeologiai Bizottság ezen hazafias eszmét kellőleg pártolja, és mivel Emich úr a másoltatáshoz 50 fnyi összeggel járul, a költség pedig mint Mögele úr leveléből előtűnik¹⁵ egész lapok lemásolásáért 25 ftot, egyes képekért pedig 15 ftot kér egyáltalán, miből 93 lapnál (a 10 kész lapot lehagyva) 2325 forintot tenne, jó példával akarván előmenni az országos alapból, mellyel a bizottság rendelkezik 1872-től kezdve 3 évig 200 ftot ajánl(600 ft), hasonló ajánlatot tesz a n. m. könyvtárnoka, ha t. i. ez a muzeumi ülésen elfogadtatik,*” mire a bizottság tagjai anyagi helyzetüknek megfelelő összegeket ajánlottak fel, s közbenjárásukat ígérték a még így is hiányzó 930 forint összeggyűjtéséhez. „*Egyébként kívánja a t. bizottság, hogy amint elégséges alap együtt leend a másolás azonnal kezdessék meg.*”¹⁶ A november 7-i XII. rendes ülésen megbízzák Rómert a felajánlott összegek behajtásával, és a



uissimus. ortu et progressu victoria coronatus et audacia
 collecta ex diuersis Cronice veteribus carundem veritates
 ascribendo. et falsitatem omnino reputando. In nomine dñi Am̄
 Incipit prima pars Cronice de origine Hungarorum



libus Nullis terminis comprehensa. Recti censura iudicij

Anno do
 mini .
 milles
 mo .

Tricesimo quin
 quagesimo octa
 uo . feria tertia
 infra octauas .
 Ascensionis dñi
 Incepta est ista
 Cronica : de
 gestis Hungarorum
 antiquis et no

De re me
 reges
 regnat
 ait do
 minus deus p
 sapientem Sa
 lamone . pue
 bitorum octauo Ca
 pitulo Soluor
 deus in sanctis
 suis in maiesta
 te mirabilis Cui
 ineffabilis altitu
 do prudentie Nul
 lis inclusa limi

Cronica de Gestis Hungarorum

festővel való kapcsolatfelvétellel.¹⁷ Ugyanez az ülés a Sztáray család levél-tárának egy címereslevelével kapcsolatban az alábbiak szerint intézkedik: „...átadatott II. Ulászló és gyermekei képe, melyek Pethő család címere fölött előfordulnak, hogy a régibb, 1507-dik évből való festmény keretével együtt híven miniatürben másoltassék; a későbbi pedig ti. 1572-ből való fényképileg vétessék fel,...”¹⁸ A következő, december 5-i, XIII. bizottsági ülés már az oklevél „...címeréről levett...” másolattal való elégedettségének ad hangot, s ezért határoz úgy, hogy a Gersei Pethő család 1572-ből való címerét is lefesteti az Archaeologiai Bizottság ülésein először most említett Bicsérdy Jánossal.¹⁹ A „festész...”²⁰ könyvfestészeti emlék másolásával azonos technikájú területen nyújtott teljesítményével olyannyira elégedett volt a bizottság, hogy a következő, 1872. január 9-i, I. ülésén úgy határozott, hogy a *Képes Krónikát* vele fogja megfestetni.²¹ A festő kiválasztásában a bizottság, mindenekelőtt a benne szakértőnek tekinthető Rómer elégedettsége mellett – bár erre vonatkozó adatunk nincs – szerepet játszhatott a *Krónika* körül sokat foglalatokodó Emich Gusztáv véleménye is, aki már találkozott a folyóirat illusztrátor Bicsérdyvel.²² A május 15-i, V. rendes ülés résztvevői már az ő árajánlatával foglalkoznak. A nagyobb képekért 25, 2–3 kisebbért 20, a csak szöveget tartalmazó oldalakért 15 forintot kér.²³ A bizottság elfogadja ajánlatát, és máris elkezdődhet a munka, Rómer felügyeletével és időnkénti beszámolási-elszámolási kötelezettsége mellett.²⁴ Arról nem szólnak a dokumentumok, hogy mikor változott meg a koncepció, miszerint a fametszetekkel díszített nyomtatvány helyett kézirat készül. Az 1873. évi március 4-i, II. bizottsági ülésen Rómer már néhány elkészült lapot bemutat és átad Mátray Gábornak, hogy helyezze el azokat a Nemzeti Múzeumban.²⁵ A jegyzőkönyvek tanúsága szerint a másolás egyenletesen halad.²⁶ 1876-ban felgyorsul a munka, a bizottsági ülések jegyzőkönyveiben is gyakrabban és fontosabb intézkedéseket sürgetve foglalkoznak a *Krónikával*. Például most fordul elő először, hogy „a nagyfontosságú codex lemásolására Bicsérdynek ...egy vagy két havi szabadságidőt” kérjenek Békey tanácsos úrtól, „...mely idő alatt az említett másoló tulajdon költségén helyettesíteti magát iskolai előadásában.”²⁷ Ekkor a másoláshoz további anyagi eszközök előteremtése is szükségessé válik.²⁸ 1877. október 3-án foglalkozik utoljára az Archaeologiai Bizottság a *Krónikával*, amikor Rómer benyújtja Bicsérdy végelszámolását. Ekkorra tehát biztosan elkészült a *Képes Krónika* másolata, amit az előzetes terveknek megfelelően rövidesen átadtak a Nemzeti Múzeumnak. Sőt, néhány további, az eddigi költségvetésekben nem szereplő lappal is foglalkozik Rómer.²⁹ A szakirodalom *Bicsérdy-kódexe* idővel a Nemzeti Múzeum kéziratállományával az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárába került, ahol nyilvántartásba vételekor a ma is érvényes Fol. Lat. 3922 jelzetet kapta.³⁰

A *Képes Krónika* másolója, Bicsérdy János, a 19. század alig ismert festőinek egyike.³¹ Megélhetését az 1850-es évek derekától 1896-ig követhető pályáján jobbra rajztanárként biztosíthatta. A nehezen rekonstruálható élet-

történet szerint előbb Szekszárdon tanít, majd 1873-ban a frissen alapított zentai polgári iskolába kerül. 1876-ban azonban ezt az intézményt gimnáziumi rangra emelik, s ezt követően, mivel Bicsérdynek rajztanári képzettséget igazoló oklevele nincs, nem alkalmazzák.³² Későbbi források a fogarasi állami polgári és kereskedelmi iskola tanáraként említik. 1896-ban nyoma vész.³³

Bicsérdy a tanítás mellett a művészi pályán is próbálkozott. Egy katalógusban közzétett, később tárgyalandó, reprodukcióról ismert festményén kívül két rajzát forrás említi. 1853-ban a Pesti Műegylet tárlatán Ferenc József császár tollrajz portréját mutatta be.³⁴ A Műegylet következő évi augusztus-szeptemberi kiállításán Erzsébet királyné ugyancsak tollrajz technikájú arcképével vett részt, amellyel nagy sikert aratott.³⁵ A nagy siker két okból is megelépfő. Egyfelől a portré az 1850-es éveknek a kortársak szemében sem vezető festészeti-grafikai műfaja.³⁶ Másfelől a Bicsérdynél tehetségesebb Grimm Rezső és Jakobey Károly is szerepelnek portréval ezen a tárlaton.³⁷ Végül pedig, az 1850-es évek derekán Ferenc József császár és király leginkább az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc eltiprójaként élt a magyar nemzet tudatában, és az Erzsébet királyné iránti tisztelet-szeretet is legfeljebb csak csírájában létezhetett. Erdős táj című szignált, 1868-as évszámmal ellátott olajképe az Ernst Múzeum 1935. évi aukcióján került kalapács alá.³⁸ A festmény nem található vevőre, mert 1939-ben a M. Kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnokának aukcióján Tájkép alakokkal címen újra felbukkant.³⁹ Ekkor figyelhetett fel Varjú Elemér a kis tájképre, s szerezte meg a kiállítás katalógusban közölt reprodukcióját, mivel annak mestere már korábban, éppen a *Képes Krónika* másolata miatt érdekelhette őt.⁴⁰ A dúslombú fákból álló erdei tájat egy kaszáló férfialak, két sétáló nő és két nézelődő férfi alakja gazdagítja. A jól komponált, festői erényeket felcsillantó kis kép a 19. század közepi magyarországi festészet kedvelt kompozícióinak és divatos témáinak egyikét követi.⁴¹

Bicsérdy alkotói pályájának leginkább a könyv- és folyóirat-illusztrációkkal jellemezhető területe követhető mind a művek, mind az adatok tekintetében. 1869-ben Alfred Tennyson Arthur mondakörből merítő, *A király idilljeiből* című, magyar nyelvre fordított novellájához készült három, és Balázs Frigyes *Egy őrült története* című elbeszéléséhez egy illusztrációja jelennek meg az Emich Gusztáv által alapított Atheneum gondozásában megjelenő *Magyar Bazar Családi Lap Mellékleteiben*.⁴² A felsoroltak közül a Balázs-elbeszélés illusztrációjának érdekessége az S-vonalra épülő váz, mely egy egész témasor felfűzésére alkalmas. A Tennyson-mű első és harmadik lapján a historizáló Bicsérdy a középkori építészet, sírköszobrászat és címereslevelek, valamint a viseletek „ismerőjeként” lép elénk. A sorozatnak a második, az erdőben bolyongó Lancelot látomásával foglalkozó darabja a legsikerültebb. Ezen Bicsérdy nemcsak a természeti környezet elemeinek aprólékos rajzolójaként, hanem a fény-árnyék effektusok, a világos és sötét felületek ellenétét kompozicionális eszközként alkalmazó, de hangulati elemként is tudatosan felhasználó mester-

ként mutatkozik meg. A sorozatot Radnóti Sándor a korszak legszínvonalasabb grafikai emlékei egyikének tartja.⁴³ Emellett a mester művészeti orientációját is becsüli. Értékét abban látja, hogy ő, a kortárs magyar grafikusokkal ellentétben egyedülként, a német-osztrák barokkos irányzattal szemben a Magyarországon is népszerű, illusztrációival a periodikákban jelen levő Gustav Doré romantikus irányzatát követte.⁴⁴

1869-ben több rajza alapján készült metszetet közöl a Heckenast Gusztáv nyomdájából kikerülő tudományos ismeretterjesztést is vállaló *Vasárnapi Újság* is. Nevezetesen: A magyar orvosok és természetvizsgálók XIV. fiúmei nagygyűlésének ismertetéséhez illusztrációként egy Bicsérdy- és Ruzs-szignatúrával jelzett, az újságnak két oldalát betöltő Fiume-vedutát. A panorámaképet nemcsak közli, hanem méltatja is a cikk. Eszerint Ruzs a városnak egyfelől hiteles képét nyújtja, másfelől nagyvárosiasságát is kifejezi. A képet a cikk írója szerint Fiume polgárai Deák Ferencnek szánták, ragaszkodásukat kifejező ajándékként rendelték meg 1861-ben.⁴⁵ Az egyetemi növénykeretet bemutató cikkhez készült az egy-egy oldal szöveghasábjai közé iktatott Diószegi és Fazekas,⁴⁶ Endlicher és Unger emléke a fűvészkertben,⁴⁷ végül az Űvegház a pesti fűvészkertben c. rajz.⁴⁸ A hetilap Bicsérdy-sorozatát a Singaporei utca képe zárja, mely a képaláírás szerint fénykép után készült.⁴⁹ Nagy valószínűséggel e riportképen kívül a fenti táj-, illetve épületképei egyike-másikát is fénykép segítségével rajzolta Bicsérdy. Ezek a munkák a *Vasárnapi Újságnak* nem a legkiemelkedőbb illusztrációi.⁵⁰

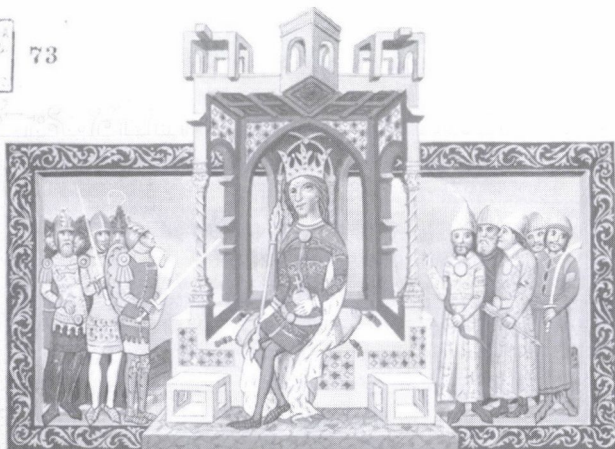
1869 táján különféle állami intézmények és könyvkiadók is Bicsérdy megrendelői körébe tartoztak. A Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága megbízásából Erhard Schön, Buda 1541-ben című fametszetét másolja le.⁵¹ Orbán Balázs Maros-vásárhely szabad királyi város leírása című, Pesten 1870-ben megjelent kötetének két illusztrációját bízzák rá.⁵² Ezek egyike az A m.-vásárhelyi ref. egyházközség szent edényei aláírást viselő.⁵³ Másika a marosvásárhelyi református kollégium régiségtárában őrzött Rákóczi-pohárról készült metszet rajza.⁵⁴ Ezúttal liturgikus tárgyak csendéleteket jellemző kompozícióba rendezése mellett a tárgyak azonosítást, esetleg művészettörténeti feldolgozást segítő formáinak, díszítőelemeinek pontos visszaadása volt a feladat.

Úgy tűnik, hogy Bicsérdyt a tudós megrendelői körben precíz dokumentátorként tartották számon. Feltehető, hogy a ma ismert illusztrációknál többet is készített Bicsérdy, de azokat, kortársaihoz hasonlóan nem feltétlenül szignálta. Ekkoriban ugyanis a fényképész neve egyáltalán nem, a rajz készítőjéé ritkán tűnik fel a könyvek és periodikák sokszorosított illusztrációin, míg a metszőké csaknem mindig olvasható. Ez a közlésmód főleg az *Archaeologiai Értesítőre* jellemző, amelynek megbízásából Bicsérdy pecsétéről és különféle tárgyakról készített rajzokat.⁵⁵

A *Bicsérdy-kódexet* kortalan, bőrgerincű préselt papírtok óvja.⁵⁶ Pergamenlapjait újabban egyenként áttetsző műanyag irományfedelekbe helyez-

MUSEUM KÓDEXI
KÖZLÖNYÉKÉÉRT
1850. évi. 259.

73



Anno dñi
m. ccc. lxxviii.
Quinq̄
gesimo octa-
uano. fuit
tercia ista
octavas
alce signi
eiusde do-

mini. Incepta ē ista Cronica de
gestis hungarorum antiquis et
nouissimis. ortu et progressu vic-
toria eorundem ⁊ audacia collecta
eruditus Cronica ueteribus. eru-
dem ueritates ascribendo. ⁊ falsita-
tem omnino refutando. Inno-
mune domini amie. Incepit plog
in Cronicam hungarorum.

Dē me reges regnāt
ait dominus deus
plapienē salomo-
nem. pubioz. viij

Capitulo Glorius ds infus suis:
innocentate mirabil. cuius ineffa-
bilis altitudo prudentie. nullis in-
chulamentis. nullis terminis ⁊
prehūla. recte censurā iudicij. cele-
sta pater disponit et trēna. Et si
cumtos eius ministros magnificet
et alis decorat honoribz. ⁊ celestis ef-
ficat bñtudinis possessores. illes ta-
mentis dignis digna repentat po-
tioribus. attollit insignis dignita-
tum et p̄miorum ubertori retribu-
tione p̄sequitur. quōs digniores
agnoscat et commendat ingenioz
excellencia meritozum. P̄ue appar-
tuculentissime inextollencia regū
illustrium et uicioriarū exercicio et
lebrassimarum preges hungaroz
patrarum. Qui diuino freni ⁊
auctoritatis p̄li dio gladioz. acie
bo ualidissime pfugans. Castra
subitentes regum et impatorū:



Impressa Bicsérdy J. 1877

ték, amiket lyukakon átfűzött bőrszalag fog össze. A másolat a *Krónikán* kívül 2 előzéklapból és néhány duplumot jelentő lapból áll.⁵⁷ Az eredeti kézirat és a másolat mérete eltérő, mert az utóbbin nagyobb lapszéleket hagytak, mint amekkorával az előbbi rendelkezik.⁵⁸ Fóliaszámozása újabb, géppel készült.

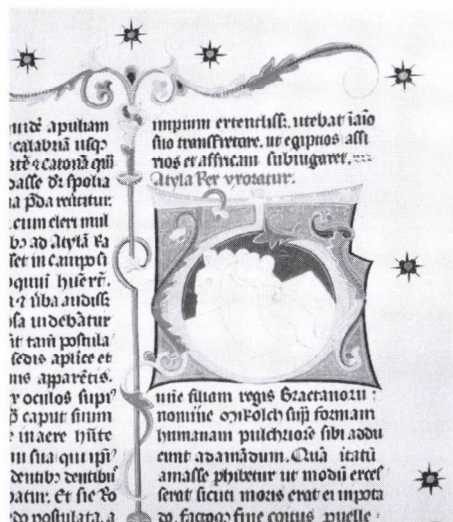
A másolat legfontosabb vonásai néhány példa segítségével mutathatók be.

A *Krónika* (1. o.) és másolata nyitóképén (f. 1r. 2. kép) a legszembetűnőbb eltérést a kézitról lepattogzott festékfoltok „pótlása” jelenti. Ez különösen I. Lajos király és a P iniciálé félalakjának arcán szembetűnő. A lapszél kiegészítése is látványos, de ott legalább a fonatdísz ismétlődésével joggal számíthatott a festő. Lajos király arcvonásai a kiegészítésből következően a portrészzerű vonások elhalványulása kárára jelentősen módosultak. Ezen az oldalon azonban nemcsak a király arca, hanem a többi szereplőé is az eredetinel valamelyest szélesebb és 19. századi sematikus vonásokat mutat. Sőt, a P iniciálé talán Salamonénak nevezhető feje az eredeti kéziratéhoz képest a szövegtükör irányába, befelé fordul. Nyilvánvaló, hogy a 19. századi másoló tolla és ecsetje nem tudta követni a 14. századi elődét, ezért saját korának stílussajátosságai és egyéni vonásai dominálnak az elnagyolt arcokon. Az eredetihez viszonyítva a fej- és testtartások is merevek a másolaton. Ez a király jobbján álló harcosok testtartásán és mozdulatain mutatkozik meg leginkább, de a két iniciálé félalakjának feje sem billen oldalra olyan kecsesen, mint a 14. századi kódexben. Más problémát vet fel a térdelő királyné fejfedője, amit szemmel láthatóan nem ismert, nem értett a másoló, ezért a fátyol helyett ősz haját festett az arc köré. Míg itt félreértésről volt szó, a nyitókép talajsávja, a trónus márványozása feltehetően érdektelenség miatt elnagyolt. Ezzel szemben a képi hátterek tollrajzdíszítését még pótolta-rekonstruálta is Bicsérdy. Az eddigiek alapján nehéz eldönteni, hogy az öltözetek mustrája valamint a fegyverek, uralkodói jelvények kidolgozása mikor és miért elnagyolt, illetve önkényesen alakított. A lapszél álló madara viszont meglepően hasonlít Bicsérdynél a strucchoz, mely akár patkót is tarthat a csőrével, míg a *Krónika*-beli ábrázolás a kopottság miatt alig értelmezhető. Ez esetben felmerül az a lehetőség, hogy közel másfél évszázada a maihoz viszonyítva épebb volt ez a laprés. Az oldal jobb alsó sarkában helyezte el Bicsérdy a kódexben többször is alkalmazott szignatúrájának egyik legtöbb információt nyújtó változatát, ahol a befejezés évét 1877-el jelezte.

Attila fejedelem maiestas-típusú ábrázolása, trónképe a *Képes Krónika* egyik legigényesebb iniciáléja (10. o.). Az uralkodó csaknem frontális beállításban trónol. Kissé balra fordított fejét szürkésbarna haj és tömör szakáll keretezi. Az arc a sötét tónusú árnyalásnak köszönhetően szinte portréjellegű. A *Bicsérdy-kódex* képen a hun király testének stabilitása, ezáltal alakjának méltóságos megjelenése elveszett, arcának fenséget tükröző vonásai fellazultak, a fej is teltebb lett (f. 5v. 3. kép). A jelzett pontatlanságokkal ellentétes tendenciájú a *Krónika* levágott lapszéldíszének Bicsérdy általi önkényes kiegészítése.

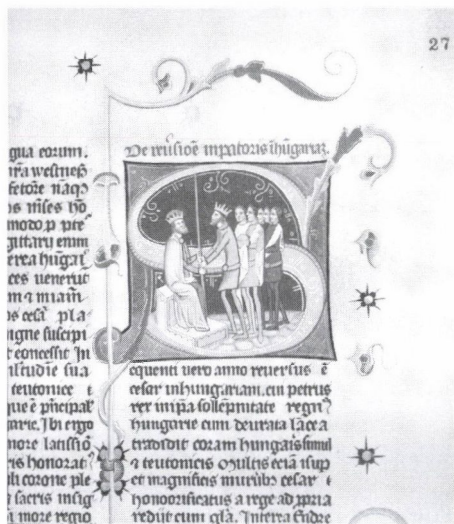


3. kép Attila fejedelem, f. 5v.



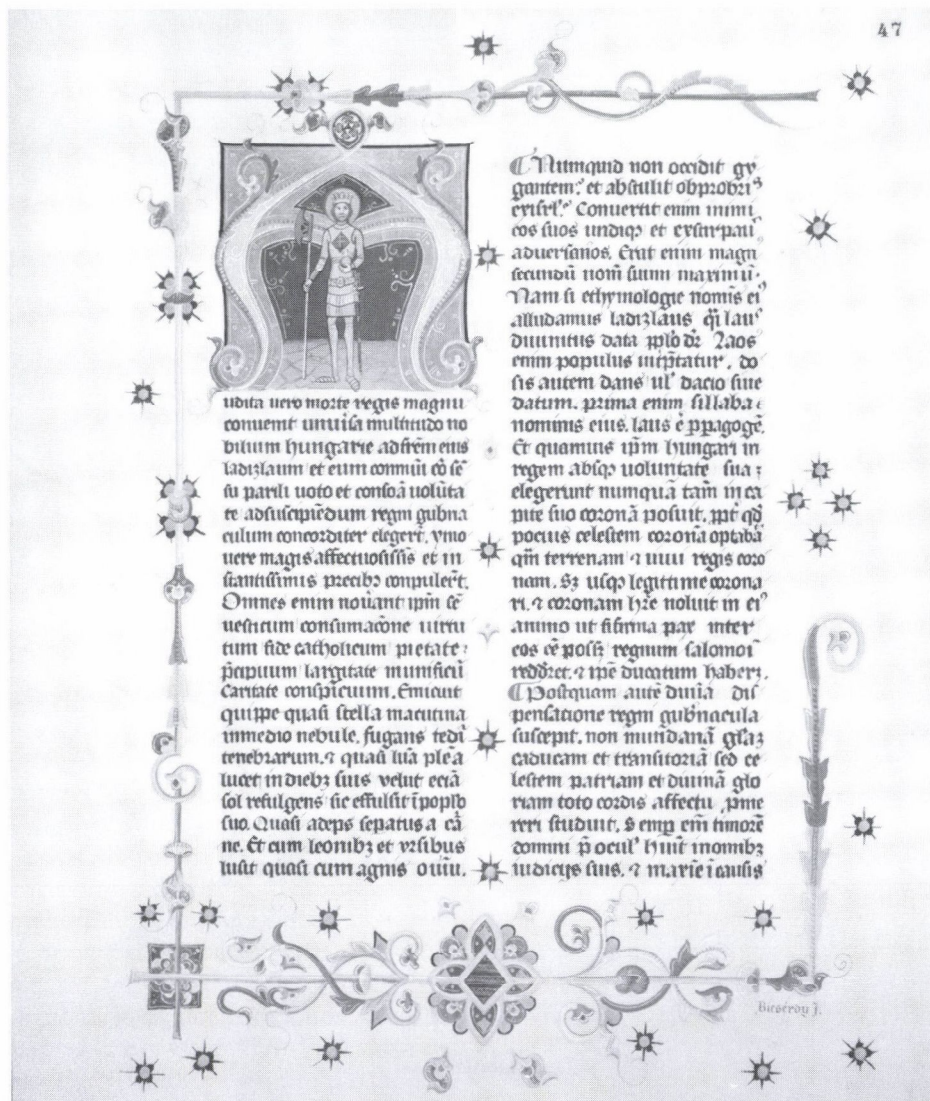
4. kép Attila halála, f. 9r.

Az Attila halála (17. o.) elbeszéléséhez szánt, szándékosan megrongált iniciálét viszont nem tanulmányozta és követte elég figyelmesen a másoló (f. 9r. 4. kép). Nemcsak a színek, például a takaró csíkjait tartotta elhagyhatónak, hanem még az ágyban behunyt szemmel fekvő, jól kivehető koronás királyfő, és a kevéssé látható, inkább sejthető Mikolt fejének körvonalát sem rajzolta-festette meg. Viszont ezen a lapon jól látszik, hogy a *Krónika* fekete tintás előrajzát Bicsérdynél lilás rózsaszín váltotta fel.



5. kép A császár Aba ellen jön, f. 27r.

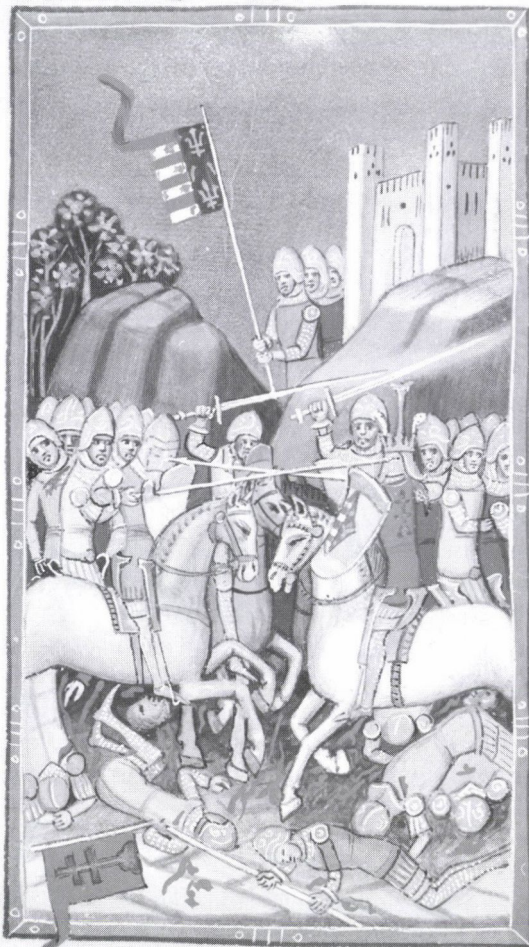
A császár visszatér Magyarországra (53. o.) című kompozíció másolata szintén a portrészerezés iránti érzéketlenségről, illetve az annak visszaadására vonatkozó képesség hiányáról szól (f. 27r. 5. kép). A *Krónika* császaráé, aki talán a korabeli IV. Károly arcvonásait viseli, a 14. század közepi festő egyik legigényesebb, legkarakterisztikusabb profilban ábrázolt feje. A császár gracilis, hosszúkjás feje a 19. századi mester tolmácsolásában kike-rekedik, finom vonásai elsikkadnak. A karnáció mély tónusok segítségével igénylő árnyalása helyett Bicsérdy élénk rózsaszínekkel dolgozik. Aba



6. kép A iniciálé Szent László álló alakjával, f. 47r.

király ábrázolását is az arc leegyszerűsítése jellemzi. Szembetűnő, hogy míg a *Képes Krónika* festője a szemgolyók segítségével tudott kontaktust teremteni a szereplők között, a *Bicsérdy-kódex* e lapjának főszereplői fölfelé irányítják tekintetüket. A középkori festők a mély ráncok, a sötét vonalak segítségével az idős férfiakat „karakterisztikus” vonásokkal jellemezték komoly, méltóságos, tekintélyes stb. uraknak. A nyitóképen Bicsérdy nem tudott élni ezzel a lehe-

7 filios Omodei.



7. kép Károly király harca Csák Máté és Amadé fiai ellen, f. 69r.

tősséggel. Az ifjak jellemzéséhez az idősekénél kevesebb eszköz állt a középkori festő rendelkezésére. A *Képes Krónika* festője ezért a fejek változatos beállítását, a testbeszéd eszközével oldotta a sematizmust. Bicsérdy merev figuráival ebben sem tudta követni őt.

A Szent Lászlót lovagkirályként bemutató iniciálénak a betűformája, a betűben álló karcsú alak, a könnyed testtartás és a fej beállítása arról tanús-

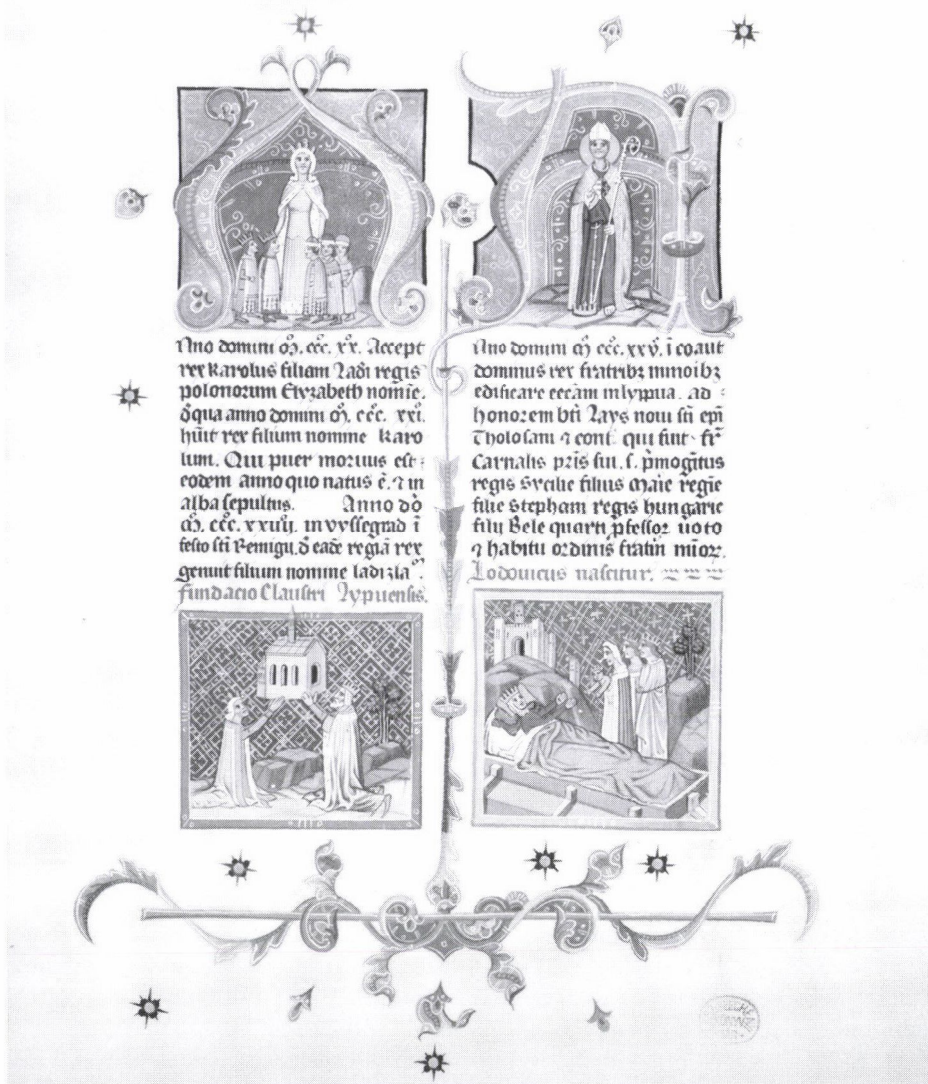
kodek, hogy Bicsérdy a munkával előrehaladva egyre inkább ráhangolódott mintaképére (93. o., f. 47r. 6. kép). Az emberi test beállítására, a könnyed mozdulat, a fejforma elég hűen követik a *Krónikában* megszokottat. Még a kezek rajza is viszonylag sikerült e képen, noha az előbbieken Bicsérdy a gesztikuláló és a tárgyakat tartó kezekkel nem tudott megbirkózni. A máshol elnagyolt jelvények, például a szekerce és a heraldikus elemek most pontosan követik a *Krónikát*. Eddig ugyanis a *Krónika* címereit, például a sast és a vágásos címert, illetve hármás halomból kinövő kettős keresztet formák, valamint színek-mázak tekintetében szívesen „modernizálta” az újkori mester.

A Károly király Csák Máté és Amadé fiai elleni harcának szentelt kép (137. o.) másolásához elérkezve Bicsérdy érzékelhető előrehaladást mutat az arcok festésében (f. 69r. 7. kép). Igaz, a jórészt páncélsisakkal takart arcokból kevés látszik, s ezek a *Krónikában* is leegyszerűsítettek. Mégis, a kis, fekete vonalaknak köszönhetően az eddig élettelen arcok élettel telítődnek. A lovak és lovasaik mozdulatait, a csata hevét már-már a *Krónika* festőjének lendületével érzékeltette Bicsérdy. Egyébként az állatok festésében a másoló gyakorlottabbnak bizonyult, mint az emberekében.

Az Anjou-lap (140. o.) négy kis képének (f. 70v. 8. kép) elkészítésekor Bicsérdy már a testszínek lehető leghűségesebb visszaadására törekszik. Szándéka a Lipppa alapítása idős királyának és a Lajos király születéséhez asszisztáló nők arcának másolásakor érvényesült leginkább, ahol az általa kedvelt rózsaszínes tónusú helyett a *Képes Krónikára* jellemző szürkés modellálást választotta. Úgyesnek mondható Bicsérdy az anyakirálynét körülvevő gyermekek megfestésekor is. Kis figurái csaknem olyan élettelik, mozgékonyak, mint az eredeti kódexbeliek. A háttér, a tájképi környezet megfestése szemmel láthatóan itt már nem okozott problémát a mesternek. Ugyanakkor az öltözetek egyes darabjait, például az I. Lajos korára jellemző női fejfedőt, a kruselert még most sem ismeri Bicsérdy.

A Bazaráb elleni hadjáráshoz tartozó első képen (143. o., f. 72r. 9. kép) a tájjal, a lovakkal, a nyilazó és követ dobáló figurákkal jól boldogult Bicsérdy. Igaz, a szőrmék felületének érzékeltetésekor nem tudta követni példaadója finom ecsetkezelését. Egyes apróbb részleteknél pedig, miként eddig, úgy most sem ragaszkodott a hűséghez: például a *Krónika* festője a *Bicsérdy-kódex*énél magasabb leveles koronát, és zömökebb sisakot tett Dezső vitéz fejére. Viszont a *Krónikától* eltérő színeknek köszönhetően, és a részletesebb kidolgozásból adódóan, valamint a hiányok pótlása miatt a struccos sisakdísz szinte uralja a képet.

A felsorolt, egy-egy képen többedmagukkal jelentkező pozitív és főleg negatív jegyek néhány képen önmagukban állnak, illetve soruk növelhető. Íme néhány típust jelentő példa. Erzsébet királyné kruselereén kívül más fejfedőket is rosszul lát Bicsérdy. Így a Magyarok első bevonulásán a jobb oldali csoportét (f. 2v.), az Attila királlyá választásán (f. 5r.) a sisakok többségét, az Aquileia ostromán pedig a sisaktakaróval nem tud megbirkózni (f. 7v.). Nyilvánvalóan



8. kép Az Anjou-lap, f. 70v.

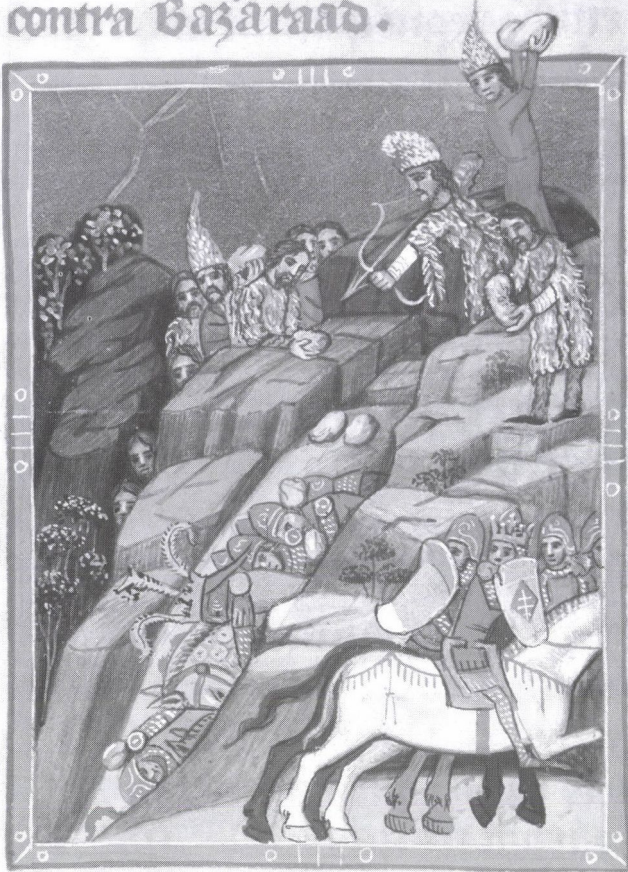
nem érti a kendővel letakart kéz jelentőségét (f. 39v.). Míg a díszítőelemeket, főként a mustrákat egyfelől nagy élvezettel festegeti Bicsérdy, másfelől gondatlanságból elhagyja azokat. Ez néha ikonográfiai félreértéshez vezet. Erről van szó, például, amikor a Géza megkoronázásának szánt iniciáléban a király feje mögül hiányzik az arany alapon sugarakkal jelzett nimbusz (f. 44r.). Fes-tőnk a már említetteken túl is nagyvonalúan kezeli a heraldikai elemeket. Így

tesz a Magyarok első bejövetele alatti címer megfestésekor, amikor az Anjou-liliomokat zöld mezőbe helyezi (f. 4r.), vagy amikor a Bazaráb elleni hadjárat-képen a címerből a hármashalmot elhagyja (f. 72r.). Máskor viszont a kopottas, illetve hibásan festett címereket pontosítja. Ezt a módszert választja a Szent Lászlót ábrázoló lap alján, ahol a kopottas, esetleg eredeti formájában is kidolgozatlan szürkés-feketés (ezüstös?) vágásos magyar címer helyett heraldikailag pontosat fest (f. 47r.). A bőség miatt felesleges felsorolni azokat a helyeket, ahol elhagyja a háttér tollrajzdíszét, a mustrát, a tárgyak vagy betűk méreteit, egymáshoz való helyzetét pedig helytelenül adja vissza.

A kiválasztott képek elemzése és bizonyos részletkérdések felvetése után néhány kérdés említendő a kópiával és mesterével kapcsolatban. Mindenekelőtt el kell ismerni, hogy Bicsérdy János nagyon sok energiát fektetett a *Krónikába*. A középkori könyvirás és festéstechnika ismeretének és gyakorlatának hiányában rendkívül fáradságos munka lehetett számára a betűk és a képek megrajzolása, kifestése. Megállapítható ez annak ellenére, hogy a közepes képességű, egyéni stílust alig felmutató festő inkább képes valamely mű lemásolására, mint a jó képességű, saját stílussal rendelkező művész. Bicsérdy nem ismerhette és nem is alkalmazhatta pontosan a kódexkészítés középkori gyakorlatát. Egyfelől, ez szempontunkból most kevésbé lényeges, de nem füzetekkel vagy ívekkel dolgozott, és azokat nem is írópultra rögzítette, hanem kora festőinek-grafikusainak gyakorlatát, technikáját követte. A középkori hordozó- és festőanyagok sem álltak rendelkezésére, azokhoz hasonlók beszerzése is gondot jelenthetett a 19. századi festőnek. A fenti körülmények miatt a színek eltolódása, a *Képes Krónika* lazúros festésmódja nem is kérhető rajta számon. Ez elsősorban egy harsogó zöld jelenlétének számonkérésétől menti meg, valamint a karnáció szürkés-zöldjeinek hiánya, és a vörössel árnyalt ecsetarany textúrák különbözősége miatti ítélet alól menti fel őt. Nem kifogásolható a laparany hiánya sem. Azonban a mintakép másolásában többször jelzethez hasonlóan a színhasználat- és festéstechnika terén is érzékelhető egyes képein bizonyos előrelépés és pontosságra törekvés. Szembetűnő például az István király születése megfelelő helyen levő képe (f. 19r.) és az önálló lap között. Az utóbbin Gizella fátyla finoman áttetsző, lazúrosan festett, akár a *Krónika* kéziratában.

A másoló – korát megelőző – purista szemlélete végigkíséri a *Bicsérdy Kódexet*. Ez nyilvánulhatott meg abban a tényben, hogy a másolat a *Krónikát* nem szigorúan a 19. századi állapotában igyekezett bemutatni, visszaadva, rögzítve a használat és az elhasználódás nyomait is; nevezetesen a színkopásokot, elmaszatolódásokat és lepattozásokat, a lapszélek metszéséből eredő hiányokat, illetve értékes utólagos használói és őrzőhelyen készült bejegyzéseket. Lemaradtak az előzéklapok és a kódex végének üres föliói is. Ilyen megközelítést tükröz a hiányok kiegészítésére vonatkozó szándék, mely elsősorban a formák, motívumok rekonstrukcióján, értelmezésén mérhető. Ezúttal elsősorban a heraldikus elemek festése említendő. A heraldikus elemek

Dico uncebatur. pedum eius
 ae manuum dolore nimio tor-
 quebatur. Rex uadit cū exercitu
 contra Bazāraad.



9. kép A Bazaráb elleni hadjárat, f. 72r.

pontosításakor maga a *Krónika* segítette Bicsérdyt. Elképzelhető, hogy Bicsérdyt vonzotta a középkor, a másolás elkezdése előtt talán olvasta is a *Krónika* Toldy-féle kiadását. A szöveget azonban nem használhatta a képek értelmezéséhez. A képek és iniciálék számára ismeretlen motívumainak értelmezésekor nem nyúlt régészeti, viselettörténeti stb. tanulmányokhoz, tehát nem próbálta azokat értelmezni, megismerni. Néhány hiba, hiányosság azon-

ban nem annyira a kor felfogásának, mint inkább a másolói felkészületlenségnek, figyelmetlenségnek tulajdonítható. Ezek között jelentősebb Vak Béla már említett, tágra nyitott szemekkel való megjelenítése (f. 57r.), holott őt a történethez igazodva csukott szemmel festette meg a 14. századi miniátor.⁵⁹ Az eddigi utalásokból kiolvashatóan nem lépésről lépésre haladó, állomásokhoz érkező, de mégis valamiféle „fejlődési” folyamat érvényesül Bicsérdy másolatán belül. Valószínű a kézirat elején kezdte Bicsérdy a másoló munkát, és a lapokon előrehaladva egyre jobban beleélte magát az előkép stílusába, forma- és színvilágába. Bicsérdy szignatúrája többször is feltűnik a kódexben. Közülük az első és az utolsó a középkori incipitnél és explicitben megszokottól eltérően egységesen a kódex befejezésének évével esik egybe.

Végül érdemes visszatérni a *Bicsérdy-kódex* készítésének az Archaeologiai Bizottság üléseinek jegyzőkönyvein túlmutató és az *Archaeologiai Értesítő*ben sem eléggé definiált körülményeihez, indokaihoz, történelmi háttérhez. Maga a mű létrejötté, az az igény, hogy a már meglévő szövegkiadás mellett a *Képes Krónika* eredeti kézírata legalább másolatban helyet kapjon a nemzet múzeumában, Rómer személyes szükségletén túlmutató, historizmus által megfogalmazott, romantikus történelemszemléletből táplálkozó igény is volt. Talán a *Hortus Deliciarum* és más kódexek szomorú sorsa keltette félelem is tükröződik Rómernek a kódexet bemutató, 1877-ben írt soraiban, amikor így fogalmaz: „...ha a bécsi unicumot valami váratlan szerencsétlenség érné is, legalább e másolat bírásával fogjuk magunkat vigasztalhatni.”⁶⁰ Rómer számára a *Krónika* a történelmi forrásértéken túl a művészettörténetnek is kiemelkedő emléke és viselettörténeti dokumentum volt.

A krónikamással a készíttető, élükön Rómerrel, felettébb elégedettek voltak. A bemutatáskor Rómer igen lelkes, szinte egyenértékűnek tartja a másolatot az eredeti kódexszel. Csupán az arany eltérő színét és a lepattogzott festék pótlását jegyzi meg, de nem derül ki a sorokból ezzel kapcsolatos véleménye, mégis sejthető, hogy nem ért egyet a festő módszerével. Legnagyobb értékét abban látja, hogy ha a rendkívül becses eredeti kézirat valamilyen oknál fogva megsemmisülne, hiányáról mégsem kellene a tudománynak teljes egészében lemondania.⁶¹ A Magyar Nemzeti Múzeum könyvtárának történeti és irodalomtörténeti kiállítása már 1877-ben alkalmat ad a másolat néhány lapjának (1., 21., 40., 41., 123., 146.) bemutatására.⁶² Ezzel a bemutatkozással kezdi értékelési szempontokban gazdag, egyenes ívűnek nem nevezhető pályafutását Bicsérdy kézírata. Íme néhány példa. Bubics Zsigmond 1883-ban elsősorban középkori templomaink, váraink és a magyar viselet megörökítőjét „ismerve fel” benne, kultúrtörténeti jelentőségét emeli ki, másodsorban említi a festő „ügyes és avatott” kezét.⁶³ Bicsérdy már nem élte meg Varjú Elemér 1904-ik évi jelentését, amelyben pontatlanságai miatt tudományos szempontból értéktelennek, félrevezetőnek, használhatatlannak tartja a művet, és kvalitását lebecsüli az eredeti kéziratéval összevetve.⁶⁴ Azonban a súlyos ítélet ellenére, talán lelkiismereti okokból is foglalkoztatta

Varjút a piktor személye, munkássága. Legalábbis erre utal a hagyatékában említett kis reprodukció. Varjú jogos kifogásai ellenére Bicsérdy másolata a magyar kultúrtörténetnek és a *Képes Krónika* kutatásának még a kódex 1933-as velencei egyezményt követő Magyarországra kerülése után is fontos segédeszköze maradt és marad is a jövőben.⁶⁵

JEGYZETEK

- ¹ A *Képes Krónika* kéziratcsoportjáról legutóbb in: *Képes Krónika*. Fordította Bollók János. A fordítást gondozta és a jegyzeteket készítette SZOVÁK Kornél (164–209. c.), VESZPRÉMY László (71–163. c.). Az utószót írta, a függelékét és az irodalomjegyzékét összeállította SZOVÁK Kornél. Budapest, 2004. 236., 259–260.
- ² A krónikacsaládról: ld. 1. jegyzet, i. m. 236–237., 260–261.
- ³ *Dubnici Krónika*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. lat. 165. A korábbi irodalommal: BARTONIEK Emma: Codices manu scripti latini Vol. I. Codices latini medii aevi. A Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtárának címjegyzéke. Budapest, 1940. 165. sz., és Kódexek a középkori Magyarországon. Katalógus. Budapest, 1985. 148. sz. M. Zs. (Maurer Zsuzsa) (a továbbiakban: Kódexek 1985.)
- ⁴ ff. 98v–99r. Ld.: Kódexek 1985. LXXIV. tábla.
- ⁵ Az értelmezési kísérletek legutóbbi számbavételét ld.: HOLLER László: A *Képes Krónika* első három iniciáléjáról, *Magyar Könyvszemle* 120(2004) 343–345.
- ⁶ A *Képes Krónika* illusztrációinak felhasználás-történetével egy kifejezetten e témának szentelt tanulmányt szánunk.
- ⁷ Az antik csillagkép-ábrázolások továbbélését tárgyalva foglalkozik a témával: HAFFNER, Mechthild: Ein antiker Sternbilderzyklus und seine Tradierung in Handschriften vom Frühen Mittelalter bis zum Humanismus. Untersuchungen zu den Illustrationen der „Aratea“ des Germanicus. (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 114) Hildesheim–Zürich–New York, 1997.
- ⁸ A folyamat angol nyelvű, 1952-ben publikált feldolgozása immár magyar nyelven is olvasható: IVINS, William M. Jr.: A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció. Budapest, 2001.
- ⁹ WALTER, J.: Hortus deliciarum. Strasbourg–Paris, 1952., GREEN, Rosalie, EVANS, Michael, BISCHOFF, Christine, CURSCHMANN, Michael: Herrad of Hohenburg: Hortus Deliciarum. London, 1979.
- ¹⁰ A kiegyezés évében megjelent reprezentatív kiadvány bibliográfiai adatai: Marci Chronica De Gestis Hungarorum ab origine gentis ad annum MCCCXXX producta. E codice Omnium, qui exstant, antiquissimo Bibliothecae Palatinae Vindob. Picto, adhibitis in usum ceteris tam mss. quam impressis Chronicis genuino nunc primum restituto textu. Recensuit, varias lectiones annotavit, praefatus est Franciscus TOLDY. Versionem hungaricam adiecit Carolus Szabó. Pestini, 1867. (Ornataque, praeter effigiem compilatoris, plurimis picturis ad similitudinem imaginum dicti Codicis Palatini effictis, typis excipit, edidit Gustavus EMICH. Acad. Scient. Hung. Typographus). A mű szakirodalomban meghonosodott megnevezése: Marci Chronica De Gestis Hungarorum. Ed. TOLDY, F. Pest, 1867. A 10 színes nyomtatott illusztráció a csak a *Krónikával* összefüggésben ismert Mögele Endre (Mögele, illetve Mögerle Andrásként is szereplő) képeinek felhasználásával készült.
- ¹¹ Rómer feltehetően a veleméri templom Szent László-legendájának kopott falképeinek leírásához és értelmezéséhez kívánta segítségül hívni a kéziratot. A szóban forgó könyv végül nem készült el, és a másolat felhasználása a Régi falképek Magyarországon című, Budapesten 1874-ben megjelent kötetben sem mutatható ki. Ez egyfelől avval magyarázható, hogy ezt a kötet corpus jellege nem igényelte, másfelől avval indokolható, hogy a témához felhasználható lapok ekkor még nem készültek el. A *Képes Krónika* másolását érintő bizottsági intézkedések a Magyar Tudományos Akadémia Kéziratára Archaeologiai Bizottsága 1870–1882. közötti, 93. számú jegyzőkönyvében találha-

- tók. (A továbbiakban uo. jelöléssel erre a jegyzőkönyvre hivatkozunk)
- ¹² Elnök: Szalay Ágoston, tagok: Henszlmann Imre és Ipolyi Arnold. uo. 73. pont.
- ¹³ Uo. Elnök: Kubinyi Ágoston, előadó: Römer, uo. 97. pont.
- ¹⁴ Uo. december 6. Szalay elnökletével, 112. pont, 1871. április 18., Szalay elnökletével, uo. 43. pont.
- ¹⁵ Hivatkozás az 1870. évi 289., napjainkra eltűnt levélre.
- ¹⁶ Uo. 79. pont. A jegyzőkönyvet Toldy Ferenc és Römer Flóris július 2-án hitelesítették aláírásukkal. A Budán, 1507. szeptember 22-én kelt armális (Budapest, Országos Levéltár, DL 86.051) Bicsérdytől származó másolata Érszegi Géza szíves közlése szerint lappang. A Hunyadiak és a Jagellók kora 1440–1526). Írta FRANKÓI Vilmos. (A Magyar Nemzet Története. IV. kötet) Budapest, 1896. 589. oldala Cserna Károly festményét reprodukálja.
- ¹⁷ Uo. 96. pont. Az ülésen Henszlmann, Pulszky, Römer, Toldy és Szalay vettek részt, Mátray elnökölt.
- ¹⁸ Uo. 99. pont.
- ¹⁹ Uo. 113. pont. A jegyzőkönyvet december 7-én Szalay Ágoston elnök, Römer Flóris bizottsági előadó és szerkesztő írják alá. Az 1572-ben készült címerképet leírja: (Frankói) Frankl Vilmos hozzászólása: II. Ulászló és gyermekeinek arcképei. In: *Archaeologiai Értesítő V.* (1871) 240. A két címerrel: NYULÁSZNÉ STRAUB Éva: Öt évszázad címerei a Magyar Országos Levéltár címereslevelein. Budapest, 1987. XXXV. tábla és 117. sz. A Bicsérdy-féle másolatokat egyik munka sem említi, őrzési helyük ismeretlen. Azok, dr. Érszegi Géza szíves közlése szerint, nincsenek a Magyar Országos Levéltár címerkép másolatai között.
- ²⁰ Uo. 113. pont.
- ²¹ Uo. 16. pont. Ugyanitt határoznak afelől is, hogy a munka ellenőrzését az amúgy is Bécsben tartózkodó Döry Jenőre bízzák. Az ülésen jelen volt Szalay Ágoston elnök, Arányi Lajos, Henszlmann Imre, Römer Flóris és Toldy Ferenc. A jegyzőkönyvet az elnökön kívül bizottsági előadói és jegyzői minőségben Römer írta alá.
- ²² Ugyanakkor, a bizottsági ülések jegyzőkönyveiből kiolvasható Henszlmann Imre tartózkodó álláspontja az egész másolatkérdéssel kapcsolatban.
- ²³ Uo. 54. pont. Mőgele árajánlata uo. 1870. 93. pont. Bicsérdy árajánlata eléggé egyértelmű. Mőgeléé homályosabb. Nem pontosítja például, hogy az oldalakat szövegestől és képestől érti-e. A két árajánlat összevetésére nem vállalkozhatunk. Ezért eldönthetetlen, hogy az ismertség mellett az árajánlat játszott-e szerepet a festő kiválasztásában.
- ²⁴ Uo. Az ülés napján Mátray Gábor és Römer Flóris szignálják a jegyzőkönyvet.
- ²⁵ Uo. Erről és a másolás költségeiről, előrehaladásáról a jegyzőkönyvek továbbra is beszámolnak: 1873. március 4. II. rendes ülés, 2. pont, december 11. III. rendes ülés, 2., 3. pont., 1874. február 26. I. rendes ülés, 7. pont., 1875. november 25-i ülés.
- ²⁶ Uo. 1873. december 11. III. rendes ülés 2. pont: Mátray kéri, hogy ne laponként, hanem majd egyben adják át a kéziratot. 3. pont: Henszlmann szerint Römer betegsége idejére fel kell függeszteni a másolást, mert ő nem vállalja az ellenőrzést. Ugyanekkor elszámolják a költségeket, ellenőrzik a takarékbetétkönyvbe befolyt összegeket. 1874. február 26. I. ülés 7. pont: Römer beszámol arról, hogy Bicsérdy folytatja a munkát. Ugyanekkor határoznak a felajánlott pénzek mielőbbi behajtásáról is. 1875. november 25.: Henszlmanntól Römer veszi át a *Krónika* ügyeit.
- ²⁷ 1876. március 30-i ülés jegyzőkönyve. Ez a korábbi irodalom feltételezésével szemben utalás arra, hogy Bicsérdy nem folyamatosan töltött egy évet Bécsben, hanem a másolás közben tanított is valahol.
- ²⁸ A november 28-i ülésen Römer egy részletesebb elszámolást tár a bizottság elé. A tagok ekkor szembesülnek azzal a ténnyel, hogy a befolyt pénzen felül még további jelentős összegre lenne szükség. A bizottság úgy határoz, hogy a mű fontosságára, továbbá arra való tekintettel, hogy a Nemzeti Múzeumot kívánják gazdagítani a másolattal, a kormánytól kérnek támogatást. Pulszky Ferenc a múzeum nevében átvállalja a többletkiadások felét. Uo. 3., és 4. pont. Az utóbbi pontban megjegyzik, hogy az ügy fontosságára való tekintettel december 5-én du. 5 órára rendkívüli ülést hívnak össze, amelyen Pulszky és Henszlmann aláírásukkal hitelesítik a jegyzőkönyvet.
- ²⁹ Uo. 1877. október 3. 3. pont: ugyanitt Rö-

mer a festőnek azt a kérését tolmácsolja, hogy az Emich Gusztáv által kért plusz lapokért fizessenek ki számára 90 ft-ot. Ezt az összeget megszavazza a Pulszky elnöklésével ülésező bizottság. Minden bizonynyal ezek azok a lapok, amelyek ma a kódex utolsó lapját követik. Arról nincs tudomásunk, hogy hol van az a 9 lap, amit a bizottság megbízásából (uo. 1870. december 6. 112. pont) Mőgele készített, és az a hártyalap is lappang, amelyet Emich hajlandó a Magyar Nemzeti Múzeumnak átengedni (uo. 1871. június 30. 79. pont).

- ³⁰ Az 1r főlőn az 1850–86. évi kéziratári növedéknapló 259-es száma szerepel. A kézirat tanulmányozását a Kéziratár vezetőjének, dr. Karsay Orsolyának köszönöm. Ugyanő segítette az illusztrációk beszerzésében és azok közlési jogának elnyerésében. A felvételek elkészítését pedig a Széchényi Könyvtár fényképészenek, Néningér Gézának köszönöm.
- ³¹ Tudományos publikációban először LYKA Károly említi őt in: Nemzeti romantika. Magyar művészet 1850–1867. Budapest, 1942. 96., 212., 2. kiadás Budapest, 1982. 58., 127. A művészi pályáról összefoglalóan: RS (RADNÓTI Sándor) ír in: Művészet Magyarországon 1830–1870. Szerk. SZABÓ Júlia és SZÉPHELYI F. György. Katalógus II. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, 1981. augusztus–november. Budapest, 1981. 501. (a továbbiakban: MNG 1981)
- ³² Szűcs Lajos: A Zenta-városi gymnasium alapításának és 19 évi működésének története. A Zenta városi községi gymnasium tizenkilencedik értesítője az 1894–95. tanévről. Zenta, 1895. 14–27. Szűcs munkáját nem olvashattam, hivatkozásom alapja: A zentai gimnázium rajztanáriai. <http://www.zenta.org.yu/zek/konyvek/18/gimi.html>.
- ³³ Kenessey Péter interjúja Bicsérdy Bélával in: *Az Est* 1939. szept. 1. 7., MNG 1981. 501.
- ³⁴ A festőt a portré elkészítésére a császár magyarországi látogatása ösztönözhetette. A művet és annak 40 forintos vételárát említi: SZATMÁRI Gy.: Adatok 61 művész 280 művéről. Pesti Műegyilet vásárlásai 1853–1863. Kézirat. A kéziratra az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének Magyar Képzőművészek Lexikonjában a Bicsérdy János-csomag céduleinak készítője a lexikon és az anyaggyűjtő

számára könnyen elérhető, a gyűjteményhez tartozó forrásként hivatkozik. A kézirat azonban sem az Intézetben, sem a Szentiványi-hagyatékot őrző gyűjteményekben nem található. A rajz őrzési helye ismeretlen, nem került a Magyar Történeti Képcsarnok állományába. Bicsérdy két grafikáját feltehetően kisorsolták a műegyileti lapok között. A Műegyilet ilyen jellegű tevékenységéről: SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: A pesti Műegyilet története (vázlat). *Budapesti Negyed* 9 (2001) 90. Szőbeli segítségét is köszönöm.

- ³⁵ A „...*tollnak finom, correct kezelését...*” kiemelve ír a jelenleg ismeretlen műről: *Családi Lapok* III. évfolyam II. félév, Pest, 1854. 187. Kiállítását követő története és jelenlegi tulajdonosa ismeretlen. A grafika aktualitását a császári illetve királyi pár évben tartotta esküvője biztosította.
- ³⁶ *Családi Lapok* III. 1854. 283.
- ³⁷ Ld. előző jegyzetet.
- ³⁸ Az Ernst-Múzeum aukciói LI. A kiscelli kastély régi műtárgyai (II. rész) valamint egyéb műtárgyak és bútorok. 1935. március 31–április 7. 27. sz.: Bicsérdy J. szignatúra, 1868. Váson, 37 × 47 cm.
- ³⁹ A M. Kir. Postatakarékpénztár Árverési csarnokának XCII. Aukciója. Árverési Közlöny 1939. december 5. XX. Rendkívüli szám. 39. sz. (illusztrálva a IV. táblán): mind a katalógus szövegében, mind a képaláírásban Bicsérdy János jelzett munkájaként szerepel.
- ⁴⁰ Erre utal, hogy hagyatékában (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, MKI-C-I-85) a 90361-es gépi számozású kartonra felragasztva éppen az 1939-es katalógus 39. számú tétele látható. A paszpartu alján kézírással a technika (olaj) és a méret (36 × 47) olvasható. Ezen a helyen köszönöm meg Nagy Leventének a hagyaték kutatásához nyújtott szives segítségét.
- ⁴¹ A művész szignatúrája sem az árverési katalógusban, sem a Varjú-hagyatékban található reprodukción nem látható. A képet Bicsérdy munkájának tartja és elismerőleg ír róla Hoffmann Edith. Árverési Közlöny XX. 1939. 10. A kép reprodukciókból is kiérezhető minőségai alapján Bajkay Éva nem tartja kizártnak, hogy a *Krónikáét* utánzó és a városképeket rajzoló mester nem azonos az olajfestmény készítőjével. Az utóbbi képet egy ismeretlen, id. Markó Károly körébe sorolható, Bicsérdy-

- nél tehetségesebb festő művének tartja. Bajkay Éva nem tartja kizártnak, hogy a kép Bicsérdy János festő fiai egyikének munkája lehet. Közülük Béla, az idősebb, 1871-ben született, és nevét nem festőként, hanem a róla elnevezett – bicsérdista – mozgalom megteremtőjeként tette ismertté. Lajos 1892-ben született. A Képzőművészeti Főiskolán Ferenczy Károly növendéke volt. 1911–1931 között a Nemzeti Szalon tárlatain szerepel. Béla festményeit kiállítás-katalogusok nem említik, csupán a Kenessey-féle interjúban van róluk szó. A beszélgetésből kiderül, hogy ő anyagi okokból gyakran adogatott el képeket. Esetleg vele hozható összefüggésbe a kép vagy a szignatúra és a dátum? Vagy inkább az Akadémiát járt Lajossal? Varjú, aki a képet láthatta, nem foglalkozik a szignatúrával.
- ⁴² *A Magyar Bazár Melléklapja* IV (1869) 13. sz. július 1. 1. (témája: Ginevere királyné az almesbury-i kolostorban). 14. sz. július 15. 2. (témája: Lancelot látomása az erdőben: tündérek tánca). 3. 15. sz. augusztus 1. (témája: Ginevere királyné Artur király előtt). A lapok fametszeteit Ruzs Károly készítette és szignálta. Ld.: MNG 1981. 496. sz. (RS, azaz RADNÓTI Sándor feldolgozása). A 3. lap nem szerepel a kiállításon, ezért a katalógusban sem. A Balázs-novella illusztrációja a 12. sz. június 15-i melléklet címlapja. Ruzs Károly 1864-ben szabadult és segédeivel már az 1860-as évek második felében számos hazai folyóirat illusztrációinak metszője volt. Róla bővebben: VARGA Nándor Lajos: A fametszet. Budapest, 1940. 359. (A továbbiakban: VARGA 1940.)
- ⁴³ MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, MKCs-C-I-118/168,1.
- ⁴⁴ MNG 1981. 501.
- ⁴⁵ *Vasárnapi Újság* 1869. 516–517. A panorámaképekről ld.: BEKE László: Kényképezés és képzőművészet. In: MNG 1981. 159.
- ⁴⁶ Uo. 545. Bicsérdy és Ruzs szignálta.
- ⁴⁷ Uo. 560. Bicsérdy és Ruzs szignatúrájával.
- ⁴⁸ Uo. 561. Ruzs szignálta, Bicsérdy neve csak a képaláírásban szerepel.
- ⁴⁹ Uo. 573. Ruzs-szignatúrával, a képaláírásban Bicsérdy nevével.
- ⁵⁰ A jelzett sajtógrafikai műfaj elemzése: RADNÓTI Sándor: A magyar folyóiratillusztrációk 1849–1867. In: MNG 1981. 153.
- ⁵¹ Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetnek Radnóti Sándortól származó, az 1981-es kiállításához tartozó, a Magyar Képzőművészek Lexikona gyűjteményben elhelyezett anyaggyűjtése segítségével sem sikerült a műnek nyomára akadnom.
- ⁵² Klny.: A Székelyföld leírása IV kötetéből. A metszeteket Morelli Gusztáv (1848–1909) készítette. A Párizsban tanult, külföldön is foglalkoztatott tekintélyes metsző pályáját Ruzs műhelyében kezdte, majd 1869-ben önállósult (róla in: *Művészet* VIII (1909) 187–191., VARGA 1940. 359–360.)
- ⁵³ ORBÁN Balázs: Maros-vásárhely szabad királyi város leírása. Pest, 1870. 26.
- ⁵⁴ Uo. 35. A metszet szintén Morelli munkája.
- ⁵⁵ Említi: *Archaeologiai Értesítő* VI (1872) 253.
- ⁵⁶ Azonos lehet az eredeti kötéssel, melyet Rómer a kézirat bemutatásakor „célszerű”-nek nevez in: *Archaeologiai Értesítő* XI (1877) 129.
- ⁵⁷ Ezek lehetnek az Emich Gusztáv felkérésére készült sorrendben kívüli lapok.
- ⁵⁸ A kódex lapméretei: 29,3 × 19,8 cm, a másolaté: 32,7 × 25 cm.
- ⁵⁹ Megjegyzendő, hogy ezt a hibáját Bicsérdy maga is észrevette, és a kódex végéhez fűzött lapokon már helyes az ábrázolás.
- ⁶⁰ R. F. F. (Rómer Flóris Ferenc) in: *Archaeologiai Értesítő* XI (1877) 129–131.
- ⁶¹ Uo. Hoffmann Edith, aki összevetette a másolatot az eredeti kézirattal „remek”-nek és „hű másolat”-nak tartja Bicsérdy művét. Árverési Közöny XX. 10.
- ⁶² — A Magyar Nemzeti Múzeum könyvtárának történeti és irodalomtörténeti kiállítása. *Magyar Könyvszemle* 2 (1877) N^o 8. A katalógus a *Képes Krónika* oldalszámait jelzi.
- ⁶³ BUBICS Zsigmond: A középkori miniatüresztésről. Felolvasás. Nagyvárad, 1883. III. 29. A királyi jogakadémia termében. Budapest, 1883. (Klny. az *Egyházművészeti Lap* IV kötetéből)
- ⁶⁴ Varjú Elemér jelentése 1904. évi tanulmányútjáról: Jelentés a MNM 1904. évi állapotáról. Budapest, 1905. 109.
- ⁶⁵ A *Bicsérdy-kódex* segítségével illusztrált kiadás: Kálty Márk Képes Krónikája. Szemelvények és képek. Összeállította és fordította KARDOS Tibor Budapest, 1938. A *Képes Krónika* művészettörténeti szempontú tanulmányozását hátráltatja az eredeti kézirat eltérése a facsimile kiadásoktól, melyek egymással sem egyező színeket, tónusokat mutatnak.

Szentesi Edit

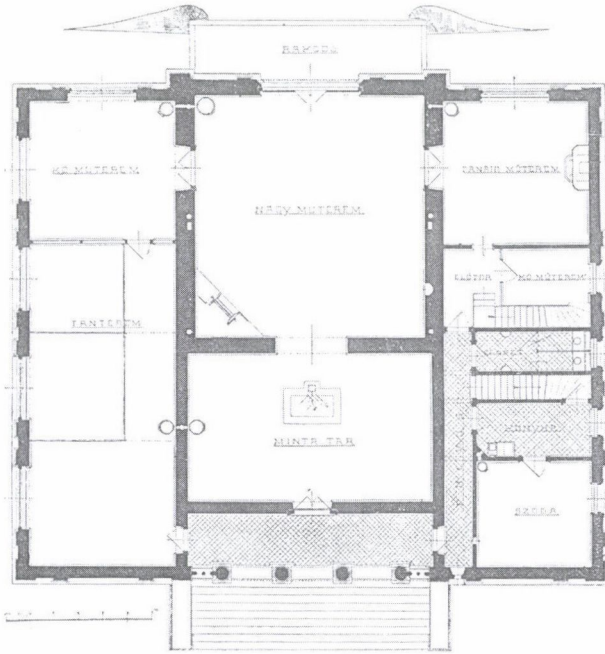
AZ EPRESKERTI SZOBRÁSZMŰTERMEK PARTHENÓN-FRÍZE*

A szobrászműterem épülete 1889 nyarán és kora őszén épült meg az Epreskertben Gerster Kálmán (1850–1927) tervei alapján.¹ Az épület főhomlokzatának oszlopcsarnokából nyíló helyiség, az alaprajzokon mintatárként megnevezett, más forrásokban szalonként vagy átriumként szereplő terem oldalfalainak felső részén gipszdomborművek futnak körbe: öntvénymásolatok az athéni Parthenón frízének néhány táblájáról.

Stróbl Alajos (1856–1926) már a műteremház építése közben elkezdett ostromolni különböző hatóságokat, kormány szerveket és intézményeket az Epreskert díszítése és berendezése érdekében, és ezt a levelezést egy évtizeden át fáradhatatlanul és rendületlenül folytatta. Pénzt, római, középkori, reneszánsz és barokk kőfaragványokat, gipszöntvényeket, márvány-, illetve sósikúti kőtömböket, valamint facsemetéket kért, és a sajátjából is költött erre a célra.² Egy minisztériumi ügyszerint magára vállalta például a műterem „belső díszítésének” költségeit.³

Stróbl 1890 nyarán egyenesen gróf Csáky Albin vallás- és közoktatásügyi miniszterhez fordult azzal a kéréssel, hogy engedélyezze „[a]z újonnan épült szobrász iskola átriuma számára, a m.(agyar) n.(emzeti) muzeum régiségtárában lévő Parthenon fries 23 dombormintájának gipszben leendő lemásolását [...]”. A miniszter 1890 júniusának végén utasította Pulszky Ferencet, a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatóját, hogy hagyják Stróblt a másolatokat elkészíteni. Ő a munkát saját költségére végzi, augusztus közepéig be fogja fejezni és a másolás okozta esetleges károkért is vállalja a felelősséget. Pulszky július elején a miniszteri utasítást „maga alkalmaztatása végett” áttette Hampel Józsefhez, a múzeum Érem- és Régiségtárának vezetőjéhez.⁴ Stróbl másnap a fentebb felsorolt kötelemeket elisméltő „Nyilatkozatot” írt alá az Érem- és Régiségtár számára⁵ – a munkát tehát alighanem azonnal megkezdtek. A múzeumi osztályos irattárban nincs több dokumentum az ügyről, a másolás vélhetően rendben lezajlott tehát. Keleti Gusztáv, a Mintarajziskola igazgatója, szeptember elején jelentette a minisztériumba, hogy az öntvények elkészültek, és kérte, hogy a minisztérium utalja ki az erre a célra szánt 200 forintot.⁶ A miniszteri utasítás „saját költségére” kitétele ugyanis úgy értendő, hogy a munkát nem a Nemzeti Múzeum költségvetéséből fedezték, de nem is Stróbl fizette, hanem a Mintarajztanoda költségkeretére terheltek.⁷ Az épületnek egy 1890 augusztusának végén közreadott leírása már említi a frízmásolatot.⁸

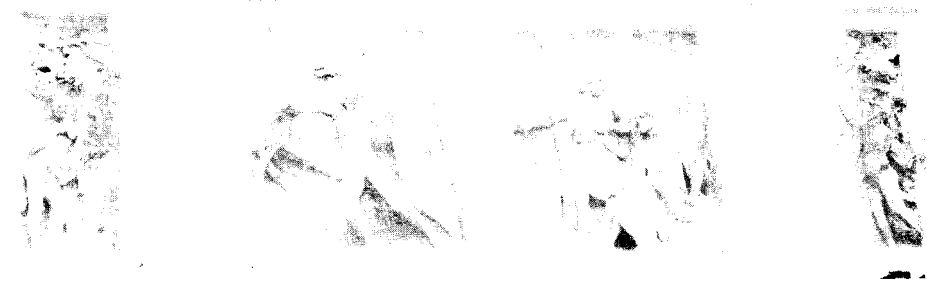
A negatívokat és az öntvényeket – noha ezt a források nem említik, aligha



1. Az eperkeserti szobrászműterem épületének alaprajza (Építő Ipar, 1890)

2. Az eperkeserti szobrászműterem épületének főhomlokzata (Bubryák Orsolya felvétele, 2004)

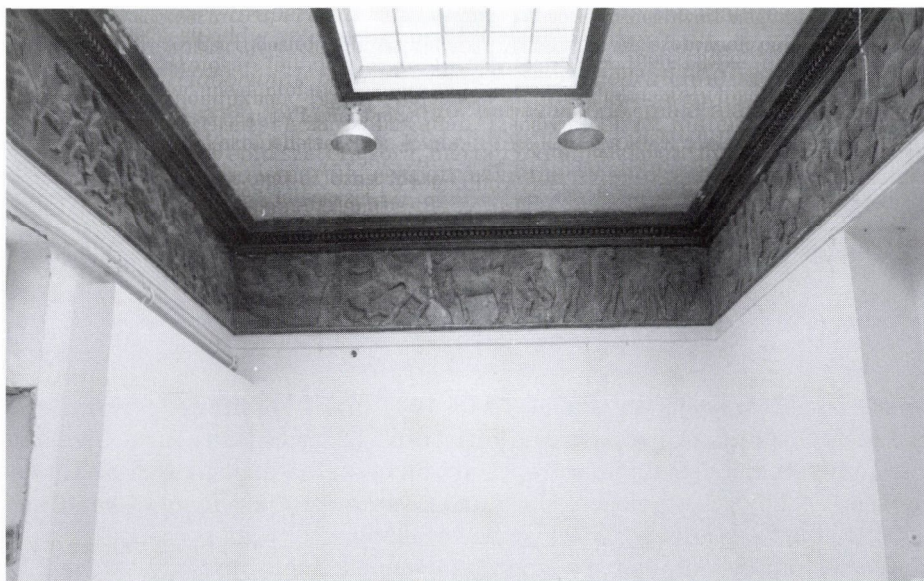




3. Domborművek az epreskerti épület főhomlokzatán (Bubryák Orsolya felvétele, 2004)

kétséges – Reichenberger József (1858–1937 után) készítette, egykorú szóhasználat szerint „professzionátus gipszöntő”, az egyetlen az országban, akit Stróbl hívott Bécsből Budapestre, és aki fél évszázadon át maradt az Epreskertben. A 20. század elején – hogy megnyerhesse a jáki nyugati kapu másolására kiírt versenytárgyalást – magyar állampolgárságot is szerzett. Stróbl műveinek öntőjeként, illetve a szobrásznövendékeknek gipszöntést oktató segédtanárként működött, és emellett magyarországi művek számos másolatát készítette a millenniumi kiállításra, illetve a Műemlékek Országos Bizottsága megbízásából.⁹ A keze ügyébe került emlékekről, illetve másolatokról további öntvényeket készített gipszből vagy műkőből, így gazdagodott az Epreskert a bautzeni Mátyás-emlék és a pozsonyi Schönberg/Schomberg-síremlék gipszöntvényével, illetve a gyulafehérvári Fejedelmi-kapu műkő öntvényével. Ő bontotta szét a Magyar Nemzeti Múzeum görög szobrászattörténeti másolatkiállítását 1902-ben, és ő vezette a Szépművészeti Múzeum számára érkezett gipszöntvények össze- és felállítását a 20. század első két évtizedében. Mint-hogy jól gitározott, Reichenberger fontos szereplője volt az epreskerti élénk társas életnek is.¹⁰ Először az szobrászház szuterénszintjén kialakított helyiségben dolgozott, majd külön, nagyobb gipszöntőde épült számára a műteremépülettől balra.¹¹ Az epreskerti Parthenón-fríz alighanem Reichenberger első nagyobb szabású Magyarországon készült öntvénytábláinak sorozata.

A miniszteri engedély a Parthenón-fríz 23 tábláját említi, és ez azt jelenti, hogy az Epreskert számára másodnegatívot vettek a fríznek a Nemzeti Múzeum görög szobrászattörténeti másolatgyűjteményében kiállított valamennyi táblájáról. Ezek eredeti öntőformáit egy Athénban megtelepedett római gipszöntő, Felice Napoleone Martinelli (†1891) készítette a British Museum megbízásából. Az öntő az 1873-as bécsi világkiállítás görög szekciójában több mint 300 öntvényét vonultatta fel, és a Magyar Nemzeti Múzeum a teljes kollekciót megvásárolta. Ebben a fríz harminc táblája és ötven töredéke szerepelt, de közülük csupán 23 került Pesten az állandó kiállításba. Noha a Nemzeti Múzeum rendelt másolatokat a British Museum londoni öntőjétől, Domenico Bruccianitól (1814–1880) is (valószínűleg tőle érkeztek öntvények a Parthenón Lord El-

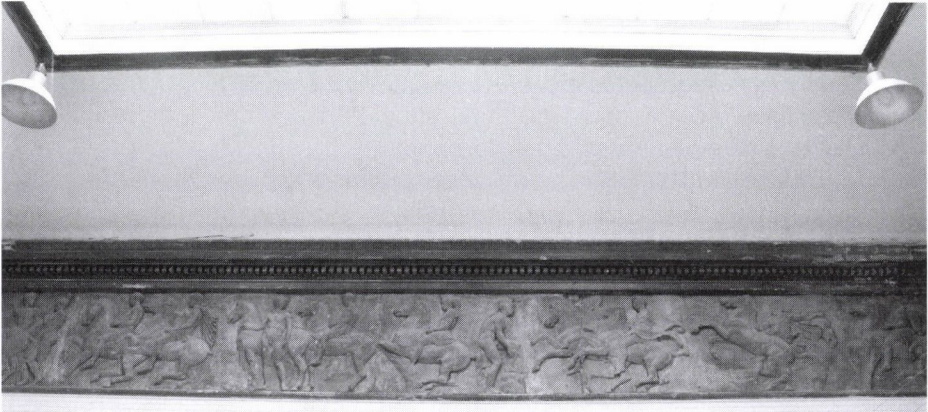


4. Az egreskerti szobrászműterem épületének átriuma (Bubryák Orsolya felvétele, 2004)

gin által leszedetett, illetve kiásatott és Londonba vitetett oromzati szobrai és metopéi közül néhányról), a fríz Londonban őrzött tábláiról nem vettek másolatokat. A 20. század elejéig – a Szépművészeti Múzeum vásárlásaiig – a Parthenón-frízről az volt látható Budapesten teljes nagyságú öntvénymásolatban, amit lord Elgin emberei az épületen hagytak, illetve ami görög ásatások eredményeként került elő az athéni Akropolis területén az 1830-as évektől kezdve.

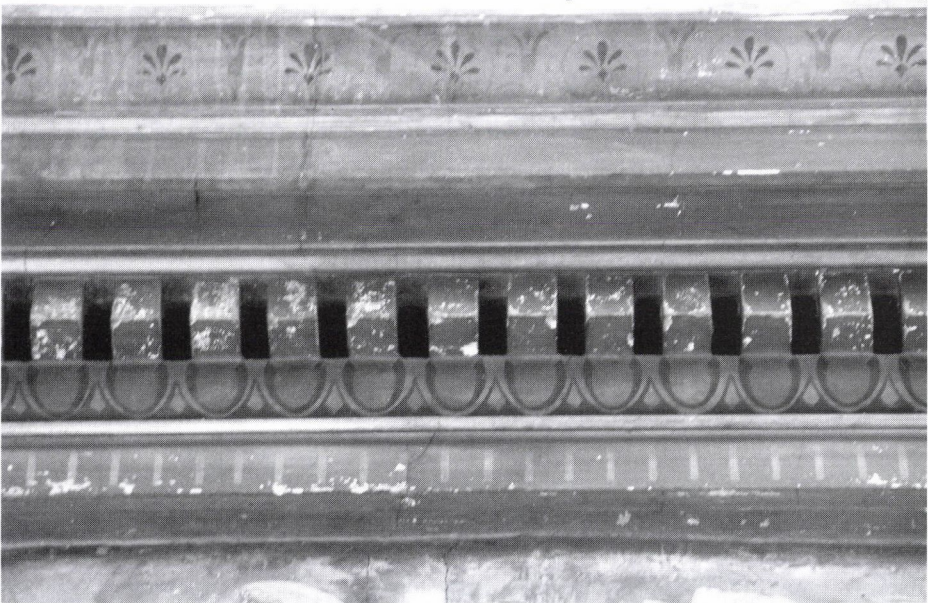
Így tehát a lovas felvonulásra készülődő ifjak ábrázolása, azaz a nyugati fríz 16 táblájából 14 képezte a zömét, és egyszersmind az összefüggő részt (a nyugati fríz két első táblája Londonba került, erről tehát nem volt itt másolat). Ehhez a Parthenón cellájának másik három oldaláról csupán néhány további tábla öntvénye járult: a menet által hozott áldozati ajándékok átadását és bemutatását ábrázoló központi jelenetek, azaz keleti fríz táblái közül csupán egy szélső tábla fennmaradt részlete, az északi oldalról három, a déli oldalról pedig öt tábla másolata.¹²

A 23 tábla sem lett volna teljesen elég a szobrászati műterem mintatermek falaira körbe, végül azonban csupán 19 különbözőt használtak fel úgy, hogy közülük hatot két példányban raktak föl. Az öntvényeket többnyire viszonylag széles sima gipsz illesztősávokkal és sarkokban akár 10–15 cm széles sima gipszlapokkal kapcsolták. A legigényesebb összeállítás a belépőt fogadja: a nagyműterem felőli hosszú oldalra került a nyugati fríznek a harmadiktól a kilencedik tábláig terjedő része összefüggően.¹³ Ennek folytatása a tizenkettedik tábláig a jobb oldali rövid falon látható, kiegészítve a bejárat felőli sa-



5. A Parthenón-fríz másolata az átrium nagyműterem felőli falán (Bubryák Orsolya felvétele, 2004)

rokban egy északi és az egy keleti táblával.¹⁴ A bejárat fölötti falon vannak a nyugati fríz darabjainak másodpéldányai, már nem sorrendben, köztük egy északi táblával és folytatásukban három délivel.¹⁵ A tanműterem felőli, azaz a bal oldali rövid falon pedig a nyugati fríz végét (vagyis XIV–XVI. tábláját, tehát a XIII. kimaradt) fogja közre az egyik déli tábla ismétlése, illetve a nyugati XII. tábláé, amelyet tehát nem a XIV. elé, hanem a XVI. után helyeztek el.¹⁶



6. Az epreskerti Parthenón-fríz másolat zárópárkánya (Bubryák Orsolya felvétele, 2004)

A helyiség felülvilágítója ma is megvan. Az ez alatt, középen volt kis szökőkút és medence ellenben már régen eltűnt: Stróbl Alajos fia szerint azért, „[...] mert a közlekedési útba eső, korlát nélküli medencébe többen beleestek.”¹⁷ Régi fényképen látható, hogy az átrium oldalfalai egyszínű, sötét tónusú festést kaptak, vélhetően ún. pompeji vörös színűt. Egy fényképen az is látható, hogy a csikkal elválasztott viszonylag magas lábazati zóna ennél még sötétebb tónusú volt. A helyiség bal oldalfalában egy kandalló volt, ennek környékét használta Stróbl – legalábbis eleinte – dolgozószobaként, illetve fogadótérként. A kandalló fölött függött a házigazda Hans Templétől (1857–1931) festett arcképe, a kandallótól balra állt íróasztala, jobbra pedig, egy nagy pálma alatt, ülőbútorok. Az egyik sarokban a Milói Vénus, a pálma mögött a Barberini Faun teljes nagyságú gipszmásolata volt elhelyezve magas posztamensen, és persze mindenütt öntvények antik szobrokról, festmény- és műtárgymásolatok, illetve saját szobrai – az évek múltával egyre több.¹⁸ Egy említésből tudjuk, hogy szembe, a jobb oldali rövid falra Vágó Pál (1853–1928) „római freskót” festett.¹⁹ Ennek részletét is megörökítette egy fénykép: látszatarchitektúra ábrázolása volt, pompeji falképek alapján, talán Stróbl kalapos arcképével gazdagítva.²⁰ Ugyanez a fénykép – és továbbiak²¹ – tanúsítják, hogy az 1910-es évek elejére a terem (legalább) két oldalfalát világos tónusúra festették át, és a falakat szinte teljesen beborították a festménymásolatok – jórészt nyilván Stróbl nővéreinek művei. A legnagyobb méretű vászon, Tiepolo Compostellai Szent Jakab-képének másolata (az eredeti a Szépművészeti Múzeumban), a fríz egy részét is eltakarta.

A mai állapotban is jól kivehető, hogy frízt kísérő alsó és felső – különösen a felső – párkány gazdagon formált és színezett volt. Tagozatait részben plasztikusan, részben patronos díszítőfestéssel alakították ki, okkersárga alapra dolgoztak aranyozással, mélyvörös és kék festékekkel. A fríznek csupán kis részletei jelennek meg a régi fényképeken, de annyi azért megállapítható, hogy a fríz maga nem kapott polikróm színezést, de nem is maradt gipszféher. A sötét tónusú oldalfalakénál világosabb, de a később fehér falakénál sötétebb, egységes tónust mutató felületkezelés valószínűleg a párkányok alapszínével megegyező okker festés lehetett. A mai vastag sűrű porréteg alól előtűnedező, a fríz teljes felületét borító okker, illetve halványkék réteg közül mintha a kék lenne a fölső, egy olyan átfestés maradványa, amely már a párkányokra is kiterjedt. Azt, hogy így van-e, feltárás dönthetné el, ahogyan azt is, hogy a felső párkány középső tojáslécében, illetve az alsó sívsorban megjelenő sötét, pompeji vörösben kell-e látnunk az oldalfalak színét, és ahogyan azt is, hogy megvan-e még a meszelésrétegek alatt Vágó Pál falképe.



7. Stróbl Alajos, Gerster Lajos, Mogyoródy Adolf, Gerster Kálmán és egy ismeretlen az epreskerti átriumban (BTM, Kiscelli Múzeum)



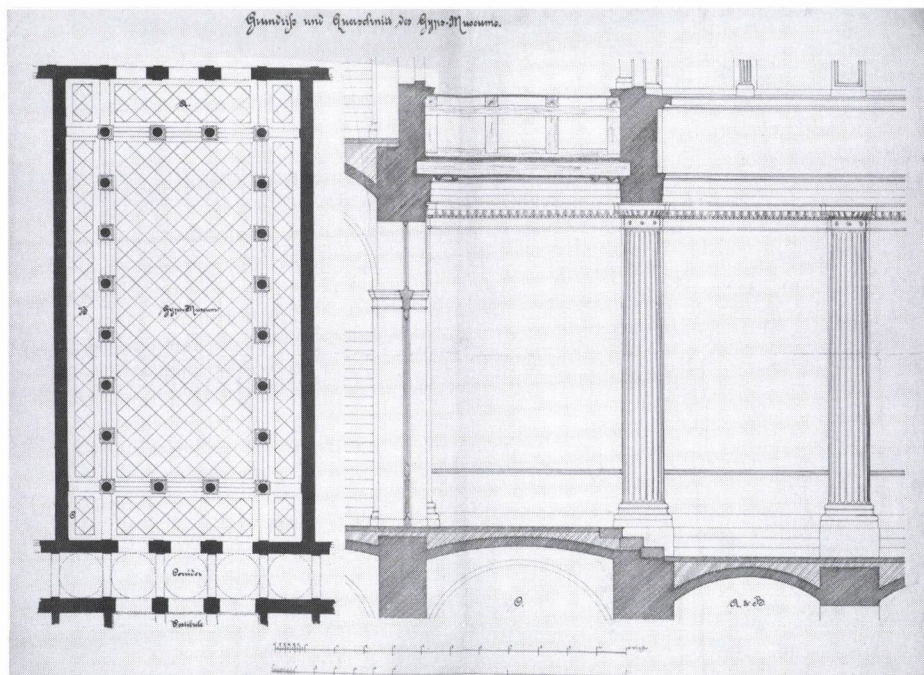
8. Vágó Pál és Stróbl Alajos a milleniumi díszmenet vázlatával az epreskerti átriumban (Új Idők, 1895)



9. Az epreskerti átrium (Vasárnapi Újság, 1910)

Vajon miért éppen a Parthenón-frízzel óhajtotta Stróbl műtermei átriumát díszíteni? A válasz nagyon kézenfekvő, noha nem szól mellette forrás: Stróbl minden belépő számára jelezni óhajtotta az epreskerti műterem képzőművészeti akadémia mivoltát, és a legközelebbi valódi képzőművészeti akadémia: a bécsi, előcsarnokában, azaz aulájában a Parthenón-fríz másolatát építették be.

A bécsi képzőművészeti akadémia mai épületét 1871 és 1877 között építették meg Theophil Hansen (1813–1891) tervei szerint. Az ifjabbik Hansen a hellénizmus letéteményese volt Bécsben: bátyja, Christian Frederik (1756–1845) az újkori Athén megtervezésének és megépítésének egyik vezető építész volt, és Theophil maga is közel egy évtizeden át dolgozott ott, mielőtt Bécsbe költözött, s azután is az ő tervei szerint épült meg a görög tudományos akadémia athéni székháza.²² A kései főművei közé tartozó bécsi képzőművészeti akadémia számára Hansen neoreneszánsz épülettömböt tervezett. Ebből udvari keresztzárnyként illeszkedik az az aula, amely egyszersmind az



10. A bécsi képzőművészeti akadémia aulájának sokszorosított alaprajza és metszete Gerster Kálmán hagyatékából (MOL)



11. A bécsi képzőművészeti akadémia aulája (A szerző felvétele, 2006)



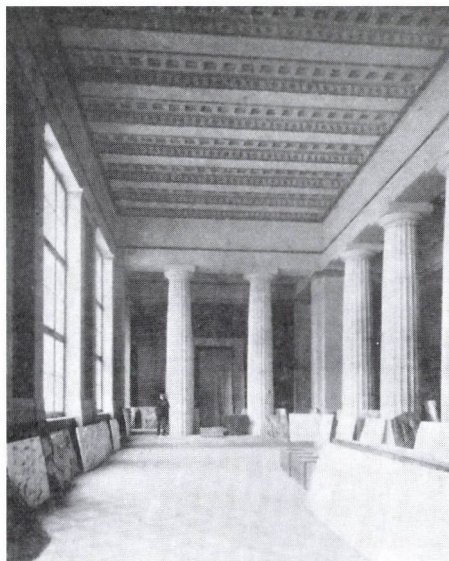
12. Achív felvétel a bécsi képzőművészeti akadémia aulájáról

akadémia gipszmásolat-gyűjteményének is helyet adott.²³ (A ma maradványai-
ban az akadémia Lehárgasse-i épülete, az ún. Semperdepot pincéjében őrzött
másolatgyűjtemény kiállításának további részei eredetileg a főbejárattal szem-
beni épületszárny földszintjét foglalták el.²⁴) Hansen tervlapjai szerint a gipsz-
szobrokat a terem hosszú oldalainak oszlopközeibe tervezte elhelyezni a Par-
thenón-fríz alá – egy korábbi tervváltozaton ugyanitt még a Parthenón oromzati
szobrainak sora látható. Végül azonban a szobormásolatokat magas poszta-
mensekre, az oszlopok elé állították. A bécsi akadémia épületének fogadó helyi-
sége és egyszersmind „mintatára” a két funkció egyesítésében is mintaképül
kínálkozott – persze nagyon kicsi – budapesti testvérének.

Az oszlopsorok fölé körben Bécsben a Parthenón-fríznek egy olyan öntvény-
másolatát építették be, amelyet még 1838-ban rendeltek meg Londonból, s
amelyet a British Museum 1840-ben szállított le. A négy évtizeddel későbbi it-
teni elhelyezéskor nem jártak el túl gondosan, de arra azért ügyeltek, hogy a
főbejárat felől belépőt a Parthenón-fríz ábrázolásának központi része: a keleti
fríz középső része fogadja a szemközti rövid oldalon. Mivel a terem kisebb, mint
a Parthenón cellája, a fríz másolata nem fért el teljesen, így a keleti fríz má-
solata sem a rövid oldalon. Az ebből adódó átnyúlások kezelése már nem ilyen
végiggondolt, a két hosszú oldalon eléggé esetleges összeállítások láthatók.



13. A bécsi képzőművészeti akadémia aulája (A szerző felvétele, 2006)



14. A budapesti Szépművészeti Múzeum Dór terme a Parthenón-fríz másolatának felrakása közben (Művészet, 1906)

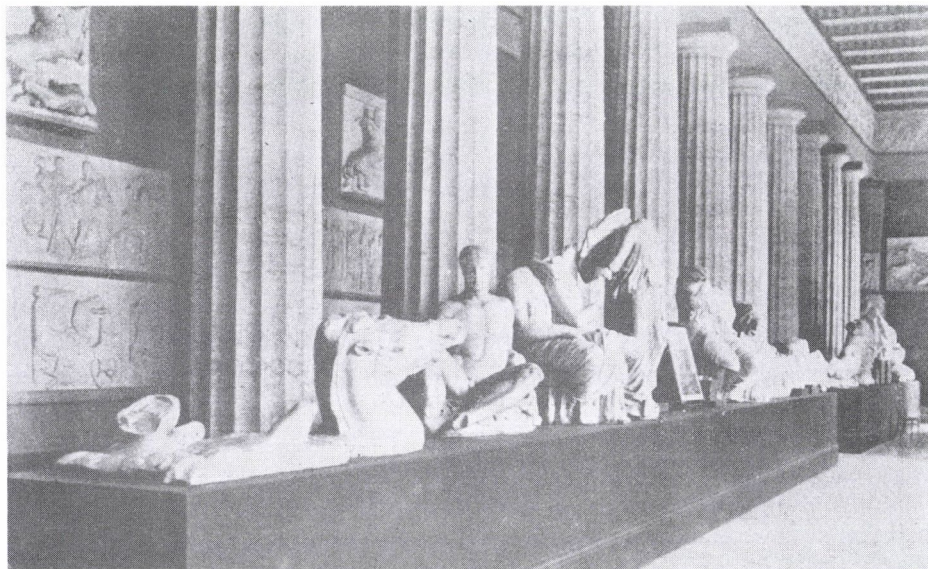
Gerster Kálmánnak, az epreskerti szobrászműterem tervezőjének tervhagyatékában van egy nagyméretű sokszorosított alaprajz és metszet a bécsi akadémiának erről az aulájáról „Gyps-Museum” felirattal.²⁵ Gerster 1869 és 1874 között Hansennél tanult, majd dolgozott, és éppen a bécsi képzőművészeti akadémia terveihez rajzolásában működött,²⁶ de az epreskerti kis átrium persze nem követhette a nagyszabású bécsi aulát az építészeti térformálásban.

A bécsi tér építészeti adaptációja másfél évtizeddel később épült meg

Budapesten: Schickedanz Albert (1846–1915) tervezte meg a Szépművészeti Múzeum Dór-termeként. A Bécsben összekapcsolt funkciók közül az akadémiai fogadótérhez ennek nincs tehát köze, a gipszmásolatok kiállításának „illő” építészeti környezetbe helyezéséhez viszont annál több.

A Szépművészeti Múzeum főhomlokzatának tömbképzése is sokkal adósa Theophil Hansen egy másik kései főművének: a bécsi Parlamentnek, a Dór-terem pedig egyenesen közeli leszármazottja a bécsi képzőművészeti akadémia aulájának. E hasonlóság még sokkal szembetűnőbb lenne, ha a bécsi aula Hansen elképzelése szerint „görögös” gerendás–kazettás mennyezettel épült volna meg (mint amilyen a budapesti Dór-teremé), és nem kellett volna észak-itáliai manierista jellegű festménybetétes famennyezetesre áttervezni, hogy helyet teremtsenek a bécsi akadémia tanárául időközben megnyert Anselm Feuerbach képeinek.

A két tér különbségeinek jó része abból adódik, hogy a bécsi terem két udvar között fekszik, így mindkét hosszú oldalán ablaksort lehetett kialakítani, elég volt tehát fent és kisebb ablakokat nyitni. Ebből következik, hogy az oszlopsort mind a négy oldalon körbe lehetett vezetni, és így az oszlopsorok mögötti, a teremtől lapos fellépésekkel képzett lépcsősorokkal is elválasztott keskeny folyosók körüljáróként működnek. A Szépművészeti Múzeum Dór-termének viszont csak egyik hosszú oldala mentén, s ott sem teljes hosszúságban van udvar, ezen a falon tehát az oszlopsorból csupán két tag jelenik meg, a többi helyett nagy ablakok nyílnak. Ettől az oszlopsorok mögötti körüljáró egy szűk sötét folyosóra (az ablakokkal szembeni oldalon), valamint két belépő térre (a keskeny oldalakon) és egy úgynevezett nyaktagra (az ablakos hosszú oldal oszlopos részén) esett szét.



15. A budapesti Szépművészeti Múzeum Dór terme (Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, 1921-1923)



16. A budapesti Szépművészeti Múzeum Dór terme (Andó Géza felvétele, 2001)

Visszatérve az Epreskertbe, a szobrászati műtermek épületének főhomlokzatára Stróbl Alajos reliefsorozatát tervezett. Ennek helyét az épület megépítésekor kialakították, de a domborművek csak később készültek el, Stróbl tanítványai által kifaragva.²⁷ A hangsúlyos elhelyezésből is következik, hogy a kompozíciók mondanivalója súlyos volt: Stróbl a szobrászat történetének legfontosabb pillanatait óhajtotta megjeleníteni itt, részben jelképesen, részben életképekben. Az egyelőre megfejtésre váró együttes bal oldali középső nagy domborműve a Parthenón-fríz készítését ábrázolja, ahogyan azt Stróbl elképzelte: egy ágaskodó lovát megfékezni próbáló, lobogó köpenyes athéni ifjú modellt állt Pheidiasnak (a „beállításnak megfelelő” relief öntvénye két példányban is látható az átriumban), a szobrász azonban éppen nem dolgozik, hanem két egymásra állított fríztabla közül a felsőt magyarázza egy tekintélyes ülő alaknak, – vélem – Periklésnek.

A művészet története a reliefeken a görög kultúrával kezdődik, de az épület egészének Stróbl által megálmodott összképe az egyiptomi előzményeket is felvonultatta volna: Stróbl meg akarta hozatni a „a római Capitolium lépcsőpárkányán” fekvő oroszlánok gipszmintáit, hogy azokat fekete márványból faragtassa meg a szobrásház főbejáráthoz vezető lépcsősor mellvédjeire.²⁸ Itt nyilván a Piazza del Campidoglióra vezető lépcsősor, a Cordonata alján kétoldalt a 16. század végén felállított és vízköpővé alakított a Mars-mezőn állt császárkori Iseumból származó fekete gránit nőstényoroszlán-szobrok másolatairól van szó, amelyek azonban nem készültek el. Ezt a tervet talán éppen azért kell Stróbl elképzeléseinek fontos részeként értelmeznünk, mert az egyiptomi oroszlánok oly kevésbé illettek volna a főhomlokzat hellénizáló jellegéhez. Nem csupán az átriumban felrakott Parthenón-fríz másolat, hanem a műtermek főhomlokzatának (tervezett) külső dekorációja is azt volt hivatva jelezni, hogy Stróbl a „Szobrászművészet” otthonának és képzési helyének tekintette az épületet, ahol a legnagyobb elődökre tekintő igénnyel folyik a munka.

Ennek hangsúlyozása azért lehetett fontos, mert a Benczúr Gyula festészeti mesteriskolája mellé beköltöztetett szobrászműterem-ház a Mintarajztanodához tartozott, ahogyan Stróbl is a Mintarajztanoda tanára volt. Egy elsősorban pedagógusképző intézmény része volt, tehát, ahová csupán jobb híján jártak, és csupán előkészítő tanulmányokat folytatandó, művésznek készülő fiatalok. Benczúr éppen arra hivatkozva tiltakozott 1889 tavaszán – a szobrászműtermek megépítésének elhatározása előtt – a tervezett szomszédság ellen a minisztériumnál, mert az szerinte az előző kultuszminiszter alapítói szándékai ellen való volt: a festészeti mesteriskolát ugyanis Trefort Ágoston önálló és művészképző intézményként hozta létre.²⁹ A szobrásziskolát Benczúr véleménye ellenére beköltöztették az Epreskertbe, és a második ott kezdett tanévre, az 1890/91-esre, Stróblnak azt is sikerült elérnie, hogy neki gyakorlatilag csak művésznövendékekkel kelljen foglalkoznia – a rajztanárjelöltek mintázás-óráit egy másik tanár tartotta a főépületben. De az epreskerti szobrászműterem csupán 1897-ben vált le a Mintarajztanodáról és vált hivatalosan is művészképző mesteriskolává.³⁰



17. Telcs Ede Zala György korábbi, Lendvay utcai műtermében (Magyar Szalon, 1901)

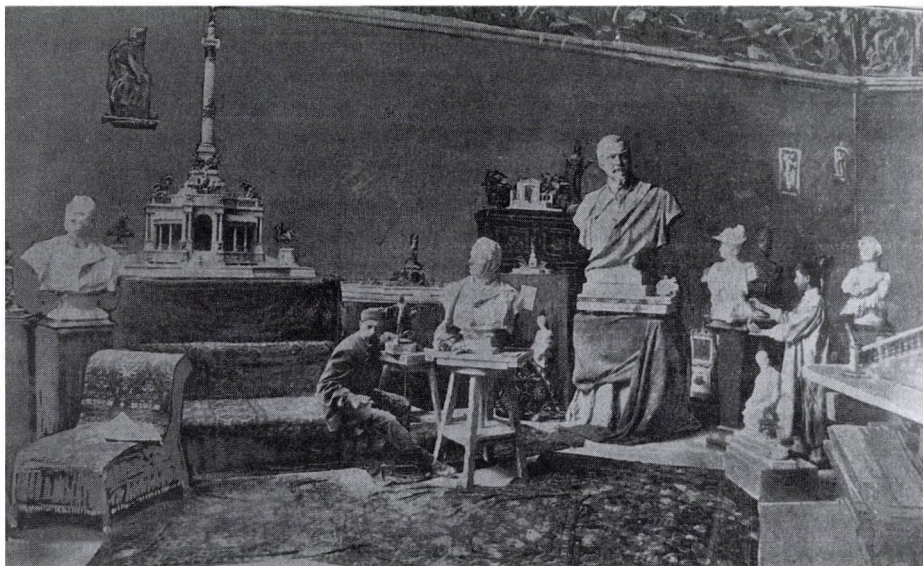


18. Telcs Ede Prielle Kornéliával Zala György korábbi, Lendvay utcai műtermében (Új Idők, 1901)

A Nemzeti Múzeum Parthenón-fríz másolatairól vett másodnegatívokból – úgy tűnik – további öntvények is készültek. Alighanem ezen az úton szereztek Parthenón-fríztablákat a Lendvay utcában műtermet építő szobrászok közül ketten is.

Gábor Eszter jóvoltából tudjuk, hogy Zala György (1858–1937) a Lendvay utca és Epreskert utca (ma: Munkácsy utca) sarkán fekvő telken az 1885-ös országos kiállítás egyik pavilonját állíttatta föl több helyiségre osztott műteremnek, majd 1888-ban lakoszárnyal bővítette azt. Mivel a millenniumi emlékműhöz nagyobb műteremre volt szüksége, ezt 1898-ban eladta, és az új tulajdonos, Vajda Zsigmond festőművész (1860–1931) bérbe adott műtermet másoknak is, köztük Telcs Edének (1872–1948), aki 1900 és 1905 között dolgozott itt.³¹ 1901-ben két fényképet is közöltek róla a lapok, amelyek műtermében mutatták be, és így alighanem a volt Zala-műteremházban készültek.³² A képek szerint a Telcs által használt műterem egyik oldalában egy nagyméretű, egyenes záradékú, elfüggönyözött fülke vagy ajtó nyílt, és e körül Parthenón-fríztablák voltak beépítve. Kétoldalt egymás fölött kettő-kettő, a nyílás fölött pedig egy sávban a nyugati fríz több táblája.

Szécsi Antal (1856–1904) 1886–87-ben építtetett műtermet a szomszédos telken (Lendvay utca 8.), amelyet 1890-ben, 1892-ben és 1894-ben is bővítettek–átépítettek.³³ 1898-ban, a Baross-emlékmű elkészülése alkalmából készült egy olyan fénykép a szobrászról,³⁴ amely a kísérőszöveg szerint „egyik műtermét ábrázolja.”³⁵ A képen a helyiség párkánya alatt körbefutó fríz lát-



19. Szécsi Antal Lendvay utcai műtermében (Vasárnapi Újság, 1898)

szik, agyonretusálva, értelmezhetetlen részletformákkal, valamint az is, hogy itt-ott az oldalfalakba is be volt építve néhány kisebb dombormű, minden rendszer nélkül. Ezek közül az egyik a Parthenón nyugati frízének egyik saruját kötő figurája (W VI, 12).

Szécsi Antal halála után Telcs Ede dolgozott itt – aki tehát a szomszédba költözött át –, majd 1912-től a műtermet évtizedeken át Maróti Géza (1875–1941) használta.³⁶ Ő emlékiratainak 1936 és 1938 között papírra vetett részében a következőképpen írt minden bizonnyal ugyanarról a frízről, amely az 1898-as fotón a felismerhetetlenségig van retusálva: „*Műtermem falain vonulnak köröskörül a Parthenon fríz gyönyörű reliefjei és mondhatom, hogy minden nap új örömet szereznek nekem. Nemesen és egyszerűen lépkednek az áldozatokat vivő papnők, a lovaikat táncoltató görög lovasok között. A Parthenonban csak Pericles galambjai látták őket, én meg így közelről minden nap szívesen elbeszélgetek velük. Ezen klasszikus alakok csodálkozva néznek le rám. Mintha azt mondanák, hogy az ő idejük óta semmi nem változott ezen a világon. Ugyanazon versengés és hatalmi vágy. A kultúra rövid virágzása után, ismét elgyötört népek és tirannusok. Itt van megint az öncélú állam, az egyén feláldozásával. Öldöklő és öngyilkos háborúk között, lerombolt kultúrák, melyeket a brutális erőszak nem tud újból felépíteni! Lelkemben teljesen igazat adok e papnőknek.*”³⁷

Sajnos mindkét műteremház elpusztult, de Maróti a nyugati fríz egyes alakjait és csoportjait felhasználta egy Dózsa György úti ház homlokzatának díszítésére készült, kőbe faragott reliefek kompozíciójához még az 1910-es évek elején.³⁸



20. Másolatok a Parthenón nyugati frízének néhány táblájáról a Paedagogium egykori épületében (A szerző felvétele, 2006)

A Testnevelési Főiskola (mai hivatalos nevén: Semmelweis Egyetem Testnevelési és Sporttudományi Kar, XII. Alkotás út 44.) főépületének Győri út felé nyíló bejáratától a fölépcsőházhoz vezető feljártat oldalfalaiba kétoldalt egy-egy sávban Parthenón-fríztablák öntvényeit helyezték el: a nyugati fríz összesen hat tábláját, de közülük az egyiket – ismét csak az ágaskodó lovát fékező ifjút ábrázoló – két példányban használták föl: mindkét oldali sor ezzel kezdődik.³⁹

Az épületet Hauszmann Alajos (1847–1926) tervei szerint 1883–1884-ben emelték a Paedagogium, azaz a polgári iskolai férfi tanárképző intézet számára. (A Zirzen Janka igazgatta női társintézet Pesten, az Andrássy úton volt.) Az intézményhez tartozott egy gipszöntöde is, amely elsősorban iskolákat volt hivatva ellátni rajzórakon használatos mintákkal, illetve az irodalom- és történelemoktatáshoz szolgáló szemléltető anyaggal. Az öntöde 1904-ben elkerült innen, a reliefeket tehát minden bizonnyal ez előtt helyezték el itt.

A Paedagogium gipszöntödéjének általam ismert árukatalógusában⁴⁰ szerepel kilenc Parthenón-fríztabla – ezek azonban a Josef Daniel Böhm által készített egyharmados kicsinyítésű, kiegészített gipsztáblák⁴¹ sokadnegatívjából készült öntvények voltak (!). Eredeti nagyságban csupán egy, a modenai

Habsburg-ág révén a bécsi Kunsthistorisches Museumba került kis fríztöredék öntvényét kínálták az intézet saját negatívjaiból szállítható másolatok között. Ezért valószínű, hogy a nyugati frízablák eredeti nagyságú öntvényeit negatív nélkül, egy példányban szerezték az öntöde (tényleges tevékenységét felülreprezentáló) cégéről – máshonnan, és legkézenfekvőbbben az epreskerti másodnegatív sorozatból öntve.

A Parthenón-frízről 1905-ben került Budapestre teljes öntvény-másolatsorozat. Ezt a Szépművészeti Múzeum számára rendelték Londonból, a Brucciani-cégtől,⁴² és nagyobb részben beépítették, kisebb részben kiállították a múzeum Dór-termében. Csupán 1912-ben megnyitott bemutatásától kezdve – tíz évvel a Nemzeti Múzeum görög szobrászattörténeti másolat-kiállításának felszámolása után – természetesen ez a sorozat vált a budapesti Parthenón-frízzé, de a Dór terem II. világháború utáni átalakításával és felosztásával padlástérbe került, egészen a terem néhány évvel ezelőtti helyreállításáig.⁴³ Ezekben az évtizedekben az epreskerti műteremház öntvény sorozata volt a legtöbb, ami a frízből Budapesten látható volt, és ráadásul minden szobrásznövendék szeme előtt van máig. Ebben a teremben állítják föl vizsgaműveiket, s ha tudomást vesznek róla, a gipszfríz ma is betöltheti azt a szerepet, amelyet Stróbl Alajos szánt neki: jelezheti, hogy a budapesti művész képzés a legnagyobb elődök műveire tekintő igénnyel működik.

JEGYZETEK

* Az „Imitáció és kreáció». Másolat, replika és parafrázis a képzőművészetben a középkortól napjainkig” című tudományos konferencián, a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, 2004. október 28-án elhangzott előadás szövegének részben rövidített, részben bővített változata. Nagyon köszönöm Andó Géza, Bajkay Éva, Bubryák Orsolya, Csáki Tamás, Gábor Eszter, Nagy Ildikó, Nagyajtai Andor, Rostás Péter és Vadas Ferenc segítségét. Köszönöm Révész Emesének és a Képzőművészeti Egyetem Rektori Hivatalának, hogy lehetővé tették a fríz tanulmányozását és fényképezését.

¹ GÁBOR Eszter, „Az epreskerti művésztelep”, *Művészettörténeti Értesítő*, 39 (1990), 22–69: 27 és 61¹⁴³; GÁBOR Eszter, „Az epreskerti művésztelep”, in: HADIK András–RADVÁNYI Orsolya (szerk.), *Művészek és műtermek. Tanulmánykötet és katalógus a Budapest, a művészek városa című kiállításához* (Ernst Múzeum), Budapest, 2002. 30–43: 41–42 és

268⁵⁴. Vö. a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti ügyosztályának elpusztult iratanyagáról készült készült cédu-lakkal a MTA Művészettörténeti Kutatóinté-zete Levéltári Regeszta-gyűjteményében, A–I–4 (a továbbiakban. VKM, {a cédula szá-ma}). Ezek szerint a műteremház felépítését Stróbl Alajos kezdeményezésére (VKM, 1559, 4132, 4134; mindhárom dátum nél-kül), Keleti Gusztávnak, a Mintarajziskola igazgatójának a tervet támogató véleménye alapján (VKM, 4135; 1889. ápr. 8.) a VKM-ben 1889 májusának végén határozták el (VKM, 4136; 1889. máj. 20.). A minisztérium június közepén megkérte az építési enge-délyt (VKM, 4137; 1889. jún. 15.), amelyet a főváros kevesebb, mint két héttel később ki-adott (VKM, 4139; 1889. jún. 27.). Az épít-kezés gyors ütemben meg is kezdődött, mert a minisztérium építészeti ügyosztálya rész-ről Herzegh Zsigmond augusztus elején már Gerster első jóváhagyott költségelszámolása

kifizetését javasolta (VKM, 4141; 1889. aug. 7.), ami egy héttel később meg is történt úgy, hogy közben a minisztérium már a miniszterelnökség jóváhagyását is megszerezte, hogy a Deák-szoboralapból megmaradt pénzt a szoborbizottság döntésének megfelelően erre a célra költse (VKM, 4142; 1889. aug. 13.). Stróbl augusztus közepén az építkezés miatt kivágott fákat kérte arra a célra, hogy a készülő épület falait fűtéssel száríthassák – a legnagyobb nyári melegben! – (VKM, 4143–4144; 1889. aug. 17.). Stróbl nyilván több okból siettetette a munkákat: egyrészt, hogy az Arany János emlékmű mintázását az új műteremben kezdhesse meg, másrészt, mert a minisztérium már májusi döntésével egyidejűleg értesítette Pulszky Károlyt, a Történelmi Képcsarnok igazgatóját, hogy Stróbl szabaddá teszi a Várkertbazárban általa elfoglalt két termet, harmadrészt pedig azért, hogy az 1889/90-es tanévet már itt kezdhesse meg. Utóbbi meg is történt, noha az épültre csak november elején kértek használatbavételi engedélyt (VKM, 4147 cédula; 1889. nov. 4.), amelyet azonban valószínűleg az engedélyezett tervtől való eltérés miatt nem adtak meg. A döntést megfellebbezték és Gerster – nyilván a már fennálló állapotoknak megfelelő – módosított tervet nyújtott be a fővároshoz (VKM, 4148. cédula; 1889. nov. 9.). Az épültre végül 1890. január közepén adták ki használatbavételi engedélyt (VKM, 4152. cédula; 1890. jan. 14.).

² SZATMÁRI Gizella, „Strobl Alajos, «a romantika utolsó lovagja»”, in: *Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére = A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, 1997–2001, Budapest 2002, 197–204* (sok tévedéssel); NAGY Ildikó, „Egy fotóegyüttes az Epreskertből 1894-ből”, in: uo., 205–214 (a továbbiakban NAGY, i. m. 2002a); NAGY Ildikó, „Strobl Alajos berendezései az Epreskertben”, in: HADIK–RADVÁNYI (szerk.), i. m., 47–59 (a továbbiakban NAGY, i. m. 2002b); Dr. BODOR Imre, „Újra fénylik Budavár rejtett ékköve”, *Műemléknap*, 5: 11–12 (2001. nov.–dec.), 14–15; RITÓÓK Pál, „Az epreskerti Kálvária a források tükrében”, *Művészettörténeti Értesítő*, 52 (2003), 1–25.

³ VKM, 4153; 1890. jan. 29. Annak indoklásául említve, hogy méltányos lenne, ha a mi-

nisztérium pénzt utalna a kert parkosítására.

- ⁴ A Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiség-tárának iktatott levelezése; Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Adattár (a továbbiakban: MNM, ÉRT) 186/1890: A Pulszkynek címzett miniszteri leirat, kelt 1890. jún. 29.: „Strobl Alajos szobrász-tanár azon kéréssel fordult hozzám, hogy az újonnan épült szobrász iskola átriuma számára, a m. n. muzeum régiség-tárában lévő Parthenon fries 23 dombormintájának gipszben leendő lemásolására az engedélyt megadjam. [/] Felhívom ennélfogva Méltóságodat utasítsa a régiségár örét, hogy a kért tárgyakat a nevezett szobrász-tanár által kiállítandó abbeli nyilatkozatra, hogy a lemásolást saját költségén eszközöli, a másolási munkákat f. é. aug. 15 ig befejezi s az esetleges károkért a felelősséget magára vállalja, azonnal szolgáltatassa ki. [sic!]” A miniszteri leiratot a múzeum igazgatóságán 299/1890 számon iktatták, ld. ZADOR Anna (közveteszi), „Kaposy János hagyatékából, I–II.”, *Művészettörténeti Értesítő*, 39 (1990), 121–134 és (1991), 92–108: 107; és július 2-án Pulszky továbbadta Hampelnek.
- ⁵ MNM ÉRT, 187/1890 (júl. 3.) A „Nyilatkozat”-ot – az írásképp alapján – Nagy Géza, az osztály munkatársa írta, Stróbl csupán aláírta.
- ⁶ VKM, 4125; 1890. szept. 3: „Keleti Gusztáv, mintarajzisk(ola) ig(azgatója) jelenti, h(ogy) a Nemzeti Múzeum birtokában levő Parthenon-fries főszóntvényeinek másolata a szobrászati osztály részére elkészült, kéri az erre a célra engedélyezett 200 ft. kiutalását.” A VKM a pénzt kiutalta, de csak 180 forintot, mert közben túllépték az az évi keretet.
- ⁷ VKM, 4157; 1890. jún. 28.: „VKM felhívja a M(agyar) Nemzeti Muz(eum) igazgatóságát, h(ogy) Strobl Alajos tanár számára lemásolás végett szolgáltatassa ki [sic!] a Parthenon frízének 23 domborművét. 32.523 sz. alatt a Mintarajziskola e másolási munkálatokra 200 ft-t kér, melyet a VKM engedélyez.”
- ⁸ g-h., „A budapesti művésziskolák telepe II. A szobrásziskola”, *Építő Ipar*, 14: 34/712 (1890. aug. 24.) 360–361: „E középajtón át a mintatárba jutunk. Ez felülről világított tér, melynek közepén kis atrium van elhelyezve, köröskörül pedig híres mesterek-

től származó szobrászati alakok és csoportok, felső friesében pedig a Parthenon friediszei, Phydiasnak e világhírű munkája foglalandó helyet. Az atrium rendelkezése részben a műterem levegőjét nedvesen tartani, részben a munkaközben használt vízszükségletet fedezni; de dekoratív szerepe is van. [...]” A szerző átriumon a medencét érti(!). A frízt egyetlen további egykorú írás említi: PEKÁR Gyula, „Strobl műtermében”, *Magyar Szalon*, 8: 15. kötet (1891. júl.), 434–437: 435: „A műterem szalonna, valóságos görög-római atrium: márvány padlójába fürdő-forma kis medence van véve, melynek szökőkútja naphosszat játszik a bolondos aranyhalakkal. A medence előtt márvány-oszlopon egy csunya bronz szatyr vigyorog, de mily ismerős az arca. [...] Fent a párkányon köröskörül a Parthenon homlokzatának harcai jelenetei tolongnak mindmegannyi megelevenedett hexameter. [...]”

- ⁹ SZENTESI Edit, „A jáki nyugati kapu historiográfiája és restaurálástörténete 1904-ig”, in: SZENTESI Edit–UJVÁRI Péter (szerk.), *A jáki apostolszobrok/Die Apostelfiguren von Jáki*, Budapest, 1999. 75–155: 94–95; 108–109; 136¹⁸¹.
- ¹⁰ STRÓBL Mihály, *A gránitoroszlán. Strobl Alajos*, Budapest, 2003. 60.
- ¹¹ STRÓBL, i. m., 60 szerint Strobl Alajos eleve megépíttette a külön gipszöntődét is, ennek azonban ellentmondanak Gerster tervei, amelyek a műteremház szuterén-szintjén jelzik a tanári műterem alatt elhelyezkedő és azzal azonos méretű gipszöntődét. Ugyanígy a Mintarajztanodának az 1888/89-es tanévre kiadott értesítőjében (Budapest 1889) megjelent alaprajzon. (Az intézmény értesítőinek pontos címeírását ld. SZŐKE Annamária, „A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Az iskola története 1871 és 1921 között”, in: BLASKÓNE MAJKÓ Katalin–SZŐKE Annamária (szerk.), *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Az Orsz. Magy. Kir. Mintarajztanoda és Rajztanárképezde, a későbbi Mintarajziskola és Rajztanárképző, majd Képzőművészeti Főiskola rajztanárjelöltjeinek, rajztanárjelöltnöinek és művésznövendékeinek az iskola tantervét illusztrá-*

ló munkái, valamint az iskola könyvtárában található kézikönyvek, mintakönyvek, mintalapok, metszetek, fotók, reprodukciók és szemléltető eszközök bemutatója (kiállítási katalógus, Magyar Képzőművészeti Egyetem), Budapest, 2002. 330–332.

- ¹² Minderről ld. SZENTESI Edit, „Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában. I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye”, a *Művészettörténeti Értesítő* 2006-os évfolyamában megjelenés alatt. A Martinelli-kollekciójáról fennmaradt *Catalogo dei getti in gesso di diversi oggetti di scultura greca antica esposti da Felice Napoleone Martinelli nella sezione greca al Esposizione Universale di Vienna 1873* című kéziratot jegyzék (aláírás és dátum nélkül, MNM ÉRT, iktatószám, iratborító és bármilyen kapcsolódó irat nélkül, az 1873-as iratokat tartalmazó 2. doboz tetején) a fríz 30 tábláját és 50 töredékét sorolja föl: „No 8. Fregio occidentale del Partenone con corso di cavalli. Lungezza Metri 19. In 14 tavolo. [//] No 9. Tre tavole del fregio meridionale del Partenone al posto. [//] No 10. Tredici tavole diverse del fregio del Partenone giacenti a terra. [//] No 11. Cinquanta dei frammenti diversi di detto freggio.” Azonban az ebben a listában táblának nevezett faragványok között is volt olyan, amelyet töredékessége miatt nem állítottak ki. A múzeumi gyűjtemény befejezetlenül és kéziratban maradt katalógusában Hampel József 23 táblát sorol fel, ld. HAMPEL József, *Antik szobrok gipszöntvényei a magy. nemz. múzeumban. Magyarázó lajstrom, 1875 / Antik szobrok gipszmásolatai magyar- rászta HAMPEL József. 30 képes táblával*, Budapest 1887; Országos Széchényi Könyvtár; Kézirattár, Fol. Hung. 1687, foll. 93–105.
- ¹³ A Parthenón-fríznek a szakirodalomban bevett számozása szerint (a teljes táblákra római számok utalnak, a nem teljes egészükben fennmaradt, illetve részben Athénban található, részben Londonba került táblák esetében az itt megjelenő részen látható emberalakokat jelölő arab számozással kiegészítve), balról jobbra: W III–IX.
- ¹⁴ Balról jobbra: W X–XII; N VIII, 26–28; O II, 4–6.

- ¹⁵ Balról jobbra: W VIII (másodsor); W VI (másodsor); N XIX; W IX–X (másodsor); S I, 1–3; S XVII, 44–45; S XVI.
- ¹⁶ Balról jobbra: S I, 1–3 (másodsor); W XIV–XVI; W XII (másodsor).
- ¹⁷ STRÓBL, i. m., 60.
- ¹⁸ A fényképek, amelyeken a fríz egy részlete is látható: (1) *Építő Ipar*, 14: 34 / 712 (1890. aug. 24.), 369. oldal utáni tábla: „A szobrásziskola nagy műterme” (az ajtónyíláson át rálátni a fríz egy részletére); (2) *Magyar Szalon*, 9: 16. kötet (1891. szept.), 36: „Strobl Alajos műterme”; (3) BTM, Kiscelli Múzeum, ltsz. 20.205, reprodukálva: NAGY Ildikó, „Társadalom és művészet: a historizmus szobrászai”, *Művészettörténeti Értesítő*, 39 (1990), 1–21: 12, 17. kép és NAGY, i. m. 2002b, 47; (4) *Új Idők*, 1: 22 (1895. máj. 19), 1, 410: „A millenniumi díszmenet (Strobl műtermében)”. A lábazati zónához vö. még: STRÓBL, i. m., kép az 56. oldalon.
- ¹⁹ STRÓBL, i. m. 60: „A belépés irányában balra egy pompás márványkandalló került az idők folyamán, a jobboldali falrészlet pedig Strobl festő barátja, Vágó Pál római kori freskóval ékesítette.”
- ²⁰ (5) Reprodukálva: NAGY, i. m. 1990, 19, 27. kép: Mosshammer Román hárfázik Strobl műtermében.
- ²¹ (6) *Vasárnapi Ujság*, 57: 11 (1910. márc. 13.), 217: „Stróbl Alajos szobrász-tanár műtermében”; (7) Gr. Apponyi Albert kultuszminiszter modellt ül Stróblnak, reprodukálva: VIZY László, „Liptóújvári Strobl Alajos alkotásai a budapesti műemlékeken”, *Műemléklap*, 5: 11–12 (2001. nov.–dec.), 14–15: 15; 1918-as dátummal közölve, ami azonban minden bizonnyal hibás, mert Apponyi mellszobra 1911-nél szerepel Stróbl műveinek jegyzékében, ld. SZUCHY Tibor, *Liptóújvári Strobl Alajos 1856–1926* (A budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem művészettörténeti és keresztényrégészeti intézetének dolgozatai, 69), Budapest 1941; (8) *Vasárnapi Ujság*, 64: 28 (1917. júl. 15.), 448–449: 448, fölül; (9) Hohler (máshol Hooler) budapesti angol követ feleségének mintázása az Epreskertben, Erdélyi Mór jelzett felvétele, reprodukálva: STRÓBL, i. m., 181; a felvétel 1923-ban készülhetett, vö. SZUCHY, i. m., 52 és 85.
- ²² Jürg GANZ, „Theophil Hansens «hellenische» Bauten in Athen und Wien”, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 26 (1972), 67–81; Renate WAGNER-RIEGER, *Theophil von Hansen* (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, 8), Wiesbaden 1980, 4, 17–27; Ida HAUGSTED, „The Architect Christian Hansen. Drawings, letters and articles referring to the excavations on the Acropolis 1835–37”, *Analecta Romana Instituti Danici*, 10 (1982), 53–96; Jette CHRISTIANSEN, *The Rediscovery of Greece. Denmark and Greece in the 19th Century* (exhibition catalogue, Ny Carlsberg Glyptotek), København 2000, 41–47, 78–80, 86–94.
- ²³ Dr. Walter CERNY, „Die Baugeschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien”, *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 26: 3 (1974. Jänner) 13–17; Eckart VANCSA, „Die Aula der Akademie der Bildenden Künste in Wien” *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 19 (1977), 40–51; Ulrike JENNI, *Theophil Hansen. Entwürfe zur Akademie der bildenden Künste in Wien* (Bildhefte der Akademie der bildenden Künste in Wien, 16), Wien 1985.
- ²⁴ Az akadémia gipszmásolat-gyűjteményéről ld. SZENTESI, i. m. 2006, II. exkurzus.
- ²⁵ Magyar Országos Levéltár, T–8, no. 22/5; 494 × 626 mm; felirat fenn közepén: „Grundriß und Querschnitt des Gyps-Museums”.
- ²⁶ Gerster Kálmán önéletrajza, MTA, Művészettörténeti Kutatóintézet, Magyar Művészek Lexikona; Kismarty-Lechner Jenő életrajza Gerster Kálmánról, uo.; [szerző nélkül], „Gerster Kálmán”, *Építő Ipar*, 51: 35–36 (1927. szept. 15.), 138.
- ²⁷ NAGY, i. m. 2002a, 211–212; NAGY, i. m. 2002b, 54.
- ²⁸ VKM, 4154; 1890. febr. 27.: „Keleti Gusztáv mintarajzisk. íg. felterjeszti Stróbl Alajos kérvényét, aki a szobrászati iskola külső díszítésére 450 ft-t kér. Meg akarja hozatni a római capitolum lépcső párkányán fekvő oroszlan gipszmintáját (150 ft.) s azt fekete márványból (300 ft.) kifaragtatni növendékeivel. – Keleti nem pártolja a kérést, a szobrászati osztály felszerelésére eddig az int. költségeiből

- 1500 ft. ment, többet nem tudnak áldozni.” Ezért a minisztériumban az ügyet ad acta tették. Vö.: g-h., „A budapesti művésziskolák telepe II. A szobrásziskola”, *Építő Ipar*, 14: 34/712 (1890. aug. 24.) 360–361: 361: „Az épület főhomlokzati oldalán legelőbb is a 8 fokú tágas előlépcső tűnik szemünkbe, melynek két oldalán levő pilonjain a capitoliumi oroszlánok fognak elhelyeztetni. [...]”
- ²⁹ VKM, 4133; 1889. ápr. 5., a cédula szövege: „Benczúr Gyula beadványa a min(iszter)hez Stróbl azon tervét illetőleg, miszerint a festészeti mesteriskola telkén akarna Stróbl szobrászati iskolát és műtermet építeni. Ez az alapítók, Trefort min(iszter) és Hegedűs [Candid] tan(ácsos) intenciói ellen volna, – mert a festészeti mesteriskolával az volna a cél, h(ogy) az mindig önálló legyen, s ne legyen összekötetésben a mintarajztanodával. [/] Mindezt Benczúr bővebben kifejti a min(iszter) beadványhoz mellékelt hosszú, sajátkezű levelében, melyet »tisztelt Tanácsos Úr« bekezdéssel nyilván Szalayhoz intézett.”
- ³⁰ SZÓKE, i. m., 39 és 322.
- ³¹ GÁBOR, i. m. 1990, 26–29, 37 és 39; 642⁹¹, 65²⁹⁶ (eszerint Telcs 1900-tól volt bérlő az egykori Zala-házban, 1905-ben költözött át a Lendvay utca 8.-ba, de még az 1906-os címjegyzékben még a Munkácsy utca 14. = Lendvay u. 10. volt feltüntetve lakhelyként); valamint GÁBOR, i. m. 2002, 32–34.
- ³² *Magyar Szalon*, 18: 35. kötet (1901. aug.), 471: „Teltsch Ede a műteremben”, illetve *Új Idők*, 7: 50 (1901. dec. 8.); 2, 508: „Priel-le Kornélia, Telcs Ede műtermében”; reprodukálva: PAKSI Endre Lehel, „Műterembelsők 1885–1914”, in: HADIK–RADVÁNYI (szerk.), i. m. 95–106: 104.
- ³³ GÁBOR, i. m. 1990, 22–69: 29, 31, 38; GÁBOR, i. m. 2002, 35–36.
- ³⁴ *Vasárnapi Ujság*, 45: 47 (1898. nov. 20.), 820; reprodukálva: GÁBOR, i. m. 1990, 39, 19. kép.
- ³⁵ P. G., „A Baross-szobor”, *Vasárnapi Ujság*, 45: 47 (1898. nov. 20.), 821.
- ³⁶ GÁBOR, i. m. 1990, 621⁹⁵.
- ³⁷ FEHÉRVÁRI Zoltán–PRAKHALVI Endre (szerk.), *Maróti Géza emlékiratai* (Lapis angularis. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből, 4.), Budapest 2002, 63.
- ³⁸ Goldmann-ház, XIV. Dózsa György út 17., épült Karvaly Gyula tervei szerint 1911-ben, ld. GERLE János, „Maróti Géza magyarországi épületszobrászati munkái. Adattár”, in: ÁCS Piroska (szerk.), *Maróti Géza (1875–1941)*, Budapest [2002], 17–35: 31.
- ³⁹ A bejárattól kezdve a bal oldalon: W VIII; W XII; W XVI; W XV, 29; a jobb oldalon: W VIII (másodsor); W IX; W X.
- ⁴⁰ *A Budapesti Állami Pædagogium gipszöntő-műhelyében készült gipszöntvények árjegyzéke*, Budapest 1891.
- ⁴¹ SZENTESI Edit, „Josef Daniel Böhm Parthenón-fríze”, in: MAROSI Ernő–LACZKÓ Ibo-lya–SZABÓ Júlia–TÓTHNÉ MÉSZÁROS Livia (szerk.), *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére* (kiállítási katalógus, MTA Művészeti Gyűjtemények), Budapest 1997, 56–69.
- ⁴² A Szépművészeti Múzeum irattára, számos 1905-ös akta a 822/1905-ös csomagban le-téve.
- ⁴³ Vö.: SZENTESI Edit, *A Parthenón-fríz gipszmásolata a budapesti Szépművészeti Múzeum Dór termében* (sokszorosított kézirat, Hild–Ybl Alapítvány), Budapest 1999.

Szatmári Gizella

„EGY SZOBORRÓL, AMELY NINCS”

A Munkácsy-élmű pályázatainak története

Alig pár nappal Munkácsy hétországra szóló, reprezentatív, látványos, talán kissé túlzottan is pompázatos temetése után a Képzőművészeti Társulat 1900. május 3-án Andrássy Tivadar elnöke mellett, Végh Artúr választmányi tag írásbeli javaslatára elhatározta, hogy a „Mesternek emelendő emlékszobor céljára úgy a maga kebelében, mint a Múcsarnokban gyűjtést indít.”¹ Három nap alatt 6520 korona gyűlt össze. Az induló tőke nagyságát érzékelteti, hogy két év múlva a Vörösmarty-szobor megmintázásra pályázó 25 művész közül az első díjat nyert *Kallós-Márkus*-féle mű jutalma 3000 korona volt. A kezdet nem látzott túlzottan biztatónak, bár a gyűjtés rövidesen országos méretűvé bővült.

A közoktatási minisztérium is igen lelkesnek mutatkozik: a világiállítás ideje alatt, melyet éppen Párizsban rendeztek meg, Munkácsy-kiállítást nyitnának. „Csak az a kérdés, hogy a remekművek tulajdonosai átengedik-e a képeket a párizsi kiállítás számára?”² – ezek szerint tehát erre pénz van elegendő, s ki ne örülne, ha ország-világ megtudja, milyen értékes mű van a birtokában? Már csak azért is, mert Londonban a Continental Galleryben „szokatlan érdeklődés mellett” ugyanekkor nyílt is egy Munkácsy-kiállítás!³

Az önálló párizsi kiállítás – és a szoborállítás – egyelőre azonban csak terv marad. A világiállításon Munkácsy Kukoricaföld és Tájkép c. művével szerepel (ezeket a párizsi magyar művészek gyászfényollal takarták le). Lukács Béla, a kiállítás kormánybiztosa a párizsi magyar egylettől – a Vasárnapi Újság szerint⁴ – Andrássy Gyula és Kossuth Lajos arcképeinek – Munkácsy korábbi műveinek (?) – átengedését kérte. A szocialista elkötelezettségű elnökség Frankel Leó, volt francia közmunkaügyi miniszter arcképére is felhívta a figyelmet, s mindhárom kiállítását indítványozták, amelyre Lukács ígéretet is tett.⁵ A katalógusok csak az említett két tájképről tudnak.

1902-ben Lyka Károly panaszolja: még csak mellszoborra vagy méltó sír-émlékre sem elegendő az összegyűlt pénz, – „bezzeg a temetés 40.000 frt-ba került! Csúnya, sivár, lesújtó és Munkácsyhoz méltatlan, hogy nem lehet annyi pénzt szerezni a magyar hazában, amennyin egy szerény kicsi szobrot lehetne faragtatni” – írja.⁶ Igen ám, de ki elégedne meg „egy szerény kicsi” szoborral? Ezt nem engedné meg a hazafias öntudat!

Talán nem éréktelen idézni itt Dalmady Győző 1882-ben, a Krisztus Pilátus előtt hazai bemutatása alkalmából írt versének⁷ egy részletét, melyben kissé szkeptikusan beszél az intenzív nemzeti érzelmek kizárólag külsőségekben megnyilvánuló voltáról:

„Jobb szeretném helyébe
Ha a tett volna több.
Híres lelkesedésünk
Összeszedi magát
Kínál halhatatlansággal
De kenyeret nem ád”

Persze Munkácsy esetében – itt és most – „kenyér” helyett más, kézzelfogható eredménnyel biztató tetre, azaz használható szobortervekre lenne szükség ...

Ezek az évek hazánkban a véget nem érő, meddő, eredménytelen emlékmű-pályázatok évei. 1902-ben meghirdetik az Erzsébet királyné emlékmű pályázatát, aztán a Vörösmartyét, valamint Kossuth síremlékéét. Mint ismeretes, a királyné szobrát három évtized múlva tudják csak felállítani, de a Vörösmarty-emlék terveinek elkészítéséhez is szükséges egy újabb, szűkebb körű forduló (1903). 1905-ben Kossuth szobra és a szabadságharc emlékszobra kerül az érdeklődés középpontjába. Utóbbi több forduló ellenére sem valósult meg – *Szamovolszky* és *Gách* tervét elsodorta a világháború – a Kossuth-emlékművet pedig közel negyedszázad múltán, 1927-ben avatták (de huszonöt évvel később lebontották, és egy hasonlóan problematikus és szerencsétlen alkotással cserélték fel).

Mindez lefoglalta a művészek intuícióját, érdeklődését és alkotó fantáziáját, másrészt azonban Munkácsy életművének értékelése a századfordulón megrendült, s a különböző művészeti irányzatok, a szemléletváltozásnak a historizmustól a szecesszióig, a naturalizmustól az impresszionizmusig terjedő sokféle, tájékozódási zavart is okozó megnyilvánulása mellett a hivatalos művészetpolitika által fenntartott érdeklődés sem bizonyult eléggé erőteljesnek, meggyőzőnek és célravezetőnek.

Még élt *Munkácsy*, amikor 1896-ban megalakult a nagybányai művésztelep. 1902-ben a szabad festőiskola keretében Ferenczy Károly, Réti István, Thorma János közreműködésével tért hódított a plein-air festészet, Gödöllőn Kőrösfői-Kriesch Aladár, Nagy Sándor keze alatt kivirágzott a magyaros szecesszió, Párizsból hazatelepedett Rippl-Rónai. Munkácsy dicsfénye ezek hatására kissé elhalványodott, megkopott. Életművének kiemelkedő része már messze tűnt, a tragikus vég pedig még oly közel volt. Lázár Béla ezt írja róla: „A legszerencsétlenebb időpontban halt meg, akkor, amikor művészetének alapsajátosságait tagadó művészeti irány jutott uralomra, s az új esztétika átgazolt rajta.”⁸

A Munkácsy-emlékszobor-pályázat meghirdetésére végül a művész halála után közel 5 esztendővel, 1905 márciusában kerül sor. Kissé rosszmájúan megjegyezhetjük, hogy nagy valószínűséggel közrejátszott az intézkedés megtételében özvegy Munkácsy Mihályné Papier Cecilia gesztusa, mely szerint az elaggott és munkaképtelen művészeknek, valamint ezek özvegyeinek

Előfizetési ár:
 Egész évre 12 korona
 Fél évre 6 "
 Negyed évre 3 "

Egyes szám ára 24 fillér.

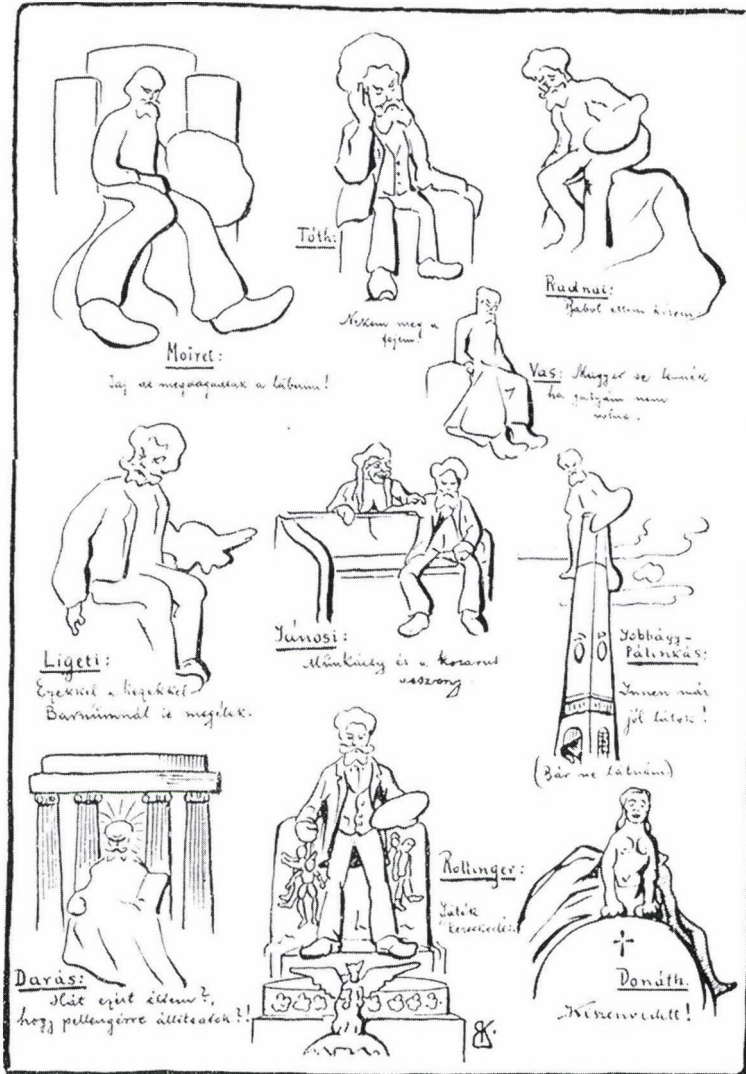
AZ
ÜSTÖKÖS

Szerkesztőség és kiadóhivatal.
IV., Vármegye-utca II. szám.
 Kiadóhiv. főnök: *Schuller József.*

Telefonszám: 706.

Képzőművészet.

Kiadás 1906.



Pályamunkák a Munkácsy-szoborra

Pallas részvénytársaság nyomdája A képeket horganyba edzi: Fischer Lipót VIII. Vas-utca 7.

1. Karikatúra. Az Üstökös című vicclap 1906. február 23-i számából

és árváinak segélyezése céljából 200 000 koronás nagylelkű alapítványt tesz. Az erre vonatkozó alapítólevelet Szelényi Aladár ügyvéd át is nyújtja a választmányoknak.⁹

Ezek után a magyar művésztársadalomnak valóban tudnia kell a kötelességét! Munkácsynéhoz „hálaíratot intéznek”¹⁰, és végül napvilágot lát a pályázati hirdetés.¹¹

A feltételek igen nagy szabadságot biztosítanak a résztvevőknek, akiknek köre nincs meghatározva. A teljesen nyílt pályázat a szobor nagyságának (méretének) és anyagának megválasztását a művészek tetszésére bízva. Az emlékszobor „minden valószínűség szerint a városligeti Múcsarnok előtt lévő gyepes térségen fog felállíttatni”. Ide kerül Lotz Károly emlékszobra is.¹² Ugyanekkor a síremlék-állítás ügyével is foglalkoznak az illetékesek: a főváros az elhunytak díszsírhelyet adományoz. A szoborra összegyűjtött összeg kamatait átengedik a síremlék céljaira. Az özvegy is hallatja hangját: Colpachról 1905. június 21-én kelt levelében¹³ szerény megoldást javasol: egyszerű, csak babérkoszorúval díszített emlékoszlopon helyezték el a Louis Ernst Barrias francia szobrász által 1879-ben mintázott bronz mellszobrot. A síremlék ügye azonban egyelőre háttérbe szorul, a közérdeklődés központjába az emlékszobor pályázata kerül.

Az 1906. január 20-i határidőre 24 terv készült el, ezeket a Múcsarnokban lehetett megtekinteni. Felvonult a hazai szobrászat derékhada: Pásztor János, Radnai Béla, Margó Ede és Popper (Pongrácz) Szigfrid, Kallós Ede és Márkus Géza, Holló Barnabás, Tóth István (két tervvel), Ligeti Miklós, Telcs Ede Pogány Móriccal, Füredi Richárd, Moiret Ödön, Betlen Gyula és Fritz Oszkár, Verő László, Istók János, Gárdos Aladár, Faragó Árpád, Vass Viktor, Turi Jobbágy Miklós Pálinkás Bélával, valamint Mikola Ferenc, Hajdú József, Gömör Lajos, Kozma Erzsébet, Darás (Darázs) János, Mátray Lajos. Nevükkel a későbbi pályázati fordulóknak is találkozunk. Lyka Károly az Új Idők hasábjain fejti ki kissé hűvös, tartózkodó, de igen objektív véleményét. Úgy látja, a munkák prózaiak, monotoníájukon az egy-két kifejező mozdulat vagy „mellékhalmi” sem segít. Kevés minta mutat valódi plasztikai értéket. Közülük is kiemeli Pásztor János „rokonszenves radikalizmusát”.¹⁴ „A »pályabírórság« Benczúr Gyula elnökletével egyik tervet sem talált kivételre alkalmasnak, tehát a megbízást nem adta ki. [...] olyan feladattal állítjuk szembe a művészt, amelynek a megoldásába ihletének, tudásának, szívének és becsvágyának egész súlyát bele kell fektetnie. Ezt a törekvést, ezt az ihletet, s ezt a becsvágyat a pályabírórság a pályaművek egyikében sem találván meg, a pályázatot egyhangúlag meddőnek mondta ki.”¹⁵

Nem így azonban Fülep Lajos! Összességében egyetért az elmarasztaló véleménnyel, s ebben neki a legnagyobb mértékben igazat adhatunk! Az újságotokról vagy múzeumi fotóarchívumból ismert munkák sajnálatos módon rendkívül hasonlítanak egymásra. Munkácsy többrészes, lépcsőzetes, esetleg ovális, virágfüzérés ornamentikával díszített talapzaton ül vagy áll, kezében



2. Radnai Béla pályaterve, 1906.

(esetleg ölében) palettája, mereng vagy elhivatottan, határozottan előre szegezi tekintetét, mintegy ihletet várva vagy valamely készülő műve megoldásának töprengve. Jellegzetes feje, haja, bajusza, szakála minden terven megjelenik – igaz persze, hogy a pályázati felhívás hangsúlyozta: „A szobor kizárólag Munkácsy portrait-szobra legyen”.¹⁶

Ezt az arcmást a művészek többé-kevésbé találóan meg is fogalmazták, de ennyivel nem elégedtek meg: felhelyezték az alakot a már említett piedesztálra. Ezen „egyformán gyöngö” művek közül csak *Kallós Edée* nyeri el valamennyire Fülep tetszését („elevenség, élet van benn”) és a *Jobbágy Miklós–Pálinkás Béla* szerzőpáros terve. Utóbbi igen szép, elismerő szavakat kap. „Munkácsy szobrát *Jobbágy* és *Pálinkás* csinálták meg – írja –, „gondolata és keresztülvitele ízig eredeti, új és érdekes [...] színes voltánál fogva – dekoratív hatásokban igen gazdag [...] keresetlen, meglep a közvetlenségével, az igazságával, a póztalanságával.”¹⁷ S aminek a kiemelése a kritikusra igen

jellemző: „[...] építészeti része színben végtelenül finom, eredeti, új, szép – és magyaros. [...] ez a magyaros maga a diszkrét finomság és artisztikum. A legdiszkrétebb sárgás, lilás, szürkés tónusoknak összehangolása ez a talpazat, benne a zöld patinájú bronz dombormű kitűnő nyugvópontot ad, s a stilizált lilás színek finom átmenetet adnak a vörös nyerstéglából fel a felső ornamentikához”¹⁸ (kissé hosszasan kellett idéznünk a leírásból, mert sajnos, a tervről reprodukció nem ismertes).

A tervet közelebbről is taglalja Gerő Ödön, de korántsem a Fülepéhez hasonló elragadtatással: „A szobrász bronzba öntötte a festőállvány előtt ülő Munkácsyt és ráültette egy magas, keskeny, magyar ornamentikával körülteremtett obeliszkre. A képből nem lett szobor, amiért plasztikusan formázták meg, s az architektúra nem magyar, amiért telerakják magyar díszítő elemekkel.”¹⁹

Pásztor János tervét – amelyet más bírálók, így Rózsa Miklós²⁰ vagy Lyka Károly²¹ éppen plasztikai értékeire való tekintettel kiemelték – Fülep formátlan, brutális, „erőltetett, inaszakadt, pózoló és nagyképű dolog”-nak tartja. Megállapításait a pályabíróság nem veszi figyelembe, a *Jobbágy–Pálinkás*-féle terv dicséretével magára marad, de *Pásztor* tervét sem fogadják el. A másodszorra is meghirdetett pályázat²² – a beküldés határideje 1906. szeptember 25. volt – ismét csak meddő marad, pedig *Pásztor* – a kritikák szerint²³ – igen használható terveket készített, sőt *Margó Ede–Pongrácz Szigfrid* pályaműve is dicséretet kap Meller Simontól.²⁴

Érdekes, hogy Bródy Sándor a „legsomorúbbnak és legértékesebbnek” *Damkó Józsefnek* (mások által meg sem említett) a „pathológiai romantika” jegyében fogant tervét tartja, s úgy látja, érdemes lett volna felkérni őt újabb vázlat készítésére.²⁵

Említésre méltó, bár első olvasásra kissé különösnek tűnik Rózsa Miklós javaslata, aki úgy véli, Zichy és Munkácsy együttes szobrára kellene pályázatot hirdetni. Véleménye szerint „a díszmagyar stílushoz” szokott művészek a patetikus egyéniségű Zichy mellett az ellenkező egyéniségű Munkácsyt is jobban, szerencsésebben tudnák ábrázolni! A *Pásztor*-pártiak már ekkor nyilvánosan elítélik a zsűri – úgymond – tendenciózus ítélelathozatalát. Azért történik ez, mert „még nem jó az ismert, nagyon is ismert Messiás” – akinek a neve, terve egyhangú elismerésre találna.²⁶

Rimel erre az *Öregek diadala* címmel Vessző aláírással megjelent, valószínűleg Ambrus Zoltán tollából származó interjú, melynek meg nem nevezett alanya leszögezi: addig lesz eredménytelen a pályázat, amíg nem hívják vissza az öregeket, de „kényszeríteni fogjuk a közvéleményt arra, hogy visszahívjon bennünket!”²⁷

Fieber Henrik hiába óvja az illetékeseket a *Magyar Szemle* hasábjain az újabb pályázattól,²⁸ a Képzőművészeti Társulat harmadik fordulót is hirdet. Ez alkalommal – érdekes módon – megváltozik az emlékszobor helyére tett indítvány: a Szépművészeti Múzeum „új palotájának a főtengelyében, az



3. Pásztor János pályaterve, 1908.

épület főhomlokzata előtti szabad térre” kívánják felállítani.²⁹ A bíráló bizottság 1907 novemberében az újabb terveket is meddőnek találja. Azonban, hogy mégis kicsikarhassanak valami használható, elfogadható munkát, s végre felállítható legyen a szobor, melynek hiánya egyre kínosabb – a viszonylag legjobb három terv készítőit, *Pásztort*, *Horvait* és *Tóth Istvánt* 1908 januárjában szűkebb körű pályázatra hívják meg.³⁰ A *Jobbágy Miklós–Pálinkás Béla*-féle pályaműről már említés sem történik, *Pásztor* terve sem nyer, pedig két új ötlettel is jelentkezett, és a megbízást ismét nem adják ki.

Tövis jelű cikkében³¹ Rózsa Miklós meg is jegyzi, felesleges „a látszólag jóindulatú kísérletezés, hiszen végül mégis csak az fogja megcsinálni a Munkácsy szobrot, akinek művészeti politikánk czézárjai szánták, eleve szánták.” S hogy kik ezek? Meg is nevezi Zala, ill. Stróbl urakat! (Mi már tudjuk, hogy nevezettek sem csinálták meg a szóban forgó alkotást: Zala a millenniumi emlékművel és az Erzsébet-szoborral, Stróbl a Kossuth-mauzóleummal, a Szent István-szoborral, a Semmelweis-emlékkel volt a kérdéses időben elfoglalva).

A szűkebb pályázat sem hozza meg a kívánt eredményt, mert 1908. november 23-án „a választmány a szobor ügyében a további lépések megtételét

bizonytalan időre elhalasztja, hiszen kedvezőbb eredményt nem várhat³² – azaz az 1905 óta eltelt három esztendő alatt a magyar szobrászok derékhada nem tudott egy elfogadható, köztéren felállítható, Munkácsyhoz méltó emlékszobrot mintázni. A tervek bizony irodalmiaskodó ízüek, sokszor zsáner-szerűek, nem érvényesül bennük plasztikai gondolat, végül a szobor majdani helyével sem tudnak kapcsolatot teremteni.

1907 áprilisában, már túl két sikertelen fordulón Papier Cecilia – *Cécile de Munkácsy* – gyorsítani szeretné az ügyet. A két neves, befutott művész – Zala vagy Stróbl – egyikének közvetlen megbízására gondol.³³ Ez – tudjuk – nem történik meg.

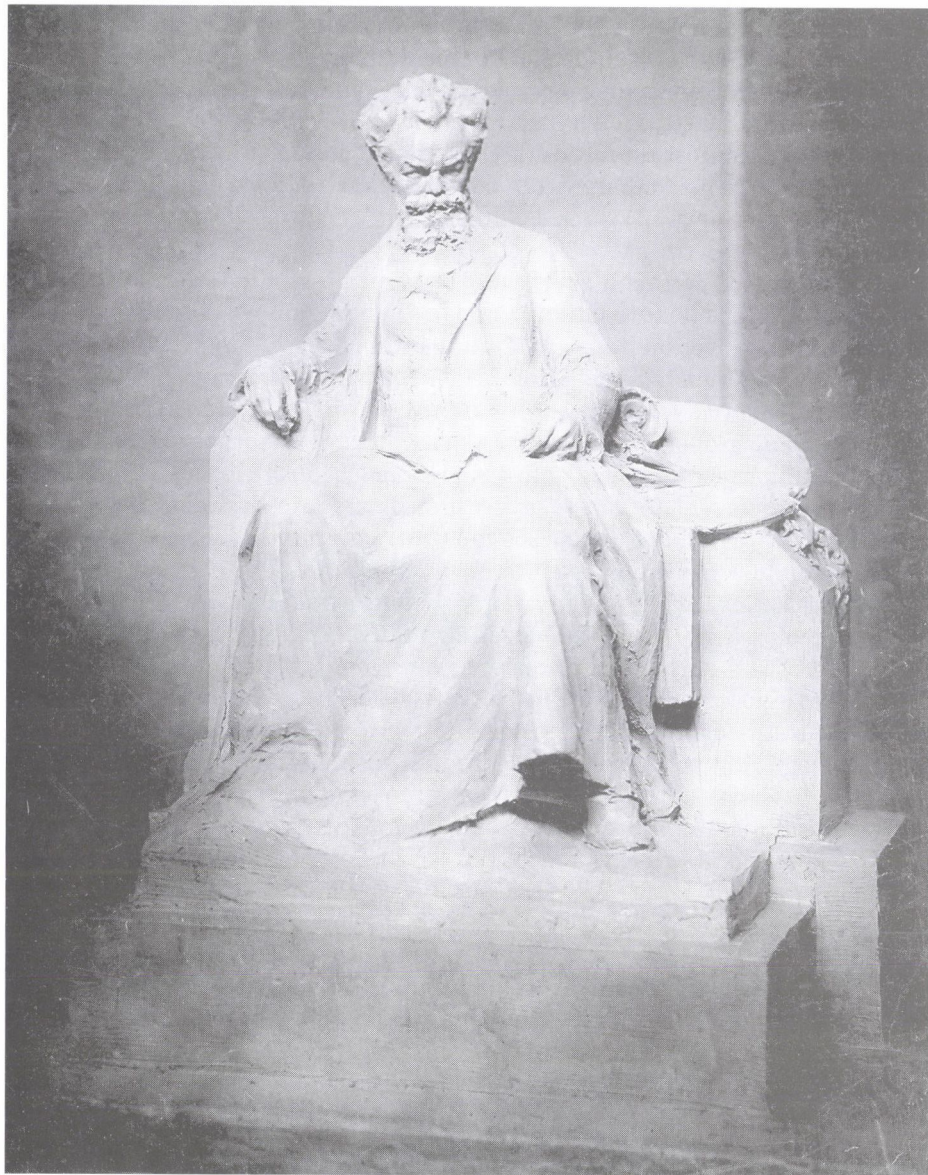
A síremlék ügye valamivel kedvezőbben alakult. *Ligeti Miklós* és *Lechner Ödön*, bár felkérést kapnak a tervezésre, *Telcs Ede* javára visszalépnek,³⁴ s így 1911 júniusában József főherceg és Andrássy Gyula gróf, valamint az özvegy jelenlétében sor kerül a Kerepesi temetőben a koszorút tartó géniusz-t ábrázoló síremlék ünnepélyes felavatására.³⁵

Az idő azonban múlik. „A Mester már 13 éve halott, emléke még sincs, míg Jókaié halála után 7 évvel már elkészült” – panasolja az özvegy Szmrecsányi Miklósnak.³⁶ (A Jókaira vonatkozó megjegyzés csak részben pontos, mert Stróbl ugyan megkapta a megbízást az emlékszoborra, a felállításra azonban csak jóval később, 1921-ben kerül sor.)

Fogytán van a pénz is. Sedelmayer, az okos műkereskedő hajlandó felajánlani a kivitelhez hiányzó összeget, levélben megkeresi Stróblt,³⁷ hogy készítsen e célból vázlatokat és jelölje meg az árát. A megoldással az özvegy is egyetért, és emlékszik, hogy a szobrász hosszabb időt eltöltött annak idején Munkácsy párizsi műtermében, ahol a mesterről egy „csodálatos vázlatot” is készített. Stróbl azonban – talán az említett Rózsa Miklós-féle „oldalvágások” hatására – a feladat alól kibújni igyekszik: úgy tudja, hogy Sedelmayer csak akkor járul hozzá az emlékszobor kivitelezési költségeihez, ha a magyar állam megvásárolja tőle a Krisztus-képek nagyméretű redukcióit. Mivel ez valószínűtlen, emlékszobor-tervek készítésével nem foglalkozik.³⁸

Stróbl Alajos először 1882-ben találkozhatott Munkácsyval, amikor a Krisztus Pilátus előtt magyarországi bemutatására került sor. A fiatal szobrász a Képzőművészeti Társulat által rendezett díszlakoma előkészítésében tevékenykedett: többedmagával a Hungária termeinek díszítésével foglalkozott.³⁹ Nem valószínű, hogy ne élt volna a lehetőséggel, hogy megmintázhassa az Európá-hírű festőt és annak feleségét. Munkácsyné portréja – és csak az! – az 1885-ös budapesti országos kiállításon szerepelt is⁴⁰ (kat.333), Munkácsyét Stróbl még nem tartotta alkalmasnak, hogy nyilvánosság elé bocsássa. Amikor – Henszlmann Lilla szerint 1887-ben,⁴¹ Stróbl Mihály szerint 1888-ban⁴² – először járt Párizsban, valószínűleg a már meglévő, Budapesten mintázott munkáját kívánta továbbfejleszteni, esetleg egy újabb „csodálatos vázlatot” készített.

Az újabb pályázat kiírásának elhatározásához talán hozzájárult az is, hogy Munkácsyné levélben megkereste Rákosi Jenőt, hogy az általa kiadott újsá-



4. Pásztor János pályaterve, 1914.

gokon keresztül elevenítse fel az ügyet és próbálja kedvezően befolyásolni a közvéleményt.⁴³ Ezzel szemben a Miklós Andor-féle *Az Est* 1913. február elsejei számában jelenik meg egy kedélyborzoló névtelen írás, mire a Képzőművészeti Társulat – hiszen a hazai közvélemény és művészetpolitikai hazafias és hiúsági kérdést csinált az ügyből – egy újabb kísérletet tesz, és pályázatot hirdet.⁴⁴ Ezen azonban Stróbl nem vesz részt. A portrét szokása szerint érleli, javíttatja, még 1917-ben is a „csaknem befejezett” agyagterv látható műtermében.⁴⁵

1914. február 24-én (!) a zsűri változatlanul használhatatlannak tartja a terveket.⁴⁶ Ennek ellenére Gárdos Aladár, Gémes Gindert Péter, Vass Viktor és Verő László tervét méltónak találták a jutalmazásra, míg Kisfaludi Stróbl Zsigmond, Pongrácz Szigfrid, Kolozsvári Szeszák Ferenc és Pásztor János szűkebb pályázaton való részvételre kaptak felkérést.

Az elkészült szoborminták nem sokat változtak a korábban látottakhoz képest. Munkácsy mindegyik művész elgondolása szerint magas, hasábforma, *Kisfaludi Stróbl* tervén magyarosnak mondható ornamentikával telezsúfolt, vagy szélesebb, többlépcsős talapzatra állított padon, szófán, esetleg karosszéken ül, kezében paletta (kivéve a *Pongráczét*, ahol ernyedett jobbujában ecsetet tart), mereng vagy szigorú arccal koncentrálnak.

Ugyanezeket a motívumokat variálták a művészek a pályázat első fordulójától. A talapzat súlya és kiterjedése agyonnyomja az alakot, mely – a *Pásztor* terveit kivéve – állandóan ül, csak feje tartása, keze mozdulata mutat némi változatosságot. Nagy kár, hogy ha már az illetékesek ragaszkodtak a portréhűségű ábrázoláshoz, nem elégedtek meg egy mellszoborral. Nem is kellett volna elfogadni a Munkácsyné által felajánlott Barrias-féle művet, mert *Pásztor* a második fordulón önálló arcmás-szobrot is bemutatott. Portretirozó készségét kizárólag a jó szemű Ernst Lajos méltányolja, aki múzeuma megnyitásakor (1912) megvásárolja Pásztor művét és az emeleti lépcsőfordulóban, a Rippl-Rónai tervezte üvegablak előtt helyezi el.⁴⁷

Az emlékszobor-maketteket igen szigorúan bírálta Elek Artúr.⁴⁸ Talán először ő fogalmazta meg a pályázati kiírásban rögzített feltételekkel kapcsolatos fenntartásait: helyteleníti a nyomatékosan előírt portré-hűséget, és az egész alakos ábrázolást. Mindebből – véli – nem is születhet más, csak zsáner, s látva a beérkezett terveket, egyetért a zsűri döntésével, miszerint megint csak nem adják ki a megbízást. Márpedig 1914 a Munkácsyra emlékezés szempontjából lényeges esztendő: születésének 70. évfordulóját ünneplik!

Ha szobor nincs is, nagy kiállítás nyílik az Ernst Múzeumban, elsősorban a magántulajdonban lévő képekből. A kiállítás védnöke Csernoch János hercegprímás, az állami kultúrpolitika képviselőjében Klebelsberg Kunó államtitkár és Majovszky Pál, a művészeti ügyosztály vezetője jelennek meg a megnyitón.⁴⁹

Kissé furcsa és némiképp szerecsenmosdatásnak hat pár nap múlva yK (Sztrakoniczky Károly) cikke az Alkotmány hasábjain. Ezt írja: „Az ünne-

lés, amelyben a magyar kultúra kivételes gyermekét részesítette, sohasem is szűnt meg, hanem a mindennap küzdelmes és szürke folytonosságán keresztül elhúzódott egész napjainkig, amikor a nemzet ragaszkodásának új ténye, a Munkácsy Mihály emlékére állítandó szobormű új aktualitást kölcsönzött ennek az ünneplésnek”.⁵⁰ Az ünneplés elhúzódásával egyetérthetünk, s a szobormű megalkotása valóban aktuális lenne, most a kerek születési évforduló kapcsán különösen; de erről az ötödik pályázati forduló előtt mint „új tényről” beszélni – kissé anakronisztikusnak tűnik.

Az utolsó megmértetés sem hozott eredményt. A művészek úgy érzik, a pályázati kiírás oly mértékben megköti a kezüket és a fantáziájukat, hogy képtelenek egyéni megoldásokra, és – tegyük hozzá – valóban bele is vesznek a sztereotípiák tömegébe.

A négy terv – állapítja meg Bálint Aladár – csupán egy kézmozdulat, a szék formája, a talapzat lépcsőinek száma, magassága erejéig különbözik egymástól.⁵¹

Alig telik el egy hónap a pályázat meddő voltának kihirdetése után, Ferenc Ferdinánd trónörökös meggyilkolásának híre rázza meg az országot. Magyarország – az Osztrák–Magyar Monarchia tagjaként – hadat üzen Szerbiának. Ennek súlya minden egyéb eseményt elmos, a művészek bevonulnak, néhányan közülük haditudósítók lesznek; Párizs, Franciaország – *Munkácsy* második hazája – ellenség, s ha szoborról esik szó, az a generálisokat, tábornokokat, hadvezéreket ábrázolja, majd a hősi halottaknak állít emléket – a Munkácsy körüli huzavona elcsitul, az ügy elveszti aktualitását. A pénz pedig egyre romlik, értéktelenedik.

El kell fogadnunk *Az Est* tudósítójának gondolatait: „A tettek nagy temetőjében aktacsomók nehéz sírköve alatt, botrányok cipruslombjától szelíden beárnyékolva pihen évek óta a Munkácsy szobor ügye, átadva a csendes feledésnek.”⁵²

Lázár Béla, aki különösen szívén viselte Munkácsy alkotó tevékenységének megismertetését és helyes értékelését, a művész születésének centenáriumán (1944) megjelent könyvében röviden összefoglalja az emlékszobor-pályázat „eredményeit” és *Pásztor János* meg nem valósult terveinek értékeit hangsúlyozza: „nem a mindennapi embert, hanem a vízióitól üldözött lángelmét tudta érzékeltetni”, – és megnyugtatóképpen közli, hogy most már a kultuszminiszter (Szinyei Merse Jenő) „vette kezébe a szoborállítás ügyét” – így hát kedvező előrelépésre lehet számítani.⁵³ Reményeit azonban elsodorja a világháború, s végül majd 1951-ben kerül köztérre egy kőből faragott szerény mellszobor. *Madarassy Walter* alkotását 1966-ban a városligeti művésztánnyról a Margitszigetre helyezték át.

MELLÉKLET

A pályatervek fellelhető reprodukciói

1. Meghirdetve: 1905. március – Nyilvános
 Határidő: 1906. január 20.
 Zsúri: február 6.

MNG Szoborosztály fotóarchívuma, ltsz.:
 8808

KALLÓS EDE-MÁRKUS:

Új Idők, 1906. febr. 18. 181.
 (Kallós terve: Munkácsy-tanulmány,
 Munkácsy Céh, II. repr. kiáll. 1929. kat. 9.
 old.)

LIGETI MIKLÓS:

VasUjs. 1906. 7. sz. febr. 18. 110.
 Új Idők, 1906. febr. 18. 181.

RADNAI BÉLA:

VasUjs. 1906. 7. sz. febr. 18. 109.
 Új Idők, 1906. febr. 18. 180.

TELCS EDE-POGÁNY MÓRIC:

VasUjs. 1906. 7. sz. febr. 18. 109.

TÓTH ISTVÁN:

VasUjs. 1906. 7. sz. febr. 18. 100.

VASS VIKTOR:

VasUjs. 1906. febr. 18. 180.

2. 1906. szept. 25. – Nyilvános

KALLÓS EDE-MÁRKUS:

Új Idők, 1906. okt. 21. 401.

PÁSZTOR JÁNOS:

Új Idők, 1906. okt. 21. 403.

TELCS EDE:

Új Idők, 1906. okt. 21. 402.

3. 1907. november – Nyilvános

PÁSZTOR JÁNOS:

Új Idők, 1907. okt. 13. 375. (álló terv)

4. 1908. január – Szűkebb körű

Zsúri: 1908. március 2.

5. Meghirdetve: 1914. február 1. – Nyilvános

Zsúri: 1914. március 2.

KISFALUDI STRÓBL ZSIGMOND:

Műv. 1914. 122.

KOLOZSVÁRI SZESZÁK FERENC:

Műv. 1914. 120.

PÁSZTOR JÁNOS:

Műv. 1914. 121.

PONGRÁCZ SZIGFRID:

Műv. 1914. 119.

6. Szűkebb kör

Zsúri: 1914. május 25.

KISFALUDI STRÓBL ZSIGMOND:

Műv. 1914. 280. Érd.Ujs. 1914. márc 1.
 11.sz.27.

KOLOZSVÁRI SZESZÁK FERENC:

Műv. 1914. 281. Érd.Ujs. 1914. márc 1.
 11.sz.27.

PÁSZTOR JÁNOS:

Műv. 1914. 278. Érd.Ujs. 1914. márc 1.
 11.sz.27.

PONGRÁCZ SZIGFRID:

Műv. 1914. 281. Érd.Ujs. 1914. márc 1.
 11.sz.27.

OMKT Műcs. 1915/16 téli kiáll. kat. 85.

JEGYZETEK

- ¹ Szobrot M.-nak! Múcsarnok, 1900. május 6. 223.
- ² VasÚjs. 1900. 20. sz. május 20. 333.
- ³ VasÚjs. 1900. 26. sz. július 1. 436.
- ⁴ M. festményei a párisi kiállításon. VasÚjs. 1900. 15. sz. 238. Andrassy Gyula, ill. Kossuth Lajos arcképéről Végvári Lajos Munkácsy-oeuvre-katalógusában nem tesz említést. Munkács ugyan valószínűleg járt Kossuthnál a Honfoglalás magyarországi bemutatója előtt, 1894-ben, de erről közelebbi adatok nem állnak rendelkezésre. Töketerebesen, 1891-ben Andrássynét festette meg. A Frankel Leót ábrázoló arckép viszont szerepel Végvári könyvében (240, 340. old.) – s ezt valóban felajánlja a párizsi Magyar Egylet, de a milleniumi kiállítás történetét bemutatója.
- ⁵ Lukács Béla ígérteréről ld. 4. sz. jegyzet.
- ⁶ LYKA Károly: Egy szoborról, ami nincs. Az elfelejtett M. Új Idők, 1902. I. 20. sz. 431.
- ⁷ Dalmady Győző a Krisztus Pilátus előtt magyarországi bemutatása alkalmából írta az Egy művésznek, 1882. február 27. című versét, amelyet a VasÚjs. 1882. március 12-i, 11. száma közölt (162. old.).
- ⁸ LÁZÁR Béla: M. kiállítás, Műv. 1914. 333.
- ⁹ Választmányi ülés 1904. február 23-án. Műcs. 1905. április 15. 3.
- ¹⁰ Ld. 9. sz. jegyzet.
- ¹¹ A pályázat kiírásáról a választmány 1905. március 14-én dönt. A feltételeket a Műcs. 1905. április 15-i száma közli.
- ¹² Műcs. 1905. április 15. 4.
- ¹³ PETROVICS Elek: MMné levelei Szmrecsányi Miklóshoz. Bp. Szemle, 1941. 760. sz. 158.
- ¹⁴ LYKA Károly: Huszonnégy M. szobor. Új Idők, 1906. I. február 18. 179.
- ¹⁵ Hazai krónika. Műv. 1906. 130.
- ¹⁶ FÜLEP Lajos: M. szobra. Az Ország, 1906. február 10., valamint M. a karosszékekben. M. Szemle, 1906. február 22. – A cikkek megjelentek FÜLEP Lajos: A művészet fordulmatól a nagy forradalomig, Bp. 1974. I. 146–152., ill. 153–154.
- ¹⁷ FÜLEP i.m. 151.
- ¹⁸ ld. 17. sz. jegyzet
- ¹⁹ GERŐ Ödön : Meddő virágok. A. M. szobor pályatervei. PNapló, 43. sz. 1906. február 13. 13.
- ²⁰ RÓZSA Miklós: Újabb M. szobrok. A második pályázat. Bp. Napló, 1906. 283. október 14.
- ²¹ Ld. a 14. sz. jegyzetet.
- ²² Műv. Ipar, 1906. 78.
- ²³ (bló): A M. szobrok. Ország-Világ, 1906. október 21., 862. és (-k.k.l.) : M. szobor pályázat. PHír. 1906. október 14.
- ²⁴ MELLER Simon: A M. szobor pályázat. Szerda, 1906. október 17. 159.
- ²⁵ BRÓDY Sándor: A M. szobor. Új Szemle, 1907. I. 29–30.
- ²⁶ (-bló): A M. szobrok. Ország-Világ, 1906. október 21. 857.
- ²⁷ Vessző [AMBRUS Zoltán]: Öregek diadala. A Hét, 1906. október 21.
- ²⁸ FIEBER Henrik: A M. szobor-pályázat. MSzemle, 1906. október 18.
- ²⁹ Választmányi ülés 1906. október 24-én. Műcs. 1907. február 15. 1.
- ³⁰ Választmányi ülés 1908. január 29-én. Műcs. 1908. április 15. 1.
- ³¹ Tövis [RÓZSA Miklós]: M. szobra. A Hét, 1908. 43/972. sz. 695.
- ³² Választmányi ülés 1908. november 23-án. Műcs. 1909. február 15. 1.
- ³³ Munkácsyné levele Szmrecsányi Miklóshoz, Luxembourg, 1907. április 8. MNG Adattár 4355/9.
- ³⁴ Múcsarnok, 1908. január 29., ill. február 20.
- ³⁵ Műv. 1911. 266–271.
- ³⁶ Munkácsyné levele Szmrecsányi Miklóshoz, Luxembourg, 1913. január 14. MNG Adattár 4355/11.
- ³⁷ Ld. a 36. sz. jegyzetet
- ³⁸ Munkácsyné levele Szmrecsányi Miklóshoz, Luxembourg, 1913. január 28. MNG Adattár 4355/1943/12.
- ³⁹ Harmónia Zenészeti Közlöny, 1882. 6. sz. MNG Adattár, MMA 2092/1927/118
- ⁴⁰ A budapesti országos általános kiállítás képzőművészeti csoportjának képes tárgymutatója, 1885. Kat. 333. gipsz
- ⁴¹ HENSZLMANN Lilla: Stróbl Alajos, Bp. 1955. 30. repr. 33.
- ⁴² STRÓBL Mihály: A gránitoroslán. Stróbl Alajos, Bp. 2003. 61.

- ⁴³ Ld. 38. sz. jegyzet
- ⁴⁴ A M. szobor (Az Est tudósítójától). Az Est, 1913. február 1.
- ⁴⁵ Művészek otthonunkban. Stróbl Alajos műtermében. VasÚjs. 1917. 28. sz. 448.
- ⁴⁶ Műv. 1914. 125–126.
- ⁴⁷ A Pásztor-féle portrét (már az Ernst Múzeumban felállítva) a VasÚjs. 1912. május 19-i száma (398. old.) nyomán közli RÓKA Enikő: Egy gyűjtő és gyűjteménye, Ernst Lajos című kötetben, Bp. 2002. 47.
- ⁴⁸ ELEK Artúr: M szobrának pályatervei. Az Est, 1914. március 5. és ugyanő a szűkebb pályázatra meghívott négy művész terveiről: (e.a.): M. szobrának pályázata. Az Újság, 1914. május 27. 17.
- ⁴⁹ A M. kiállítás megnyitása. Az Újság, 1914. március 19. 13.
- ⁵⁰ yK [SZTRAKONICZKY Károly]: M. Alkotmány, 1914. március 8. 2.
- ⁵¹ BALINT Aladár: Ismét a M. szobor. Nyugat, 1914. I. 798.
- ⁵² Ld. 44. sz. jegyzet
- ⁵³ LÁZÁR Béla: MM 1844–1944. Emlékek és emlékezések a művész születésének 100. évfordulójára, Bp. 1944. 189–190.

Somhegyi Zoltán

AZ ÖNMAGÁT SZAGOLÓ ILLAT KRITIKÁJA

Popper Leó művészetfilozófiája és képzőművészeti alkotásai

Írásom főszereplőjét, a századforduló kivételes tehetségű, ám sajnos igen fiatalon elhunyt műkritikusát, Popper Leót ma már nem szükséges részletelesen bemutatni. A huszadik század elejei magyar művészet és szellemi élet iránt érdeklődők már több mint egy évtizede forgathatják a Popper „összkiadást”, válogatott írásait pedig még régebben.¹ Amiről azonban az első kötet megjelenése óta (1983) írt ismertetésekben kevesebb szó esett, az Popper saját művészeti tevékenysége. Jelen írásomban tehát művészetfilozófiájának ismertetése mellett néhány rajzának elemzése révén kívánom ezt a hiányt részben pótolni.

Első olvasatban zavart kelthet az alcímben szereplő „művészetfilozófia” és az első mondatomban lévő „műkritikus” illetve a „fiatalon elhunyt” kifejezések. Ugyanis általában agg filozófusok tekintélyes életművét szoktuk művészetfilozófiának, esztétikai rendszernek stb. tekinteni, ezzel szemben pedig a még huszonötödik születésnapját sem megérő, és egy vékonyka könyvben publikálható életművével Popper amolyan kezdőnek vagy még inkább befejezetlennek tűnhet.

A másik potenciálisan felmerülő ellentmondás pedig a „műkritikus” és a „művészetfilozófia” fogalmak között van. A művészet és annak története iránt érdeklődő olvasó vagy szakember gyakran, és főleg a tárgyalt korszak monarchiabeli ítészeitől nem várja el, hogy kritikáik háttérében átgondolt és következetes esztétikai rendszer álljon. De erről később. Egyelőre – csupán a történeti elhelyez(ke)dés kedvéért – nézzük a tényeket:²

Popper Leó (1886–1911) Budapesten született értelmiségi családban. Apja a Zeneakadémia csellótanára és a Hubay-vonósnégyes tagja volt. Popper Leó otthonról hozott zenei érdeklődése, mint azt majd látni fogjuk, nemcsak zene-, hanem képzőművészeti írásaiban is fontos szerepet töltött be. Eleinte gyakorló művésznek készült, mind a Zeneakadémia hegedűszakára (1900), mind pedig a Képzőművészeti Főiskola festőszakára felvették (1903); 1906-ban Nagybányán is járt amolyan nyári-tanfolyamra, emellett rajzolt, mintázott, azonban tüdőbaja miatt végül is egyik művészeti ágat sem gyakorolhatta. Az elveszett műremekekért kárpótol minket az a néhány esszé, melyeket élete utolsó éveiben írt és publikált, jórészt német folyóiratokban. Ekkoriban azonban már egyre többet betegeskedett, és valójában szanatóriumról szanatóriumra járt.

Munkáinak publikálásában és elismertetésében nagy segítséget nyújtott neki barátja, Lukács György, akinek tulajdonképpen Popper teljes el-nem-felejtettségét is köszönhetjük. Barátságuk gyerekkorukban kezdődött. Popper Dávid – Leó apja – tanította csellózni Lukács húgát. Popper volt szinte az egyetlen, akivel Lukács valamennyi alapkérdésben egyetértett, ugyanakkor a konkrét „szakterület” szintjén egyfajta felosztást is megfigyelhetünk: Popper főleg képzőművészettel és zenével foglalkozott, Lukács pedig ekkoriban még leginkább irodalommal. Közös érdeklődésükre és elszántságukra jellemző, hogy közösen szerkesztett folyóiratot is terveztek „Fuga” címmel, melyről korabeli „harcostársukat”, Fülep Lajost is értesítették.³

Lukács nemcsak egyetértett Popperrel, hanem – ami, ismerve az ő macacságát még meglepőbbnek tűnik – még hallgatott is rá.⁴ Popper tárgyalásakor azonban Lukács nemcsak azért megkerülhetetlen, mert a modern Popper-kutatás jórészt 1965 után indult meg,⁵ hanem mert néhány – a műkritikus rövid élete miatt kifejtetlenül maradt – popperi gondolat, mint majd látni fogjuk, Lukács életművében köszön vissza.

Mellette a korai méltatók és újrafelfedezők közé kell sorolni Tolnay Károlyt is, aki már 1969-ben, a Budapesten tartott XXII. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszuson tartott Brueghel-előadásának elején felhívta a figyelmet Popper-kutatásaira és az 1910-ben írt Brueghel-tanulmányára, mint „a legszebb oldalak, melyeket Brueghel-ről valaha is írtak.”⁶

Miben is áll valójában Popper kiválósága? Amint azt a bevezetőben említettem, a korabeli műkritika még egyáltalán nem feltétlenül párosult pontosan körvonalazott esztétikai rendszerrel vagy elképzeléssel. Ennek egyik fő oka az lehet, hogy a korban még nem létezett önálló műkritika, hanem a művészetről való írás vagy a műkereskedelemmel fonódott össze, vagy olyan szerzők tollából született meg, akik sok más egyéb témájuk mellett foglalkoztak csak a művészettel.⁷

Véleményem szerint tehát Popper egyik legfőbb erénye éppen az, hogy eszéinek tömör és emellett gyakran szépirodalmi stílusa mögött biztos ítélőkészség és átgondolt rendszer áll. Hirtelen halála meggátolta abban, hogy a rendszert külön felvázolja, de a megmaradt írásaiból ez valamennyire rekonstruálható.

Egyik legelső, 1906-ban keletkezett írása, a *Dialógus a művészetről*⁸ két álláspont ütköztetését és félig-kibékítését célozza meg. A dialógus két résztvevője („A” és „B”) a műalkotások zártságáról és nyitottságáról vitázik. „A” véleménye szerint a zárt művek jellemzője a beteljesülés, a meglepetés, a végső, míg a nyitott hordozza az ígéretet, a vágyat, a végső előttit. „B” ezzel szemben mind a kategóriákat, mind a példákat (Rodin Paolo és Francescája és Csókja) csak a művek formai elemzéseként értelmezi. Szerinte a művek állandóan nyitottak, csak az azt szemlélő befogadóval együtt alkotnak lezárt kör. Ezáltal az ember (az alkotó és a befogadó) ad látszólag a műnek, de voltaképpen saját magának örökkévalóságot, azt a végtelenséget, melyet véges

élete révén elvesztett: „A művészet révén elveszünk a természettől azt, amit a természet életünk révén elvett tőlünk: a végtelenséget.”⁹

A dialogikus forma pedig felvet egy fontos kérdést: a két álláspont közül vajon melyik lehet Popperé? A kutatás nem tudta egyértelműen eldönteni a kérdést. Bonyhai Gábor valószínűsíti, hogy a mű egyfajta összefoglalása a két filozófus (Popper és Lukács) beszélgetéseinek, vagy pedig mindkettő Popper véleményét tükrözi.¹⁰ Radnóti Sándor ezzel szemben egyértelműen azonosítja „A”-t Popperrel és „B”-t Lukáccsal.¹¹ Annyi mindenesetre biztos, hogy a nyitott mű mint kategória itt jelenik meg először, és a zárás, a befogadás problémája pedig átvezet egy következő nagy kérdéskörhöz, a félreértési elmélethez.

Ez tulajdonképpen a legvitatottabb és egyben leghíresebb popperi fogalom. Az eredeti elképzelés¹² lényege, hogy a művészettörténeti fejlődés legfőbb mozgatórugója a félreértés. Ezt Popper azzal magyarázza, hogy ahogyan egy elmúlt korszakot nem, úgy egy másik embert (tehát egy művészt) sem ismerhetünk meg teljesen, mégis, a mű hatással van ránk, tehát valamit átveszünk (vagy kicsit passzívabb értelemben: kapunk) belőle, de azt – félreértve. Így már félreértve is adjuk tovább a megértettnek hitt elemet. Ezáltal a művek (receptiójának) története a félreértések sorozata. Ugyanakkor ez a félreértés nemcsak a műalkotás és annak befogadója között áll fenn, hanem a mű és annak alkotója között. Mind a művész, mind a befogadó a saját félreértésével gazdagítja a művet. (Ezért szokás ugyanezt a gondolatot „kettős félreértésnek” is nevezni, utalva arra, hogy a mű mindkét oldalról, alkotói és befogadói oldalról is félreértésnek van kitéve.)

Magát a gondolatmenetet Popper sosem publikálta.¹³ Hosszabb-rövidebb feljegyzések maradtak magyar és német nyelven a vázlatok között, de komolyabb „karriert” az elmélet csak később, elsősorban Lukácsnál, illetve Lukács révén futott be. Ezek alapján igazat kell adnunk Radnóti Sándornak, aki tulajdonképpen csupán ötletadónak tartja Poppert: „...a 70-es években újra felfedezték a Lukács által egész életében mindig is méltatott, fiatalon meghalt barátját, Popper Leót, akitől a szükségszerű félreértés ötlete, de semmiképpen sem elmélete származik.”¹⁴

Tehát a fogalmat Lukács kezdte el alkalmazni, még Popper életében. Egy eredetileg 1910-ben, a hatvanéves Alexander Bernát-Festschriftben megjelent tanulmányában, az irodalmi hatással kapcsolatban így írt: „A fő különbség, amit itt tennünk kell, az adekvát és inadekvát hatások különbsége. (Erre a kérdésre és a vele szoros összefüggésben levőkre Popper Leó barátom hívta fel a figyelmet beszélgetésekkel, és ez idő szerint még ki nem adott dolgozataival. Ő »félreértés«-nek nevezi az inadekvát hatást, és mivel ezt a kifejezést és azt, amit fed, nagyrészt az ő értelmében használom, kötelességemnek tartom itt az ő prioritását megállapítani.) Ez a különbségtevés nem esik össze az esztétikai és nem-esztétikai hatás különbségével. Adekvát hatásnak valamely irodalmi mű formájából következő hatásokat nevezek, és inadekvátnak olyant,

amelyet ennek meg nem látása, vagy rosszul meglátása, tehát valami – a forma szempontjából – véletlen hoz létre.”¹⁵

Bonyhai Gábor egy 1980-as interjújában kitágította a popperi félreértés-elmélet kategóriáját: „Popper számára nem módszertani, hanem ontológiai kategória volt a félreértés: a művészetnek létmódja az, hogy olyan kommunikációs folyamatban létezik, melynek lényege az említett, »termékeny félreértés«, azaz a kreatív befogadás.”¹⁶ Ennek további állomása Hévízi Ottó meglátása, aki három értelmezési szinten vizsgálja a félreértést: történeti, fenomenológiai és ontológiai szinten.¹⁷

Rövid kitekintésként fontosnak tartom megemlíteni azt az egyébként szintén Bonyhai nevéhez köthető eredményt, hogy Popper nevét megismertette a modern irodalmi hermeneutika kutatóival. Egy 1981 körül keletkezett és 1984-ben publikált tanulmányában röviden megemlíti Hans-Robert Jauss – azóta magyarul is megjelent – elemzését Popper kettős félreértéséről.¹⁸ Azt már szerényen nem teszi hozzá, de például a fentebb említett interjúból kiderül, hogy Popper munkásságára ő hívta fel a híres irodalomtudós figyelmét az 1980-as konstanzi kongresszuson.

Jauss olvasatára azonban egy különös részlet miatt érdemes kitérni: „[Popper – S. Z.] *Elfeledettségének egyik személyes és történeti oka kortársának, barátjának és ellenfelének, Lukács Györgynek a sikere, akinek Heidelbergi művészetfilozófiája (1912–14 között született, de csak 1974-ben jelent meg) bevallottan a popperi gondolatok kidolgozása volt, ami után útjaik – egy nevezetes ponton – hamarosan elváltak.*”¹⁹ Őszintén szólva ezt eléggé furcsának találom. Amint fentebb láttuk, Lukács sosem tagadta, hogy a félreértés-elmélet – még ha ő később adekvát és inadekvát-hatásnak nevezi is – a Popperrel folytatott beszélgetések eredménye. A másik különös megfogalmazás Jaussnál az „*utak egy nevezetes ponton való elválása*”. Popper ugyanis 1911-ben meghalt.²⁰

Másik megjegyzésem az ellen irányul, hogy Jauss egyértelműen behelyettesíti a Dialógus két beszélgetőjét Popperrel és Lukáccsal, amelyet véleményem szerint a szövegben nem támaszt alá elegendő bizonyíték.²¹ Jaussnak azzal a meglátásával viszont teljesen egyet tudok érteni, hogy Popper számára a riegei Kunstwollen volt a meghaladandó (vagy, nevezzük tisztelettudóbban: kiinduló-) pont.²² Riegl szerint ugyanis a Kunstwollen révén a művész „veszteség” nélkül viszi át a műbe a létrejöttét ösztönző művészi szándékot, és ezt a befogadó ugyanilyen gond nélkül, adekvátan (Lukács) fogja fel. Való igaz, hogy Popper ezt továbbfejlesztve, pontosítva látja, és a folyamatba belevesi a szándék meglátását zavaró, rosszabb esetben akadályozó tényezőket.

Az elmélet hatásával egy másik tudósnál is találkozunk: Hauser Arnoldnál. Bonyhai szinte plágiummal vádolja Hausert,²³ annyi valóban tény, hogy a Művészettörténet filozófiájának „Megértés és félreértés” című fejezetében nem fordul elő nemhogy Popper, de még csak Lukács neve sem. Ebben a részben Hauser a műalkotásoknak a maguk történeti mivoltában teljesen so-

sem megérthető voltát tárgyalja, és ezáltal elismeri minden újabb kor újraértelmezési igényének jogosságát.²⁴

A kérdés igen kényes. Az elmélet ugyanis valóban kibontható akár a „bevallott” irodalom révén (például Schleiermacher, Dilthey), de nem zárható ki a Popper–Lukács irány sem – akiknek eszméit, ha máshol nem, a Vasárnapi-körből ismerhette, Popperét akkor persze már csak hírből. Ez utóbbi mellett még egy érv szól: Márkus György több helyen hangsúlyozta, hogy Lukács sokáig lappangó heidelbergi művészetfilozófiájának és esztétikájának kéziratos példányai a baráti körben közkezen forogtak.²⁵ A kérdés eldöntéséhez Hauser „önéletrajzi” könyvében²⁶ sajnos nem találunk segítséget.

Popper műveire visszatérve elérkezünk legfontosabb kérdésköréhez: az anyag–forma viszonyhoz. Az anyag, anyagszerűség, a forma meghatározó volta a legtöbb tanulmányában központi szerepet tölt be. Tulajdonképpen jogos Philippe Despoix felvetése, aki a forma-anyag probléma felől értelmezi a félreértés–elméletet is. Szerinte a termékeny félreértést az a megoldhatatlan nehézség szüli, hogy a művész az anyaghoz megfelelő formát próbál hozzárendelni.²⁷

Popper egyik leghíresebb tanulmányában, mely magyarul az „Idősebb Peter Brueghel” címet viseli, fejti ki legérdekesebben az anyaggal kapcsolatos nézeteit.²⁸ Egészen eredeti módon kapcsolja össze Brueghelt és Cézanne-t. Az egymástól több évszázados távolságban lévő két festőt egy sajátos festészeti probléma azonos megoldási kísérlete alapján kapcsolja össze: ez pedig a test és a levegő megjelenítése. Szerinte ez a két festő olyan – ma úgy mondanánk – kézzelfoghatóan jelenítette meg a testek közötti légréteget, hogy az „...elzárja a testet a világtól, mint semmi azelőtt, és mégis újra és egészen mélyen egyesíti a világgal.”²⁹

Ami azonban ennél lényegesebb, az az ebből következő eredmény. Azáltal, hogy a festményen megjelenő testek (dolgok, élőlények – egyszóval formák) egyesültek, kialakult a festészet homogén ősanýaga. Ebben az anyagban aztán benne van minden őt konstituáló anyagból egy kis elem. Ettől lesz ez az „Allteig” homogén és „univerzális”.³⁰

Az elmélet aztán szükségképpen hozta magával Popper szembefordulását az impresszionizmussal. A Brueghel-tanulmányban a példaként felhozott két festő ereje abban áll, hogy szembeállítja az őket megelőző művészetet: Brueghelt a cinquecentóval, Cézanne-t pedig az impresszionistákkal. Popper szerint az impresszionizmusban a levegő bontotta fel és olvasztotta magába a formát, és nem tudott kialakulni a fentebb említett Allteig.

Ugyanezt a gondolatmenetet, tehát az impresszionizmus-kritikát igazából egy nem sokkal ezután, még szintén 1910-ben, német nyelven megjelenő tanulmányában folytatja.³¹ Ebben egy általános giccs-elmélet felvázolására tesz bátor, de kidolgozatlan kísérletet. Mottóul egy Goethe-idézetet ír – „A dilettáns sohasem a tárgyat, mindig csak a tárggyal kapcsolatos érzéseit ábrázolja”. Mint látni fogjuk, a dilettáns itt behelyettesíthető a „giccskészítővel”. Természetes, hogy Goethe még nem alkalmazhatta ezt a későbbi kifeje-

zést. A giccs megjelenése összefügg a tömegtermelés 19. század közepi kialakulásával. Goethe korában még legfeljebb csak tehetségtelen (rossz?) művészek voltak. Mindez persze nem befolyásolja a mottó talaló voltát.

Maga a tanulmány arra az alapötletre épül, hogy a giccs voltaképpen formátlan. Azonban nem „amorfi” értelemben, hanem azért, hogy „*a forma elvesztette azokat a követelményeket, amelyek létrehozták; ahol saját okai helyébe más okok lépnek, melyek a forma értékeit tagadják és kompromittálják; vagy ahol a formából egy véletlen, nem lényegéhez tartozó élvezet származik, és olyan új forma keletkezik, mely csak ezt az élvezetet akarja létrehozni, és semmi egyéb, az egész bonyolult művet erre a minimumra redukálva.*”³² Ma ezt egyszerűen a forma öncélúságának mondanánk.

De hogy jön mindehhez az impresszionizmus? A goethei mottó elemzésekor Popper a dilettáns (rossz, giccses) művészet fő jellegzetességének a forma erejét, túlsúlyát, hatalmát véli. Az impresszionizmus ellen tehát az a fő vád, hogy „*a forma hangulatát adja a forma helyett, a dolgok illatát a dolgok helyett; vagyis valami olyat, aminek rögtön meg kell semmisítenie önmagát, mert nincs vele az alap, melyből megújíthatnák.*”³³ Az illat azonban nem tudja önmagát szagolni.

Ezzel szemben tehát Poppnernél Cézanne művészete a követendő példa, aki éppen a forma forma-jellegét, tektonikus voltát emeli ki. Lelkesedését a kompozíció elsőbbségét hirdető festészeti felfogás vívja ki. A kétféle stílus közötti fő különbséget legtalálóbban egy aforizmájában foglalta össze: „*Bei den Impressionisten ist das Fleisch die erste Luftschichte; bei Cézanne ist die Luft die letzte Haut.*”³⁴

Cézanne mellett a kortárs francia festők közül még (természetesen) a fauve-okat emeli ki. Szinte egyedülálló a meglátása, hogy a fauve-izmus képviselői csak szükségből „kiáltanak”. Párizsi levelében³⁵ kettős metaforával érvel: a modern nyugati művészet az „*impresszionizmus stíluskáoszából*” a csend, béke és a tektonika felé vezet, de éppen ennek a nyugodt művészetnek kell „*ordítania*”, hogy „*meghallják*”. Alátámasztásul idézi Matisse egy manifestumát: „*Amiről én álmodom, az a kiegyensúlyozottság, a tisztaság, a nyugalom művészete.*”³⁶

Érdemes megállni a „*kiegyensúlyozottság*” szónál. Eddigi elemzői nem vettek figyelembe, hogy mennyire fontos szempont ez a popperi esztétikában. A bécsi Goya-kiállításról szóló beszámolójában fogalmazza meg először az „*ezer süllyel kiszúrozott egyensúly*” fontosságát: „*Minden művészi formák legmélyebb ereje, metafizikus ereje: az egyensúly.*”³⁷ Az egyensúly azonban nemcsak a kész kompozíciók, hanem azok előképe, a mozgások esetében is döntő jelentőségű: „*az olyan mozgás szuggesztív, amelyik az érzékek számára egyensúlyként és arányosságként fejeződik ki, és valószínűvé teszi magát.*” – írja a Repülőgépi esztétikájáról szóló tanulmányában.³⁸

Visszatérve az impresszionizmus popperi meghaladására, ezt nemcsak a festészettel, hanem a szobrászattal kapcsolatban is megfigyelhetjük. És ami

a legfontosabb, a kiindulópont itt is ugyanaz, mint a festészetnél: az anyag: a kő; a súlyos, súllyal rendelkező alap. Olyan alap ez, melyet nem szabad letagadni. Ha a szobor letagadja kőből-levőségét, nem szobor többé. Így jut el ahhoz a híres megállapításához, hogy „*minden jó szobor torzó*”.³⁹ A kiálló végtag már egy állomás a súlyos anyag(i)-alapú mű anyagtalanítására. Ez ellen a természet is fellép: az évszázadok alatt a legtöbb szobor torzóvá lesz.

Az elmondottak miatt részesíti előnybe Maillolt Rodinnél. Rodin impreszionisztikus művészete az anyag ellenében dolgozik, anyagtalanítja, követleníti a követ. Marad a felület, a tapinthatóság mindenhatósága. Ezzel szemben Maillol kubusos (tektonikus) súlyossága az ideális Popper elképzelése szerint.

A szobrászat kérdéseiről egy másik, rövidebb írásában is foglalkozik Meunier műveivel kapcsolatban, amely egyben kiváló alkalmat nyújt arra, hogy Popper véleményét összehasonlítsuk három kortársával, időrendi sorrendben: Fülep, Alexander és Simmel egy-egy, ugyanezen művészről szóló tanulmánya alapján.

Meunier műveinek vizsgálatakor⁴⁰ Poppert nem az anyag és az abból következő forma kérdése, hanem a pátosz érdekli. Munkásokat ábrázoló szobraiban a paradoxont értékeli: azt, ahogyan a munkás nyomorát és emellett a test(é)ben feszülő erőt egyszerre képes láttatni. Szembeszáll azonban a művész szocialista-művészként való beskatulyázásával, sőt, éppen azt hangsúlyozza, hogy Meunier nem agitátor. Azáltal, hogy a munkást nemcsak elesett munkásként, hanem a munkán úrrá lenni tudó, erőből duzzadó emberként jeleníti meg, éppen az egysíkú propagandaművészet csapdáját kerüli el.

Fülep Lajos egy 1905-ös írásában⁴¹ deduktív módon közelít a művészhez, a társadalmi háttérből jut el a szobrász egyéniségéhez. Ez még korántsem volna annyira izgalmas. A tanulmány második felében azonban egy Popperéhez nagyon hasonló irányba indul: a munkát nem egy új témának tekinti ebben a szobrászatban, hanem szerinte a munkás a munka révén kapcsolódik a világba, az Életbe. „*Maga az Élet legfőbb jegye az ő művészetének. A differentia specificája pedig ennek a művészetnek a munka öntudata.*”⁴² Ezáltal viszont a munka egységesíti is a munkásokat, arcuk azonos, egyénietlen lesz.

Alexander Bernát korabeli véleményét ugyanerről a szobrászról egy 1907-ben tartott előadásából⁴³ ismerhetjük. Érdekes megfigyelni, hogy egyes fülepi gondolatok szinte szó szerint térnek vissza. Alexander abból indul ki, hogy Meunier „*életet akar ábrázolni*”.⁴⁴ A test és tér kapcsolatát hangsúlyozza. Megítélése szerint Meunier nagysága abban áll, hogy az ábrázolt munkás szinte kitör a testből, a teret, a „*testi munka terét*”⁴⁵ mint új, modern fenomént akarja meghódítani, minden ízében monumentalitásra törekszik. Magyarázatként pedig főleg szociális okokat hoz fel.

Harmadik kitekintésként pedig Simmel 1911-es tanulmányát idézem.⁴⁶ Érdekes módon ő Rodint és Meunier-t tartja az új kor vezető szobrászainak, de két külön okból: Rodin mint egy új kifejezési forma (kulturális érzés) alkotója,

Meunier pedig új tartalmat (kultúrgondolatot) hozott létre. Szerinte a munka nemcsak azáltal került a művészeti érdeklődés középpontjába, hogy a 19. század folyamán felerősödtek és jogot követeltek a szociális mozgalmak, hanem attól is, hogy a munka ábrázolása új lehetőségeket nyújtott az új művészi terület után áhító művészeknek. Simmel remek meglátása, hogy: „*A tárgyakkal végzett munka ugyanis az embert kivezeti önmagából, s ezáltal megtöri alakjának plasztikus önmagában nyugvását, beleolvasztja a mégiscsak ellenálló külvilágba, s így éppen azt akadályozza meg, hogy a műalkotás önmagában elegendő egységévé emelkedjék. [...] Meunier azonban felismerte, hogy a munka nem külső oldalunk, hanem éppen az a tettünk, amely a külsőt a belső körébe vonja, s ezzel bővíti hatókörünket anélkül, hogy meg kellene törnie egységünket.*”⁴⁷ Fülephez nagyon hasonlóan ő is felfigyel a munkások individualizálatlan arcaira, amit azonban Maeterlinck filozófiájának hatásával magyaráz: „*[...]boldogságunk értékünk, nagyságunk nem a szokatlanban, a hősi fellángolásban, a kiváló tettekben és élményekben lakozik, hanem éppen a mindennapi létben, és annak minden egyforma, névtelen mozzanatában.*”⁴⁸

Rodin ezzel szemben – Simmel szerint – új formát teremtett, amellyel a modern lélek és élet kapcsolatát képes ábrázolni. Ez csak annyiból érdekes, mert fentebbi állítását azzal igazolja, hogy röviden felvázolja a nagy történelmi korszakokban a szobrászat és az élet viszonyát, és pont a középkori, főleg a gótikus művészetet vádolja azzal a súlytalansággal vagy súlytagadással, amivel ugyanebben az évben (1911) Popper Rodint magát vádolta.

A három idézett szerző közül Simmelnek a formát is figyelembe vevő megközelítése áll talán a legközelebb Popperhez, aki, amint azt egy levélrészletből tudjuk, németországi tartózkodása során hallgatta Simmelt. 1910 február 17-én ugyanis így írt Lukácsnak Berlinből: „*...sokat járok egyetemre Simmelhez, Cassirerhez. Wölfflin, amint megjósoltam, tényleg egészen hülye.*”⁴⁹

Popper elméleti tevékenységének felidézése után áttérek néhány rajzának bemutatására. Mint bevezetőmben említettem, Popper saját műveinek kutatása messze elmaradt elméleti munkásságának méltatása mellett. Egyetlen ilyen irányú kísérletnek csupán a Tímár Árpád és Hévízi Ottó által szerkesztett Popper-összkiadás végén lévő rajzválogatást tekinthetjük. Ennek a kötetnek utolsó oldalain a szerkesztők kilenc rajzot és két levélrészletet reprodukáltak, kommentár nélkül.

Popper egyszerre volt művészeti gondolkodó és gyakorló művész(növendék). A kettő között nem találunk hierarchikus viszonyt. Véleményem szerint ő maga sem tudott és talán nem is akart választani. A leveleiben található gyakori utalások, melyekben különféle műveiről, művészeti tanulmányairól, iskolákról ír, mindezt alátámasztják. Nem meglepő tehát, hogy ha fennmaradt művei közül sok kapcsolatba hozható részint aktuális élethelyzetével, környezetével, részint pedig az általa preferált művészekkel és irányzatokkal.

Kezdjük ez előbbi kategóriával: valószínűsíthetően egyik legkorábbi műve Lukács Miciről, Lukács György hűgáról készült portréja (1. kép). A rajz je-



1. Lukács Mici portréja - külföldi magángyűjteményből, fotómásolatként a Lukács Archívum tulajdonában, (az adományozó megjegyzése szerint 1905 körül készült.)

lenleg külföldi magángyűjteményben található, a budapesti Lukács Archivum csak egy fotómásolatot őriz. A tulajdonos felirata szerint az ábrázolt hölgy a képen körülbelül 17 és fél éves lehet, ami a datálást is megkönnyíti: ez alapján a művet 1905 körülre tehetjük. A gondosan kidolgozott portré háromnegyed profilból látszik. A haj sűrű sötét foltjából lágyan előtűnő arc, a finoman megmunkált tekintet, a leheletnyi tónusok a szem körül, a pszichológiai hűség a rajzot Popper egyik legkvalitásosabb művévé teszik.

Egy néhány évvel későbbi rajza sokkal ironikusabb hangvételű (2. kép). Felirata megkönnyíti a datálást és tulajdonképpeni célját: EX LIBRIS SANATORIUM DR TURBAN, ez tehát egy ex libris-terv. Dr. Turban davosi szanatóriumáról Popper először egy Berlinből, 1909. október 26-án keltezett levélben ír, így a keltezés a rajz esetében terminus post quemként szolgál. A kép közepén ovális keretben három nyugágyban fekvő beteget látunk. A jól felöltözött és bebugyolált, kezében újságot illetve teáscsészét tartó páciensek kidolgozása elnagyolt, vázlagszerű. Szigorúan síkban tartott kompozíció, a háttér teljes hiányával. Ennél a műnél Popper mindent az iróniának rendelt alá. A kifejezőeszközöket stilárisan a minimumra redukálta, mesélőkedvű néhány jellegzetes szanatóriumi beteg-kellék megjelenítésére szorította vissza: teáscsésze, újság illetve a szöveg melletti hőmérő. A rajzban azonban amellet, hogy végtelenül ironikus, egyszerre, a mélyben, egyfajta keserűség is érződik: Popper, aki akár az egyik fekvő figura is lehet, saját életének jellegzetes tevékenységét vázolta fel. A méregdrága (varázs)hegyi szanatóriumi világ ábrázolásának, a testi aktivitásában, művészeti tevékenységében, tanulmányaiban, utazásaiban korlátozott ember nyugágyba kényszerítettségének, a nem önként vállalt vita contemplativa megjelenítésének kiváló példája ez a vázlat. Egyszerre ironikus és szívbemarkoló.

Popper egyes rajzainak jellegzetessége, hogy stilárisan erős összefüggést mutatnak az elméleti tevékenysége során általa nagyra értékelt művészek műveivel. Legfőképp akt-tanulmányaiban figyelhetünk meg egyfajta fejlődést: a korai, még szigorúbban a modelltől kiinduló, realista megközelítéstől az egyre stilizáltabb, egyre inkább a vonal visszafogására, sűrítésére való törekvés irányába ment el. Ezt a folyamatot figyelhetjük meg a 3–5 képen.

Túlságosan matematikai képletnek tűnhet, azonban a képeket nézve mégis helytállónak bizonyul: minél kevesebb a vonal, értéke annál nagyobb. A 3. képen látott elfordított tekintetű női akt, különösen a kompozíció felső részén gondosabban kidolgozott. Itt még Popper sok keresővonallal alakítja ki a formákat, ezért a kontúrt eltérő vastagságú vonalak alkotják. Az arcon, a nyakon és a törzsön helyenként igen finom tónusokat fedezhetünk fel.

Ehhez képest a 4. képen⁵⁰ látható akt egy újabb szakaszt jelöl ki. Árnyékolást sokkal kevesebbet, csak a bal vállon találunk. A kontúrt már csak két-három keresővonallal hozza létre. Az egész kompozíció ezáltal feszesebb, lényegretörőbb, sűrűbb lett. Az előző képpel összehasonlítva érdekes: habár az



2. Ex libris-terv – 1909 októbere után. (MTA Lukács Archivum)

ábrázolt pozíció szinte ugyanolyan: támaszkodó ülés, mégis, az utóbbi kép sokkal feszültségteljesebb, amit, mint láttuk, Popper tisztán stiláris eszközökkel ért el.

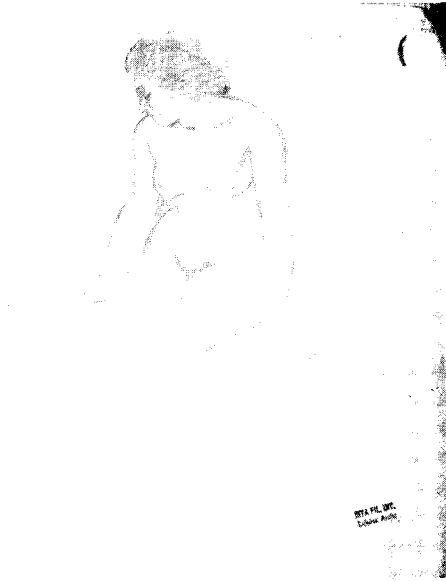
Ez után a két kép után vizsgáljuk meg az 5. képet. Az előbbiekkal való összehasonlítást megkönnyíti, hogy az ülő helyzet itt is ugyanolyan, csak a nézőpont változott: hátulról látjuk az aktot. Azonban a rajz minimális eszköztárat használ. Árnyékolást sehol sem találunk. A körvonalat már végig egyetlen vonal alkotja. Popper ezzel eljutott a műfaj határáig: ennél „kevesebb” vonallal nem lehet figuratív képet rajzolni. Az külön bravúr, hogy még ezzel a minimális kifejezőkészlettel is tudott teret, illetve, jelen esetben, *testséget* illetve testszerűséget teremteni: a két lapockát jelző ívre gondolok. Ezek nélkül ugyanis a kép teljesen síkszerű volna. Így azonban a hát felületének vastagsága lesz, a test pedig ezáltal térbe kerül.

Nem nehéz az ehhez a folyamathoz Popper számára mintaképet nyújtó művészt megnevezni: Henri Matisse. Műveivel könnyen találkozhatott párizsi tartózkodása alatt, amelyről többféle írásos bizonyítékunk is van.

Egy 1908. december 20-án Párizsból Lukácsnak keletezett levélben olvashatjuk, hogy Popper két Matisse-nyomatot vett ajándékba Lukács szüleinek.⁵¹ A képek további sorsáról nincs adat. Érdekes módon elvileg felmerült a lehetősége, hogy azonosítsuk a képeket. Bizonyosak azonban több szempontból nem lehetünk benne.

A levélrészlet elemzésekor ugyanis megállapítható, hogy tulajdonképpen négy információs elemet tartalmaz: 1. a művész: Henri Matisse, 2. a mű technikája: litográfia, 3. a nyomatok száma: 20-20, 4. a levél keletzése mint terminus ante quem: 1908. december 20. Ezen adatok közül leginkább a nyomat száma lehet a bizonytalan. Ugyanis hacsak nincs (nem volt) a képekre ráírva, hogy hányból hányadikak, akkor ennél az elemnél elképzelhető a leginkább, hogy Popper tévedett. Az, hogy Matisse, litográfia, és főleg a datálás biztos(abb)nak tűnik. Ellenben, szinte még a példányszám-kritérium sem lényeges, ugyanis, ha megvizsgáljuk Matisse oeuvre-katalógusát⁵², kiderül, hogy összesen két olyan litográfiája ismert, mely 1908 előtt készült: az egyik 1906-os, 25 példányban készült, a másik pedig vitatottan 1904-es vagy 1907-es, 50 példánnyal. A dilemma azonban az, hogy a képeket nézve nem valószínűsíthető, hogy Popper két, szemmel láthatóan ennyire kísérletező jellegű képet ajándékozott volna legjobb barátainak és – mint egy későbbi levélből kiderül⁵³ – támogatóinak. Mindezek mellett természetesen abban sem lehetünk bizonyosak, hogy ismerjük Matisse minden művét.

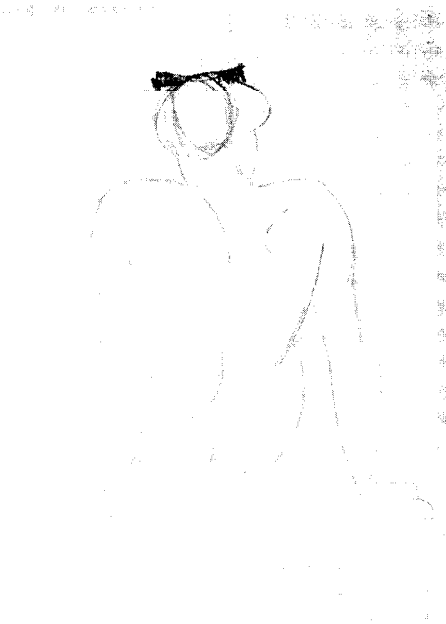
A másik adalék ahhoz, hogy Popper komolyan érdeklődött Matisse művésze iránt, az a fentebb már említett Párizsi levél című írásában található. Ebben ír egy rajzkiállításról, amelyet a Galerie Druet-ben látott. Mivel a kiállításról és a cikkről is említést tesz Lukácsnak Párizsból 1909. február 9-én írt levélében, így pontosítható, hogy mely kiállításról is lehet szó. A cikkben annyit ír csupán: „A Druet termében a napokban zárult be egy rajzkiállítás.”⁵⁴ Habár Druet-nél rövidek voltak a kiállítások, általában 1-3 hetesek, mégis, ezek alapján bizonyosra vehető, hogy Popper az 1908. december 21-től 1909. január 16-ig nyitva tartó kiállításról írt. Donald Gordon kutatásai alapján az is tudható, hogy mely művészek állítottak ki:⁵⁵ Bonnard, Cézanne, Cross, Denis, Desvallières, Friesz, Gauguin, Laprade, Maillol, Manguin, Marquet, Puy, Redon, Roussel, Seurat, Signac, Vallotton, Van Dongen, Van Gogh. A lista azonban több szempontból nem teljes: részint hiányzik belőle néhány, Popper által megemlített művész, például: Piot, Matisse, Flandrin. Nem valószínű azonban, hogy Popper tévedett, és olyan művészekről és rajzokról írt volna, amelyek nem voltak a kiállításon. Feltételezhető, hogy a gordoni lista hiányos, annál is inkább, mert Gordon nem talált olyan katalógust, ahol a kiállított művek szerepeltek volna. Így az általa feldolgozott listáról esetleg nemcsak a művek, hanem némely esetben a művészek neve is hiányozhatott. Az nem elképzelhető, hogy Popper más kiállításról írt volna, mert tudható⁵⁶, hogy a fent említett tárlat előtt és után nem kollektív, hanem egyéni kiállítások voltak Druet-nél: Redon: 1908. november 9–21; Denis: 1908. november 23–december 5; illetve Sérusier: 1909. január 18–30.



3. Elfordított tekintetű női akt – 1911 előtt.
(MTA Lukács Archivum)



4. Lefelé tekintő női akt – 1911 előtt.
(MTA Lukács Archivum)



5. Női hátakt – 1911 előtt.
(MTA Lukács Archivum)

Nehéz feladat összegezni Popper életművének és újszerű látásmódjának minden elemét.

A kor műtípusai között ritkának számított érdeklődési köre. A századforduló utáni években még igen erősen továbbélő müncheni-bécsi akadémiákkal szemben valami radikálisan újat hirdetett. Tulajdonképpen még a haladókon is túllépett. Haladón értem például Lyka Károlyt, aki önéletrajzában megemlíti, hogy hogyan vélekedett Jászai Mari egy Lyka által dicsért Rippl-Rónai-kiállításról: *„Csak nem akarja velem elhíttetni, hogy ez is művészet!”*⁵⁷ Ehhez képest a cézanne-i tektonikus kompozíciók, a nyitott mű vagy a félreértés-elmélet forradalminak számított.

Másik nagy erénye, hogy túllépett mind a biográfiai, mind a pszichologizáló megközelítésen is.⁵⁸ Bonyhai Gábor említett interjújában remekül összefoglalja a képet: *„Popper művészetfilozófiája tökéletesen megfelel esztétikai gyakorlatának: nem csupán a 19. századi nemzeti ideológiát és klasszicista eszményt haladta túl, hanem az impresszionizmust is, s ennek megfelelően nem csupán a pozitivisták historizmust vetette el, hanem a szubjektivisták kritikát és művészetfilozófiát is. Tehát félreértés-elmélete már ugyanúgy túlvan a beleértés-koncepción, mint esztétikai ideálja az impresszionista művészetben.”*⁵⁹

Nem a művész életrajzából, életkörülményeiből vagy „lelkéből” akart a műhöz közelíteni, sőt, az effajta elméleteket gyakran ki is pellengérezte: Goya-tanulmányában például nem fogadja el a süketséget mint magyarázatot a Caprichosorozat gyengébb kompozíciós megoldásaira való magyarázatként: *„A biográfusok – akik éppolyan keveset értenek az élethez, mint a rajzhoz –, ha egyáltalán észreveszik ezt a változást, a művész életéből próbálják megmagyarázni.”*⁶⁰

Még a konkrét műalkotások vizsgálatakor is mindig szigorúan figyelembe vette a műfaj technikájából eredő jellegzetességek és követelmények vizsgálatát, amelyeket – Tolnay Károly helyes meglátásával egyetértve – nemcsak technikailag, hanem „metafizikai” értelemben is meghatározóaknak gondolt az elkészült mű befogadásánál.⁶¹

Lukács után a kutatók szinte közhelyszerűen hangsúlyozzák, hogy Popper valódi kritikus volt. Ez azonban nem jelent rendszeres művésztörténetst.⁶² Nem volt leszűkített szakterülete, sem időben, sem műfajban. Mindennel foglalkozott, de mindenben ugyanazt kereste: a formát. Akkor is, ha az anyag és a forma viszonyát kutatta, akkor is, amikor a nyitott és a zárt formát, és akkor is, amikor a megformáltságot.

Olyan művészzel foglalkozó esszéista, akinek nemcsak értékítélete, de a rendszer iránti fogékonysága is volt. Sajnálatosan rövid élete miatt ennek a rendszernek a megalkotása nem valósult meg. Helyette az esszék kárpótolnak minket, melyeknek végigolvasása révén azért mégis összeállhat egyfajta egész.⁶³ Philippe Despoix éppen ezen jellegzetessége alapján állítja szembe Lukács és Popper munkásságát: Lukács, mint szisztematikus, rendszeralkotó filozófus és Popper mint sosem nyugvó, torzószerű kísérleteinek befejezetlenségében befejezett életművet hátrahagyó kritikus.⁶⁴

Maguk az esszék pedig osztatlan sikert aratnak az őket olvasók körében. Rendkívül sűrített, koncentrált írások, valóban „*poèmes intellectuelles*”, ahogy Despoix írja⁶⁵. Néha talán túlságosan is kidolgozott, túldíszített, szecessziós ízü művek.

Gyakran találkozunk zenei metaforákkal a képzőművészettel foglalkozó írásokban: például Constatantin Somoff festészetének elemzésekor, megjegyzi, hogy Somoffnál ugyanúgy, ahogy a reneszánszban vagy a holland 17. században, itt is a téma a fontos, „*Csak másképpen fontos. Mert amíg ott beszélt, addig itt muzsikál.*”⁶⁶ A fauve-izmus, mint „*csendművészet*”.⁶⁷ Vagy az ismertetett Rodin-elemzésben úgy jellemzi a francia szobrászt, mint egy Paganinit, akinek, mivel a hegedülés már nem okoz nehézséget, „*a hegedű ellenében kell műveket alkotnia*”.⁶⁸ Túl hálás volna például a zenei képeket csupán az otthonról kapott muzikális alapműveltség spontán megnyilatkozásaként értékelnünk. Véleményem szerint inkább egy összetett, minden műveltségterületet átfogó esszéstílus eszközének, illetve egyik alkotóelemének tekinthető, mely esetben csak még jobban sajnálhatjuk, hogy a megvalósult esszék száma ilyen kevés.

Ami pedig Popper művészeti tevékenységét illeti, legerősebbnek a Matisse-hatást érzem. Ezen az alakok minimális eszközzel, néhány íves, lendületes körvonallal határolt, síkban tartott, erős kifejezőerejű megformálását értem. A teljes grafikai életmű részletes feldolgozása azonban egy külön tanulmányt igényelne.

JEGYZETEK

¹ POPPER 1983, illetve POPPER 1993.

² Az életrajzi adatok jórészt POPPER 1983-beli Tímár Árpád által írt utószó és LUKÁCS 1989 alapján.

³ Lásd Lukács Berlinben 1910. május 24-én kelt levelét Fülep Lajoshoz: „*Ami most már magát a tervet illeti* [Fülep is tervezett egy filozófiai folyóiratot, A Szellem címmel, melyet Lukáccsal és Hevesi Sándorral szerkesztettek volna; mindebből összesen csak két szám jelent meg, 1911-ben], *azt hiszem, nem kell mondanom Önnek, hogy nagyon tetszik nekem úgy egészben. Annyival is inkább, mert épen (sic!) ezen a télen terveztem egy barátommal* [Popperrel – S. Z.] *egy hasonló német lapot, amelynek tervét nem is ejtettük el, csak – külső és belső okokból – egypár évre elhalasztottuk.*” In: FÜLEP 1990: 158.

⁴ Vö.: „*Lukács rendre elküldte cikkeit, tanulmányait Poppernek, a nagyobbakat, fontosabbakat többnyire még kéziratban. Véleményére sokat adott, bíráló megjegyzéseit, változtatási javaslatait szinte mindig elfogadta.*” In: TÍMÁR 1983: 609. old.

⁵ Az Esztétikum sajátossága megjelenési dá-

tuma. Ebben Lukács többször hivatkozott Popperre, így a fiatalkori barát tevékenysége a tudományos érdeklődés középpontjában került.

⁶ TOLNAY 1972: 31.

⁷ Az aktuális helyzetről bővebb elemzést ír Passuth Krisztina. Vö.: PASSUTH 1999: 303.

⁸ POPPER 1983: 5–12.

⁹ Uo.: 9.

¹⁰ BONYHAI 1981: 130.

¹¹ Vö.: RADNÓTI 1984: 47.

¹² POPPER 1983: 116–117., és POPPER 1993: 176–181., ez utóbbiban a töredékesebb, német nyelvű vázlatokkal együtt.

¹³ Vö.: „*Rendkívül nagy hatást gyakorolt Lukácsra Popper ún. „félreértés-elmélete”. Ez részletesen kifejtve, leírva nem maradt ránk és szinte bizonyos, hogy írott formában nem is készült el soha, bár a Popper-Lukács levelezésben sokszor esik szó róla.*” In: TÍMÁR 1983: 610–611.

¹⁴ RADNÓTI 2000: 56.

¹⁵ Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. LUKÁCS 1977: 402–403.

¹⁶ BONYHAI 1980.

- ¹⁷ Vö.: HÉVIZI 1994: 72. sk.
- ¹⁸ BONYHAI 2000: 221.
- ¹⁹ JAUSS 1999: 291.
- ²⁰ Radnóti Sándor megfontolandó feltevése alapján Jauss kissé negatív Lukács-megítélésének történelmi okai lehettek. Vö.: RADNÓTI 2000: 56.
- ²¹ JAUSS 1999: 290. old. 22. lábjegyzet.
- ²² Uo.: 291.
- ²³ Vö.: BONYHAI 2000: 201.
- ²⁴ Vö.: HAUSER 1978: 197., 200.
- ²⁵ „Die Manuskripte waren nämlich dem Heidelberger wie Budapester Freundeskreis von Lukács offensichtlich recht wohl bekannt und sie beeinflussten deren Angehörige in unterschiedlicher Weise” MÁRKUS 1977: 228. illetve „[Lukács – S. Z.] übergab Hauser 1919 einige fertiggestellte Kapitel des Werkes mit der Bitte, sie aufzubewahren.” MÁRKUS 1975: 255.
- ²⁶ HAUSER 1978 b
- ²⁷ DESPOIX 1995: 119.
- ²⁸ POPPER 1983: 73–82.
- ²⁹ Uo.: 74.
- ³⁰ Érdemesnek tartom megemlíteni Radnóti Sándor megjegyzését a Popper-kötet fordításával kapcsolatban: az ott szereplő „unverzális anyag” helyett az Eörsi István-féle Lukács-fordítás „egyetemes pép”-jét ajánlja. Vö.: RADNÓTI 1983: 46. A kérdést nehezebbé teszi, hogy maga Popper is kereste a megfelelő kifejezést. Tímár Árpád kutatásai alapján tudjuk, hogy Popper eredetileg a „Brei”, a „Teig” illetve a „Weltenteig” szavakkal próbálta kifejezni azt, ami a végén „Allteig” lett. Vö.: TÍMÁR 1993: 440.
- ³¹ POPPER 1983: 85–95.
- ³² Uo.: 86.
- ³³ Uo.: 87.
- ³⁴ In: POPPER 1993: 221. Az aforizmákból válogatás és fordítás HÉVIZI 1989.
- ³⁵ In: POPPER 1983: 53–60.
- ³⁶ Uo.: 54. A Matisse-írás eredeti megjelenése: La Grande Revue, 1908. december 25.
- ³⁷ In: POPPER 1983: 34.
- ³⁸ Uo.: 68–69.
- ³⁹ Uo.: 99.
- ⁴⁰ Uo.: 21–24.
- ⁴¹ In: FÜLEP 1974: I. köt. 381–386.
- ⁴² Uo. 383.
- ⁴³ In: ALEXANDER 1924: 192–202.
- ⁴⁴ Uo.: 198.
- ⁴⁵ Uo.: 199.
- ⁴⁶ In: SIMMEL 1990: 53–69.
- ⁴⁷ Uo.: 53–54.
- ⁴⁸ Uo.: 55.
- ⁴⁹ In: LUKÁCS 1981: 176.
- ⁵⁰ Reprodukálva POPPER 1993: 463.
- ⁵¹ Vö.: „A szüleidnek vettem nagyon elkésett ezüst-ajándékul 2 Henri Matisse-líthot amelyek csak 20 példányban nyomódtak és nagyon ritkák máris.” In: POPPER 1993: 255.
- ⁵² Vö.: LUZI-CARRÁ 1983: 111–112.
- ⁵³ Egy 1911. február vége-március eleje felé írt levélben olvashatunk utalást arra, hogy Lukács apja anyagilag támogatta Poppert. Vö.: POPPER 1993: 397.
- ⁵⁴ POPPER 1993: 82.
- ⁵⁵ GORDON 1974: II. köt.: 293–294.
- ⁵⁶ Uo.: 905.
- ⁵⁷ In: LYKA 1970: 285.
- ⁵⁸ Többek között emiatt tartja a kutatók egy része Poppert a modern hermeneutika egyik előfutárának. Vö.: HÉVIZI 1987 ill. BACSÓ 1989. Popper valamely később kiterjedő eszmetörténeti irányzathoz csatolására máshol is találunk példát. Az olasz recepcióban például Massimo Carboni a „Népművészet és a forma átletesítése” című Popper-tanulmány zárómondatát úgy értelmezi, mint ami a husserli fenomenológia magját adja vissza a rövid mondatban. („...conclude Popper con formidabile intuito fenomenologico, come racchiudendo la lezione husserliana in una sola frase.”) Vö.: CARBONI 2001: 90.
- ⁵⁹ BONYHAI 1980
- ⁶⁰ POPPER 1983: 46.
- ⁶¹ Vö.: „Das seinsollende Prinzip jeder künstlerischen Gattung ist gemäß Popper bestimmt durch ihr Material und ihre Technik, – nicht im positivistischen, sondern im metaphysischen Sinne.” In: TOLNAY 1971: 3.
- ⁶² Vö.: TOLNAY 1971: 3.
- ⁶³ Vö.: EÖRSI 1972; A popperi életműben a töredék és rendszer viszonyát igen alaposan elemzi Rugási Gyula tanulmányában. Vö.: RUGÁSI 1985.
- ⁶⁴ Vö.: DESPOIX 1987: 121.
- ⁶⁵ DESPOIX 1995: 125.
- ⁶⁶ POPPER 1983: 26.
- ⁶⁷ Uo.: 53.
- ⁶⁸ u. o.: 103.

BIBLIOGRÁFIA

- ALEXANDER 1924 Alexander Bernát: *Tanulmányok. Művészet*. Budapest, 1924
- BACSÓ 1989 Bacsó Béla: *Súly és absztrakció*. in: Nagyvilág XXXIV/5 (1989)
- BONYHAI 1980 Bonyhai Gábor: *A termékeny félreértés stációi*. Antal Gábor interjúja Bonyhaival, in: Magyar Nemzet 1980. augusztus 17.
- BONYHAI 1981 Bonyhai Gábor: *Régi és új hermeneutika*. in: Helikon XXVII/2–3 (1981)
- BONYHAI 2000 Bonyhai Gábor *összegyűjtött munkái*. 1/B. Budapest, 2000
- CARBONI 2001 Carboni, Massimo: *L'ornamentale tra arte e decorazione*. Milano, 2001
- DESPOIX 1987 Despoix, Philippe: *Nachwort*. in: Leo Popper: *Schwere und Abstraktion – Versuche*. Berlin, 1987; szerk.: Philippe Despoix-Lothar Müller. ford. (magyarból): Gara-Bak Anna
- DESPOIX 1995 Despoix, Philippe: *Éthiques du désenchantement*. Paris, 1995
- EÖRSI 1972 Eörsi István: *Egy elfelejtett gondolkodó*. in: Élet és Irodalom XVI/27 (1972) 6. old.
- FÜLEP 1974 Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. 2 köt. szerk.: Tímár Árpád. Budapest, 1974
- FÜLEP 1990 *Fülep Lajos levelezése*. 1. köt. (1904–1919). szerk.: Csanak Dóra; Budapest, 1990
- GORDON 1974 Gordon, Donald: *Modern Art Exhibitions 1900–1916*. 2 köt., München, 1974
- HAUSER 1978 Hauser Arnold: *A művészettörténet filozófiája*. Budapest, 1978; ford.: Tandori Dezső
- HAUSER 1978 B Hauser Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Budapest, 1978
- HÉVIZI 1987 Hévízi Ottó: *A forma mint szabadakarát*. in: Világosság XXVIII/6 (1987)
- HÉVIZI 1989 Hévízi Ottó: *Félreértés és tágasság*. in: Nappali Ház. 1989. június 1.
- HÉVIZI 1994 Hévízi Ottó: *Alaptalanul. Gondolatformák a századforulón*. Budapest, 1994.
- JAUSS 1999 Jauss, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, 1999; ford.: Kulcsár-Szabó Zoltán et al.
- LUKÁCS 1977 Lukács György: *Ifjúkori művek*. Budapest, 1977; szerk.: Tímár Árpád
- LUKÁCS 1981 *Lukács György levelezése (1902–1917)*. Budapest, 1981; szerk.: Fekete Éva és Karádi Éva
- LUKÁCS 1989 Lukács György: *Megélt gondolkodás – Életrajz magnószalagon*. Budapest, 1989; szerk.: Eörsi István
- LUZI-CARRÀ 1983 Luzzi, Mario-Carrà, Massimo: *Matisse művészete 1904–1928*. Budapest, 1983; ford.: Ordasi Zsuzsa
- LYKA 1970 Lyka Károly: *Vándorlásaim a művészet körül*. Budapest, 1970
- MÁRKUS 1975 Márkus György: *Nachwort*. in: Georg Lukács: *Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*. Darmstadt-Neuwied. 1975
- MÁRKUS 1977 Márkus György: *Lukács' erste Ästhetik*. in: Ágnes Heller–Ferenc Fehér–György Márkus–Sándor Radnóti: *Die Seele und das Leben*. Frankfurt am Main, 1977
- PASSUTH 1999 Passuth Krisztina: *Moderne französische Kunst im Spiegel der ungarischen Kunstphilosophie der Jahrhundertwende*. in: Fleckner, Uwe – Gaehtgens, Thomas W.: *Prenez garde à la peinture!* Berlin, 1999
- POPPER 1983 Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Budapest, 1983; szerk.: Tímár Árpád
- POPPER 1993 Popper Leó: *Dialógus a művészetről*. Budapest, 1993; szerk.: Hévízi Ottó és Tímár Árpád
- RADNÓTI 1984 Radnóti Sándor: *Popper Leó: Esszék és kritikák*. in: Művészet XXV/4 (1984)
- RADNÓTI 2000 Radnóti Sándor: *A piknik*. Budapest, 2000
- RUGÁSI 1985 Rugási Gyula: *Teremtés és megváltás a művészetben*. in: Jelenkor XXVIII/2 (1985)

- SIMMEL 1990 Simmel, Georg: *Velence, Firenze, Róma*. Budapest, 1990; ford.: Berényi Gábor
- TÍMÁR 1971 Tímár Árpád: *Popper Leó elfelejtett Lukács-ismertetése*. in: Irodalomtörténet LIII/4 (1971), 967-968. old.
- TÍMÁR 1983 Tímár Árpád: *Forma és világnézet. A fiatal Lukács és a képzőművészet*. in: Világosság XXIV/10 (1983). Újraközölve: *The Young Lukács and the Fine Arts*. in: Acta Historiae Artium 34 (1989)
- TÍMÁR 1993 Tímár Árpád: *Élmény és teória*. in: Háty János (szerk.): *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek – tanítványai*. Budapest, 1993
- TÍMÁR 1989 Tímár Árpád: *The Young Lukács and the Fine Arts*. in: Acta Historiae Artium 34 (1989)
- TOLNAY 1971 Tolnay Károly: *Leó Popper und die Kunstgeschichte*. in: Acta Historiae Artium 17 (1971). Újraközölve: *In memoriam Leo Popper*. in: Magyar Filozófiai Szemle 16/2 (1972).
- TOLNAY 1972 Tolnay Károly: *Pierre Bruegel l'ancien*. in: *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*. Actes du XXII. Congrès International d'Histoire de l'Art Budapest 1969, 3 köt., főszerk.: Rózsa György, Budapest, 1972

SUMMARY

The Critique of the Fragrance that Smells Itself The philosophy of art and the works of Leó Popper

It has been over a decade (1993) since the complete theoretical oeuvre of Leó Popper (1886-1911) has been published; his selected writings (1983) have been available even longer. Therefore the fictitious debate in the *Dialogue on Art*, the *theory of misunderstanding*, which established a career of its own from Lukács through modern hermeneutics to Hans Robert Jauss, or the concept of *Allteig* (the universal material), which was born from the problem of material and form and led to a critique of impressionism and of kitsch are all well-known in professional circles.

But what is lacking from all the reviews that have been published since the first book appeared is an analysis of Popper's own art, despite the fact that he was not only a critic but also a practising student of art. So in the present essay, after recalling his theoretical oeuvre, I wanted to fill this gap at least a little bit through analysing some of his drawings.

The marvellous portrait of Mici Lukács, the sister of György Lukács (Ill. 1.) is probably one of his first works of art.

A sketch for an *ex libris* some years later has a kind of bitter mood, despite its ironic style. (Ill. 2.) Popper, who could even be one of the reclining patients, has sketched out the typical activity of his own consumptive life. This drawing is a wonderful example of the representation of the expensive world of sanatoriums on (magic) mountains, of the man forced to lie in bed instead of corporal activity, artistic creation, studying, travelling and of the non-voluntary *vita contemplativa*.

Some of Popper's drawing have the peculiarity that they show close relationships with the work of artists whom he held in high regard. It is especially in his nudes that we can observe a kind of tendency from the earlier works, which are closer to the model and have a realistic approach towards the more and more stylized and concentrated lines. It may seem too mathematical, but observing the drawings it proves valid: the less lines we find, the more valuable they are. This tendency can be observed in pictures 3-5. Here the influence of Matisse is definitive. I mean that the figures are formed using minimal means: a few curving, energetic contours, which are kept in the plane but are nonetheless extremely expressive.

However, the detailed review and analysis of the complete graphical oeuvre could be the topic of another paper.

Kiss-Szemán Zsófia

„A SZELLEM KOMÉDIÁJA” AVAGY JASZUSCH ANTAL MŰVÉSZETE ÉS A KASSAI MŰVÉSZETI ÉLET A 20. SZÁZAD HÚSZAS ÉVEIBEN¹

Kassa (ma: Košice, Szlovákia) Magyarország egyik legnagyobb és kultúrájában is leggazdagabb városaként szerepelt a középkortól kezdve. Képzőművészete is jelentős volt a kassai Szent Erzsébet-dóm megépülése óta, s a 19. században a polgárosodási folyamattal új fordulatot vett. Előtérbe kerültek azok a területek, amelyeknek fejlődését elősegítette a polgárosodás, többek között a városépítés és városrendezés, a műemlékvédelem, valamint a képzőművészet területei. Ez a folyamat – nem utolsósorban – a festészeti műfaj fellendülését hozta magával. Kassa városának történelme a 20. század folyamán mozgalmassá és bonyolulttá vált: 1918 után Csehszlovákiához tartozott, a második világháború alatt ismét visszacsatolták Magyarországhoz, majd 1945 után újra Csehszlovákiához került. A politikai események nagymértékben meghatározták a művészet, valamint a művészek hovatartozásának kérdését, s összetettebbé tették a művészeti történések és alkotások besorolását, helyük meghatározását mind a magyar, mind a szlovák művészet történetében.

Kassa városa művészetének addig nem tapasztalt felélénkülését és fellendülését élte meg a 20. század húszas éveiben, amikor Szlovákia területén valóban tért hódított és meghonosodott a modern művészet. Ma már nem vitás, hogy Szlovákiában 1918 után Kassán valósult meg először a modern művészet kiteljesedése, mely más szlovákiai területek fejlődésétől többé-kevésbé függetlenül jött létre, ám kapcsolatban állt a szlovák modern művészettel is. A modern művészek olyan nagymértékű támogatásra találtak Kassán a későbbi években is, hogy pl. 1930-ban itt valósult meg a szlovák modern művészet két elsőrangú képviselőjének, L'udovít Fulla és Mikuláš Galanda első közös kiállítása. Egy olyan sajátos kultúrklíma alakult ki ebben az időszakban Kassán, mely itt sem előtte, sem pedig utána nem tapasztalt szemléletmódot teremtett, s mely kétségen felül túllépte a „vidéki város” kulturális életét meghatározó ismérvéket.

Itt csupán azokat az ismert tényeket és neveket említjük meg, melyek közvetlenül formálták a tárgyalt időszak művészetét meghatározó előzményeket Kassa városában, tehát megteremtették annak alapfeltételeit egy olyan bázist hozva létre, mely alkalmassá vált a továbbfejlesztésre, kiteljesedésre.

Három meghatározó személyiség fémjelzi a 20. századi művészet első két évtizedét: *Halász-Hradil* Elemér, *Csordák* Lajos és *Kóvári-Kačmarik* Szilárd. Halász-Hradil Elemér, a müncheni Hollósy-tanítvány, majd a nagybányai művésztelep résztvevője, látogatója, századunk első évtizedében játszott igazán

jelentős szerepet a város művészetének történetében.² 1902-ben Kassán rendezett első önálló kiállításán bemutatott műveiben a nagybányai festőművészet jellegét és szellemiségét követte, alapelveinek megvalósítását tartotta szem előtt, és jelentősen hozzájárult az új festői szemléletmód elfogadtatásához a polgárság körében.³ A város művészetét meghatározó másik egyéniség Csordák Lajos volt, akinek a cseh impresszionizmus szellemében alkotott tájképei szintén a biztos értéket képviselték Kassa művészetében.⁴ Kővári-Kačmarik Szilárd volt az egyetlen olyan művész az első világháború előtt Kassán, akinek alkotói munkáját és egyéniségét egyaránt előképnek tekintették a húszas években alkotó művészek (mindenekelőtt Bauer Szilárd és Jaszusch Antal). Kővári elsőként lépett fel Kassán egy új, egyéni művészi program öntudatos megvalósításával, mely a posztimpresszionista irányzatokhoz sorolható be.⁵

A képzőművészeti élet fellendülésében a 20. század húszas éveiben Kassán a következő négy tényező játszott a legnagyobb szerepet, melyek természetesen összefüggésben állnak egymással:

1. *Hazai művészi potenciál.* Kassán egy olyan hazai, a kassai hagyományokból táplálkozó, arra épülő művészi potenciál volt jelen, mely nélkül nem talált volna táptalajra, de kellő fogadtatásra sem az idevetődött „idegen elem”.

2. *Pollák József egyénisége.* A Kelet-szlovákiai Múzeum mint intézmény – Pollák József igazgatónak köszönhetően – nemzetközi kiállítási és előadói programja által a modern művészi törekvések fő bázisává vált Szlovákiában.⁶

3. *Művésziskolák.* Kassán már az első világháború előtt is működött Halász-Hradil Elemér vezetésével festőiskola, melyet a művész néhány év szüneteltetés után, 1919-ben nagy létszámú növendékkel újraindított. 1920 után azonban ismét csak egy-két tanítványt fogadott saját festőműhelyében. Csordák Lajosnak is többször volt magántanítványa, bár kimondottan festőiskolát nem működtetett. A legjelentősebbnek az 1921-ben beindított magánjellegű művésziskola mutatkozik, melyet Pollák József kezdeményezett és a Kelet-szlovákiai Múzeum támogatott, s melyet Krón Jenő vezetett egészen 1927-ig.⁷

4. *Az emigráns művészek jelenléte.* Kassa városa – a cseh művészek mellett – az 1919-es Tanácsköztársaságot követően több magyar baloldali művésznek nyújtott ideiglenes tartózkodásra menedéket (átmenetileg itt tartózkodott pl. Moholy-Nagy, Kassák L., Lukács Gy., Jászi O., hosszabb-rövidebb ideig Perlrott-Csaba V, Tihanyi L., Kmetty J., Lesznai A., Bortnyik S., Kernstok K.). A Kelet-szlovákiai Múzeum kiállítási programjába bekapcsolódott az említetteken kívül Uitz Béla, Kurt Quitner, Ember Oszkár és sokan mások.

Ez alatt az évtized alatt mozgalmas művészeti élet indult meg Kassán, amely a várost a festőművészet egyik jelentős központjává emelte Szlovákiában. Ebben a termékeny atmoszférában dolgoztak Kassán a művészek, akiket három nagyobb csoportba sorolhatunk:

1. *Kassaiak.* Azok a művészek, akik Kassán születtek vagy éltek, és itt alkották meg műveik teljes vagy jelentős részét (Halász-Hradil E., Csordák L., Bauer Sz., Jaszusch A.).

2. *Emigráns művészek.* Olyan alkotók, akik huzamosabb ideig vagy jelentős mértékben határozták meg a kassai művészetet a tárgyalt időszakban (Krón J., F. Foltyn, Schiller G., Bortnyik S.), s akik rövidebb ideig, de szerepet játszottak Kassa művészetének történetében (Perlrott Csaba V., Kernstok K., Tihanyi L., Kmetty J., Lesznai A.).

3. *A legfiatalabb nemzedék képviselői,* Sokol Koloman (Kálmán), valamint Jakoby Gyula és Löffler Béla, akik akkor még művésznövendékként tevékenykedtek.

A cseh művészettörténet már értékelte a Kassán dolgozó legjelentősebb cseh festő, František Foltyn szlovákiai tartózkodásának alkotó munkáját⁸, ám a többi cseh művész (Vlastimil Hofman, Karol Lunáček és Václav Beneš) kassai alkotói periódusának feldolgozása még várat magára.

A magyar szakirodalomban is több utalást találunk a kassai eseményekre nézve, s néhány konkrét feldolgozás is napvilágot látott, s a kilencvenes évektől folyamatosan nő az érdeklődés a kassai művészet iránt.⁹ Maga a művészettörténet-írás azonban adós még egyrészt a magyarországi művészek kassai alkotói korszakának feltérképezésével, így feladatként áll előtte Krón J., Schiller G., Bortnyik S., Perlrott Csaba V., Tihanyi L., Kmetty J., Lesznai A. és Kernstok K. Kassán alkotott műveinek értékelése és besorolása, másrészt a kassai művészek alkotásainak elemzésével, mely rámutatna azok műveiben jelentkező konkrét párhuzamokra.

A húszas években Kassa művészetében az etikai áramlat a meghatározó. A háború és az államfordulat után egy erős erkölcsi vonulat hatotta át a társadalom jelentős részét. Az első világháború, a háború véget érésének eufóriájából, majd a Magyar és a Szlovák Tanácsköztársaság eseményeiből, s nem utolsósorban az államelszakadásból eredő változások egy olyan abszolút igazságszolgáltatás igényét támasztották, amelyet természetsszerűleg a valóságban nem lehetett kielégíteni. Az igény és az érzés azonban áthatotta az embereket, és ezt az etikai áramlatot erősítette meg a fiatal művészek körében egyrészt a saját hagyományukból, környezetükből kinőtt Kővári Szilárd szilárd egyénisége, akit előképüknek tekintettek, másrészt az ideérkező (többségükben baloldali) művészek jelenléte és működése, s nem utolsósorban saját tapasztalataikon, átélt borzalmaikon, élményeiken alapuló szemléletmódjuk, világnézetük. Ide, egy mélyre nyúló erkölcsi szemléletmódra vezethető vissza végeredményben Bauer Szilárd oly sokat emlegetett szociális érzülete, a periféria és egyáltalán a városi civilizáció problémáinak feltárása és vászonra vetítése, továbbá Jaszusch Antal művészetét ez időben meghatározó moralizmusa és az emberiségről alkotott víziója, de Krón Jenő egyetemes vilásképe is az emberről (lásd pl. *A Nap fia* című grafikai ciklusát).

A kassai képzőművészet besorolása és értékelése a szakirodalomban

A kassai képzőművészet besorolása és értékelése a szakirodalomban folyamatosan és egyre intenzívebben megtörtént, és bár néhány szakember számára kérdéses lehet az az alapvető probléma, mennyire jogos, elkerülhetetlen vagy éppen örömteljes az a tény, hogy a kassai modern művészet Szlovákia művészetének történetébe beíródott, sőt szerves részét alkotja, ma már ezt tényként kell elfogadnunk és kezelnünk.

Az első lépést Brogyányi Kálmán tette meg *Festőművészet Szlovenszón* című alapvető jelentőségű művében¹⁰, melyben össz-szlovákiai helyzetképet nyújtott mindenekelőtt a kortárs képzőművészetről és melyben külön fejezetben tárgyalta a szlovák, valamint a kisebbségi képzőművészek alkotó munkáját. Ez utóbbin belül többé-kevésbé a három nagyobb város, Pozsony, Komárom és Kassa köré csoportosította az alkotókat és rámutatott a város művészetének jelentőségére: „*A kelet-szlovenszói kultúra központján, Kassán, körülbelül 1924-től kezdve, rövid néhány évig még külföldi viszonylatban is számottevő művészi élet indult meg. Ez a mozgalmasság egy időre Kassát a festőművészet centrumává emelte Szlovenszón.*”¹¹

Az adott időszak művészetének területén Szlovákiában Marian Váross végezte el az alapkutatót. Terjedelmes publikációban¹² értékelte Szlovákia két világháború közti művészetét, s több szempontból közelítette meg a problémát (pl. szervezeti élet a művészetben, alkotó profilok kronológiai szempont szerint, képzőművészeti műfajok ill. festészeti ágak, kisebbségi művészet). Váross nem tárgyalta külön a kassai vagy kelet-szlovákiai művészetet, ám az egyes művészek rövidebb-hosszabb jellemzésében taglalta a jelentősebb kassai, de más magyar művészek tevékenységét is, többek között Jaszusch, Bauer, Krón és a Komáromban alkotó Harmos műveit. Értékes meglátásaival nagymértékben hozzájárult a kassai művészek alkotó munkájáról kialakított képünkhöz, szakmai értékeléséhez.¹³

A kelet-szlovákiai művészettel elsősorban mint földrajzilag meghatározott önálló térség művészetével Ladislav Saučín foglalkozott monografikus jellegű írásában.¹⁴ Saučín bevezetőjében az általános helyzet, a kor és a város felvázolásakor megemlíttette a „*nagyon bonyolult és ellentmondásos*” nemzetiségi viszonyokat, továbbá elég elítélően érintette a „*magyarosítás*” kérdését, ám a következőképpen zárta a témát: „*Akármilyen összetettek voltak és legyenek ma a nemzetiségi viszonyok Kelet-Szlovákiában, a húszas és harmincas évek képzőművészeti életének tényezői közé besoroljuk az összes művészi jelenséget, melyek e regionális térség pszicho-szociális környezetében hatottak.*”¹⁵ Saučín azokat is bevonta ebbe a folyamatba, akik átmenetileg dolgoztak Kassán vagy környékén, sőt azokat is, akik innen származtak el, tehát tulajdonképpen egy összképet nyújtott a tárgyalt időszak művészetéről. A művészek alkotásainak ismertetésénél azonban sikerült megőriznie objektivitását és szakmai elfogulatlanságát, s csupán marxista meggyőződése ütözködik ki az egyes alkotók egyébként érdekes és többnyire találó jellemzésénél.



1. Ketten. 1921–1924, olaj, farost, 61 × 77 cm, j.n., VSG Košice, ltsz. O 1711

Tomáš Štraus Jaszusch Antalról szóló – a későbbiekben említett tárgyi tévedések ellenére is – nagyszerű és mélyre hatoló monográfiájában¹⁶ új nézőpontból vetette fel a kassai művészet és művészek nemzeti-nemzetiségi hovatartozásának kérdését. Bár Štraus úgy látta, hogy maguk a művészek e téren nem fogalmazták meg, nem adtak hangot meggyőződésüknek, mivel Kassán valóban egy nemzetközi jellegű, a művészetnek kedvező környezet alakult ki. Štraus inkább a „*hagyományos/modern*” fogalom párral dolgozott, mely a művészeti életben, illetve a programban a „*nemzeti-nemzetiségi/nemzetközi*” fogalmakkal állnak párhuzamban. Ennek bizonyítékát látta a kassai Kazinczykör Képzőművészeti Szakosztályának megalakulásában is 1923-ban, mely a nemzetiségi kulturális tevékenységet aktivizálta és előbb Ruttkay József, majd Halász-Hradil vezetésével a hagyományos művészetet támogatta és képviselte.¹⁷ Štraus a kassai művészet későbbi szakmai értékelésénél is hasonló szempontból közelítette meg a problémát: „*Érdekes, hogy az [ti. a bonyolult nemzetiségi kérdés – KSzZS megj.] mint determináns tényező lépett fel főleg az avantgarde értékelésénél. Azok a szerzők, akik nagy hevességgel sorolják be a hazai fejlődés összességébe nemcsak Csordák Lajos vagy Halász-Hradil Elemér alkotását, hanem pl. Mednyánszky Lászlót vagy Katona Nándorét is, zavarban állnak Kővári Szilárd, Bauer Szilárd vagy Jaszusch Antal újszerű művének*

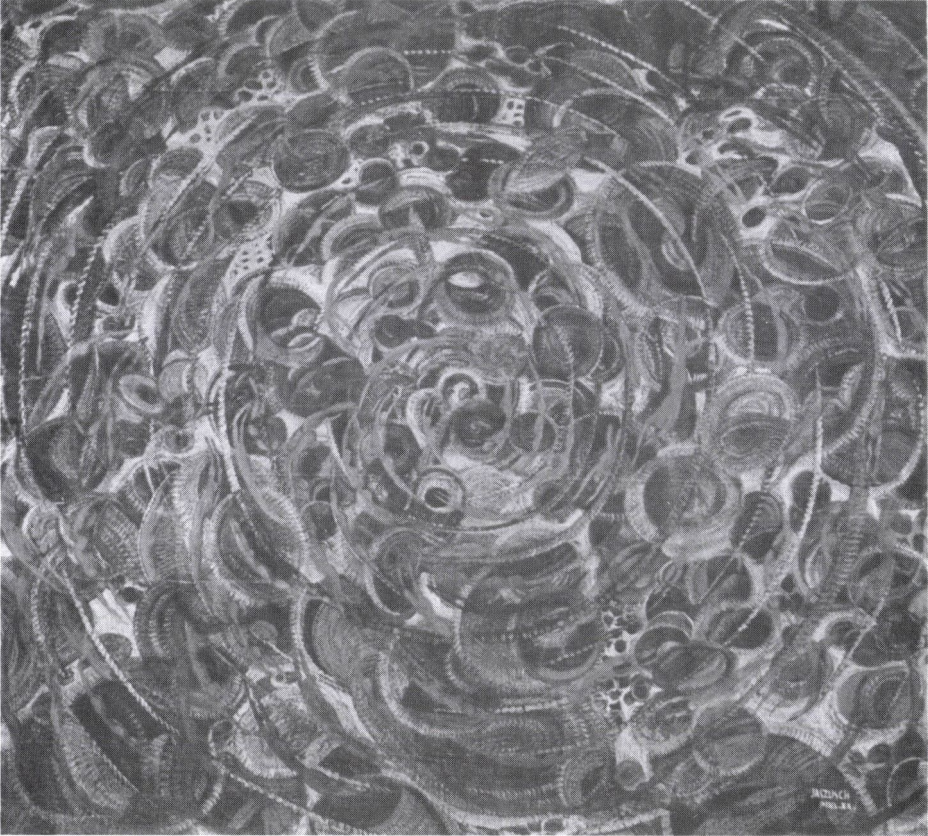
*fejlődési besorolása előtt, bár e művészek alkotása az azokat alkotók életsorsával, az őket formáló környezettel, s végül saját kulturális-társadalmi érzésükkel nem áll távolabb tőlünk, mint az elsőként felsorolt művészek, a hagyományos képzőművészeti törekvések képviselőinek alkotása.*¹⁸

A kassai képzőművészet teljes elismerését és Szlovákia művészettörténetébe való besorolását Ján Abelovský végezte el több írásában, mindenekelőtt Jakoby Gyula alkotását feldolgozó kitűnő monográfiájában, valamint a tárgyalt időszak művészetét is magában foglaló terjedelmes kötetében.¹⁹ Abelovský a „nem szlovák” kulturális örökség elsajátításakor a kassai modern művészetnek mint „mindmáig meg nem becsült jelenség”-nek a helyét is meghatározta Szlovákia művészettörténetében, továbbá szükségesnek tartotta annak a történelmi keretnek újraértelmezését is, amely a kassaiak művészetét meghatározta. Abelovský – Ján Bakošra hivatkozva – a műalkotás eredetét és jellegét tartja döntő fontosságúnak, s nem magát az alkotó személyét, tehát azt, hol és hogyan hatott az adott időben a műalkotás, milyen volt a kivételése. Amennyiben maga az alkotás az adott a területen, Szlovákia területén hatott, besorolható Szlovákia művészetébe. Így Abelovský minden képzőművészeti jelenséget igyekszik értékelni és megállapítani helyét Szlovákia művészetének történetében. Abelovský átfogó kötetében²⁰ az egyes művészportrékban találoán jellemzi az alkotók munkáját, elemzi a főbb műveket és rámutat néhány jelentős párhuzamra, kapcsolatra is. Kővári, Jaszusch, Foltyn, Krón és Bauer művészete által plasztikus képet nyújt Kassa képzőművészeti életéről, jelenségeiről, mely mind ez idáig a legmeggyőzőbb összefoglaló jellegű írás a két világháború közti időszak képzőművészetéről Szlovákiában.

Jaszusch Antal festészete

Jaszusch Antal²¹ gazdagon szétágazó, több különböző alkotói periódust tartalmazó közel fél évszázados életműve a szlovákiai képzőművészet legjelentősebb jelenségeihez tartozik a 20. század első felében.

Jaszusch Antal korai műveiben (1908–1914) a késő impresszionista ábrázolásmódot és a dekoratív felületfestészetet váltogatja, illetve ötvözi. A festmények témáját a kifejezetten képzőművészeti problémák iránti érdeklődése határozza meg, mindenekelőtt a felület és a vonal kapcsolata. Egyéni festőmódot alakított ki, melyet utólag posztimpresszionistának definiálhatunk, s amely a dekoratív felületfestészből táplálkozó szecessziós elemeket, valamint a plein airt és a késő impresszionisztikus ábrázolásmódot egyesíti. Az első világháborút Jaszusch nagy fizikai és lelki megrázkódtatásként élte meg. Előbb az olasz majd az orosz fronton harcolt, végül szibériai fogolytáborba került, ahonnan csak 1920-ban tért haza, Kassára. A megpróbáltatások Jaszusch belső világában rendítették meg, gyökereiben változtatták meg gondolkodásmódját, belső meggyőződését, egyúttal megszilárdították őt festői küldetésében. Mindezek alapján formálódott művészeti programja.



2. Lélekvándorlás. 1924, olaj, vászon, 268 × 290 cm, j.j.l.: Jaszusch pinx.XX., SNG Bratislava, ltsz. O 2699

A háborúból és fogolytáborból majd öt év után visszatérő művész az 1920–1924 közötti időszakban terjedelmes tematikus képsorozatot alkotott, amely az ember alapvető egzisztenciális kérdéseit, az élet értelmét érintette, s nem utolsósorban erkölcsi kötelességét, elkötelezettségét tárgyalta. A képek egy festő-moralista mély erkölcsi megújulásáról szólnak. Jaszusch Antal hatalmas szellemi erő kifejtését remekül közvetítették a nagyvonalúan komponált óriás méretű expresszív és dinamikus képek, amelyek az emberiség ama gigantikus igyekezetét fejezik ki, hogy megtalálja saját helyét a kozmoszban.²²

Művészeti tanulmányok, mesterek, előfutárok Kassán

Jaszusch Antal középiskolai tanulmányai után²³ 1904-ben végleges elhatározással beiratkozott a budapesti Képzőművészeti Főiskolára. Professzora a lipői származású Balló Ede²⁴ volt, aki a hagyományosabb szellemű festészetet

oktatta. Bár az akadémián 1905-ben már a nagybányai művésztelep szellemisége is teret nyert, hiszen Ferenczy Károlyt az 1903-as Nemzeti Szalon-beli nagy elismerést kiváltó kiállítása után a Főiskola tanárának nevezték ki, Jaszusch mégsem talált számára megfelelő közegre, és az oktatás nem elégítette ki elvárásait. Tanulmányai kezdetén készített festményeiről, azok jó technikai színvonaláról az *Öregasszony* (1904–1906, MNG, Budapest) című festmény alapján alkothatunk képet. Ez Réti István korai nagybányai korszakából származó hasonló témájú műveihez áll legközelebb. Ferenczy Károly művészetét Jaszusch később is nagyra becsülte és szimbolikus panteizmusa nagymértékben hatott Jaszusch későbbi alkotó munkájára a húszas években. Két év elteltével mégis távozott Budapestről, ám München (Peter Halm professzor) nagy csalódást jelentett számára, hiszen itt sem az akadémián formálódott – mind a magyar, mind az egyetemes művészet viszonylatában – az új művészet bázisa, hanem elsősorban a hivatalos művészeti körökön kívül, a magániskolákban (pl. Hollósy-kör, Anton Ažbe magániskolája, Die Brücke-csoport). Jaszuschnak nem sikerült – nyelvismeret hiányában és ismeretségi körének szűkös volta miatt – megismerkednie az új törekvésekkel és átlátnia a történéseket. Innen rövid időn belül Párizsba utazott, ahol a Julian Akadémián töltött majd’ egy évet. Az iskola nemzetközi jellege és szabad szelleme inspiráló hatással volt rá, bár Párizs akkor formálódó új irányzatai ebben az időszakban szintén ismeretlenek maradtak számára.

Jaszusch 1908 elején tért vissza Kassára, ahol ebben az időben Halász-Hradil Elemér próbálta a nagybányai festőszemléletet meghonosítani és elfogadtatni a kisváros közönségével – teljes sikerrel. Jaszusch Antal és kortársa, a szintén 1882-ben született Kővári-Kačmarik Szilárd – bár mindketten külön-külön utat járva – éppen ezt igyekeztek meghaladni. Jaszusch nagy feladat előtt állt: majd négy év művészeti tanulmányát igyekezett kiforrottnak, egyéni alkotói módszerrel fejleszteni. Korai alkotói korszakában egymást követő egyéni stílusokat figyelhetünk meg, amelyek a későbbi években – 1935 után – olykor rendezetlenül visszatértek. Közvetlenül 1908 után Jaszusch művészetében a tájkép és a figurális festészet egyaránt jelen volt. Ez utóbbiban az alak, a figura teljesen új felfogását képviselte. Elszakadt a hagyományos, akadémikus szemléletmódtól mind a festészeti technikát, mind témáját és értelmezését illetően: az egyszerű kompozíció, spontán meglátás, pátosz nélküli jelenetek, hétköznapi motívumok, s mindezek mellett ecsetvonásnyi vastag színes foltokból összeálló felületek jutottak érvényre festményein. A színek viszonya, a vonalvezetés, a dekorativitás, és mindenekelőtt a festészet elméleti kérdései határozzák meg ebben az időszakban műveinek jellegét és felépítését, amivel Jaszusch túlmutat a hagyományosan értelmezett ábrázoló művészet alapvető céljain (*Párbeszéd*, 1908 k., VSG Košice; *A mezőn*, 1908 k., GMB Bratislava). Minden bizonnyal elsősorban Rippl-Rónai József hatását érzékelhetjük rajtuk, akinek művészetét Jaszusch ismerte, bár budapesti kiállításait 1900-ban és 1906-ban nem látta. Rippl-Rónai mozaikszerű, posztimpreszionisztikus korszakának festészeti problémái köszönnek vissza 1908 körül keletkezett alkotásain. Ezek



3. Nirvána. 1922–1924, olaj, vászon, 110 × 130 cm, j.j.l.: Jaszusch VSG Košice, ltsz. O 1448

a Jaszusch-festmények közeli rokonságot mutatnak Kővári Szilárd képeivel is (*Falu*, 1910 k., GMB Bratislava).

Az 1909-es év Jaszusch számára aránylag nagy változást hozott: tátrai gyógykezelése alatt Katona Nándor²⁵ társaságában fedezte föl igazán a tájkép jelentőségét, s ezután gyakrabban választotta azt önálló témaként. Ábrázolási módjában is bizonyos eltolódások álltak be: bár a szaggatott, pasztózus ecsetkezelés és a feszültséggel telt megjelenítés megmaradt, a művek szimbolisztikus jelentéssel, misztikus hangulattal telítődtek. A táj vált Jaszusch domináns témájává – ami kitűnik első önálló kiállításának képjegyzékéből is²⁶ –, bár a festmények formai megjelenítését tekintve „realistábbaknak” tűnnek, vagyis jobban kapcsolódnak a látvány valóságos megörökítéséhez. Emellett koloritjuk annyira szokatlan és valótlan, hogy egyértelmű a művész látványélményének benső transzformációja. Érződik tudatos szándéka is, hogy ezt az átváltozott képet jelenítse meg a vásznon, hogy más világba ültesse át a látott tájakat (*Téli táj*, 1910 k., GMB Bratislava). Ez a látás- és megjelenítési mód Jaszuschnál pár év alatt teljes

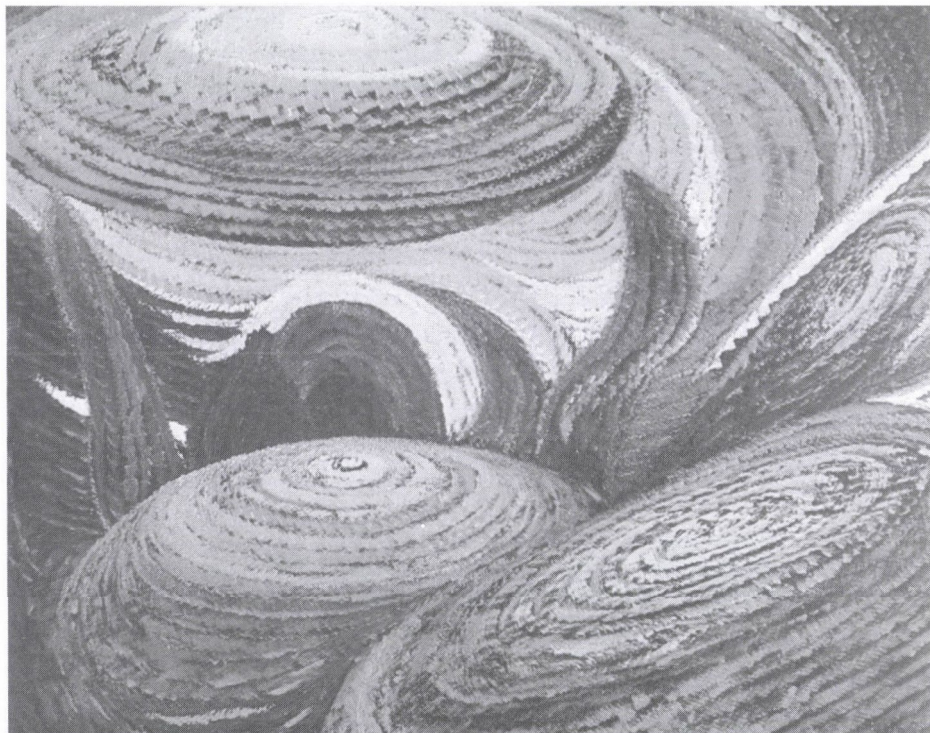
mértékben felfokozódott és újabb hangsúlyeltolódás révén műveiben olyan – tőle addig sem távol álló – erőteljes, expresszív előadásmóddá alakult át, amely leginkább megfelelt feszültséggel telített alkatának (*Házak a réten*, 1914 k., GMB Bratislava; *Táj fával*, 1914 k., GMB Bratislava).

Jaszusch Antal képciklusai az 1921–1924-es időszakban

Jaszusch Antal 1920 őszen érkezett haza öt év vándorlása és szenvedése után szülővárosába.²⁷ Az elkövetkező három-négy év legfontosabb alkotói korszakát jelentette. Ekkor hozta létre megrendítő képciklusait, amelyek a 20. század legnagyobb képzőművészeti vitáját váltották ki a szlovákiai művészetben.

Jaszusch mindig is termékeny művész volt, most maximálisan felfokozott munkatempóban kezdett dolgozni. Ebben az időszakban, 1921 és 1924 között, legalább ötszáz új festményt alkotott és állított ki. A művek keletkezési sorrendjét vagy teljes jegyzékét elkészíteni ma már lehetetlen, hiszen többségük még akkor elkelt, szétszóródott, azóta rengeteg elkallódott, és nagyon sok megsemmisült. A művek azonban annyira egységes egésznek alkotnak, hogy bár nem készültek sorozatnak – kivéve a tíz közel 3 × 3 méteres festményt –, mégis szabadon egymáshoz kapcsolódó ciklusként tárgyalhatók. Szembeötlő a képek gondolati alapja, egy mindent felölelni vágyó eszme az emberiség küldetéséről és helyéről a világmindenségben. Ez olykor a téma szatirikus vagy ironikus megformálásában vagy didaktikus, erkölcsi-nevelő célzatú jelenetek ábrázolásaként, máskor pedig természeti vagy emberiségtörténeti, társadalmi katasztrófák vízióinak kivetítéseként jelenik meg. Jaszusch művészetének erős erkölcsi beállítottsága egyre inkább meghatározta festményeinek témáját. Az etikai kérdések előtérbe kerülése a háború és az államfordulat után egyébként is erős vonulatként hatotta át a társadalom jelentős részét. Az első világháborúból, az átélt borzalmakból, a magából kivetkező emberiség, majd a háború véget érésének eufóriájából, s nem utolsósorban a magyar államtól való elszakadásból eredő változások olyan erkölcsi elégtétel, igazságszolgáltatás igényét keltették fel, amely igény kielégítése a valóságban természetesen nem következhetett be. Jaszusch elvárása egyrészt önmagával szemben, másrészt másokkal szemben roppant feszültséget idézett elő. Könyörtelenül leplezte le műveiben az emberi gyarlóságot: kétszínűséget (*Kétszínűség/Morál*, 1922–1924, VSG Košice, megsemmisült), a feltékenységet (*Féltékenység*, 1922–1924, VSG Košice, O 1470, megsemmisült), a rossz értelemben vett kíváncsiságot (*A lánypiacon*, 1922–1924, VSG Košice, O 1463, megsemmisült), a kiszolgáltatottságot (*A vámon*, 1922–1924, VSG Košice, O 1462, megsemmisült), a hatalomvágyat stb.²⁸ Iróniája kiterjedt a képi konvenciók, a hagyományos képi világ, az ikonográfia megbontására is, pl. *Ádám és Éva* (1922–1924, VSG Košice, O 1476, megsemmisült) című képén Ádám nyújtja az almát Évának.

Jaszusch gyakori, visszatérő témája volt a vándor, az ember, aki saját akaratán kívül kényszerül vándorolni ebben a világban. A vízió többféleképpen jelenik meg



4. Bolygók (Egy planéta halála). 1922–1924, olaj, farost, 61 × 75,5 cm, j.n., VSG Košice, ltsz. O 1473

műveiben: egyrészt a vándor(ok) a kozmosszal teljes összhangban alkotnak egy-
séget szinte a megkülönböztethetlenség határán (*Vándorok/Szimfónia*, 1922–
1924, SNG Bratislava), másrészt a végkimerülésig vándorló (lovas) ember ábrá-
zolásában (*Nirvána*, több változatban, 1922–1924, SNG Bratislava, VSG Košice),
ahol az ember a boldogságot és igazságot hajszolva érkezik életútja végén a célba,
amely itt a teljes megsemmisülést – a nirvánát – jelenti. A mű fantasztikus lovasa
az ember hiábavaló keresésének, kutatásának szimbólumává növekszik. Az ör-
vénylő, apokaliptikus háttér-égbolt ívének, valamint a ló és a lovasa háta görbüle-
tének egy pontban való találkozása fokozza a kompozíció amúgy is erőteljes dina-
mikáját, valamint az egymásnak feszülő erők küzdelmét, amely utolsó fázisában,
kiteljesedésében előrevetíti a következő pillanatban eggyé válásukat.²⁹ A *Nirvána*
című kulcsfontosságú mű egyben rámutat arra is, hogy Jaszuscht valóban az uni-
verzum, a lét kérdése, annak értelme és jövője foglalkoztatta, ahogy azt többek
között *A Nap hatalma* (1922–1924, SNG Bratislava) vagy pedig az *Egy planéta
halála* (1924, VSG Košice) című víziója tanúsítja. Ezeket az utóbbi, szinte csak ge-
ometrikus formákból álló kompozíciókat a végletekig továbbfejlesztve jutott el a
tisztán absztrakt kísérleteihez (*Dinamikus kompozíció*, 1924, VSG Košice). Az

ebben az időszakban készült több tájképe és figurális festménye közelebb áll a tiszta formák kompozícióba rendezéséhez, mint a valóságghú ábrázoláshoz. Figyelemre méltó az alkotó következetessége egy-egy tisztán festészeti probléma megoldásakor. Érdekes, ahogyan egy fából ellipszis alakú folt válik vagy egy felhővonulattól egy dekoratív, illetve drámai erőt kisugárzó, örvénylő vonal keletkezik.

Jaszusch Antal műveit meghatározza a festő sajátos világszemlélete, amely filozófiai és vallási ismereteiből fakadó morális meggyőződése, erkölcsi felfogása, erős kritikai érzéke formált. Szarkasztikus életfelfogásából és megfedni, nevelni kívánó jelleméből álló meggyőződése formálta figurális alkotásának azt a részét, amely közelebb állt a valós élethez. Így gyakran a formák, az alakok deformáltságával, groteszk megjelenítésével kétélű, tartalmában többjelentésű művek keletkeztek, melyek egy abszurd dráma jeleneteiként jelennek meg a vásznon. „Az író [és a festő – KSzZs megj.] *feladata nem az, hogy hősi sorsokat fogalmazzon meg, hanem segíteni az embernek, hogy megértse önmagát, a saját sorsát – és a megértés alapján megmutassa cselekvésének irányát*” – írta Jaszusch 1924 körül.³⁰ Így kívánt rámutatni az emberi visszásságokra és fonákságokra műveiben, amelyeket útmutatásnak szánt.

Az emberi gyarlóság és elesettség mellett Jaszusch az emberiség történelemképét is meggyőződése és tapasztalatai szerint jelenítette meg, pl. a malom és a malmot hajtó gigantikus alak metaforájaként. Minden egyes ember csupán egy-egy kis fodrot vagy víztarajt alkot a történelem tengerében, s tehetetlenül veti alá magát a tömegek mozgásának a nagy kerék forgásában (*Sárga malom II.*, 1922–1924, SNG Bratislava). A saját sorsát irányítani képtelen emberek önbecsülésüktől és jogaiktól megfosztva kényszerülnek fejüket a mindent összezúzó kerék alá hajtani. Maga a téma sokáig foglalkoztatta Jaszuscht, ugyanis a kép több variációját ismerjük más-más stílárius megfogalmazásban és különböző színhasználatban (*Sárga malom I.*, 1922–1924, VSG Košice).

Az egyént lehengetlő nagy kerék metaforája itt az emberiség történetének, a háborúnak, a sorsnak szimbólumaként jelenik meg. A motívum végighúzódik a 20. század művészetében, lásd Moholy-Nagy László *Nagy kerék* című művét, továbbá Kurt Schwitters *Anna Blum* című írását, és – hogy csak egyet említsünk a kortárs művekből – Magdaléna Abakanowicz *Álló figura kerékkal* című művét. Az ember a lavina, a malom, a henger mindent elsöprő vagy földbe taposó erőinek, a totalitárius hatalomnak kiszolgáltatva, egyéni sajátosságaitól megfosztva áldozatként jelenik meg.

A sorozat

Jaszusch Antal 10 hatalmas méretű (csaknem 3 × 3 m-es) kompozícióból álló sorozata nem egészen másfél év alatt készült el. Jelenleg – a szakirodalomban mindmáig élő téves hiedelemmel ellentétben – a sorozat fele, öt ilyen nagyméretű festménye ismert, négy a Kelet-szlovákiai Galériában, s egy a Szlovák Nemzeti Galériában. A sorozatból a következőket tudjuk ma azonosítani: *Lélekvándorlás*



5. Párbeszéd. 1908 k., olaj, vászon, 49 × 61 cm, j.n., SNG Bratislava, ltsz. O 5184

(SNG Bratislava), *Forradalom*, *Egy ember élete*, *Utolsó ítélet*, *Egy planéta halála* (VSG Košice). A teljes sorozat rekonstrukciója nehézségekbe ütközik, de azért érdemes kétségek és érdektelenség után végre megpróbálkozni vele.³¹

Tudjuk, hogy Jászusch 1922 végén kezdett dolgozni a sorozaton, s hogy az első vázlatok a *Háború* (*Háborúk*) című képhez készültek.³² 1923 októberéből három nagy képről van tudomásunk: a *Háború*, a *Golgota* és a *Forradalom* (*Forradalmak*)³³ című festményekről. A többi hét képnek mindössze négy hónap alatt, 1924. május 4-ig kellett elkészülnie – ekkor nyílt meg Kassán Jászusch kiállítása. Ezek keletkezési sorrendjéről nincsenek forrásaink, viszont ismerjük a művek többségének címét: *Lélekvándorlás* (Az élet körforgása), *Az élet forrása* (Az élet forrásánál), *Egy ember élete*, *Utolsó ítélet* (*Ítélet*, *Ítéletnap*, későbbi szerzői feldolgozása *Gondolatok* címen a hatvanas évekből), *Egy planéta halála*, *Az emberiség tragédiája* (?), *Özönvíz* (?).³⁴

A szabadon kapcsolódó sorozatot – gyakran további, tematikájában hasonló, nagy, „falméretű”, valószínűleg kb. 150 × 180 cm-es művekkel együtt szerepeltetve – a korabeli kassai közönség és sajtó nagy elismeréssel fogadta: „*Tiszta metafizikum*” „*művészete univerzális*” „*döbbenet, gyönyörűség, a lét örök törvényei-*

nek és szépségeinek drapériáját rántja félre szemünk elől”, a kiállítás „purgatóriumi séta”, Jaszusch „fejlődése útját a most készülő óriási kompozíció sorozat első darabjának, a Háborúnak vázlatát jelzi” stb.³⁵ A Háború című művében a mindenki mindenki ellen harcoló, kavargó, hol ágaskodó, majd aláhulló emberi és állati testek közül kitűnik a fehér lovas, a mitikus győztes alakja. Az eredeti korabeli festményt nem ismerjük, csupán az annak alapján az ötvenes és hatvanas években több változatban készült szerzői feldolgozását. Jur Koza Matejov szerint az eredetin a fehér lovon egyértelműen egy felszabadított fekete ember alakja ült.³⁶ Valószínű, hogy az eredeti festmény szuggesztív ereje – mely sajnos a későbbi műből szinte teljesen kiveszett – Jaszusch kortársait híven vezette vissza az átélt háború kaotikus, értelmetlen, mindent felörlő világába: „A háború rohanásában együtt rohan az emberekkel az egész világ.”³⁷

A *Forradalom* című mű jelenleg a Kelet-szlovákiai Galériában található, sajnos nagyon rossz állapotban (1923, VSG Košice, O 2345, olaj, vászon, 223×290 cm, j.n.). A művet – a többivel együtt – Jaszusch monografistája Štraus megsemmisültnek vélte, és csak Matejov leírását, valamint a mű fekete-fehér reprodukcióját közölte.³⁸ Matejov leírása szerint a különálló alak – individualista intellektuel – a történéseket figyelte: az éppen összedőlő házak között, egy képzeletbeli gyárudvaron egy agitátor alakja körül tömeg őrjöngött. A névtelen, egyéniségétől megfosztott embercsoport viszont a történések aktív hordozója volt a vásznon. Az eredeti sötétkéék kolorit a gyári munkások ruháira emlékeztetett. Meggyőződésem, hogy a *Háborúhoz* hasonlóan itt is a teljesen céltalan, legfeljebb a romboláshoz vezető cselekvést jelenítette meg a festő. A mű témája a mindent összezúzó, eltaposó drasztikus erőszak.

A harmadik, még 1923-ban elkészült festmény a *Golgota*, amelynek kisebb méretű variánsa megsemmisült a kassai tűzvészkor.³⁹ A *Golgota* bizonyára ugyancsak nagy hatással lehetett Jaszusch kortársaira: a korabeli sajtó kiemeli a festő színhasználatát – a valóságos és a benső élet színeit felvevő emberek megjelenítését – és sajátos filozófiáját. A *Golgotával* kapcsolatban külön felhívja a figyelmet az alakok körüli térre: a *Golgota* levegője a két lator és azok keresztjei körül a reménytelen megsemmisülést fejezik ki, míg Krisztus körül a fákon is, a levegőn is érződik a megdicsőülés.⁴⁰

Jaszusch Antal 1923 decemberében rendezett kiállításán Kassán a fent említett műveket is bemutatta. A többi kép így értelemszerűen 1924-ben keletkezett. A *Lélekvándorlás* (1924, SNG Bratislava, O 2699) című hatalmas méretű festményén egy szabálytalan spirális vonalán színes körfoltok alkotnak örvénylő, kavargó, galaxis-szerű, centrikusan szűkülő teret, melyben szinte kivehetetlen, magával a térrel egybeolvadó, nyújtott emberi alakok lebegnek, úsznak. Az *élet körforgásaként* is ismert festmény az egyik legszebb és mind eszméiben, mind képzőművészeti ábrázolásmódjában a legegységesebb mű, amit ma Jaszuschtól eredeti állapotában láthatunk. A festő szuggesztív víziója az emberiség és a kozmosz teljes harmóniájáról itt orfikus körtáncként jelenik meg. A nagyvonalúan tagolt ritmikus felület az élet



6. Behavazott szénakazal. 1912–1914, olaj, farost, 35,5 × 49,5 cm, j.n., VSG Košice, ltsz. O 1560

pompás ünnepének szolgál háttérül. A festmény és a ciklus alapján megállapíthatjuk, hogy Jaszusch művészete valóban a legkiválóbbak közé tartozik ebben az időszakban egész Közép-Európában.

Valószínűleg ehhez a műhöz kötődik szorosan a sorozat további két festménye: *Az élet forrása* és az *Egy ember élete*. *Az élet forrása* Matejov leírása szerint az ellipszis alakú formák dekoratív kavargó körforgásával az emberi élet keletkezését, az ember születését szimbolizálják. Az összeolvadó, egymásba gabalyodó rózsaszínű és ónosbarna női és férfitestek együtt – nagyobb távolságból szemlélve – stilizált, sejtszerű formát alkottak. Ezt a festményt a Kelet-szlovákiai Galéria újonnan restaurált O 2343-as leltári számú, eddig *Szabad kompozíció III.* (VSG, Košice, O 2343, olaj, vászon, 266 × 268 cm, jelzés b.l.: JASZUSCH PINX XX) címen ismert művével tudjuk azonosítani. A kompozíción egy forrásként interpretálható stilizált kék széles vízszög hűződik végig S-alakban, mely belevegyül a többi komponensbe. *Az Egy ember életét* a Kelet-szlovákiai Galériában található, frissen restaurált festménnyel azonosítottuk (VSG Košice, O 2341, olaj, vászon, 266 × 286 cm, jelzés b.l.: JASZUSCH PINX XX). A mű központi férfi- és nőalakja (az ősapa és ősapja) a festmény képfelületét két nagy gúla formájú térre osztja. Az előtérben az ősapja látható előretüremelő mellel, melyen csecsemők lógnak, mö-

götte védelmezőjeként az ősapa. A csecsemők mögött körkörös ritmusban egyre nagyobb, majd egyre kisebb alakok helyezkednek el, akiknek alakja végül sírba hull. A színek itt is szimbolikus jelentőségűek, a gyermekek élénk, vidám színekkel, a felnőttek és öregek sötét színekkel vannak megkülönböztetve.

Az *utolsó ítélet* című mű szintén a Kelet-szlovákiai Galériában található oly sérült állapotban, hogy értékelése nehézségekbe ütközik (VSG Košice, O 2344, olaj, vászon, 286 × 266 cm, jelzés j.l.: JASZUSCH PINX XX). A mű alap gondolatát a klasszikus téma ironikus és reménytelen változatában ismerhetjük meg a mű újabb, hatvanas évekbeli feldolgozásaiban *Gondolatok* (magántul.), *Kétszínűség* (VSG Košice, O 2600) és *Utolsó ítélet* (SNG Bratislava, O 4429) címen. Az előtérben elhelyezkedő gondolkodó (mögötte sorban húzódik meg a többi gondolkodó) szkeptikus megfigyelőként szemléli a serpenyő mindkét oldalán egyformán gyilkoló, lázadó és aranyat imádó, kárhözatra ítélt lelkeket.

Az *Egy planéta halála* című festménynek csupán a kisméretű változatát ismerjük a húszas évekből. (Mivel valószínű, hogy itt is nagyobb eltérést mutat a kisebb és a nagyobb változat, jobb lett volna, ha Štraus a kisebb méretű kép esetében meghagyja monográfiájában az addigi *Bolygók* címet. VSG Košice, O 1473, olaj, farost, 61 × 75,5 cm). A nagyméretű mű valószínűleg megsemmisült. A festményt elliptikus formák, körkörös mozgások, izzó, sárgás-vöröses színek jellemzik. Jaszusch megfestette „*egy planéta halálát minden tüzestül és vízőzönöstül*”, ahogy írta Ignotus 1924-ben.⁴¹

Az *emberiség tragédiája* és az *Özönvíz* nagyon jól egészítené ki ezt az együtttest, bár a sorozat e két festményének témája egyelőre csak – jól megalapozott – hipotézis.

Jaszusch Antal festészete a 20. század húszas éveinek elején olyan életszemléletet mutat, melyet elsősorban a személyes átéltség határozott meg. Az első világháború megrázó eseményei után nem tekinthette a művészetet csupán személyes megnyilvánulási formának, hanem azt az emberi létet érintő kérdések megválaszolásának, az önazonosságra való ráatalálás eszközének tartotta.

*Jaszusch Antal kiállításai és azok visszhangja a sajtóban*⁴²

Jaszusch Antal először 1912-ben mutatta be műveit önálló kiállítás keretében Kassán. A katalógus szövege méltatja művészetét és annak jó fogadtatását a helyi sajtóban.⁴³ Mindenesetre a kiállítás jó bemutatkozást jelentett, a festmények többségét – tájképeket – eladta és megalapozta helyét a kassai képzőművészetben. A háborúból és fogságból – a helyi napilap szerint (lásd a 27. jegyzetet) – *jó nevű kassai festőként* térhetett vissza szülővárosába 1920 őszen. Felfokozott munkatempóban kezdett dolgozni, s már 1922 februárjában sok pasztelképet vettek meg műterméből.⁴⁴ 1922 decemberében pedig kiállítást rendezett festményeiből a Jogakadémia épületében, ahol mintegy 300 festmény szerepelt, a sajtó szerint olajfestmények) „*csupa méteres kép*”, miközben húsz nagyobb vászna helyszűke miatt műtermében maradt. A ko-



7. Sárga malom. 1922–1924, olaj, vászon, 100 × 120 cm, j.j.l.: Jaszusich VSG Košice, ltsz. 0 1448

rabeli sajtó nagy figyelmet és teret szentelt a kiállításnak és teljes elismeréssel írt Jaszusich művészetéről: „tisztá metafizikum”, „művészete univerzális”, művészete „a költő vizionárus meglátása is nemcsak festőművész virtuóz alkotása”, „csodálatos szuggesztívó, szimbolikus erő és jelentőség” stb.⁴⁵ A siker teljes volt, Jaszusich csaknem minden műve elkelt.

Egy év elteltével 1923 decemberében nyilvános műtermi kiállítást rendezett. Ezt a kiállítását is megelőzte egy jól időzített és elismerő cikk a Kassai Napló hasábjain.⁴⁶ A kiállítás nyitva tartása alatt több hír s egy részletesebb cikk is méltatta Jaszusich műveit: tájképei „abszolút lírai alkotások”, „figuralitásai az abszolút individualizmus alkotásai: a jaszuschi-kép összhangba hozza az embert az őt környező dolgokkal, mintegy belesimítja a kozmikus élet örökös és folytonos ritmusába”, „a mindent-meglátás és mindent-megfesteren-tudás kivetülése Jaszusich Antal művészete”, továbbá a cikk írója kiemeli Jaszusich kompozícióinak egységét, festményeinek színharmóniáját és tökéletességét.⁴⁷

Megállapítható, hogy Jaszusich Antal művészetét már az 1924-es kiállítás előtt is nagyon jól ismerte és sokra becsülte az akkori kassai – értő – közönség, és nagy volt az érdeklődés festményei iránt. Talán ez az általános el-

ismerés is ösztönözte, hogy minél hamarabb debütáljon Kassán kívül is, elsősorban külföldön. 1924-ben kiállító körutat tervezett Európa-szerte. A kassai nyitó kiállítás⁴⁸ első napján – a Kassai Napló hasábjain egyébként is gyakran publikáló – Ignotus elemezte művészetét: „[...] *Jaszusch festészete ez: felületművészet [...] festészetté visszalett dekoráció és ornamentika [...] A világ, amit Jaszusch vásznaira idéz, még e naturalista képein [tájképein – KSzZS megj.] is csak két –, s nem háromdimenziós; az ő számára a világ, mondom: felület. [...] De ilyenül aztán maga is egy külön világ, amit hallatlan erővel, sőt erőszakossággal vásznaira idéz [...] úgy kavarognak a néző felé ezek a szín- és lendületorgiák, mikben a sötét kigyullasztja a világosat, a szikrázás s a remegés kitör tűzvésszé, s az ívezetes vonalak olyan mozgást, lüktetést, sőt rotációt indítanak meg a képen, mit a szem valósággal ilyen mozgásnak lát és tapasztal, s nem tudja elhinni, hogy valójában mozdulatlan színfoltok előtt áll.*” Végül Ignotus meggyőződését fejezi ki, hogy „... Bécsben, Berlinben, de még Párisban is meghökkennek és beleszédülnek ennyi részeg erő, patakozás és kicsordulás láttára.”⁴⁹ A döbbenet azonban Pozsonyban tört ki, ahol az anyag két hónap múltán került bemutatásra.⁵⁰

Jaszusch kiállítása heves és terjedelmes vitát váltott ki a pozsonyi napilapokban. Megismétlődött a Kassai Napló és a kassai Slovenský Východ lapok ellentétes állásfoglalása, csak Pozsonyban más újságok és személyek gazdagabb szereplésével. A fő vita a Slovák és a Slovenský denník tábora között alakult ki s mélyült, illetve sekélyesedett el a kiállítás ideje alatt. A vita több szálon futott: képzőművészeti síkon, ideológiai és az eszmei tartalom síkján, Jaszusch nemzeti, nemzetiségi hovatartozása kérdéséről, az erkölcs és az erotizmus jelenlétéről Jaszusch művészetében.

Az addig talán soha nem tapasztalt vitát Jur Koza Matejov szenvedélyes, sőt nem minden pátoztól mentes, elismerő vezércikke váltotta ki közvetlenül a kiállítás megnyitása után: „*Uraim, egy meteorit jelent meg. Akarják, nem akarják, ezt csodálni kell!*” „*Jaszusch forradalmár a festészetben*”, „*Ez gigantikus munka és egy szlovák művész alkotása*” – írta, továbbá kiemelte Jaszuschnak mint alkotónak új irányát, új formáit, új vallását a festészetben és egyáltalán újszerűségét. „*Minden kilép a materializmus fogságából és átmege a metafizika miszticizmusába.*”⁵¹ Jaszusch kiállítása két nagy táborra osztotta a nézőközönséget és a kulturális élet aktív, publikáló szereplőit is.

Jaszusch Antal festészetének megítélése szempontjából a vita mindenekelőtt az eredetiségről folyt: rajongói újszerűségét, új festésmódját és meglátását emelték ki, míg ellenzői a letűntnek nyilvánított német expresszionizmus epigonszerű másolójának tekintették. A kérdéssel kapcsolatban felmerült a pozsonyi közönség informátlansága nemzetközi kiállítások és kapcsolatok híján, mint ahogy ezt a cikk névtelen szerzője a címben is jelzi.⁵² (Tény, hogy Pozsony képzőművészeti élete ebben az időszakban hihetetlenül beszűkült, ráadásul inkább a hagyományos szemlélet érvényesült.) Az egyik oldal nagyon fontosnak tartotta Jaszusch műveinek eszmei mondanivalóját,

egyetemességét és kötődését a „*kozmi*kus” világszemlélethez, a metafizikához, míg a másik fél festészetét csupán sikertelen kísérletnek tekintette, hogy irodalmi vagy filozófiai problémákat a festészet eszközeivel fejezzen ki: „*nehezen emészthető*”-nek és „*túl elvont*”-nak kiáltotta ki művészetét, mire Matejov érvként hozta föl Jaszusch intelligenciáját, műveltségét és hangsúlyozta, hogy Jaszusch gondolkodó ember és egyébként, ha nem lenne az, másképp alkotna, mégpedig a divat elvárása szerint.⁵³

Ideológiai szempontból is fölöttébb érzékeny témaként kezelte az ellensajtó azt a tényt, hogy pl. Matejov, katolikus pap és Ján Poničan, kommunista költő, egyaránt lelkesen dicsérték Jaszusch művészetét. Ellenzői a sajtóban megkérdőjelezték Jaszusch szlovákságát is (végül is részben joggal), de művészetét is, mivel azt a „*germán festészet*” ékes példájának tekintve elítélték, ráadásul kultúráját a szlovák kultúrától „*idegen*”-nek találták. Matejov védelmébe vette Jaszusch („*az árvai Murinová fia nem lehet nem szlovák*”), továbbá megjegyezte, hogy szlováknak lenni egyáltalán nem jelent semmilyen előnyt, mert a nagyobb népek tagjainak nem kellene ennyi előítéllettel megküzdeniük, ám védelmezte művészetét is, bár az – tartalmát tekintve – szerinte sem volt szlovák: „*Európai ember a szó igazi értelmében*” – állította Matejov.⁵⁴

Az ellentábor nem utolsósorban azt róttta fel neki, hogy művészete erkölcselen: „*Jaszusch művészete az emberi koitus szégyentelen dicsérete, vásznai a szemtelen bujaság és a véres fajtalanság megtestesítői. Amikor az ember belép a kiállítóterembe, egyenesen egy nyilvános házban érzi magát.*”⁵⁵ A közönség egyik fele felháborodással távozott a kiállításról, s Jaszusch ironikus hangvétele, szarkazmusa érthetetlen maradt számára, akinek jogát nem ismerte el arra sem, hogy mások fölött ítélkezzen. A művészt polgárpukkasztónak tekintették, s ezt még súlyosbította provokatív célzatú árajánlata is (nagyobb műveiért 1 millió, kisebb festményeiért 30 000 csehszlovák koronát kért).

Jaszusch kiállítása gazdag és sokrétű, olykor nevetséges és kicsinyes, máskor komoly és a mai napig aktuális vitát váltott ki. A vita részletes ismeretése azonban meghaladja tanulmányunk kereteit. Viszont fölöttébb tanulságos és szórakoztató olvasmány.⁵⁶

A művésznek a prágai Klementínumban mindössze egy hétig tartó kiállítása nem jelentett különösebb eseményt.⁵⁷ Jaszusch művészete és kiállítása rengeteg (gyakran a mai napig aktuális) tabutémát bolygatott meg. Nem volt magától értetődő – és ma sem az – a művészet egyetemessége és szellemisége, nemzetek feletti, európai jellege. Azok a problémák, amelyeket felvetett – az új témák megjelenése a művészetben (pl. az erotizmus), a művész vélt és valós helye, valamint küldetése a társadalomban, a divat és az epigonizmus, a nem hagyományos képi világ jogosultsága – ugyancsak az újdonság erejével hatott.

Jaszusch Antal művészetét – más szlovákiai magyar képzőművészekéhez hasonlóan – nehéz besorolni a nemzeti jellegű művészetek történetébe. Mégis a szlovák szakirodalom Jaszusch ma már mint a szlovákiai műtörténet

kiemelkedő személyiségét tárgyalja. Bonyolultabbnak tűnik a magyar művészetben való helye – annak ellenére, hogy 1943-ban a Velencei Biennálén Jaszusch Magyarországot képviselte –, mégpedig elsősorban azért, mert egyébként nem volt jelen a magyarországi és magyar művészetben és kiállítása sem volt Magyarországon. Másrészt Szlovákiában „a két világháború között sem létezett egységes, autonóm esztétikai és művészeti sajátosságokkal bíró magyar képzőművészet. Egyetemes művészeti kontextusba helyezve nevezhető meg egy-egy alkotó valódi teljesítménye, s ebben a megmértetésben válik jelentőssé Jaszusch Antal életműve is.”⁵⁸ Jaszusch Antal – bár a mai napig nem eléggé ismert – igényes és nagyszerű alkotói programja a 20. század húszas éveinek első felében kiemelkedően fontos a közép-európai művészet történetében.

JEGYZETEK

¹ Itt mondok köszönetet a Kelet-szlovákiai Galéria vezetőségének, s mindenekelőtt PhDr. Mária Kostíčová asszonynak segítségéért. Egyúttal itt szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy a kassai galériában található négy nagyméretű Jaszusch-műből kettőt már sikerült restaurálni, s kettő még – a szűk éves költségvetés miatt – várat magára. A két művet jelenleg felgöngyölt állapotban raktározzák, s csupán a restaurálás kezdetén válik lehetővé szétbontásuk, így megtekintésük is.

² SAUČIN Ladislav: *Halász-Hradil Elemír a umenie jeho doby* (Halász-Hradil Elemér és kora művészete). Bratislava, 1962. 12.

³ Halász-Hradil Elemér/Elemír (1873, Miskolc – 1948, Kassa/Košice) Hollósy Simon müncheni festőiskoláját látogatta. Nagybányán bizonyítottan 1898-ban és 1899-ben dolgozott. Később a párizsi Julian Akadémián tanult. Nagybánya szellemiségének meghonosításával megalapította a feltételeket a modern festészet és művészet elfogadtatására Kassán. A 20. század húszas éveitől kezdve azonban – bár még mindig jelentős szerepet játszott a város életében – szemléletmódja korlátozottá vált és inkább hátráltatta a modern művészet kibontakozását Kassán. Halász-Hradil egészen haláláig aktívan vett részt Kassa városának művészeti életében, s mindvégig jogot

formált a legfőbb elismerésre városában, ami miatt a fiatalabb generáció képviselőivel konfliktusba is keveredett.

⁴ Csordák Lajos/Ludovít (1864, Kassa 1937, Kassa/Košice) Münchenből a prágai képzőművészeti akadémiára ment át a kiváló tájképfestő, J. Marák osztályába, s itt is fejezte be tanulmányait, majd visszatért szülővárosába, ahol haláláig élt és dolgozott.

⁵ Kővári-Kačmarik Szilárd/Konštantin (1882, Kassa – 1916, Kassa/Košice) képzőművészeti tapasztalatait egyrészt Budapesten a rajziskolában szerezte, másrészt a szolnoki művésztelepen, ahol 1908-ban járt.

⁶ Pollák József (Josef Polák) Csehszlovákiából származott. A Kelet-szlovákiai Múzeumban ez alatt az évtized alatt többek között Václav Špála, a hamburgi és a müncheni szecesszionisták, Paul Klee, F. Foltýn, Uitz B., Kernstok K., Perrott Csaba V., Kmetty J., Kontuly B., Csorba G., Ember O., Graber M., Quittner K., Galimberti M., Schiller G., Ján Zrzavý, J. Hollý, Hofmeister, Otto Dix stb. műveiből mutatott be kiállítást, valamint számos képzőművészeti előadást szervezett. Pollák Kassán nemcsak az európai, hanem a magyar és cseh képzőművészeket és alkotókat is bevonta kulturális tevékenységébe: 1921-től 1923-ig Kassán alkotott a cseh František Foltýn és pl. a cseh Tvrdšíjn cí csoporttal állított ki itt együtt Uitz Béla.

- ⁷ Krón Jenő (1882, Szobránc – 1974, Budapest) Olgyai Viktor grafikai osztályán végezte tanulmányait a budapesti Képzőművészeti Akadémián, majd rövid ideig a nagybányai művésztelepen is dolgozott. 1912-ben a diósgyőri vasmunkások életéből vett jelenetekből álló ciklusát adta ki. Kassán négy litográfiai sorozatot nyomtatott ki (*A régi Kassa, Kompozíciók, Ember, az alkotó szellem, A Nap fia*), továbbá egy rézkarc-sorozatot, melynek címe *Eros*. 1927 után Milánóban telepedett le, ahol grafikusként dolgozott, 1956-ban tért vissza Budapestre.
- ⁸ HLUŠIČKA J.: *Slovenské léta Františka Foltýna* (František Foltýn szlovákiai évei). Umění, 23. évf., 1975, 202.p. F. Foltýn Nyugat-Csehországból származott és Hofbauer professzornál végezte képzőművészeti tanulmányait a prágai Iparművészeti Főiskolán. 1918-ban érkezett Szlovákiába, itt 1921-ben Janko Alexy és Gustáv Mallý, a szlovák modern művészet képviselőivel volt közös kiállítása. A nem sok sikert hozó kiállítás után költözött Kassára, ahol Schiller Gézával kötött szoros barátságot. Foltýn a kora kubizmus formanyelvezetéből kiindulva jutott el művészetében a színek tiszta kifejezőerejéig és a forma teljes felbontásáig. Foltýn együttműködött Kmetty Jánossal és Tihanyi Lajossal Párizsban, ahová 1923 végén távozott. Párizsban 1927-ben volt közös kiállításuk a Sacré du Printemps Galériában, melyet André Salmon költő nyitott meg. Foltýn a Cercle et Carré (később Abstraction-Creation) tagja volt.
- ⁹ ERNYEY Gyula: Bauer és Jakoby. *Új Művészet*, 1995, 6. sz., 53–57. SZABÓ Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Budapest, 1981. 248., BOTKA Ferenc: *Kassai munkás*. Budapest, 1969, MÁCZA János: *Legendák és tények*. Budapest, 1972, PAŠIAKOVÁ Jaroslava: *Lajos Kassák. Východové problémy a tendencie maďarskej avantgardy* (Kassák Lajos. A magyar avantgarde fejlődésének problémái és tendenciái), Bratislava, 1973, KISS SZEMÁN Zsófia: *Jakoby és mítosza*. Kalligram, 1996, 7–8.sz., 147–153.
- ¹⁰ BROGYÁNYI Kálmán: *Festőművészet Szlovákián*. Kassa, 1931, 126.
- ¹¹ Uo. 88. Meg kell itt jegyeznünk, hogy a művészek rövid jellemzésében már nem mindig ilyen találó Brogyányi értékelése. Szembeötlő például, hogy Jaszusch Antal művészetének inkább hagyományos alkotói periódusát emelte ki, s elmarasztalta igazán jelentős alkotásait.
- ¹² VÁROSS Marian: *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945* (Szlovák képzőművészet 1918–1945). Bratislava, 1960. 663.
- ¹³ VÁROSS Marian más helyen kiemeli a más nemzetek alkotóinak (főleg cseh, magyar) Szlovákia képzőművészeti fejlődésében játszott szerepét (a magyarok közül többek között Pór Bertalan, Schiller Géza, Erdélyi Béla, Bernáth Aurél).
- ¹⁴ SAUČIN Ladislav: *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918–1938* (Képzőművészet Kelet-Szlovákiában 1918–1938). Košice, 1964, 217. Lásd még: SAUČIN Ladislav: Elemír *Halász-Hradil a umenie jeho doby* (Halász-Hradil Elemér és kora művészete). Bratislava, 1962. 260.
- ¹⁵ Uo. 11.
- ¹⁶ ŠTRAUS Tomáš: *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatyh rokov* (Jaszusch Antal és a kelet-szlovákiai avantgarde születése a húszas években). Bratislava, 1966. 213.
- ¹⁷ Uo. 35.
- ¹⁸ Uo. 34–35. Štraus kiemelte a kassai művészet jelentőségét, bár egész Szlovákiára kiterjedő mértékben nem tárgyalta azt. Jaszusch Antal művészetét is inkább kelet-szlovákiai és az ottani nemzetközi légkör illetve összefüggések alapján értékelte, s nem kifejezetten a szlovák művészet történetének összességében. Fölöttébb érdekesek még Štraus legújabb meglátásai, ahol a kassai művészetet a dél-amerikai művészettel állítja egymás mellé illetve egymással szembe (lásd: ŠTRAUS Tomáš: *Apokalypsa XX. Východoslovenská moderna 20. rokov* (Apokalipszis XX. A húszas évek kelet-szlovákiai művészete). Kiállítási katalógus. Kassa, Prága. 1996.
- ¹⁹ ABELOVSKÝ Ján: *Július Jakoby* (Jakoby Gyula). Bratislava, 1994.
- ²⁰ ABELOVSKÝ Ján – BAJCÚROVÁ Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska* (Szlovákia modern képzőművészete). Bratislava, 1997. 670.
- ²¹ Jaszusch Antal (1882, Kassa – 1965, Kassa/Košice). A névátírásban, illetve haszná-

latban bizonyos különbségek mutatkoznak. Az anyakönyvi kivonatban – a magyar helyesírásához igazítva – a „Jaszusch” családnév szerepel (lásd: SNG Archív, Fond Jasusch, 426/85, Osobné doklady 15A19/487/86/28.). Később – a művész részéről is – a szlovák transzkripció is elfogadottá vált: „Jasusch”, „Jassusch”, illetve kiegészítve a keresztnév szlovák megfelelőjével, az Anton Jasusch. A magyar hosszú más-salhangzó használata: „Jassusch” is előfordul, bár valószínűleg téves.

- ²² A későbbi, minőségében is váltakozó alkotói időszakok közül figyelemre méltó még az 1930–1933 közötti periódus. Ekkor jelentkezett az a metaforikus maszkok motívumát variáló gazdag képanyag, amelyet kritikus és ironikus látásmód jellemzett húszas évekbeli igényes programjának továbbfejlesztéseként.
- ²³ Jaszusch Antal tizenöt éves korában utazott Budapestre, a fővárosba, ahol építészeti irodában kívánt gyakorlatot szerezni, majd építészeti középiskolába járt, 1902-ben és 1903-ban saját kívánságára tiszti iskolába került, végül rövid ideig ismét építészeti irodában dolgozott.
- ²⁴ Balló Ede (1859, Liptószentmiklós/Liptovský Mikuláš – 1936, Budapest) 1894-től a Mintarajziskola, majd a Képzőművészeti Főiskola tanára, professzora volt.
- ²⁵ Katona/Kleinberber Nándor/Ferdinand (1864, Szepesófalú/Spišská Stará Ves – 1932, Budapest), aki Mednyánszky László tanítványa volt, mindvégig a Tatra maradt festményeinek leggyakoribb témája.
- ²⁶ Lásd a kiállítás katalógusát: REITER Béla: *Jaszusch Antal*. 1912. A kiállítás 1912. október 13-án nyílt a kassai Korcsolyapavilonban a Szokoligetben. Az 59 festmény között 54 olajfestmény és 1 tempera szerepelt a kiállításon, 4 festménynél pedig nincs feltüntetve a technika. Jaszusch Antal többnyire karácsony előtt rendezte kiállításait azzal a nem titkolt céllal, hogy műveit megvásárolják. Ezek az árusítással egybekötött kiállítások általában sikeresek voltak, a művek többsége elkelt.
- ²⁷ Jaszusch már 1914-ben bevonult, 1915-ben az olasz fronton, 1916-ban az orosz fronton harcolt, ahol fogságba esett. Hazaérkezésé-

ről lásd: Kassai Napló, 36. évf., 1920, 249. sz., (október 27), 3. p.: „*Jaszusch Antal, a jó nevű kassai festőművész öt évi szibériai fogság után haza érkezett.*” Jaszusch Antal beszámolóját az orosz fogságról, majd hazatéréséről, útvonaláról lásd: Kassai Napló, 36. évf., 1920, 252. sz., (október 31). Jaszusch itt leírja a tábori életet, a kenyérkiosztást, de a gazdag kulturális aktivitást, a foglyok által szervezett színházi előadásokat, koncerteket, továbbá kétéves vladivosztoki tartózkodását, a japánok és a kínaiak jellemét, útvonalát hazafelé (Vladivosztokból a Grand President egykori német hadihajón hatezer fogollyal együtt Hongkongon keresztül, majd Malakka félszigeten, Szingapúron át jutott Columbába, ezt követően Ceylon szigetén és Kandy városán át, majd az arabiai Adent érintve Bab-el-Mandén, a Vörös-tengeren és Szezen át érkezett Port-Saidba, s végül Trieszten át került haza, Kassára).

- ²⁸ Mindenekelőtt Francisco Goya Caprichos sorozatával vonható bizonyos mértékig gondolati párhuzam.
- ²⁹ A nirvána fogalmát Jaszusch nem csak távolkeleti útján ismerhette meg, egyébként is nagyon aktuális és divatos volt ebben az időben. A Kassai Napló hasábjain pl. 1923-ban Dr. SZERÉNYI Ferdinánd egy négy részből álló esszé-sorozatát jelentetett meg a Nirvánáról. Lásd: Kassai Napló, 39. évf., 1923, 263. sz. (november 18.), a sorozat utolsó része.
- ³⁰ A kézirat ma a Szlovák Nemzeti Galéria levéltárában található. Jaszusch maga is írt egy színházi drámát 3 részben, magyar nyelven, melynek első változata *A Szellem komédiája* (eredeti címe: A majom) 1925-ből származik (SNG Archív, Fond Jasusch, 426/85, Osobné doklady 15A19/487/86/28.). A színházi művet, bár 1925-ben tervezték szlovák nyelvű premierjét, sohasem mutatták be.
- ³¹ Ennek a meggyőződésnek, valamint annak a ténynek köszönhetően, hogy Tomáš Štraus a Lélekvándorlásán kívül minden más nagyméretű művet megsemmisültnek tekintett, több szakember szintén tévesen tárgyalt Jaszusch művészetével kapcsolatos részleteket. Így pl. ez írás szerzője is

csak részben korrigálta az addigi állításokat (KISS SZEMÁN Zs.: *Jaszusch Antal művészete a 20. század húszas éveiben*. In: Külön világban és külön időben. A 20. századi magyar képzőművészet Magyarország határain kívül. Magyar Képzőművészek és Iparművészek Társasága, 2001. 180–189. Az eltéréseknél ez az utóbbi írás a mérvadó.)

³² MERÉNYI Gyula: *Jaszusch Antal*. Kassai Napló, 38. évf., 1922, 289. sz. (december 10.), 5. p.

³³ JARNO József: *Három kép. Golgota, Háború, Forradalom*. Kassai Napló, 39. évf., 1923, 234. sz. (október 14.), 10. p. Jarno József a három új festményről is ír cikkében, s tudjuk, hogy decemberi műtermi kiállításán ezt a három nagy festményét is bemutatta. Lásd még: Kassai Napló, 1923, 284. sz. (december 14.), 3. p.

³⁴ A rekonstrukció a korabeli folyóiratokban található cikkek és közlések, Jaszusch művészete védelmezője és Jaszusch támogatója, Jur Koza Matejov visszaemlékezései (a levelet idézi: ŠTRAUS Tomáš: a 16. jegyzetben i. m. 70–72., 2. sz. jegyzet), valamint a festmények hatvanas évekbeli új szerzői feldolgozása alapján készült.

³⁵ MERÉNYI Gyula: a 32. jegyzetben i. m. 5.

³⁶ ŠTRAUS Tomáš: a 16. jegyzetben i. m. 72. 2/g sz. jegyzet. A fekete vagy fehér lovasra vonatkozóan semmi utalást nem találtam a korabeli sajtóban. Lásd a következő műveket: Az első világháborúból, VSG Košice, O 834; Első világháború, SNG, O 6554; Háború, SNG, O 4807.

³⁷ JARNO József: a 33. jegyzetben i. m. 10.

³⁸ ŠTRAUS Tomáš: a 16. jegyzetben i. m. 71. 2/f sz. jegyzet, ahol a képet tévesen vélte megsemmisültnek.

³⁹ Golgota, 1922–1923, VSG Košice, O 1460, 149×172 cm, megsemmisült. A két kép leírását illetve reprodukcióját – talán a korra való tekintettel (1966) – nem említi és nem közli sem Štraus, sem Matejov. 1985. január 12-én a kassai tűzvészkor 14 db Jaszusch-kép megsemmisült meg.

⁴⁰ JARNO József: a 33. jegyzetben i. m. 10.

⁴¹ IGNOTUS (Veigelsberg Hugó): *Jaszusch Antal*. Kassai Napló, 40. évf., 1924, 103. sz. (május 4.), 3. p.

⁴² Jaszusch Antal kiállításairól gyakran pontatlan adatok jelentek meg, és ezek természetesen makacsul tartják magukat a szakirodalomban. Először is Tomáš Štraus – általam is sokszor idézett – monográfiáját kell megemlíteni, aki az 51. oldalon azt állítja, hogy Jaszuschnak szülővárosában Kassán – az 1912-es kiállítást leszámítva – a pozsonyi 1924-es kiállításig egyáltalán nem volt kiállítása (!), hogy nem volt megbecsülve művészete stb. Ez teljesen téves. Sikeres, jól hirdetett és látogatott kiállításai voltak Jaszuschnak Kassán, mégpedig 1922-ben, 1923-ban és 1924-ben is, ráadásul az első két kiállításról majdnem minden mű elkelt (a harmadikról nem akart eladni művet). A téves információ a kassai Slovenský Východ napilap cikke alapján jelenhetett meg, amelyet Štraus is idéz monográfiájában az 51. oldalon. Itt kell megjegyezni, hogy a Slovenský Východ című újságot azután alapították, hogy 1920. október 21-én a miniszter által betiltották az Esti Újságot és a Kassai Hírlapot.

⁴³ Lásd a 26. jegyzetet, továbbá: *Képkiallítás*. Kassai Újság, 1912. október 10., valamint (dr. H.): *Jaszusch Antal képkiallítása*. Kassai Újság, 1912. október 15.

⁴⁴ Kassai Napló, 38. évf., 1922, 31. sz. (február 8.), 6. p. („... forradalmi erjű és megrendítő, drámai szépségben gazdag pasztellképek” [...] Jaszusch „az elmúlt két hónap alatt több mint 100 nagyobb pasztellt adott el Malom-utcai műterméből”).

⁴⁵ MERÉNYI Gyula: a 32. jegyzetben i. m. 5. p. A kiállítás a kassai Jogakadémia épületének I. emeletén zajlott a Kovács utcában 1922. december 8. és december 29. között. A kiállításról, sikeres eladásról lásd még: Kassai Napló, 38. évf., 1922, 288. sz. (december 8.), 4. p.; Kassai Napló, 38. évf., 1922, 296. sz. (december 19.), 6. p.; Kassai Napló, 38. évf., 1922, 300. sz. (december 23.), 3. p.; Kassai Napló, 38. évf., 1922, 301. sz. (december 24.), 6. p.; Kassai Napló, 38. évf., 1922, 304. sz. (december 30.), 4. p. Valószínű, hogy Jaszusch Antal – amint a cikkekben szerepel – valóban állandó külföldi tartózkodásra készült, s ezzel a kiállítással akart elbúcsúzni Kassától. Végül azonban nem utazott el, viszont az 1923-as kiállítás

- sakor is hangsúlyozta, hogy készül elutazni, bár ez sem történt meg. Az 1924-es kiállítás alkalmából európai kiállító-turnéről írt a sajtó, sajnos, ez sem valósult meg.
- ⁴⁶ JARNO József: a 33. jegyzetben i. m.
- ⁴⁷ Kassai Napló, 39. évf., 1923, 292. sz. (december 23.), 4. p. További hírek: Kassai Napló, 39. évf., 1923, 284. sz. (december 14.), 3. p.; Kassai Napló, 39. évf., 1923, 286. sz. (december 16.), 3. p.
- ⁴⁸ A kiállítás a kassai Szokoliget Korcsolyapavilonjának összes termében zajlott 1924. május 4. és május 18. között. A kiállításon Jaszusch harminc „falnagyságú” (ez alatt kb. 230 × 290 cm-es és kb. 130 × 170 cm-es képek értendők) és mintegy száz kisebb képét állította ki.
- ⁴⁹ IGNOTUS: a 41. jegyzetben i. m. 3. p. A kassai kiállítással kapcsolatban lásd még a következő híreket: Kassai Napló, 40. évf., 1924, 107. sz. (május 9.), 5. p.; Kassai Napló, 40. évf., 1924, 108. sz. (május 10.), 4. p.; Kassai Napló, 40. évf., 1924, 109. sz. (május 11.), 4. p.; Kassai Napló, 40. évf., 1924, 113. sz. (május 16.), 4. p.; Kassai Napló, 40. évf., 1924, 114. sz. (május 17.), 6. p.; Kassai Napló, 40. évf., 1924, 115. sz. (május 18.), 5. p., továbbá: *Umelecká výstava Jaszuscha* (Jaszusch képzőművészeti kiállítása). Slovenský východ, 1924. május 6., 3. p.; -da- : *Výstava prác Antala Jaszuscha* (Jaszusch Antal műveinek kiállítása). Slovenský Východ, 1924. május 10., 3–4. p.
- ⁵⁰ A kiállítás Pozsonyban a Rózsa utcai római-katolikus (Csáky) középiskola tornatermében 1924. július 1-jén nyílt meg.
- ⁵¹ MATEJOV Jur Koza: *Jaszusch*. Slovák, 1924, 157. sz. (július 12.), 1. p.
- ⁵² *Slovenská nekritičnosť* (Szlovák kritikátlanosság). Slovenský denník, 1924. július 16.
- ⁵³ MATEJOV J. K.: *Okolo Jaszuscha* (Jaszusch körül). Slovák, 1924, 166. sz. (július 23.), 1. p.
- ⁵⁴ MATEJOV J. K.: *Hozanna a či Ukrižuj?* (Hozsanna avagy Feszítsd keresztre?) Slovák, 1924, 161. sz. (július 17.), 2. p.
- ⁵⁵ Az 52. jegyzetben i. m.
- ⁵⁶ L. a további írásokat: Slovák, 1924, 162. sz. (július 18.), 1–2. p.; Slovák, 1924, 163. sz. (július 19.), 1. p.; Slovák, 1924, 164. sz. (július 20.), 3. p.; Slovák, 1924, 166. sz. (július 23.), 1. p.; Slovák, 1924, 167. sz. (július 24.), 1–2. p.; Slovák, 1924, 169. sz. (július 26.), 1. p.; Slovák, 1924, 171. sz. (július 29.), 1. p. Lásd még a Kassai Napló „Hírek” rovatában a rövid tájékoztatókat: Kassai Napló, 40. évf., 1924, 149. sz. (július 1.), 4. p.; Kassai Napló, 40. évf., 1924, 159. sz. (július 13.), 4. p., továbbá: GAŠPAR, T. J.: *Jaszusch pinx...* (*Anno 1924*), Vatra, 6. évf., 1924, 3. sz., 51–55. p.
- ⁵⁷ L.: Prágai Magyar Hírlap, 3. évf., 1924, 177. sz. (augusztus 6.), 6. p.
- ⁵⁸ HUSHEGYI Gábor: *Jaszusch Antal (1882–1965)*. Új Szó, 50. évf., 1997, 190. sz. (augusztus 18.), 6. p.

RÖVIDÍTÉSEK

MNG Budapest	Magyar Nemzeti Galéria, Budapest tulajdonában
VSG Košice	Kelet-szlovákiai Galéria (Východoslovenská galéria) tulajdonában
SNG Bratislava	Szlovák Nemzeti Galéria (Slovenská národná galéria) tulajdonában
GMB Bratislava	Pozsonyi Városi Galéria (Galéria mesta Bratislavy) tulajdonában

Tóth Károly

PÉTER ANDRÁS A BUDAPESTI EGYETEMEN*



A 2004. november 23-án Péter Andrára, a két világháború közötti magyar művészettörténet-írás egyik kiváló, ám tragikus körülmények között, a vészorszak áldozataként elhunyt művészettörténészére emlékezett az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Intézete, a róla elnevezett ösztöndíj átadó-ünnepsége keretében. Az ünnepség és helyszíne, a Múzeum körüli épület adta az ötletet, hogy felidézzük Péter András alakját, aki egyetemi hallgatóként itt kezdte tanulmányait, s egyetemi magántanárként is számos alkalommal megfordult ebben az épületben, itt végezte oktatói munkáját, osztotta meg tudását, tapasztalatait hallgatóival.

Péter András életének két, egymástól elkülönülő szakaszát szeretnénk tanulmányunkban bemutatni. Először egyetemi tanulmányainak időszakát, az 1921 és 1925 közé eső időszakot, majd részletesebben kitérünk az 1932-től kezdődő egyetemi tanársegédi és magántanári munkájára. Mivel a két világháború közötti egyetem szervezeti és oktatási rendszere nagymértékben különbözik a maiétól, nem kerülhető el ennek vázlatos ismertetése sem, annak érdekében, hogy megfelelő képet kaphassunk Péter András munkálkodásának körülményeiről.¹

Az egyetemi oktatói karrierjét dokumentáló iratok Péter András esetében – kivételesen szerencsés módon – fennmaradtak az Eötvös Loránd Tudományegyetem Levéltárában. A közel harminc, több levéltári fondba szétosztott dokumentum segítségével pontosan rekonstruálni lehet Péter András egyetemi működésének bizonyos aspektusait, ám hozzá kell tennünk azt is, hogy a sok értékes harmincas évekbeli irat mellett, éppen a tragikusan alakult negyvenes évekről nem vallanak a forrásaink.

Ismertetésünket azzal a dokumentummal kezdjük, mely a legautentikusabb forrásnak tekinthető Péter András életéről: a magántanári képezési

pályázathoz csatolt, 1934-ben írt önéletrajzzal,² mely különösen értékes közlésnek tekinthető egyetemi tanulmányaival kapcsolatban – ezt szó szerint, néhány magyarázó lábjegyzetekkel ellátva közöljük.

Életrajz

Alulírott születtem Budapesten 1903. november 21-én. Atyám Péter Jenő okl. gépészmérnök, a Franklin Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda vezérigazgatója, anyám Auer Margit. Középiskolai tanulmányaimat a budapesti Református Főgimnáziumban (I–V. osztály) és a budapesti Gyakorló Főgimnáziumban (VI–VIII. osztály) végeztem és az utóbbi intézetben tettem érettségit jeles eredménnyel az 1921. évben. Egyetemi tanulmányaimat a budapesti Kir. Magyar Pázmány Péter Tudományegyetemen végeztem, ahol dr. Gerevich Tibor, dr. Hekler Antal, dr. Kuzsinszky Bálint és dr. Pauler Ákos professzor urak előadásait hallgattam. Egy szemesztert töltöttem a párizsi Sorbonne-on, ahol Henri Focillon professzor úrnak voltam tanítványa. Már egyetemi tanulmányaim alatt több ízben tettem hosszabb külföldi tanulmányutakat, elsősorban a nagy külföldi múzeumok megismerése céljából, s ezen alkalmakkor rövidebb ideig külföldi egyetemeken is hallgattam kiváló művészettörténet-professzorokat, így elsősorban Strzygowsky-t és Schlosser-t Bécsben (1922) és Wölfflint Münchenben (1923). Doktori diplomámat 1925-ben szereztem a budapesti Kir. Pázmány Péter Tudományegyetemen, keresztény archeológia főtárgy és művészettörténet és klaszszikus archeológia melléktárgyakból dr. Gerevich Tibor, dr. Hekler Antal és dr. Kuzsinszky Bálint professzor uraknál, summa cum laude eredménnyel. Az 1925–26 és 1926–27. években a Római Magyar Történeti Intézet ösztöndíjas tagja voltam és itt az Intézet igazgatója, dr. Gerevich Tibor professzor úr vezetése és irányítása mellett végeztem művészettörténeti tanulmányokat. Az 1927. évben hosszabb időt töltöttem Sienában, ahol elsősorban a trecento festészetének történetével foglalkoztam. Az 1929. évben hosszabb külföldi tanulmányúton voltam Németországban, Franciaországban, Angliában és Olaszországban. Az 1929–30. években az Országos Magyar Szépművészeti Múzeumban voltam fizetéstelen gyakornok, és itt a Grafikai Osztályban dr. Hoffmann Edit igazgatóúr vezetése mellett működtem. Az 1931. évben ismét hosszabb időt töltöttem Olaszországban, elsősorban Firenzében, Sienában és Rómában, ahol az olasz középkor művészetére vonatkozó tanulmányaimat folytattam, és behatóan foglalkoztam a renaissance, különösen az antik művészet középkorban gyakorolt hatásának problémáival. Ugyanezen évben, az utóbb megjelölt problémák behatóbb tanulmányozására, meghívott vendége voltam a hamburgi Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg-nak, 1932 januárjában pedig a Prof. Gabriel Millet igazgatása alatt álló párizsi École des Hautes Études-ön tartottam ugyanezen tárgykörben francia nyelvű előadást. 1932 ősze óta a budapesti Kir. Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténet és Keresztény

Régészeti Intézetének vagyok fizetéstelen tanársegédje és hivatalba lépésem óta rendszeresen tartok az Intézet Igazgatójának megbízásából előadásokat és gyakorlatokat. 1933. október óta – egyetemi állásom mellett – a Franklin Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomdánál is működöm, ahol elsősorban irodalmi és művészeti kérdések foglalkoztatnak.

Budapest, 1934. április 30.

Péter András

Mint a fentiekből világosan kiderül, Péter András már egyetemista korában megszerezte azt a tapasztalatot, mely elindította a kutatói és a tanári pályán: Európa legnevesebb művészettörténész professzorainak előadásait volt módja látogatni, személyesen ismerte őket. A külföldön látottak és hallottak nemcsak tárgyi tudását bővítették, hanem módszertani szempontból is hasznosnak bizonyultak: az európai és a magyar művészet viszonyának vizsgálatához és a magyar művészettörténet-írás értékeléséhez megfelelően széles perspektívát nyújtottak.³

A budapesti egyetemen 1921-ben, Hekler Antal működött a Művészettörténeti és Klasszika Archeológiai Intézet igazgatójaként, nyilvános rendes tanári kinevezéssel már 1918 óta. Mint a korabeli tanrendek bizonyítják, Hekler az 1921 és 1925 közötti korszakban több különböző művészettörténeti korszakkal foglalkozott előadásain: a gótikától a XIX. századig, Pheidiasztól Michelangelóig kalandozott az egyetemes művészettörténetben.⁴ 1911-től a budapesti egyetem magántanára volt Gerevich Tibor, aki 1924-ben nyert rendes tanári kinevezést a Keresztény régészeti tanszék élére,⁵ de Olaszországi kiküldetése miatt csak később kezdte meg az oktatást. Tanszékének nevét 1930-ban Művészettörténeti és Keresztény Régészeti Intézetté változtatták, s ezzel jött létre a két világháború közötti korszakot meghatározó kettős művészettörténeti tanszéki struktúra, mely véglegesen csak Gerevich halála után, 1954-ben szűnt meg. Péter András egyetemista éve alatt Gerevich 1921-ben, még magántanárként hirdetett meg órát „Az olasz reneszánsz művészete” címmel.⁶ Ezután legközelebb csak 1925-ben, „A keresztény művészet első századai” és „A régi magyar egyházi ötvösség”-ről adott elő, immár egyetemi tanári minőségben.⁷ Péter András önéletrajzában még két nevet említett a pesti egyetemen hallgatott előadók közül: Pauler Ákosét és Kuzsinszky Bálintét. Pauler Ákos filozófiai előadásai igen széles körűek voltak: ókori filozófiával, Hegellel, a középkori platonizmussal és Duns Scotussal is foglalkozott óráin.⁸ Kuzsinszky Bálint főleg a klasszikus kori görög szobrászatról és a császárkori római képzőművészetről és építészetről, illetve Pannónia római kori emlékeiről adott elő.⁹

A fentiekből egyértelmű tehát, hogy Péter András az egyetem több professzoránál is hallgatott órákat, széles körű érdeklődésének megfelelően. Legjobb kapcsolatban azonban Gerevich Tiborral lehetett, akinek a vezetése

mellett védte meg doktori értekezését, mely az „Árpádházi Szent István, Szt. Imre és Szt. László a középkori művészetben” címet viselte. Valószínűleg Péter András választásában nagy szerepet játszott az, hogy trecento-specialistának készülve a kiváló olaszországi kapcsolatokkal rendelkező tanár felé orientálódott. Az akkori képzési rendszernek megfelelően rögtön az egyetemi képzés végén került sor a bölcsészdoktori cím megszerzésére.¹⁰ Mint az életrajzból is kiderült, a doktori szigorlaton nem a pályázó által beadott dolgozatot kellett megvédeni – az ugyanis már ismert volt a tanárok előtt –, hanem a doktori vizsgabizottságba meghívott három egyetemi tanár által a helyszínen meghatározott különböző témáról kellett előadni. Ha mindhárman meg voltak elégedve a doktorjelölt felkészültségével, együttes döntésük eredményeként adományozhattak bölcsészdoktori címet. Mindenkinek egy főtárgyat kellett választania: Péter András esetében ez a keresztény régészet volt.

Péter András tehát mindössze 22 évesen már ennek a fokozatnak a birtokosaként mehetett ki Rómába, az ott működő Magyar Történeti Intézet ösztöndíjával, melynek elnyerését minden bizonnyal Gerevich Tibornak köszönheti, aki akkor már az intézet igazgatójaként működött. Az ő vezetésével végzett Péter András Olaszországban kutatásokat, melyeket az ösztöndíj lejárta után az édesapja által anyagilag támogatott külföldi tartózkodásokkal hosszabbított meg. Ez idő alatt tudott elmélyedni itáliai levéltári kutatásaiban és a Magyarországon nem fellelhető szakirodalomban, melyek megadták az alapot az első nemzetközi publikációkhoz. Nyilvánvaló azonban, hogy családjának és kifejezetten édesapjának nagy anyagi áldozatot kellett hozni, hogy fia tanulmányait és kutatásait finanszírozzon.¹¹

Az önéletrajzban láthattuk, hogy 1932 őszén kezdte meg oktatói tevékenységét a Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztény Régészeti Intézetében, azaz rögtön szerepet kapott az akkor kialakított proszemináriumi rendszerben,¹² mint a Gerevich Tibor által vezetett Intézet egyéves időtartamra felvett fizetés nélküli tanársegéde.¹³ A gyakorlatnak megfelelően ezt a megbízást évenként hosszabbították meg.¹⁴ A tanársegéd feladata a gyakorlati órák, azaz szemináriumok, proszemináriumok, múzeumi gyakorlatok tartása mellett az intézet birtokában levő képzőművészeti gyűjtemények kezelése és egyéb intézeti adminisztrációs munka volt.

Péter András kollegái két művészettörténeti tanszéken a következő személyek voltak:¹⁵ a Művészettörténeti és Klasszika-Archeológiai Intézetben igazgató: Hekler Antal, az ő fizetés nélküli tanársegédje Kampis Antal, fizetés nélküli gyakornoka pedig Bogyay Tamás volt 1937-ig,¹⁶ utána Ferdinándy Mihály töltötte be ezt a helyet. A másik, Gerevich Tibor vezette tanszéken, a Művészettörténeti és Keresztény Régészeti Intézetben fizetés nélküli tanársegédként Péter András, fizetés nélküli gyakornokként Nagy Zoltán, majd 1934-től Pálinkás László.¹⁷ 1933-tól Polgár Júlia is ebben a beosztásban dolgozott.¹⁸ A proszemináriumok vezetésébe az egyetemi magántanárok is bekapcsolódtak, mint például Kapossy János, Genthon István, Horváth Henrik, Pigler Andor, Ybl Ervin.

A fenti állásokban a felsoroltak közül csak az igazgatói státuszban levő egyetemi tanárok kaptak fizetést. A fizetetlen egyetemi státuszt betöltőknek – nemcsak a művészettörténészeknek – más megélhetési forrást kellett keresniök, általában valamely jelentős közgyűjtemény, kulturális intézmény vagy hivatal alkalmazásában álltak. Péter András helyzete különleges volt, mivel 1933 után az édesapja által igazgatott Franklin Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomdában irodalmi és művészeti tanácsadóként dolgozott főállásban, mely állást édesapja ajánlotta fel neki. Zádor Anna visszaemlékezései szerint, aki ugyancsak a Franklin alkalmazottja volt, Péter András ezt a munkát örömmel és lelkesedéssel végezte, s emellett saját kutatásaira, könyv- és fotótárának bővítésére is maradt ideje.

Itt kell megjegyeznünk, hogy a két világháború közötti korszak egyik legfontosabb magyarországi kiadójának, a Franklinnak a korabeli könyvkiadói és könyvterjesztői tevékenysége még nagyrészt feltáratlan, s a második világháború alatt keletkezett pusztulás miatt minden bizonnyal sok területen megismerhetetlen is marad. Bizonyosnak tekinthetjük azonban, hogy a kiadó életének szervezésében és az üzletstratégia kialakításában nagy szerepet kapott Péter András és hasonló munkakörben dolgozó kollegája, Schöpflin Aladár is. Az ő szervező munkájuknak köszönhető a Társulat tehetséges, fiatal írókból álló gárdájának szerződtetése, akikkel főként ők ketten tartották a kapcsolatot. A kiadó körébe tartozott ekkor Németh László, Illyés Gyula, Cs. Szabó László, Szabó Zoltán, Sötér István, Szabó Lőrinc, Déry Tibor, Gyergyai Albert, Vas István, Keresztury Dezső, Nemes Nagy Ágnes és Radnóti Miklós is. Többségüknek a Franklin kiadó gondozásában látott napvilágot első könyvük, verseskötetük, műfordításuk. A Franklin Társulat igazgatóságában ekkor Kornis Gyula, Ravasz László, Szász Károly, Rados Gusztáv és Erdély Sándor mellett – valószínűleg nem véletlenül – Gerevich Tibor is helyet kapott.¹⁹ Az olasz irodalommal kapcsolatos kiadványok létrehozásában jelentős szerepet töltött be. Péter és Schöpflin szervezésével indult útjára 1933-ban a kiadó szépirodalmi és művészeti folyóirata, a *Tükör* is, melyben Péter Andrásnak is jelentek meg cikkei, túlnyomórészt kritikák.

Minden bizonnyal a Gerevich Tiborral fenntartott kiváló kapcsolata az alapja annak, hogy Péter András 1934-ben, két évvel tanársegédi állásának elnyerése után beadta pályázatát a magántanári címre.

A magántanári intézmény 1848 és 1950 között állt fenn a budapesti egyetemen. 1848-ban, a cím létrehozásakor célját az Eötvös József által kidolgozott egyetemi szabályzat úgy fogalmazta meg, azért van szükség a magántanárookra, hogy „a rendes tanárokon kívül, más jeles egyéneknek is, a ministerium által meghatározandó feltételek mellett oktathassanak”²⁰. Az eötvösi elv egy olyan tanári állást kreált, melynek lényege a minél nagyobb egyetemi tanszabadság biztosítása és egy téma legjobb szakértőinek az egyetemi oktatásba való bevonása. Az intézmény gyökerei a porosz egyetemi oktatásban találhatók meg, Eötvös a német „privat-dozent” kifejezést fordítja magyarra, s az ott

alkalmazott elveket is átveszi. A tisztség következő szabályozása 1871-ben, Pa-uler Tivadar kultuszminisztersége idején történt, az akkori megfogalmazás így hangzik: „Az egyetemi magántanárok határozott tanszakok tanítására jogosított férfiak, kik jogosítványaiknál fogva előadásait az egyetemen hirdethetik s tarthatják meg.” 1910-re tovább finomodik a meghatározás és egy hármas funkció alakul ki: a magántanári cím tehát tudományos fokozat, egyetemi tanítási jog, és a nyilvános, rendes egyetemi tanári cím előtti fokozat.²¹

A magántanárok tehát nem főállású alkalmazottjai az egyetemnek, hanem csak mellékállásban oktatnak. Jelentős eltérés a rendes tanárokkal szemben az, hogy fizetést nem, vagy csak nagyon kis mértékben kaptak, melyet a hallgatók által befizetett tandíjból finanszíroztak a megtartott órák és az órákat látogató diákok száma szerint. Az egyetemen való órátartás jogát közvetlenül a kartól, tehát a nyilvános rendes tanárok döntésének értelmében nyerték el. Ezt a képesítést nevezték „habilitációnak”, mely azonban csak egy bizonyos tárgykör oktatásának engedélyét jelentette. (Rendes tanári kinevezése előtt például Péter Andráshoz hasonlóan Gerevich Tibor is az „Olaszországi művészet” tárgykör magántanára volt.) A habilitációra benyújtott pályázatnak számos formai követelményt kellett kielégítenie, de talán a legfontosabb, hogy minimum három évvel az adott személy bölcsészdoktori címének megszerzése után történhetett csak meg a kérelem beadása.

A magántanároknak a gyakorlatban több olyan kötelezettségük, illetve joghiányuk volt, melyből egy hierarchikus és a rendes tanárok tekintélyén alapuló egyetemi rendszert kell feltételeznünk. Ezt támasztja alá, hogy a magántanárok nem voltak tagjai az egyetemi testületeknek; mindössze két képviselőt delegálhattak a kari tanácsba. Maximalizálták az általuk tartott órák számát heti ötben. A rendes tanárok ellenőrzési jogot gyakoroltak a magántanár tanítási anyaga, illetve óraterve fölött, sőt a vizsgáztatási jogot sem adták meg nekik. Így fordulhatott elő, hogy egy Péter Andrásnál hallgatott előadássorozatból Gerevich Tibornál kellett kollokválni. A magántanári képesítés nem örökre szólt, ha a habilitált nem tett eleget kötelezettségeinek, azaz két éven keresztül nem tartott órát, automatikusan elvesztette címét. A magántanár és a rendes tanár között különbséget jól jelzi, hogy a magántanárokat a mindenkori vallás- és közoktatásügyi miniszter nevezte ki, míg a rendes tanárokat a legfőbb közjogi méltóság (király, kormányzó, köztársasági elnök).

A magántanári cím megszerzéséhez a következő eljárásokon kellett végigmennie a pályázóknak. A képesítésre szóló beadványát formai szempontból a szakelőadó bírálta el, majd továbbította egy „előzetes bírálásra” kijelölt tanárnak, aki a pályázóhoz hasonló tudományterületről került ki, s jogában állt eldönteni, hogy az adott tárgykörre szükség van-e az egyetemen. A pályázathoz csatolni kellett a hivatalos okiratokon kívül önéletrajzot, előadás-tervezetet, egy az előadás tárgyköréből írt értekezést, publikációs listát, intézetigazgatói engedélyt a jövőben használni kívánt eszközökről és helyiségekről. Az 1926/27-es tanévtől bevezetik, hogy mellékelni kell a forradalmi időkben (1918–19) ta-

núsított magaviseletről szóló igazolást, illetve becületszóra adott nyilatkozatot arról, hogy a pályázó tagja volt-e valaha szabadkőműves páholyinak.²²

A rendes tanári elbírálás után kezdődik meg a képesítési eljárás, ahol a tudományos felkészültségről kell elsősorban számot adni egy habilitációs dolgozat formájában. A habilitációs dolgozatot két a kari tanács által kijelölt szakszempontból hozzáértő bíráló nézte át, majd jelentést tett arról a kari tanácsülésen. A habilitációs dolgozat és annak bírálata igen sokáig, akár egy évig is elhúzódhatott. A két szakvélemény alapján határozattal döntötte el a kari tanács, hogy a pályázó szóbeli vizsgára bocsátható-e. Amennyiben pozitív döntés született, sor kerülhetett egy körülbelül egyórás szóbeli vizsgára, melyen a tanári kar tagjai kérdezték a jelöltet. Ennek ugyancsak sikeres teljesítése után került sor a leendő magántanár nyilvános, az egyetem valamely előadótermében megtartott előadására. A próbaelőadás után rögtön bejelentették a képesítési eljárás befejezését és a magántanári cím sikeres megszerzését.

Péter András 1934. április 30-án adta be magántanári habilitációs kérelmét az „Olasz művészet” tárgykörből.²³ Ehhez csatolta a már ismertetett életrajzot és Gerevich Tibor engedélyét, melyben kijelentette, hogy a vezetése alatt álló Művészettörténeti és Keresztény Régészeti Intézet tanársegédeként használhatja az Intézet „minden felszerelését oktatási és egyéb tudományos célokra” „magántanárrá való képesítése esetén”.²⁴ Csatolta az előadás-tervezetet is, arról, hogy milyen órákat szándékozik tartani.²⁵ Ezek a következők az első négy félévben:

„I. Itália művészete a római birodalom összeomlásától a XI. század végéig. (Különösen hangsúlyozandók volnának az itáliai művészetnek a késő antik, a népvándorlási kor és Bizánc művészetével fennálló kapcsolatai).

II. A román stílus-korszak művészete Olaszországban, (különös tekintettel az olaszországi román művészetben mutatkozó francia hatásokra és az olaszországi román művészetnek Franciaországba való visszahatására).

III. A gótika kialakulása az olasz művészetben.

IV. A dugento és a trecento festészete, (különös tekintettel a bizánci és az antik festéssel fennálló kapcsolatokra).”

A hivatalos felterjesztés a kar elé négy nap múlva került, 1934. május 4-én, ahol a testület 19 igen és 12 nem ellenében elfogadta, hogy meginduljon a habilitációs eljárás az „olasz művészet” tárgykörben. Az ügymenet következő irata azonban már csak 1935. április 2-áról maradt fenn.²⁶ Ez a Gerevich Tibor által írt jelentés a magántanári pályázatról. Az egyetem másik művészettörténet-professzora, Hekler Antal április 15-én nyújtotta be jelentését a kari tanács számára, mely 34 igen és 3 nem szavazat mellett elfogadta azt.²⁷

Ezek után 1935. május 10-ére tűzték ki Péter András magántanári kollokviumát, azaz szóbeli vizsgáját. A magántanári kollokviumi bizottság elnöke a mindenkori Dékán volt, e tisztséget ekkor Németh Gyula töltötte be. A bizottságban a rendes tanárok közül jelen voltak: Hekler Antal, Császár Elemér, Gerevich Tibor, Zambra Alajos, Eckhardt Sándor, Bajza József, Huszti József, az utóbbi a jegyzői feladatokat is betöltötte.²⁸

Az első vizsgakérdéseket Hekler Antal tette fel:

- *Esztergomi ásatások magyar művészettörténeti szempontból*
- *Olasz-magyar kapcsolatok problematikája a magyar művészettörténet szempontjából*

Gerevich Tibor kérdései:

- *az olasz trecento gótikus építészet*
- *a manierizmus kutatásának jelenlegi állása*
- *a fiatal Tizian és Giorgone kapcsolata*

A bizottság „egyhangú elismeréssel elfogadta” a feleleteket és megadta az engedélyt a próbaelőadást tartására, melyet Péter András „A trecento festészet stílusfejlődése” címen négy nappal később május 14-én tartotta meg, s az előadást is egyhangúlag elfogadták.²⁹ A habilitáció sikeres megszerzéséről szóló dokumentumot 1935. május 28-án állították ki, Hóman Bálint vallás-és közoktatásügyi miniszter kinevezési okmánya június 18-án érkezett meg.

A két világháború között jelentősen megnőtt a magántanárok száma, 1935-ben a Bölcsészettudományi Karnak kilencvennyolc ilyen státuszú oktatója volt. Péter András felvételével számuk kilencvenkilencre nőtt. Közülük Kapossy János, Pigler Andor, Horváth Henrik és Ybl Ervin művészettörténeti tárgykörrel rendelkeztek. Péter András egyik legközelebbi kollégája, Genthon István 1935. július 18-án, egy hónappal Péter András után nyerte el a magántanári képesítését. Ám ő soha nem került tanársegédi állásba, mindvégig proszeminárium vezetőként működött.³⁰

Péter András a következő órákat tartotta magántanárként az egyetemen:³¹

Péter András órai a Művészettörténeti és Keresztény Régészeti Intézetben 1935 –1943

Félév	Óracím	Időpont	Helyszín	Óra-szám
1935/36 I.	Meghatározási gyakorlatok	P 11–1	XII. terem	2
1935/36 II.	Az olasz festészet története II. (A XIV. sz. ázad)	H 5–7	XII.	2
1936/37 I.	Művészettörténeti irodalom (Proszeminárium)	H 5–6	XII.	1
1936/37 II.	Meghatározási gyakorlatok	P 11–1	XII.	2
	Művészettörténeti irodalom (Proszeminárium)	H 5–6	XII.	1
1937/38 I.	Művészettörténeti meghatározási gyakorlatok (Proszeminárium)	P 11–1	XII.	2
	A manierizmus	H 5–7	XII.	2
1937/38 II.	Művészettörténeti meghatározási gyakorlatok (Proszeminárium)	P 11–1	XII.	2
1938/39 I.	Művészettörténeti meghatározási gyakorlatok (Proszeminárium)	P 11–1	II.	2
	Művészet és társadalom az olasz renaissance-ban	H 5–7	XII.	2

Félév	Óracím	Időpont	Helyszín	Óra- szám
1938/39 II.	Művészettörténeti meghatározási gyakorlatok (Proszeminár ium)	P 11-1	VIII.	2
1939/40 I.	Az olasz trecento festészete	H 5-7	VIII.	2
	Az olasz trecento festészete	H 5-7	VIII.	2
1939/40 II.	Művészettörténeti meghatározási gyakorlatok (Proszeminár ium)	P 11-1	VIII.	2
	– nem tartott órát külföldi tartózk o- dás miatt	–	–	–
1940/41 I.	A manierizmus	K 4-6	II.	?
1940/41 II.	Az olasz barokk festészet története	K 5-7	XIII.	2
	Gyakorlatok az olasz barokk- festészet köréből	később kijelölve	XII.	2
1941/42 I.	A trecento festészete (Fol ytatás)	később	VIII.	2
	Meghatározási gyakorlatok	kijelölve	VIII.	1
1941/42 II.	Toscana festészete a gyakorlatban	u. a.	VIII.	1
	Meghatározási gyakorlatok	u. a.	VIII.	1
1942/43 I.	Meghatározási gyakorlatok (Szépművészeti Múzeum)	Cs 5-7	SzM ³²	2

Amint a táblázatból is jól látható, Péter András előadásai mellett főleg proszemináriumokat és emlékmeghatározási gyakorlatokat tartott. Utolsó óráját az 1942/43-as tanévben hirdette meg, de nem tudjuk biztosan, hogy befejezte, befejezhette-e még az akkor megkezdett félévet. A fiatalon félbeszakadt oktatói pálya egyéb tárgyi emlékeinek – a tanítványok órajegyzetei, nyomtatásban megjelent jegyzetek, óravázlatok – feltárása még jövőbeni kutatások tárgyát képezheti, jelen dolgozat megírásakor sajnos nem álltak rendelkezésünkre.

Végezetül az egykori mester, Gerevich Tibor rövid, tömör ajánlásának szavai álljanak itt, melyeket Péter András magántanári kérelméhez írt:

„Péter András karunkon fizetéstelen tanársegéd, tudományos munkáját széleskörű emlékismeret, a problémák élesszemű meglátása, módszerei gondosság, kritikai fegyelmezettség és eleven írói készség tünteti ki. Nagy nyelvismerete és olvasottsága is segíti kutatásaiban. Sokat utazott, látott és dolgozott, végzett levéltári és művészeti kutatásokat külföldön, ahol a kitűnően képzett és művelt fiatal tudós munkásságát ismerik és elismerik.”³³

Péter András pályája és tudományos munkássága csonka és befejezetlen maradt. A kiváló családi háttérrel rendelkező, felkészült, ambiciózus kutató számára számos olyan körülmény adott volt, melyek szinte predesztináltak arra, hogy nemzetközi szinten is elismert munkássággal a háta mögött a jövőben esetleg a budapesti egyetem tanára lehessen. A magántanári képesítés megszerzése az első lépcsőfok volt ezen az úton, ennek elérése Péter András számára azonban már nem adatott meg.

JEGYZETEK

- * A dolgozat 2004. november 23-án előadás formájában hangzott el az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Intézete által rendezett Elődeink és kortársainak a magyar művészettörténet-írásban című konferenciáján, melynek egyik elemeként került sor a Péter András-ösztöndíj átadására az ösztöndíjat alapító Péter János jelenlétében. A dolgozat megírásához nyújtott segítséget ezúton is szeretném megköszönni Prokopp Mária professzornak és Bizzer Istvánnak.
- ¹ Az általunk fellelt dokumentumok közlését azért tartottuk fontosnak, mert Péter András életéről viszonylag kevés forrás és felolvasás áll rendelkezésünkre. Ezek közül az alábbiakat tartottuk megemlítenedőnek: ZÁDOR Anna: Péter Andrásról – baráti szemmel. In: PÉTER András: *A Trecento festésze*. Budapest, 1983. 97–101. PROKOPP Mária: Péter András (1903–1944). In: PÉTER András: *A Trecento festésze*. Budapest, 1983. 102–107. THURZÓ Gábor: Péter András (1903–1944) In: „S két szó között a hallgatás...” *Magyar mártír írók antológiája*. II. köt. Vál. és szerk.: KERESZTURY Dezső–SÍK Csaba. Budapest, 1970. ZÁDOR Anna: Tizenöt év a Franklin Társulatnál. Emlékezéseim III. *Új Művészet*, 5. évf., 1994, 1. sz. 65–67. PATAKI Gábor: Péter András. In: *A magyar művészettörténet-írás programja. Válogatás két évszázad írásából*. Budapest, 1999. 204–205. és ugyanezen kötetben: MAROSI Ernő: Utószó. Programok a magyar művészettörténet-írás számára. 353.
- ² Eötvös Loránd Tudományegyetem Levéltára (a továbbiakban: ELTE Lt.) 1417/1933–34. (1934. április 30.) Péter András magántanári képesítésre vonatkozó iratok.
- ³ PÉTER András: Előszó. In: Uő.: *A magyar művészet története*. I. köt. Budapest, 1930.
- ⁴ *A budapesti Királyi Magyar Tudományegyetem tanrendje az MDCCCXX–MDCCCXXI. tanév első és második félévére*. Budapest, 1921., és azt követően 1925-ig. (a továbbiakban az adott év Egyetemi Tanrendje) Hekler Antal óracímei: A gótika szelleme, Az olasz szobrászat fénykora, Az újabb művészettörténeti szakirodalom áttekintése (folyóirat szemle) (1921); Barokkproblémák, A XIX. századi festészet főbb irányai, Emlékmeghatározás (1923); Portraitművészetek az ókorban, Leonardo da Vinci és követői, A magyarországi renaissance-művészet írott kútfői és szakirodalma (1924); A XIX. század szobrászata, Phidias, Michelangelo problémák (1925)
- ⁵ A Keresztény régészeti tanszék mint gyűjtemény Czobor Béla irányítása alatt 1897 május 18-tól 1904. január 23-ig állt fenn, s az ő halálával szűnt meg. Ennek a gyűjteménynek(!) az élére 1924. november 28-án Gerevich Tibort nevezték ki. 1926-ban azonban a keresztény régészeti gyűjteményt átalakították intézetté, mely 1930 júniusában veszi csak fel a Művészettörténeti és keresztény régészeti intézet nevet. SZENTPÉTERY IMRE: *A Bölcsészettudományi Kar története 1635 – 1935*. Budapest, 1935. 631. (A Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem története IV.)
- ⁶ Egyetemi Tanrend 1921.
- ⁷ Egyetemi Tanrend 1925.
- ⁸ Egyetemi Tanrendek 1921–1925.
- ⁹ Egyetemi Tanrendek 1921–1925.
- ¹⁰ A Bölcsészettudományi Kar hallgatóinak nagy része először megszerezte a tanári oklevelet, s csak azután kapta meg a bölcsészdoktori címet. A sorrend azonban lehetett fordított is.
- ¹¹ Erre utal Zádor Anna is Péter Andrásról írott visszaemlékezésében: ZÁDOR Anna: Péter Andrásról – baráti szemmel. In: PÉTER András: *A trecento festésze*. Budapest, 1983. 97.
- ¹² SZENTPÉTERY: *i. m.* 642. A prozeminárium rendszert az 1932/33-as tanévben vezették be.
- ¹³ ELTE Lt. 846/1932–33. Az egyetemi tanárság kinevezési kérelmét Gerevich Tibor 1932. július 26-án nyújtotta be a Rektori Hivatalhoz. Péter András első egyetemi tanárság kinevezése az 1932. szeptember 1-től 1933. augusztus 31-ig tartott.
- ¹⁴ Az 1933. szept. 1-jétől 1935. aug. 31-ig tartó kinevezés: ELTE Lt. 1512–13/1932–33. Az 1935–36-os tanévre vonatkozó kineve-

zés: ELTE Lt. 1392–95/1934–35. Érdekes-ségként jegyezzük meg, hogy ekkor, 1935 márc. 13-án írt levelében Gerevich két évre szóló kinevezést kért Péter András számára, de csak egy éveset kapott. 1936. szeptember 1-jétől 1937. augusztus 31-ig szóló kinevezés: ELTE Lt. 1303/1935–36.

¹⁵ *A budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem almanachja fennállásának 298. tanévében az MCMXXXII–MCMXXXIII. tanévre.* Budapest, 1933. 80. (a továbbiakban Egyetemi almanach 1932–1933.)

¹⁶ Egyetemi Almanach 1937–38. 105.

¹⁷ Egyetemi Almanach 1934–35. 91–92.

¹⁸ Egyetemi Almanach 1932–33. 80.

¹⁹ A Franklin Társulatban a két világháború között történt legfontosabb vonatkozó eseményeit összefoglaló tanulmány: VOIT Krisztina: A Franklin Társulat tevékenység a két világháború között. In: *Kovács Máté emlékkönyv.* Szerk.: SZELLE Béla, 1983. 124–136.

²⁰ A magántanári tisztség történetének fel-

dolgozását Bíró Judit végezte el: ezen rész megírásakor nagymértékben támaszkodtam erre a munkára. BÍRÓ Judit: *Magántanárok a Pesti Tudományegyetem.* Budapest, 1990. (Fejezetek az Eötvös Lóránd Tudományegyetem történetéből 12.)

²¹ BÍRÓ: *Magántanárok...* 1990. 81.

²² BÍRÓ: *Magántanárok...* 1990. 14.

²³ ELTE Lt. 1417/1933–34/1

²⁴ ELTE Lt. 1417/1933–34/2/1

²⁵ ELTE Lt. 1417/1933–34/2/2

²⁶ ELTE Lt. 1417/1933–34/3

²⁷ Ez a dokumentum elveszett, de az összegző jelentésből kiderül, hogy az 1417/1933–34/4-jelzetet viselte.

²⁸ ELTE Lt. 1417/1933–34/5

²⁹ ELTE Lt. 1417/1933–34/6

³⁰ Egyetemi Almanach 1935. 70.

³¹ Egyetemi tanrend 1935; 1936; 1937; 1938; 1939; 1940; 1941; 1942; 1943. Az 1939/40-es tanév II. félévében külföldi tartózkodása miatt nem tartott órákat.

³² Szépművészeti Múzeum

³³ ELTE Lt. 1417/1933–34/

DOKUMENTUMOK

TÖREDÉKEK LIGETI MIKLÓS BEFEJEZETLEN MEMOÁRJÁBÓL

Összeállította és szerkesztette: Ligeti T. Miklós és Ligeti Gábor

A füzetől

Ligeti Miklós életművét feldolgozni nem egyszerű feladat. Bár mi unokák láttuk azt még egyben, de jött a történelem, meg mindenféle családi konfliktusok, és a gondosan egyben tartott hagyaték szétszóródott. Hosszas keresés után akadunk egy kockás füzetre, melyről tudtuk, hogy az Ligeti Miklós be nem fejezett emlékiratait őrzi. Biztos tudomásunk van egy másik füzetről is, ebben az 1914–18 közötti időben meséli, többi között a „Király szobrok” történetét. Ebből részletek már megjelentek a „Déli-báb” című hetilap VI. évfolyam, 52. számában.

De most, erről a füzetéről essék szó.

Ennek tulajdonosa Borbíró Nándor – lányági unoka. Mi a füzetéről készült fénymásolat alapján dolgoztunk, mely a Kapoli Múzeum adattárában hozzáférhető. A füzetről tudni lehet az első és második oldalára felírt nevek, adatok alapján, hogy az eredeti funkciója más lehetett, de aztán egy hirtelen ötlet, talán valami más ok miatt kezdett bele nagyapánk először döccenve, majd egyre lendületesebben emlékeinek megörökítésébe.

Bár a memoárban nincs erre utalás, valószínűsíthető, hogy mikor készült. A Tüzelemlékműről mint álló szoborról ír, melyet 1937 őszén avattak. Világháborúról számnév nélkül ír, 1939 végétől pedig már nyilvánvaló volt, hogy világháborúból kettő van. Az írás ezek szerint 1937. és 1939. között készült, ekkor Ligeti Miklós 66-68 éves volt.

A memoár több, elég jól azonosítható szakaszban íródott, másféle tollal, más tintával, más betűnagysággal, esetleg kissé eltérő betűkkel. Egy-egy szakasz végén észrevehetően szétszórtabb, mint az elején. Jogosnak tűnik az a feltételezés, hogy több hónap alatt készült, esetleg több negyedév is eltelt az első és az utolsó sorok között. Olykor láthatóan mondat közben hagyja abba az írást, ami viszont a gondolatmenetben nem okoz törést. A szövegben helyenként utólagos korrekciók is vannak.

Rekonstruálhatatlan, hogy miért ott és miért olyan kurtán-furcsán fejeződnek be a visszaemlékezések, ahol: harmincegy éves korában, egy politikai közjátéknál, a lap tetejétől számított negyedik sornál.

A szöveg stílusa rendkívül olvasmányos. A helyesírás viszont csapnivaló. Bár szórendi hibák nincsenek, a ragok használatával, az ékezetekkel vannak gondok. Ennek valószínű oka a többnyelvűségben keresendő. Ligeti Miklós szüleinek anyanyelve német volt, ilyen szinten beszélt franciául és olaszul, de jól kommunikált angolul is. Beszélni magyarul az utcán, a többi várbéli gyerektől tanult. A polgári felső tagozatát – mint az a memoárból kiderül – nem fejezte be, az akkor kezdődő művészképzésben vett részt, melyben, úgy látszik, inkább a szakmai oktatás dominált.

A szöveget végül is a helyesírás mai szabályai szerint, de az eredeti nyelvi állapot, a keletkezés korának stiláris sajátosságait megtartva adjuk közre. Emellett megtartottuk a személynevek és helynevek Ligeti által használt (helyenként pontatlan, néhány esetben nem is következetes) formáját is. Az interpunkciót általában a mai gyakorlat szerint módosítottuk, de – szándékosan – megőriztük a kézirat szövegének eredeti ritmusát.

Ligeti T. Miklós

Ligeti Miklós.

Születtem Budapesten, 1871.¹ évben, a Várban, az Úri utcában. Szemben a helyőrségi Templommal és a Nádor laktanyával szemben levő sarokházban².

Apám³ korán került árvaságra, és egy *ideig* egyik nagybácsija nevelte, vágya volt katonának lenni. Így tehát korán bevonult, és katona is maradt, mint törzsőrmester szolgált. Házassága alkalmával felesége buzdította, hogy lépjen ki, amit meg is tett, de a civil élet nem volt neki való, és összes törekvése oda irányult, hogy visszakerüljön.

Sikerült is, és a Nádor laktanyában halt meg 1897-ben.

Részt vett Solferino, Königrätz *ütközeteiben*, és a boszniai hadjáratokban.

Midőn én katona-sorba kerültem, mindent megtett, hogy ne legyek katona, annyira ellene volt a katonáskodásnak. Pedig ő jó katona volt, kitüntetései voltak, és mégis a subordináció és csak a felsőbb parancs szerinti intézkedések, amiket kritika nélkül teljesíteni kellett, nem voltak ínyére. – És mégis mindig a legpontosabban teljesítette, amit el is ismertek. – Elmondotta, hogy csak egyszer volt, hogy ellenkezett, és ez a következő:

1866-ban a poroszok elleni háborúban a századjával, ahol ő már őrmester volt, egy malomba szorultak, velük szemben egy dombon a porosz tüzérség ágyúja állott, amelyk abban a percben, ahogy észreveszi őket, össze lövi őket.

Apám kimászott, kikémlelte a helyzetet. – Láta, hogy egy vízárók vezet fel a domb mellé.

Visszajött, és jelentette, hogy ő egy szakasszal ebben az árokban felkúszik, és hátba támadja az ágyút és legénységét.

A kapitány, mivel látta, hogy ez sokaknak tetszik, reá rivallt: ha még egy szót szól, lelövi – csend lett. –

Órákig voltak ott csendben, és várták a végzetet. Közben, ahogy ő mondja, Schnaps-hoz jutottak, ez még jobban lelkesítette őket, és este 11-en mégis kikúsztak, az árokban feljutottak, és a mit sem sejtő tüzéretet hátulról megtámadva az ágyút birtokukba kerítették. – Nagy baj volt, mivel a kapitány ebben fegyelemsértést látott, és borzasztó fenyegetésekkel fogadta a jelentést. – Lefokozás, stb., stb.

A vége az volt, hogy mégis kapott hadi kitüntetést, és elismerést, *de* a kapitánnyal a viszony *ezután* nem volt jó.

Königrätznél a vissza-nyomatásnál, amelynek leírása szörnyű, az Elba hídjáról leugrott, hogy így mentse életét, mivel ott egymást ölték az emberek – a Tüzérség, a menekülő proviant⁴ kocsik pedig elgázoltak mindenkit. – Így tehát jobbnak látta a vízen való menekülést megpróbálni, jó úszó lévén leugrott a hídról.

Mégis az üldöző poroszok őt is megsebesítették. – Másnap ott találták, és Berlinben tért eszméletre, ott megoperálták, és így megmenekült.

Budapestre jött és elmaragott a kiró
berked a mire Ferenc József uralkodott. Jö
királyi utasítást kaptam hogy 10 nőt
csináltam Budapestre.

Ki lettek onnan. Sanyó, Páva, Vastag,
Berecsy, Sankovics, Hólló, Donath, a
nyelvtanár és kapitány, meghívták Bauffy
minit. Területük egy vesemés oku.

A sokas elöljáróval is volt hogy meg-
keresétek az illetőt hogy melyiket akarja
valasztani. Én is úgy mentem hogy meg-
mondom hogy mi van és választhatok.

Boldogom mentem fel a várba hogy
kapsz egy nyilvanyú nőt. A nőt
sok sem almozdattam.

Bauffy bár minit területük nagyon
csöves ember volt, határozott fellelőssel
és kijelentésekkel - nagy megjelöléssel
leptem be először egy minit. Területükkel
nemben.

A minit területük irral fogadták.
Azt hívattam hogy a 10 nőt egy-egy
mestergyalgól - de minit. Területük
sem hogy én fogjam csinálni in kiró.
nyomás. nőt.

A milyen népmes írták ez a
fogadás, hogy ezt volt egészen minit.

Juttam mivel minit. Területük
is velle Anonymus nőt. A nőt sem
akarta - minit. Területük adhat sem minit.
to pont nem volt kora.

Minit. Területük is fogtam: nagyon halas van
kegyelmes uram kint. A nőt meghívták.
de tudtommal is volt hogy a minit. Területük
bár. A nőt.

A nőt Bauffy azt felelt: Igen az volt
de mivel az Anonymus nőt minit. Területük
a minit. Területük kint. A nőt meghívták
de tudtommal is volt hogy a minit. Területük
hogy oldja meg.

Továbbin elhatároztam hogy ezt is. A nőt
kaps. Kora.

Elhatároztam hogy a helye a kint. A nőt
varri városlaloni a vár alatti falnál
len, a nőt kint. A nőt meghívták
is csinálhatja.

A nőt elhatároztam elhatároztam
minit. Területük a nőt. A nőt meghívták
bár. A nőt meghívták a nőt
egy nagy kora. A nőt meghívták
ma sem volt oku, pedig ott áll ma
elő a Jász em létem.

Elkeseredésemben akar. A nőt meghívták
rak a következőket minit. Területük.

Kegyelmes uram. A nőt meghívták
kint. A nőt meghívták hogy a nőt.

1. Ligeti Miklós emlékezéseinek kézirata

Különös, hogy ő, a ki erős és bátor ember volt mindvégig, és a röviden elmondott dolgokból úgy látszik, hogy hősként viselkedék, azt mondta, hogy – bár ő sok ütközetben vett részt, ami azt jelenti, hogy régen mindég kézi tusával végződtek az ütközetek és ezen múltott eldőlése – mégis úgynevezett hőst nem látott.

Az emberek puska és golyó, ágyú ellen csak akkor hősködtek, amikor parancsolták, vagy más út nem volt.

Az egyéni hősök, akár ő is, vagy ittasok voltak, vagy annyira elkeseredve, hogy tajtékzott a szájuk, és ilyen állapotban mentek neki akár az ágyú torkának.

Gyönyörű szép, egyszerű karakter volt – nem ismert csalafintaságot.

Régi katona.

Ez lakcsított engem, és nehogy ez legyen az életcélom, mindég a katonáskodás el-
len volt.

A véletlen megoldotta.

Gyerek-korom emlékei közül a következők érdekesek: 7-8 éves lehettem. Budán a Horváth utcában laktunk, és Roussli⁵ nővéremmel mindég a közeli Lukács és Császár fürdő kertjébe küldtek játszani. – Emlékezetes ezen időből, hogy egyszer egy új vázsonruhát kaptam – nagy eset volt egy új ruha. – Ezzel mehettem ki a kertbe. Persze százszor is a lelkekre kötve, hogy hogyan vigyázzak, pláne új ruhában.

Az akkori Duna-part még nem volt kiépítve, a Császár és Lukács fürdők kertje di-
rekte a Dunába ment, nem volt kőpart, nagy víz alkalmával víz alatt állott a kert. Ott kötöttek ki a tutajok.

Hát én vigyáztam!

Sétáltam, sétáltam, és rém büszke voltam az új ruhámra, de a tutajok mégis vonzottak. – Hát lassan lementem reájuk. – Ha pedig már ott van a gyerek, hát végig is kéne menni az összes tutajokon. –

Így is történt, hogy akkor el kezdtem átugrálni egyikről a másikra. – Csak egy kis tévedés volt. – Amikor az elsőről át akartam ugrani a másikra, nem én ugrottam, hanem a tutaj ment el alattam, és így a két tutaj között beleestem a Dunába.

Annyi lélek-jelenlétem volt, hogy az egyik kezem amennyire lehetett, kinyújtottam a vízből, hogy így ha a víz lefelé sodor, a másik tutaj peremét elfogjam. Ez volt a szerencsém. – Mivel az alattam ellökött tutaj most megint visszacsukódott, így a kettő között csak a beszorult kezem volt künn.

Nagy megerőltetéssel széjjel nyomtam őket, és kimásztam. Ekkor már nagy kiabálás mindenfelé, rendőrt is láttam, és igazán csak most ijedtem meg – mi lesz most. Gyerek ésszel csak arra gondoltam, hogy most a rendőr elvisz, és becsuknak. Úgy, hogy mikor láttam a felém rohanó embereket, egérutat kerestem, és neki vágtam a Margit híd felé, ahol akkor a budai szemét lerakódó volt, és a szemeten keresztül menekültem, nem reagálva, de nem is figyelve, hogy mit kiabálnak utánam az emberek. –

Hogy *hogyan* kerültem haza, és hogy otthon mi történt – arról jobb nem beszélni. Másnap a lapok hozták az esetet, név nélkül, mivel inkognitóban menekültem, és rendészeti felügyeletet kívántak. –

Ez volt az első szereplésem a nyilvánosság előtt.

A második 11 éves koromban egy nagyon szomorú eset, és máig úgy van előttem, mintha tegnap történt volna, és egész életemen át kísért. –

A Horváth utcai ház egy régi budai emeletes nagy ház *volt* sok lakóval. – Fa lépcső vitt fel az emeletre. – A kapualj (Einfahrt) a régi házak tipikus boltozatával, ahonnan a pinceáador nyílt. –

Nálunk édesanyám nagy takarítást csinált, ami azt jelenti, hogy az összes bútorok az Einfahrtban állottak. – Soh'sem panaszkodott azért más lakó. – Én pedig a bútorok tetején ültem. – Nem azért, hogy vigyázzak, arra akkor nem gondolt senki, hogy vigyázni kell. Ez természetes élet volt, nem loptak akkor még Budán.

Amint ott trónolok, az emeleti Müllérék 9 éves kislánya sírva hozzám jön, hogy az anyja kizárta, és felakasztja magát. Müllerné egy hat gyerekes szegény özvegyasszony volt – mosni járt, most beteges volt. – Egy pillanat alatt fenn voltam, az ajtó zárva, az oldal-ablakon benéztem, és tény: ebben a percben tette fel Müllerné a konyhát elosztó gerenda kampójára a hurkot, amelynek másik vége már a nyakán volt.

Lerohantam, nálunk a cselédleány ép' húst vágott. – Nagy ijedségére szó nélkül kikapom a kezéből a kést, a másik kezemmel őt fogom, és húzom, hogy jöjjön. Nem tudta, hogy ez mit jelent, megijedve futott velem fel az emeletre, – azt hitte, mint azután elmondta, – hogy verekedés van, és én késsel akarok megölni valakit, azért szaladt velem, hogy megakadályozza.

Az ablakhoz érve azt bezúztam, bemásztam, hívásomra ő utánam jött – ott reá kiáltottam, mikor az akasztott Müllerné előtt állottunk: – Emeljen fel!

Egy nyisszantás, és amit soha az életben nem felejték el, mivel most is hallom, mint egy tömött zsák, esett le szegény Müllerné. A hurkot letéptem a nyakáról, és csak most tudtam kiáltani. – Annyira hatása alatt voltam az eseménynek.

Közben a leány sírására, a mi eszeveszett rohanásunkra, az ablak-csörömpölésre összeszaladtak a házbeliek, rendőr, orvos stb. Leöntötték vízzel, dörgölték, és még életre lehetett kelteni. Engem mindenki ölelt, csókolt és dicsért. – De én csak a 6 összegyűlt gyereket néztem, a legnagyobb fiúra, 15 éves inas gyerek volt, ahogy bambán nézik anyjukat. – Ma is látom azokat az érthetetlenül néző szemeket. –

Másnap a lapok teli voltak, lévén az öngyilkosság akkortájt még ritkaság. Engem mint hőst szerepeltettek – kaptam is a főkapitány úrtól 2 ezüst forintot, mint kitüntetéset. – És csodálatos a lapok értesítése, és a szegénység leírása, processzióra jöttek az emberek, fiakkerek nagy kosarakkal, élelmiszerekkel, ruhával, pénzzel segíteni a szegény családon. – Az emberek akkor igazán jók voltak. – Segítettek. –

Én pedig híres fiú lettem, mindenki külön érdeklődött, hogy *hogyan* is volt. – És az összes jótékonykodók mind külön hoztak egy stanicli cukrot az én számomra – a hősnek?

A harmadik esemény, ami gyerekkoromnak mély benyomását hagyta reám, és mindvégig kísért, egy összeesküvés 13 éves koromban.

Az akkori idők felfogása, ami a gyerek felfogását nagyon izgatta, a szabadság gondolata – a 48-as eszme.

Sokat beszélünk, és tanakodtunk, hogy lehetne megmenteni hazánkat. Hárman voltunk, akik mindég összebújtunk, és tervezgettünk. – Elhatároztuk, hogy mi megcsináljuk, és már most készülünk reá. Az egyiknek katonának kell lenni, a másiknak politikai pályára kell készülnie, a harmadiknak, az én voltam, mérnöknek kell lennie, és akkor, ha eljön az idő, aláaknázzuk a Várpalotát, és amikor a király ott tartózkodik, felrobbantjuk a várat.

Tél idején, a budai oldalon a befagyott Dunán – *a* szabad ég alatt esküdtünk fel. –

Tény, hogy komolyan vettük, és megéreztük egymásban és magunkban, hogy mi felkelne meg legjobban hivatásunknak. Az első tényleg katona lett, és a világháborúban kitüntetve, mint őrnagy eltűnt. A másik ma is szerepel politikai mozgalmakban, és fő vámhivatalnok. Én pedig mérnöknek készültem, és a következőkből kifolyólag véletlenül szobrász lettem.

Később soh'sem találkoztunk, de ha véletlenül láttuk is egymást, elnéztünk, hogy ne ismerjük fel egymást. Így hát nem tudom, hogy milyen volt az ő érzésük, – magamról tudom, hogy nagyon sok kellemetlen érzésem volt, tekintettel arra, hogy ép' ő felése közelébe kerültem, a kinek nagyságát és kiválóságát örökké imádom. De tény, hogy mindég elfogult voltam a közelében, mindég ott volt előttem a három gyerek egy ködös téli napon a Duna jegén [Berán József – Stádler Nándor]

Életem forduló pontját jelentette a IV. osztály. Az iskola felsőbb osztályainak jobb tanulói elhatározták, hogy csinálnak „Gloria” címmel *egy* alakulatot. Olyan volt ez, mint a cserkészlet: az iskolából kiválasztottak 40 *gyereket*, ezek katonás kiképzéssel minden szombaton kivonultak a Kis Svábhegy barlangjához, és ott katonásdit játszottunk.

Heti illetéket is kellett fizetni: 1 krajcárt, a jobb módúaknak 2 krajcárt. Ebből vetünk zászlót 2 forintért, és a tiszteknek két régi jurátus fringiát á = 80 krajcárért.

Szépek voltak ezek a kirándulások, már azért is, mivel a gimnáziumnak is volt egy hasonló alakulata.

Így tehát az volt a fő, ki tudja előbb szombat délután elfoglalni a Kis Svábhegy barlangját. Mert messze volt ez még akkor, és elhagyatott hely. – Bármennyire siettünk, míg összeverődünk, oda kimasírozunk, bizony megesett hogy lekéstünk. – Bár majdnem mindég mi voltunk ott előbb. Ez fontos volt, mivel a bennlevőktől elfoglalni nehéz volt, sőt lehetetlen.

Ott volt kitérve a zászló, és ez lelkesített, mindenre készen, lévén ez nagyon fontos.

Sajnos, nem sokáig tartott a dolog. Megtörtént, hogy mi bevonultunk és elhatároztuk – hogy csellel bebújunk, és a bokrok között hagyunk figyelőt, hogy ha a gimnazisták jönnek, azt higgyék, még nem vagyunk itt, és bátran jöjjenek fel – mivel akkor bizton lesz csata, és az kell.

Tényleg jöttek, mit sem sejtve, mi pedig „Éljen a haza” csataordítással ki és reájuk rohantunk. – Óriási győzelem. – Ők fejvesztve hanyatt-homlok lerohantak, csak hogy szabaduljanak az ütlegektől. – És most jön a gyerek tudatlan kegyetlensége. – Az egyik futás közben megbotlott, és elvágódott, ezt körülfogta a csapat, és a győzelmi mámorban előkerültek a gumipuskák [csúzlik], előkerült só és – megsóztuk. – Csak mikor kínlódba nyöszörgött és nem mozdult – látta a mámoros csapat, hogy itt baj van. Fegyverszünet köttetett, és átadtuk a szegény fiút. A ki hetekig feküdt a szózásból kifolyólag. –

Csak hogy most jött az igazi. A szülők feljelentettek. – A gimnázium átírt. – Átjöttek megbeszélni a bűnügyet.

A 40 fős csapat a tanáriba lett behívva. – Ott volt az egész tanári kar, a szolgálak, a közepén az igazgató úrral. – Aki menydörgésszerűen szórtá reánk a válogatott jelzőket, aposztrofálva bennünket és viselkedésünket. Elvetemült gondolkozásunkat stb. a végén azzal befejezve, hogy ilyen gonosz lelketlen csirkefogókra nincs szüksége a társadalomnak, és mi mind ki leszünk csapva. –

Elképzелhetetlen, hogy milyen volt a hatás. – Lesújtva, kétségbe esve távoztunk azzal a szent meggyőződéssel, hogy ez így van jól, mert mi tényleg, ezek után – mivel csak most tértünk észre – ezt mind megérdemeljük. – Osztálytársaink nem mertek beszélni velünk. – Mindenki kikerült. – Mivel mi vagyunk a legelvetemültebb Rózsa Sándorok, akik már most handákba tömörülnek. Mindenek voltunk, ami rossz, és csodálatos, senkinek sem jutott akkor eszébe, hogy a gyerekekben van erő, van vágy dolgozni, tanulni, tenni, csak valakinek, egy tanárnak kéne az élére állani, és ezt a fiatal erőt kihasználva jóra nevelni – Egy angol embernek kellett jönni, aki egyszerre egy nagy világ-sereget csinált.

Baden-Powell⁶ meglátta az ifjúság vágyát, erejét és első megindulásra alakult a világ cserkész csapata. –

Felszerelésünket az iskola elkobozta, a zászlót iskolai ünnepekre díszül használták, de a kardokkal nem tudtak mit csinálni. – A Tanári kar végre úgy döntött, hogy ezt odaadják a rajztanárnak, Tahy Antal festőművésznek, – műterem díszül. –

Ezzel nyúlt bele a sors keze életembe. Másnap a rajz-óra alatt Tahy korrigálás alatt hozzám szól, hogy iskola után hazahozod nekem a kardokat. – Ezt hallották többen, óra után mint egy felkavart méhkas zöngött minden. Megrohantak, hogy ezt nem lehet, hogy még közülünk valaki vigye haza a keserves krajcárjainból vásárolt dolgokat. – Ezt nem lehet. –

Ez volt az én véleményem is! és mivel úgylis mindennek vége, legalább büszkén távozzunk. – Megbeszéltük, hogy iskola végén mind együtt leszünk, és lesz, ami lesz! Az iskola is hallotta ezt, és ott állt az egész *csapat*, mivel most valami nagy dolog fog

történni. Lélegzet vissza-fojtva állottunk mind a nagy folyosón csöngetés után, és vártunk. – Mert nem mentünk el, mivel ezt végig kell csinálni.

Tahy kijött, a kardok újságpapírba csavarva. – Meglátja a tömeget, a közepén én dacosan hátul össze kulcsolt kezekkel. Ránk nézett, egy pillanatig gondolkozott, sejtve: itt készül valami. – Felém tart, mosolyogva nyújtja a kardokat – azzal: – Gyere, meg akarom mutatni a műtermet!!

Ez ugyan kizökkentett, de azért feszesen álltam, és vártam. – Talán valami morgást, vagy közbeszólást, vagy akármi ellenkezést, hogy én is szólhassak.

De semmi, semmi – csend. –

Végre megszólal Tahy: – Hát gyere már.

Így hát indultam, és velünk az egész iskola, mintha ez mindenkinek szólt volna, és egy műterem akkora volna, hogy oda 6 osztály is befér.

Nem messze lakott egy régi házban, engem a kapun előre enged, ő is belép, utánunk a kaput bezárja. –

Nagy csalódottság lehetett odakünn.

Beléptünk egy nagy szobába, ami műteremnek volt berendezve. De gyönyörű volt. Sok – sok kép a falon – Staffelei-eken képek – Száraz pálmák, szövetek – csoda szép volt. Olyat még nem láttam, de elképzelni sem tudtam volna. –

Igaz, hogy soh'se gondoltam művészetre. – Mérnök – ez a valami, ezt szerettem volna, édesanyám is, ha csak szóba került, – ott volt az, hogy miből tanuljak.

Megengedte, hogy körülnézzek. – De sok szép volt ott: – a közepén egy elkezdett kép, a „Gyárban” Gépek, munkások, ahogy dolgoznak.

Csoda szép!!

Egyszerre azt kérdi Tahy, hogy mi akarok lenni?

Hogy mi? magam sem tudom, talán mérnök. –

Hát miért nem akarsz művész lenni?

Én azt hiszem, ép' így kérdezhetne volna ebben a percben: – Hogy miért nem akarok Pápa lenni. Annýira csodálatos volt. Erre soh'sem gondoltam, és így csak azt feleltem: – Hisz én nem tudok rajzolni.

Ez igaz, mondta ő, de talán ha törekednél és akarnál – talán. Próbáld meg. –

És ez csodálatos, ha vissza gondolok, hogy aki később jószágos barátom volt, *hogyan látta meg bennem a tehetséget*, és *hogyan vitt be engem művészetbe*.

Az iskolában akkor rajzlapok után, főleg lithografiák után tanították a rajzot. Én is kaptam mindég egy-egy fejet, de soh'sem tudtam megcsinálni. – Elkezdtem, de valahogy unalmas volt, és talán az, hogy én ezt nem tudom ilyen szépen straffirozni, már előre elvette a kedvemet, és nem is erőlködtem, de unalomból, vagy belső ösztönből a kereten kívüli papír teli volt firkálva – lovakkal, madarakkal, háborús jelenségekkel stb.

Mindég féltem, mikor a tanár jött, mivel mindég össze szidott, hogy lusta vagyok, nem rajzoló, csak tele piszkolom a rajzlapot, – és nézte – a piszkokat – de nem szólt semmit. Otthon pedig, nehogy mindég kelljen a könyveket bújni, és lássák, hogy dolgozom, szinte egyre firkáltam. Lefestettem az összes olajnyomatú képeinket. Nézték, dicsértek, de bennem soha nem volt egy pillanatig sem az az érzés, hogy ez művészetnek induló érzés, vagy hogy én művész szeretnék lenni. –

Szerettem vele foglalkozni, de mindég az volt a meggyőződésem, hogy nem tudok. – Bámultam azokat a fiúkat, akik olyan szépen meg tudták csinálni a lap-mintájukat, amit én soh'sem fogok tudni. Csak később jöttem reá, talán mégis volt valami, – mivel

azok az osztálytársaim, akiknek tehetségüket bámultam, mindég engem kérdeztek, hogy jó-e? Elhívtak haza magukhoz, hogy csináltak otthon rajzokat, nézzem meg. –

Elmentem, és rém büszke voltam, hogy tőlem kérdezik, – de én nem hívtam senkit, nem is szóltam, hogy én festek, – mert szégyelltem, hogy kinevetnek, mivel ez csak olyan kleksznis⁷ volt. – Hisz otthon is mondták, hogy jó, de miért nincs ez szépen kidolgozva.

Igy tehát ne vegye rossz néven senki még ma sem, ha ezzel a terheltségemmel még ma is működöm.

Ennek az első műterem-látogatásomnak az lett a vége, hogy a szünidőre Strobl Alajoshoz ajánlott be Tahy – beszélve édesapámmal – szobrász inasnak.

Tahy⁸ úgy látszik, édesapámmal is beszélt, mivel egy nap édesapám hazajött, és arról beszélt, hogy most jött el a Várbazár előtt, ahol Strobl műterme volt. – Ott óriási néptömeg állt, és várta Nathalie szerb királyné jövetelét, akit Strobl mintász.

Ez persze buzdításképpen lett elmondva, de én reám semmi hatással nem volt, mivel a Király vagy Királyné olyan távolságot jelentett, amit én felfogni sem tudtam. Nagy dolog volt: – kapitány, őrnagy és a legeslegmagasabb rang az ezredes. – Ezt ismertem a kaszárnyából, – de azon felüli nagyságok csak képzeleti tünemények voltak. Ha a tábornokról esett szó, ez a mi szemünkben már csak mesebeli alaknak tűnt.

Igaz, hogy akkoriban a tekintélytisztelet egész más volt, és oly távolságot és oly elérhetetlen valamit jelentett, hogy bizonyos felfogásban már nem is érdeklődtek odáig. És ha a régebbi időket összehasonlítom a maiakkal, óriási csodálkozással szemlélem azt a változást, amit nálunk a háború utáni forradalom, de főleg a kommün idézett elő – az emberek egy csapásra megváltoztak: nincs tekintély és nincs elérhetetlen magasság.⁹

Azt pedig leírni nem tudom, hogy milyen érzés volt, mikor édesapámmal elmentem Strobl műtermébe. – Fogalmam sem volt, hogy ez van, – ez csupa bűvészet. Soh'sem gondoltam erre, hisz nem is tudtam, hogy egyáltalán a szobrászat egy foglalkozás. – Tahy látta meg bennem, és beszélve apámmal, ő vitt oda – az ő büneért áldja meg az Isten!!

Szobrász inas lettem, amint mondom soh'sem foglalkoztam azzal a gondolattal, hogy az is lehetnék, nem érdekelt akkoriban még az sem, hogy a szobrok hogy készülnek, és egyszerre itt vagyok, hogy esetleg ez lesz életem foglalkozása, és az én hivatásom.

Esetleg –: mivel akkor 13 éves múltam¹⁰ [... ..] és a szünidőre próba képen felvéve.

Az életrajzokból tudom, hogy mindég úgy írják, hogy már gyermekkorában az *vagy* ez akart lenni. Hogy milyen kitartással és céltudatossággal dolgozott az illető, hogy azt vagy ezt elérje. – Úgy érzem, talán az érdekesség úgy diktálná, hogy így kéne írnom, vagy talán úgy kéne lenni – sajnos az igazság nálam az, hogy soh'sem gondoltam művészetre, csak úgy időtöltés képen festettem, vagy rajzoltam teli a rajzpapírom *kereten* kívül eső részeit.

Önvallomás képen tartozom továbbá azzal is, hogy még a Stroblnál eltöltött egy év alatt *is* soh'sem volt bennem az az érzés, hogy én is művész leszek, vagy lehetek, mindég azzal dolgoztam, hogy valószínűleg – olyanféle segéd leszek, aki a nagy mester mellett dolgozhat, vagy annak munkáit márványban kivitelezi.

Nem firtatom, hogy jó-e, vagy nem, ha ez az érzés dominálja egy fiatal tehetségnek a lelkét? De úgy érzem, mindenesetre jobb, mint az, amit ma látunk, hogy akármilyen fiatal kezdő szárnypróbálgatásaival – dicsőséget hirdet Önön magának, – és új irányról beszélve minden egyebet lekicsinyel. – Nem hiszem, hogy őszintén csinálják, de semmi esetre sem a tehetségesebbek; csak úgy látszik, hogy a nehéz viszonyokban való érvényesülés, mint életöztön követeli ezt a mostani emberektől. Tanulás nincs – mindenki már mint nagy művész és csoda tehetség kezdi pályáját, már pedig a múlt mutatja, hogy a legnagyobb tehetségek csak hosszabb, komoly tanulmányok után mutathatták és alkothatták mindazt, ami maradandó és örök csodálat tárgya. –

Sajnálom azt a sok fiatal lelkesedő és tehetséges elemet, aki így kezdi, és majd később fogja belátni, hogy milyen mulasztásokat kell pótolnia, ha erre még egyáltalán alkalma és ereje lesz. –

Szóval Stróbl Tahynak azt mondta, hogy 2 hónapi próbára vesz fel, és ha tehetséget lát, a továbbiakról majd beszélnek. Amilyen könnyen, sőt nemtörődomséggel jöttem, 2 hónap múlva alig vártam az ítéletet, amit kimondanak rólam, mivel ez alatt nagy változáson mentem át. Szívzorongva gyönyörűséggel néztem a dolgokat. Áhítattal, szeretettel néztem, néztem a Mester munkáit, bámultam a márványfaragás csodálatos teremtését.

Az élet így gyönyörű volt. – Gipszeket kopíroztam és régi mesterek rajzait. – Közben Moretti márvány faragásaiban segédkezhettem. – Strobl kijelentette, hogy van tehetségem, ne irakozzam be iskolába, ő ott tart és legyek szobrász. –

Cirka egy évig voltam Strobl várbarázi műtermében, amikor beiratott az Országos Iparművészeti iskolába¹¹ – Mátray Lajos tanárhoz. Id. Mátray Lajos kiváló és felejtetetlenül nagyszerű tanár vezetése alatt végeztem az Iparművészeti iskolát 4 év alatt.

Az iskola akkor még nagyon kezdetleges volt, egy Izabella utcai bérházban volt elhelyezve, a lakószobák voltak a műtermek. – Minden szűk volt. – Akkor kezdődött Magyarországon a művészi érdeklődés és csodálatos fellendülés. – Így tehát új szakmai kiképzésre volt alkalom az iskolában, és rengeteg jelentkező volt. – Festészet, szobrászat, rézkarc, és fémművesek. –

A tanári kar kitűnő volt, bár egyik sem hihette, hogy valaha tanárja lesz egy művészi iskolának. – Hazánk hirtelen kulturális föllendüléséből kifolyólag vetődött fel a kérdés, hogy nem kéne-e egy ilyen iskolát, – mint *amilyenek* külföldön már voltak, – itt is megcsinálni. Trefort miniszter megértette, és próbaképen bérelték az Izabella utcai házat. Egy-egy lakás volt egy szak iskolája, a földszinten a dekoratív szobrászat, egy utcai szoba az idősebb osztályoknak, udvari szoba a kezdőknek. – Elég sötét helyiségekkel, szűk utcában, szűk udvarban, kis lakás ablakokkal, egy szűk, sötét udvari konyha volt a gipsz-öntőde, jellemzésül: a legfényesebb napon is egész nap egy gázlámp mellett lehetett csak dolgozni –

Tanári kart sem lehetett nagyon válogatni, hisz nem volt sok ember, aki magyar nyelven tanítani tudott volna. –

Mátray faragó volt külföldön. Feichtinger templom-festő volt. Herpkának egy kis üzlete volt. Doby rézkarcos, tanár. Schiketanz, építész bizony alig tudott magyarul.¹²

Eleinte természet utáni fej, vagy akt rajzolás nem létezett, csak később vezették be.

És mégis szerencsés választás volt, mivel a tanárok szakemberek voltak, szaktudással és nagy szeretettel fogtak hozzá az iskola kiépítéséhez. Igazgatója nem volt

külön az iskolának, a Képzőművészeti Főiskola igazgatóját, Keleti Gusztávot bízták meg, hogy vezesse addig az iskolát, míg ez kialakul, –

Az iskola rohamosan fejlődött, a Kemnitzer, mai Hegedűs Sándor utcába tették át az iskolát, és mivel legnagyobb fejlődést a szobrászati szakosztály bizonyította, ennek külön műtermet béreltek a Rózsa utcában, Izsó Miklós volt műtermében – Ékítményes rajz, stíl-tan és építészeti rajzóra, mértan a Kemnitzer utcai iskolában. – Anatómiára aki akart [nem volt kötelező] a főiskolára Székely Bertalan előadásaira lehetett elmenni.

Gyönyörű 4 év volt teli lelkesedéssel, törekvéssel és nagy szorgalommal. – De nem is lehetett másképp. – Mátray komolyan vette a dolgot. Szigorú volt, aki nem dolgozott, vagy nem mutatott előmenetelt, haladást, azzal kíméletlen, sőt gorombán bánt, és mielőbb kitette – de mindég igazságos volt.

Mikor a mi negyedik évfolyamunk végzett, csinálta Mátray az első szakosztályi kiállítását a Rózsa-utcai műteremben. – Nagy feltűnést keltett. – A készülő munkák agyagban, a jobbak kisebb gipszben; fafaragási munkák, sőt márvány-faragás is volt kiállítva. – A sajtó gyönyörűen foglalkozott a kiállítással. – Csáky Albin miniszter is eljött nagy kísérettel. – Rengeteg látogató, 8 napon keresztül mi voltunk a vezetők. – Újszerű volt, és nagy meglepetést keltett.

Én egy életnagyságú kútcsoportot mintáztam, Nereide-frizt¹³. Hát mit tagadjam, kezdetleges kompozíció, még nem voltam 18 éves. – Élő modell nem volt megengedve, de nagyszerű tanárom, hogy segítségemre legyen, kivételesen megengedte, hogy az akt tanulmányokat az ő szobájában csinálhassam.

A rengeteg látogató között volt Hütl Tivadar porcellán gyáros, akinek úgy látszik, munkáim nagyon tetszettek. – Beszélhetett Mátray Tanárral, behívtak a Tanár szobájába, és legnagyobb meglepetésemre a következő ajánlatot tette: Jöjjenek hozzám, én leszek a szobrászati osztály igazgatója, 100 frt fizetés, lakás, fűtés, világítás.

Később hallottam, hogy nem budapesti gyárba, hanem egy csehországi gyár részére szólt az ajánlat.

Otthon elmondtam az ajánlatot, és boldogok voltunk, – 19-dik évemben voltam és igazgató – ?

Négy napig tartott a boldogság. – Akkor találkoztam dr. Sonnenfeld Zsigmond Tanárral, a Pester Lloyd művészi kritikuskával a Deák szobor előtt. Ő a Lloydban egy tárcacikket írt, ahol külön velem foglalkozott. – Mikor megláttam, jutott eszembe, hogy ezt illenék megköszönni, – megtettem. Akkor azt kérdezte, hogy most mit fogok csinálni. – Büszkén mondtam, hogy igazgató leszek. –

Előre bocsátom, hogy a kiállítással minden újság hosszadalmasan foglalkozott, és valahogy mindenütt külön kiemelték engem. Sőt emlékszem, hogy Fenyvessy Ferenc a Függetlenségben szintén tárcacikk keretében írt rólam.

Sonnenfeld reám nézett, vissza lépett, és ma is látom magam előtt, megdöbbenve nézett reám, – mint később elmondta, – megdöbben, és azt hitte, hogy megzavarodtam, a fejembe szállt a sok dicsőség. – Midőn megtudta, hogy miről van szó, másnapra 9 órára oda rendelt a kiállításra azzal, hogy szóljak Mátray Tanárnak, legyen szíves őt ott megvárni. 9 órakor kijöttek a tanári szobából, reám támadtak, hogy nekem tovább kell tanulni, és semmiféle állást nem vállalhatok. Azt feleltem: hisz Mátray Tanár mutatott be Hütlnek, – azt mondta igen, mivel tudja, hogy szegény családból származom, azt akarta, hogy legyen mindjárt keresetem. De meggyőződése, hogy nem maradok ott. Közben már megjött Csáky Albin minisztertől az ígéret, hogy ka-

pok ösztöndíjat, most pedig Sonnenfeld dr. úr is azzal jött, hogy szerez ösztöndíjat, és a bécsi akadémiára kell mennem.

Vége volt a boldogságnak, és az elképzelt igazgatói pozíciónak. – Elmentem Wienbe az Akadémiára Hellmerhez. –

Ez a négy napi kerámiai előkészület megmaradt végig bennem. Az Akademia szabad idejében Rosenthalnak dolgoztam Bécsben. – Sokat foglalkoztam kerámiával, 1913-ban így lettem az Állami Kerámiai műhely vezetője, volt külön gyárom.¹⁴ – Sok-sok keserű tapasztalattal, *de* azért még sok-sok boldog órát köszönhetek a kemencénél eltöltött időnek. –

Így kerültem egy évig Wienbe – Hellmerhez. Ez komoly iskola volt. Ott kellett volna maradnom tovább. Akkor végzett ott Fadrusz János, akkor csinálta a Krisztus-feszületet, és ott végzett Jankovics Gyula a Liba-tolvaj című szobrával. – Ott volt már akkor Telcs Ede is.

Egy évi ott tartózkodás után, amidőn haza jöttem, meglátogattam Strobl Alajost, akinek akkor készült el Epreskerti Szobrászati Mester-iskola címen a műterme. Ő szólított fel, hogy jöjjenek hozzá az iskolába. – Amit megtettem örömmel. –

Ma is még sajnálom. –

Strobl egy kitűnő ember volt. – Nagy és lelkes művész, egy örökké rajongó lélek. Munkáit és munkálkodását mindig a legnagyobb csodálattal néztük. – De ma átgondolva a dolgot, minden megadott neki, de az iskolát, mint ilyent, azt nem érezte. – Teli volt ideákkal: a kert, az épület díszítése. – Hó szobrokat csinálni, művész csínyeket rendezni, ezt szuggerálta belénk a legnagyobb lelkesedéssel. – Ő fáradhatatlanul dolgozott, de azt, hogy az ifjúságot *hogyan* kell a munkába elmélyíteni, az nem adott meg neki. Komoly tanulmányokat nem tudtunk csinálni, lehet hogy ennek fő oka az volt, hogy büdzsében nem volt modellre pénz, és így egyre terveztünk, és kertet, házat díszítettünk.

A Rákászfű¹⁵ szobrot is csak úgy tudtam megcsinálni, hogy nyáron, amikor ő birtokára, Királylehotára ment, fogtam egy gyereket, és az alatt csináltam a szobrot, úgy, hogy amikor visszajött, már majdnem készen volt a „csibész”, erre keresztelte az iskola. – Ez volt az egyetlen tanulmány szobrom, amit két év alatt tudtam csinálni. De – erre sem adott modell-pénzt az iskola. –

Sajnos, a többiek is csak úgy voltak: Füredy-Markup, Abt Sándor, Stoklász József, Damkó tanulmány szobrokhoz ott nem jutottak.

A Rákász szobrom nagyon tetszett, sőt Keleti Gusztáv igazgatónak külön bemutattott Strobl. – A Múcsarnokban kiállítva, megkaptam a Nadányi díjat.

A székesfőváros pedig megvette, és bronzba önttette. – Sőt rendelt hozzá egy pendente-t,¹⁶ a Kacsás leányt, a melyik most a Gellért fürdő – Pezsgő fürdő bazinjánál¹⁷ áll. –

Megint újabb probléma elé kerültem, most mit csináljak – Szerencsére megint ösztöndíjat kaptam, és Párisba mehettem.

„Páris” ez volt minden fiatal művésznek vágy álma, és joggal. – Bátran állítom, hogy a 1890-es évek voltak a modern művészet és francia művészet legnagyobb kora. – A művészek: Barios, San Marceau, Falguere, Mercie, Fremier, az újítók Puvis de Savagna és Rodin.

A gyönyörűség és kétségbe ejtés vetekedtek bennem. – Gyönyörűség ezeket látni, és a tehetetlen kétségbe ejtés, hogy ezeket látva szobrászattal foglalkozzam.

A legszerencsétlenebb napom 2 hónapi ott létem alkalmával a Luxemburg múzeum újra átrendezett megnyitása volt. A remekművek e gyűjteménye olyan hatással volt reám, hogy görcsös sírásra fakadtam. – Ne vegye senki túlzásnak, de olyan elkeseredett voltam, hogy nem tudtam mihez fogni. – Új pályára gondoltam, de nem találtam semmit, amihez fogjak, és öngyilkossági gondolatokkal vergődtem. – Ezt természetesen csak fiatal művész, vagy Önön magában csalódott művész érti meg ...

Én mindég megértettem, ha művész ember öngyilkos lett, vagy az ivás mámorában keresett menekülést. –

Kétségbeesésemből nem találtam kiutat, nem tudtam mihez fogni, csak dolgoztam, nem törődve semmivel, – nem törődtem magammal, nem beretváltam, nem öltözködtem, egész télen cipő nélkül, hócipőben jártam, nem láttam semmit, mindég előttem voltak e nagy mesterek utolérhetetlen nagy művei.

Nem tudom, megérti-e valaki, ha azt mondom, utáltam magamat, a magam tehetlenségét, hogy ilyen pályára mentem, ahol nem boldogulhatok, vagy valamit produkálhatok.

Soh'sem gondoltam arra, hogy művész legyek, és most egyszerre oly elkeseredés fogott el, hogy csak azon gondolkoztam, hogy mihez fogjak, és milyen pályát kéne választani –

Akkor kaptam levelet Keleti Gusztávtól, a főiskola igazgatójától, hogy a Műcsarnok őszi kiállításán kiállított „Rákász” szobrom kapta a „Nadányi díjat”, és valószínűleg a főváros fogja megvenni, és bronzba önttetni.

Elkeseredésem azért nem szűnt meg, pedig a Julien akademián elég jó dolgom volt. Puech Tanár látszólag külön foglalkozott velem. – Midőn a Salon Tavaszi tárlatára volt beküldés, ő szólított fel, hogy küldjek be. Kiválasztotta Henry Battaile és Horthy Béla általam mintázott mellszobrát –

Nagyon jól esett, de őszintén, nem vettem komolyan, azt hittem, csak úgy mondta, hogy ezzel felrázson, talán észre vette elkeseredésemet. – Egy héttel később megint szólt, hogy benn volt a Salonban, mivel úgy tudtam, hogy Juror, de nem látta ott, hogy beküldtem volna a szobrokat. Erre már barátaim is reám szóltak, hogy rögtön be kell küldeni. – Megtörtént.

A bejelentőn ugyanis fel kell tüntetni, hogy ki kinek a tanítványa. – Talán ez is egyik oka, hogy Puech biztatott.

Annál nagyobb volt a meglepetésem, mikor a megnyitás napján a főfeljártól jobbra-balra (escalier¹⁸) két márvány mellszobor mellett az én két gipszem volt felállítva, dacára, hogy csak először volt alkalmam kiállítani. –

Aki a Salon kiállítását látta, tudja, hogy ott teraszok alatt hosszú deszkákön százával vannak egymás mellett felállítva mellszobrok, amiket nem utasítottak vissza, és így a nevük szerepelhet. –

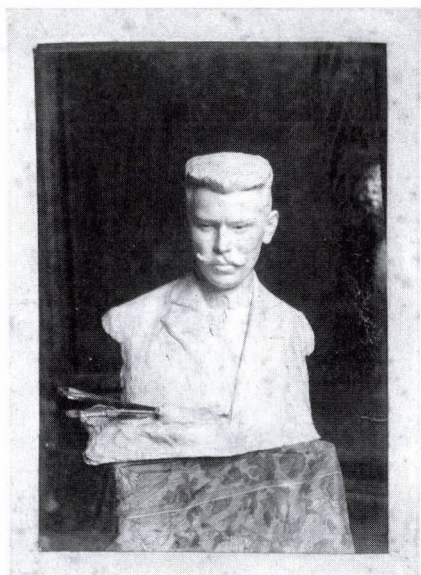
Sokan, főleg művészek gratuláltak, pláne mikor mentiont is kaptam. – Kaptam megrendelést is: a Morin család egyike Páris leggazdagabb embereinek, 2 mellszobrot rendeltek. – Sőt később Antocolszky orosz híres portraít szobrász, aki a viasz-múzeum főembere volt, felszólított: ha akarok, eljöhetek hozzá segíteni. – Azzal biztatott, hogy a fizetéssel meg leszek elégedve. –

Akkor a magyarok közül künn voltak: Rippl-Ronai, Karlovsky, Vaszary János, Markó Ernő, Koroknyai Otto, Horthy Béla, Szikszay Ferencz, Nagy Zsigmond, stb.

Ma tudom, hogy künn kellett volna maradnom. Barrias, akihez Dr. Sonnenfeld vitt el, kijelentette, hogy felfogad, de nekem nem volt bizodalmam, és amikor arról értesí-



2. Ligeti Miklós Csongor szobra Várbazár-beli műtermében



Vaszary János

Ligeti
1895

3. Ligeti Miklós: Vaszary János portréja



4. Vaszary János: Ligeti Miklós

tettek, hogy 2 figurát kaptam megrendelés-képen a Budapesti Parlament építkezéséhez, haza jöttem.¹⁹ –

Bemutatkoztam egy pár idősebb szobrász-művésznek. – Zala²⁰ azzal fogadott, hogy jöjjenek hozzá dolgozni, a két figurát szabad időben ott megcsinálhatom... Nagyon örültem, és megígértem, hogy jövök.

A sors megint másként intézkedett:

Felmentem a kultusz-minisztériumba, a hol báró Szalay Imre volt a művészi ügyek vezetője, mint min. tanácsos. – Ösztöndíjam egy részét kértem kiutalni. – Kérdésére, hogy mit fogok csinálni, megmondtam, hogy Zala mester hívott segédnek, és ezt elfogadtam.

Nagyon helytelenítette, azt mondta, hogy nekem magamnak kéne megpróbálkozni, és ne menjek segédnek. – Sőt segít azzal, hogy itt a fiókjában van egy kulcs egy várbazári dupla műteremről, amit László Fülöpnek tartottak fenn egy éve, de László nem jelentkezik. – Nagy meglepetésemre kiveszi a kulcsot azzal, menjek át, és kezdjek magam munkálkodni. – Sok szerencsét!

Vaszary Jánossal jöttünk együtt haza Párisból, mindennap találkoztunk, elmondtam, hogy mi történt velem délelőtt, de mivel nincs pénzem, sem munkám, hogy két



4. Ligeti Miklós Várbazár-beli műtermében

helyiséget használhassak, az egyiket átengedem neki, míg talál műtermet. – Boldogan elfogadta, és bevonultunk a Várbazárba. –

Ott festette a Hazatérőket, a Zöld Madonnát, és a Forrás című képeket, stb. –

Azaz elkezdtünk dolgozni, és berendezkedni. Egyikünknek sem volt semmije. Szomszédunk volt Fadrusz János, a kinek 3 műterme volt a Várbazárban. – Akkor csinálta a pozsonyi Mária-Terézia szobrot, segédei két bécsi kollégája: Hayda és Kronciányi.

Sokan jöttek hozzánk, és nézték szárnypróbálgatásainkat, Fadruszon kívül Donáth, Bezerédi Gyula, Rippl akkor jött haza, és majdnem mindég ott volt nálunk, neki sem volt műterme, és nálunk csinált kis pasztelleket eladásra. Olgvai Ferenc, Mihalik Dániel, később Feszty Árpád. –

Nagyon szép délutánok voltak, művészi vitákkal. – Mit kéne csinálni, hogy kell elindulni. – Modern művészet kell. – Irányt kéne teremteni. – Mi művészeti felfrissítésről álmodtunk. – Feszty művészi politikáról beszélt, és buzgólkodott.

Akkor csináltam Éva szobromat, és Ádám-Évát, egy nagy bronzfa alatt, amit egyúttal világító almákkal láttam el, mindkettőt a Szépművészeti Múzeum vette meg.

Akkor jött Donáth, hogy akarok-e megrendelést? Nála rendelt Freund építész a fiúmei Adria²¹ palotára 8 figurának modellt, amit Fiumében faragtat majd kőbe, de ő ezt nem vállalja, mivel csak 200 forintot fizet darabonként, ha vállalom, átadja. Freund eljött, a vázlatok tetszettek, és volt megrendelésem. – Ugyanakkor építette az Angol–Magyar Bank épületét,²² ott 2 csoportról volt szó, ezt is nekem adta 3600 forint összeggel. –

Fadrusz a Naphegyen épített, és így az egyik felszabadult műtermet Vaszary kapta. – Most már pénzem is volt, berendezkedhettem. – Sőt a márványba faragott Éva szobromat a kiállításon előbb a Műbarátok akarták megvenni 1000 forintért a Múzeumnak, de Telepy Károly jóakaróm azt mondta, ne adjam, ő tudja, *hogy* az Állam is meg akarja venni, ez többet ad. – Tényleg kaptam 2000 forintot. – Mellszobrokat csináltam, kiállítottam. Tetszettek, mert kaptam megrendeléseket. – Sőt, és ezt külön kell felemlíteni, művész kollégáim ajánlottak – és segítették. –

Talán más idő volt. –

Szép volt, dolgozhattam, csak magammal nem voltam megelégedve. – Mást kellett volna csinálni. – Visszavonulni, és csak a tiszta művészetnek élni, de nem lehetett, divatban voltam. – Ekkor volt, hogy a német császár Budapestre jött, és elhangzott a híres beszéd, amire Ferenc József áldott jó királyunk elhatározta, hogy 10 szobrot csináltat Budapestnek.²³ –

Ki lettek osztva, Sennyei, Róna, Vastag, Bezerédi, Jankovics, Holló, Donáth, a nyolcadikra én kaptam meghívást Bánffy miniszterelnökhöz egy vasárnap délután.

A szokás elődeimnél az volt, hogy megkérdezték az illetőt, hogy melyiket akarja, választhatott. – Én is úgy mentem, hogy megmondja, mi van, és választhatok. –

Boldogan mentem fel a várba, hogy kapok egy nyilvános szobrot, amiről soh'sem álmodtam. –

Bánffy báró miniszterelnök nagyon érdekes ember volt, határozott fellépéssel és kijelentésekkel – Nagy megilletődéssel léptem be, először *leszek* egy miniszterelnökkel szemben. –

A miniszterelnök azzal fogadott: azért hívtam, hogy a 10 szobor egyikét megtárgyaljuk. – de mindjárt kijelentem, hogy Ön fogja csinálni az Anonymus szobrot. –

Amilyen szépnek ígérkezett ez a fogadás, úgy esett össze egyszerre minden.

Tudtam, mivel művész körökben beszéltek is róla: Anonymus szobrát senki sem akarta – mivel semmi adat, sem kiinduló pont nem volt hozzá. –

Mondom is rögtön: nagyon hálás vagyok Kegyelmes uram a kitüntető megbízásért, de tudtommal úgy volt, hogy a művészek választhattak.

Erre Bánffy azt felelte: – Igen, ez volt, de mivel az Anonymustól mindenki fázott, a miniszter-tanács elhatározta, hogy Ön a legfiatalabb művész, ezt Önnek adja, hogy oldja meg. –

Továbbá elhatároztam, hogy ezért 20.000 *forintot* kap, készen. –

Elhatároztuk, hogy a helye a Krisztina-városi vároldalon a vár alatti falnál lesz, szoba került, hogy kút megoldással is csinálhatja.

Egyszerre elhomályosult előttem minden, láttam a sötétséget, hogy ők sem bíznak, és ott kívánják eldugni, ahol egy nagy bokros terület volt, út még ma sem vezet oda, pedig ott áll ma elől a Tüzér emlékem.²⁴ –

Elkeseredésemben akasztófa-humorral a következőket mondtam:

– Kegyelmes Uram! Azzal kegyeskedett kezdeni, hogy azért hivatott, hogy a 10 szobor egyikét megtárgyaljuk.

De rögtön kimondta, hogy én csinálom az Anonymus szobrát, kapok érte 20.000 forintot, pedig azt sem tudom, hogy hogyan kell ezt megoldani, még kevésbé, hogy ha megoldást találok, milyen összegbe kerül. –

Továbbá a leghatározottabban meg méltóztatott adni a helyet.

Szabadna tudnom, ezek után mi a megbeszélendő tárgya? mi az, amiben Kegyelmes Uram véleményemre kíváncsi?

Reám néz, egyszerre felnevet. – Ez jó! – mondja, – iszik feketét? Van egy kis időm, üljön le.

Megkínált kávéval, konyakkal. A kávéval köszönettel elfogadtam, konyakot nem, féltem, de ő egymás után többször töltött magának. –

2 óra hosszat ültem ott, a szoborról több szó nem esett. – Annál érdekesebb volt, a miket beszélt. – Amint mondtam, vasárnap délután volt, úgy látszik, ideje volt, és sikerekben dús időszaka volt ez Bánffynak. – Elkezdett beszélni a kiállításról,²⁵ a német császárról, Rudolfról,²⁶ aki a császár fiatalkori barátja volt. – Én pedig ültem, hallgatom egy szerencsés kezű ember mintegy magának felidézõ vissza-emlékezéseit.

Csodás délután ez mindmáig az emlékeimből. – Midõn szürkülni kezdett, alázatosan megköszönve búcsúzásra felálltam.

Erre mondta Bánffy: Hallja fiatal ember, nekem ma jó kedvem volt, és beszéltem magának, mert tetszett nekem, de ha ebből egy szó kerül ki, akkor baj lesz! Érti!

Nagy boldogan, de művészileg gond-terhelten távoztam.

Ez volt báró Bánffy Dezsõ!!! –

Életemnek egy nehéz korszaka következett mostan. 24 éves²⁷ voltam, volt egy szép megrendelésem, és nem tudtam, hogy *hogyan* kezdjem el. – Semmi adat, semmi támpont.

Elkezdtem tanulni történelmet, elolvastam mindent, ami a múltból szólt. – Keresem a Múzeum könyvtárában lehetőséget, sokat tárgyaltam Dr. Sebestyén Gyula múzeumi igazgatóval, aki foglalkozott a kérdéssel, sőt írt egy könyvet²⁸ Anonymusról, aminek egyik példányát nekem adta, de adatot, hogy ebből plasztikus emlékművet lehessen csinálni, nem találtam, nem kaptam. – Soh'sem voltam jó alvó, de ebben az

időben pláne nem aludtam, mindég olvastam, tanultam, kerestem, mikor aztán nem kaptam már semmi újabb adatot, amit még át kéne nézni, megakadtam. Rémséges állapot a tehetetlenség, mikor az ember nem tudja, *hogyan* kezdjen *el* valamit, miből induljon ki. –

Bezárkóztam, hosszú ideig töprengtem azokon a dolgokon, amik rendelkezésemre állottak, amiket olvastam, és megtanultam. Végre abban állapotodtam meg, hogy az akkori korban csak a papok foglalkoztak betűvetéssel, hisz a királyok is a tanulmányaim alapján csak a nevüket tudták leírni. – Meg kellett állapodnom abban, hogy a Gloriosissimi Belae regis notarius²⁹ csak pap, vagy szerzetes lehetett. – De ha már leírta, és mivel semmi más írás nem maradt fenn, honnét vette az adatokat, mivel ő sem hivatkozik *más* irományokra – Gondoltam néphagyományokra, megmaradt hőskölteményekre, igricek dalaira. – Csináltam vázlatokat, ahol egy papi ruhás alak hallgatja egy igric dalait. – De milyen lehetett az, aki hallgatja? Milyen volt papi, vagy szerzetesi ruhája? Hogy nézhetett ki? Semmi adat, még a neve sincs meg sehol, már pedig ez könnyebben marad meg, mint egy személy-leírás. –

Elhagytam minden mellékést és csak az alakra fektettem súlyt, régi olasz, latin leírások alapján az akkori papi öltözékre.

Törekedtem az arcot homályba burkolni, és az alakkal kifejezni, amit gondoltam, misztikussá tenni azt, mi titok volt, és marad, a történelmi Gesta Hungarorummal³⁰ a kézben –

A vázlat elkészült, bejelentettem hogy nézzék meg.

Dél előtt bejött Fadrusz, aki a bizottság tagja volt. Nézte – nézte, egyszerre megfordult, és szó nélkül kiment. Bántott a dolog, de nem tudtam mire vélni eljárását –

Délután jött a kiküldött bizottság. Elnöke báró Podmaniczky Frigyes, *tagok* Haszmann Alajos, báró Forster Gyula, Romy Béla miniszter-elnökségi államtitkár, Strobl Alajos Tanár és a közmunkatanács két építésze, nevükben már nem vagyok biztos. – Zala, Fadrusz nem jött. –

Nézték, és várták, hogy Strobl, mint előadó elmondja véleményét. –

El is kezdte, lesújtó volt, és máig is az. Azzal kezdte, hogy egészen rossz! Sem mint szobor, sem felfogásában nem lehet elfogadni, – mint szobor, azért rossz, mivel a kompozíciónak vannak szabályai, és azzal kezdte, hogy ezeket, mint tanárom, ő magyarázta is. Ezek pedig a háromszögben, gúlában vagy kúpban való elhelyezés, ezek olyan törvények, a melyektől eltérni nem szabad. – Itt pedig egy egyoldalú elhelyezés van, ahol a pad kiesik a kompozícióból. – Így tehát nem jó.

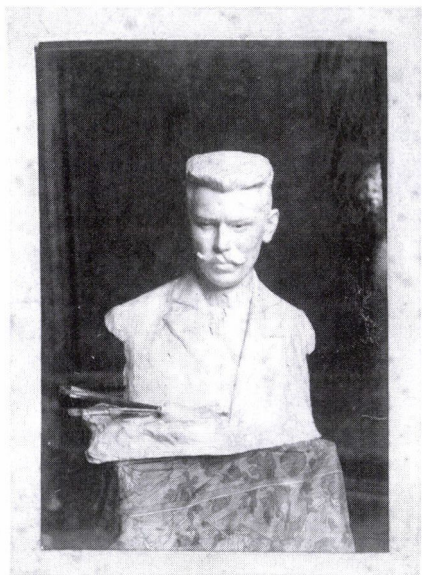
Felfogásban pedig egész téves, mivel mi sem Attila sem Árpád, *sem* Szt. István, és így tovább, arcképeit nem ismerjük, de mégis a művész feladata, hogy egy olyan fejet teremtsen, ami a köztudatban elfogadható.

Itt is ezt kellett volna csinálni, hogy egy olyan fejet találni, amit a köztudat ennek a nagy tudós írónak elfogadhatott volna.

Az antik szobrászatban nem találunk, sem a reneszánszban rébuszokat, a tiszta és érthető formák a szobrászat alaptörvényei.

Ezeket magyarázta hosszabban, és a bizottság láthatóan helyeselte ezt a nézetet.

Sőt átvették a szót, és magyarázták, hogy csináljak egy piramisban elhelyezhető tervet, ha már ülve akarom a szobrot megoldani, és csináljak, keressek egy olyan fejet, ami egy komoly gondolkozó tudósnaak megfelel, de a kámzsát okvetlenül tüntessem el. –



Vászary János

Ligeti
1895

5. Ligeti Miklós Anonymus szobrának gipszvázlata

Lesújtó volt minden szavuk, és érthetetlenül álltam, nem is várták, hogy magyarázzam a magam elgondolását, hanem mint Szentírást magyarázták, hogy ezt csak így lehet.

Ebben a kétségbe ejtő helyzetben, midőn ott álltam mintegy leforrázva, nyílt az ajtó, és benyit Fadrusz!

Körülnéz a nagy csendben, és maga modorában nevetve azt kérdi: – miért van itt ilyen gyász hangulat, mi történt?

Strobl újra elmagyarázza, hogy a szobor rossz, és nem fogadják el. – Fadrusz körülnéz, és látja az egyhangú helyeslést. –

Itt le kéne írni Fadrusz Jánost, ezt a nagy darab, tetőtől talpig férfias megjelenést hullámos hajú nagy fejével, szép nagy homlokával, egy kicsit kifelé bandzsító, de nagy intelligenciától sugárzó nézésével, – csodálatos szuggesztív egyéniségével – mindig mosolygós, sőt kacagó előadási modorával, de amelyik ép oly gyorsan megváltozott, és megbőszült bikává változott át. –

Ez játszódott le ez alkalommal is itt. –

Körülnéz, és mosolyogva azt mondja, meg vagytok örülve, ez rossz? és mikor újból mondják, hogy igen, és így nem fogadják el, – egyszeriben megváltozik, bömbölve neki esik Stroblnak.

Tudod, mi ez, majd megmondom, és akkor megértitek.

Délelőtt itt voltam ennél a fiúnál, és megnéztem mit csinált. Néztem, és most bevallom: dühös lettem, hogy *hogyan* jutott eszébe ennek a kölyöknek, hogy ezt csinál-

ja. – Nem szóltam semmit, nehogy elbizakodjék, felizgulva elmentem, és azóta a Dunaparton rohangászok, nem tagadom egy kis művészi irigységgel, hogy honnét vette ezt, – mert tudjátok hogy mi ez? Modern művészetről beszélnek most mindenfelé – újat keresnek mindenütt. – Más kell, és ez a kölyök reá talált egy ilyenre, ha meg is tudja csinálni, ez lesz az egyik talpköve ennek az új modern művészetnek. – Értitek? és így néztek ezt a dolgot! – Ezzel kiszaladt, becsapva maga után az ajtót. –

Nagy csend. – Űlnek, állnak és maguk elé néznek. Percekig hallgatás. – Ott állok én is meghatva a hallottaktól, várva most mi lesz. – Várunk, döbbenetes csend. – Úgy érezhette mindenki, hogy valakinek még is kéne szólni, és a dolgot megoldani. –

Már nagyon kellemetlen volt a síri csend, de senki sem mert szólni. – Végre mozgolódás, és akkor megszólal Strobl. –

Hát Fadrusznak nincs igaza, mert mégis meg kell oldani a dolgot, hogy lássuk, ki ül ottan. Ismételte, hogy olyan alakot kell csinálni, akit a közérzés elfogad olyannak, aki ilyet írhatott, hivatkozva arra, hogy régi vezéreinkről és királyainkról már sokszor kellett szobrot csinálni, *akikről* nincs portré, stb, stb.

Szavai nem voltak meggyőződéssel elmondva, és nem is hatottak meggyőzően, de azért mégis helyeslőleg bólogattak. –

Megint csend. –

Megszólal br. Podmaniczky, mint elnök. – Kérem, hallotta a határozatot, amely szerint az itt hallottak után, ezeket az utasításokat betartva – új mintát kell csinálni. – Ha ez meglesz, bejelenti és újra eljövünk.

Csend ... ülve is maradtak, és vártak hogy feleljek. – És most olyan történt, amit magyarázni nem tudok. – 24 éves voltam,³¹ talán a sok tanulástól és munkától elfáradva, az izgalmaktól az idegeim felmondták a szolgálatot, – de talán az is, hogy mint fiatal ember nem tudtam magam fékezni, mert úgy éreztem, ez nem igazságos.

Elhomályosodott előttem minden, elfelejtettem hogy a művészi irányítás e kornak a legnagyobb urai állnak előttem – és kitörtem. –

Hát igen Uraim! Én hónapokig kerestem, tanultam, törtem magam azzal, hogy hogyan kéne ezt a rejtelmes dolgot megoldani. Hosszú kutatás után úgy éreztem, hogy úgy is, mint mostanig senki, én legkevésbé tudom ezt a titkot megoldani. – Így tehát úgy kellett határozni, hogy olyat kell csinálni, ami titokzatos marad, és meghagyja azt a miszticizmust, ami mostanáig az ismeretlent és névtelent körülveszi. – Ezt próbáltam megoldani. – De – ha az Urak jobban tudják, úgy készségesen állok rendelkezésükre, adják írásba, hogy milyen volt és ki volt Anonymus? Hogy nézett ki? ha a nevét nem is tudják – csupasz arcú vagy szakállas volt-e? nem bánom, akár milyennek írják le, én megcsinálom, mondják meg, császár, napoleon³² szakállú vagy pödrött bajusza volt-e? Nem bánom, monoklit teszek a szemébe – de írják le, én megcsinálom, csak a talapzatra oda írom a nevekkkel együtt, hogy az Urak utasítására készült. –

Izgatottságomban nem tudtam, mit mondok, és tovább kifakadtam: – Nem Uraim, védedtem!

Nem csinálom! – Kaptam előleget, egy részét elköltöttem, ami megvan, vissza adom, ami hiányzik, elég fiatal vagyok, hogy még kereshessek, és dolgozni fogok, hogy mielőbb meglegyen a hiányzó összeg, és becsületesen vissza fizetem. – De ezt az örületet nem csinálom! – Köszönöm!!!

Láttam, hogy örületet csinálók, láttam a komoly és előkelő urak megdöbbenését, de valami ördög szállt meg, nem tudtam abbahagyni.

Erre felkeltek, szó nélkül, búcsú nélkül, anélkül, hogy reám néztek volna, elmentek!

Ott álltam rémülettel magam elé nézve, úgy éreztem, ez minden munkálkodásom vége. Fiatalon jutottam egy szép megbízatáshoz, és ez ilyen csúfosan összeomlott. – Éreztem, hogy túlléptem a határt, de nem tudtam segíteni magamon, nem tudtam hallgatni. – Idegeim túl voltak csigázva. –

A szomszéd kollégáim, barátaim, mindjárt bejöttek, mivel a Várbazárban egymás műtermébe ajtók nyíltak, és minden hangos szót át lehetett hallani.

Vigasztaltak, igazat adtak, hogy úgy kellett beszélni, én pedig őszinte legyek. Érezve, hogy talán igazam volt, még is szégyelltem magam, hogy ennyire megfeledeztem, és bömböltem. –

Szégyelltem, mivel ez mégis más kor volt, volt tekintély-tisztelet, volt felsőbbség. –

Kétségbe esve ültem, és néztem magam elé. – Hát most mit? Más munkám nem volt, mivel csak erre készültem. – Újra szobor megrendelést alig fogok kapni, mivel ép' ezek az Urak intézik a dolgokat, ő tőlük nem remélhetek többé segítséget, sőt természetesen mindenütt elmondják, hogy mi történt, és így elintézett ember vagyok. Sötét lett, mindenki elment, ott ültem kétségbe esve. – Kiút nincs. – A sötétség a bajban rémes! az ember még borzasztóbbnak látja a helyzetet.

Ott ültem magamban, már kibírhatalan volt, és mégsem volt erőm elmenni.

Egyszerre kopognak az ajtón. – Oda vánszorgom, kinyitóm. – Azt mondják, vannak még csodák, hogy olyan csoda volt ez is: az ajtóban Dr. Romy Béla államtitkár állott. – Bejött, azzal, hogy olyan mégis benézett, hátha itthon talál: – Mert tudja, fiatal ember, ez nem volt szép, a mit tett. – Ezt én rögtön helyben hagytam, azzal, hogy kérem, legyen kegyes a nevemben az Uraktól bocsánatot kérni, mivel érzem, hogy ezt nem szabadott volna tennem. – De ami a többit illeti, azt fenntartom, a munkáról lemondok! – Erre leült, és azt mondta, ez nem megy, – én szerződést kötöttem, ezt aláírtam, ebben pedig az van: én a zsűri ítélezésének alá vetem magam, az ő kívánságaiknak alá vetem magam, és ezt teljesíteni vagyok köteles. – Ezt megváltoztatni nem lehet. – Ezt teljesíteni kell! – De különben is egy kis változás történt. Bár nagyon haragudtak, a Duna-parton tovább tanácskoztak, aminek eredménye a vélemények megoszlása: hárman Fadrusz mellett, hárman Strobl mellett szavaztak, és így 4-4 a szavazatok száma. – Ő holnap referál a miniszterelnök úrnak, és onnét kapok majd átiratot. Jó-akarólag figyelmeztet, hogy ezt fogadjam el, és ne csináljak bolondságot. –

Az esetnek híre ment. Oly korban éltünk amikor a művészettel foglalkoztak. – Mindenfelé beszéltek róla, az újságok cikkeztek az esetről. Sokan felkerestek, hogy lásák: miről van szó. –

Rövid időn belül megkaptam Szél Kálmán miniszterelnök leiratát. – Csodás valami. – Igaz, hogy a király 10 szobra egyikéről volt szó, de újból hangoztatom, hogy oly korban éltünk, ahol a művészi problémákkal foglalkoztak. –

A leirat így szólt: (1900 aug. 28-án kaptam) Első részben egy kis dorgatorium ízű hang, hogy a szerződés értelmében én nem adhatom vissza a munkát, és a zsűri kívánságának köteles vagyok eleget tenni. – Csinálják tehát a legjobb tudásom szerint egy olyan segéd-mintát, amit a zsűri kívánt, ez kötelességem, ezt aláírással vállaltam. – De mivel a vélemények megoszlottak, és alkalmat akar adni, hogy a *magam* felfogását is bemutatthassam, megengedi, hogy a *zsűrinek eredetileg* bemutatott mintáról is csinálhatok egy segédminta nagyságú szobrot, és hogy ezt előmozdítsa, erre külön 1200 forintot szavazott meg, mint külön díjazást. – Azon kívül, mivel úgy látja,

hogy ezen megoldásnak sok az érdeklődője, a zsűrit 30 tagra emeli fel, amiből tizenötöt ő nevez meg, tizenötöt pedig én nevezhetek meg, a névsort küldjem be, hogy a zsűrizéshez meghívást kapjanak. –

Nem hiszem, hogy történt hasonló eset, és nem hiszem, hogy egyhamar történni fog. –

Én a műkritikusainkat és egypár kollégámat neveztem meg. – Megcsináltam a két mintát. – Egyik, ami közismert, a Szépművészeti Múzeumban és külföldi múzeumokban is van, és pontosan egy hasonló nagyságút, ahol a rövidebb padnak a közepén ül, hogy az előírt sablonnak megfelelően egy tömör kúp formájának megfelelően. Becsület szóra állítom, hogy ezt komolyan, sőt szeretettel csináltam már most. A feje egy közismert szép fejű tudósunk, Herman Ottó után készült. Így tehát senki sem mondhatta, de nem is mondták, hogy ezt elnagyoltam, csak hogy igazamat bizonyítsam. –

Eljött a bemutatás napja, a zsűri – Strobl és Fadrusz kivételével mind eljött. Ott voltak kiváló művészi íróink, egyetemi tanárok és szobrász kollégáim. – Mint művészi esemény, életem legnagyobb, legkiválóbb napja volt. Nem volt kritika, nem volt vita, a zsűri által kívánt mintát egyhangúlag rögtön elvetették. A másikat nagy elismeréssel fogadták, sőt beszédek hangzottak el. – A háttérben a fal mellett 3 úr ült, ők nem vettek részt semmiben. Báró Podmaniczky, Hauszmann Alajos és báró Forster Gyula – úgy látszik, ők voltak, akik Strobl véleményét osztották, sejtettem ezt abból, hogy mikor ott dicsérő kiszólások voltak, egyszerre érzem, hogy húzzák a munkakabátomat, visszanézve ott ül Podmaniczky, Hauszmann és br. Forster Gyula. – Azt mondják: – Ne hallgass oda, ez nem fontos. Lehet hogy tévedtünk. – Ülj ide mellénk, hadd őket beszélni, Te pedig csinálj egy jó szobrot. –

A másik szobrot a bizottság ott törette össze velem, nehogy nyoma maradjon, hogy ilyen is volt. – Nagyon sajnáltam, de ez volt a hangulat. –

Ennek híre ment, és az lett a következménye, hogy mindenütt be lettem választva. Mikor a Műcsarnokban kiállítottam az első Anonymus mintát, az egyetemi ifjúság sárga-fehér szalagú babérkoszorút tett le a szobor elé. – És a Állam megvette a Szépművészeti Múzeum számára. – Azóta sok helyen megvették, csináltam kisebb mintákat bronzba, ebből is nagyon sok elkelt. Zsolnaynak³³ adtam a kerámiai sokszorosítási jogot azzal, hogy az eladásokat kénytelen névvel tudatni.

Eleinte ez is ment, de később oly tömegével vették, hogy csak számszerű adatokat kaptam, – főleg külföldre mentek. – És mindég több ezer van eladva.

Az idő tájt csináltam a „Szerelem”³⁴ című márvány csoportot, ezt Münchenbe a nemzetközi kiállításra küldtem. – Nagy meglepetésemre rövidesen a megnyitás után beállít Koronghi-Lippich Elek azzal, hogy Münchenből sürgöny érkezett, hogy a kiállításon Rodin kapta a nagy, és én kaptam a kis arany érmet. – Ő tehát nem csak mint a művészi ügyosztály vezetője, hanem a miniszter nevében is jött, hogy gratuláljon. –

Akkor tájt már a nagy Anonymus mintáján is dolgoztam. – Amikor ez elkészült, megint eljött a bizottság, és mint előadó megint Stróbl szerepelt. – Nem tudott megkülönböztetni, amikor egyhangúlag elfogadták. – Ő mégis kifogásokat tett, és azt mondta: – Jó, jó, ha ezt akarják, nem bánom, de miért csinálja ezt olyan modern kivitelben, erre csak Rodin és Meuniernek van joga, miért csinál maga is ilyet, csak nem akarja ezeket lefőzni? – Beugrottam azzal, hogy valamit most visszafizetek a sok megbánásból. – Nem beképzelésből, csak azért mivel tudtam, hogy ez most neki fog fájni. – Azt feleltem:

– Hogyne, Tanár úr ez a kötelességünk: mindig jobbat csinálni, és ha ez nincs a lelkünkben, igaz művésznek arra kell törekednie. – Ha nem ez volna a törekvésem, már rég nem lettem volna szobrász. – Az urak nagyot nevettek, és ezzel az ügy befejeződött. –

19³⁶.ben volt, hogy az Anonymus gipszmintája elkészült, ép ennek befejezésén dolgoztam, a mikor Lippich Elek megint felkeresett azzal, hogy a miniszter megbízásából jön. – Prágából kapott az állam meghívást, ahol most egy nagy Rodin kiállítást csinálnak, és vállalom el a magyar állam megbízásából a kiállításra kiküldött megbízatását³⁶. –

Nagy kitüntetés volt, és természetesen örömmel vállaltam. – Csomagoltam, este a Fészekben³⁷ beszéltünk erről, és Jámbor Lajos műépítész,³⁸ aki Berlinbe készült, kért, ha lehet, úgy inkább körutat csinál, vigyem magammal mint titkáromat. –

Elutaztunk, nem tudva, hogy milyen nagy politikai események előszeleibe kerülünk bele, és én leszek az, aki figyelmeztethetem politikusainkat a látottakról és tapasztaltakról. – Sajnos hiába. –

1902. május 10-én délelőtt 11 órakor volt Prágában a „Manes”³⁹ által rendezett Rodin kiállítás *megnyitója*. Modern, nem magas új kiállítási termek, melyek kert-szerűen, kerti utakkal, babérfák, pálmák és egyéb zöld növényekkel voltak díszítve, benne egész friss Rodin művek gipszöntvényei. – A rendezés nagyon szép volt. Gyönyörű délelőtt volt, az akkori szokásnak megfelelően mindenki frakkban. – A szabadban volt a fogadtatás. Megérkezve egy pódiumhoz mentünk, amelyen az előkelőségek álltak. A középben egy fehér hajú és Petőfi szakállú úr, Dr. Frits polgármester fogadott, átvéve megbízatásomat rögtön hangos beszédbe kezdett, úgy, hogy az ezerre menő tömeg is hallhassa.

A bemutatás német nyelven történt, a hozzám intézett beszéd is német volt. –

A nagy meglepetéstől egy percre elkábultam a mondottak alatt, de észre vettem, hogy mibe kerültem bele. Elhatároztam, hogy csak mint kiküldött művész viselkedem, és óvatosan semmi politikába nem megyek bele. –

A beszéd az volt: Végtelenül örül, hogy mint Magyarország kiküldöttét üdvözölhet, mivel itt egy nagy nemzeti ünnepségről van szó. – Ez nem csak művészi ünnepély, ahol a világ legnagyobb szobrászát ünneplik, és ennek örökké halhatatlan műveit mutatják be, de ez egyúttal a cseh nemzet nagy ünnepe, ahol a francia és a cseh nemzet testvéri egyesülését ünnepelik és megpecsételik, stb.⁴⁰ Nem tagadja, hogy nagy meglepetés, de annál nagyobb öröm nekik, hogy az összes meghívott nemzetek közül ép’ Magyarország az egyedüli, aki érdemesnek tartotta, hogy vendéglátó nemzeti meghívásuknak eleget téve megbízottat küldött.⁴¹

Folytatva, egyúttal kénytelen megmondani, hogy ez az ünnep cseh nemzeti ünnep, ahol minden nyelven lehet beszélni, csak az osztrák elnyomók német nyelvén nem. Ők elnyomóik parancsára kénytelenek a német nyelvet használni, kénytelenek pl. matrikuláikat német nyelven vezetni, de itt is bevallja, amit mindenki úgyszólván tud, hogy ők ezeket párhuzamosan cseh nyelven is vezetik, mert ők, mint a cseh nemzet el vannak nyomva, de elkövetkezik mielőbb az idő, hogy felszabadulnak, és megint a saját nyelvüket használhatják. Én tehát, mint magyar ember, ezt meg fogom érteni, de mint vendég meg is fogom tartani, hogy az ünnep ideje alatt, ami 8 napig tart, nem fogunk németül beszélni. – Én az ő vendége vagyok, mivel Rodin, a nagy mester – Novak úrnak, a „Manes” elnökének vendége. – Mi tehát ez idő alatt a világ bármely

nyelvén beszélhetünk, csak németül nem. – Újból üdvözölve beszédét befejezte. – Óriási taps.

Egy kicsit gondolkozva körülbelül a következőt feleltem: – Végtelenül örülök, hogy engem ért ez a megtisztelő kitüntetés, hogy részt vehetek ezen a nagy és előre nem látott ünnepségen, de ne vegyék rossz néven, hogy én mint fiatal művész soh'sem foglalkoztam politikai dolgokkal. A mostani kiküldésem is csak úgy szólt, hogy mint a magyar szobrászat egyik szerény tagja, tiszteletemet tehessem a magyar művészet nevében, hódolatunk bemutatására a cseh nemzet kitüntető meghívására, és a halhatatlan kiváló nagy mesterral szembeni rajongó szeretetünknek⁴²

Ami kérésüket illeti, természetesen a legnagyobb készséggel teszek eleget. – Beszélék franciául, és angolul is tudok annyit, hogy megértessem magam. –

Dr. Frits kijelentette, hogy ő sajnos egyiket sem beszél, de rögtön intézkedett: egy fiatal festőt oda intett, az Párisban végezte tanulmányait, hogy mint tolmács mindég mellettünk legyen –

És most következett 4 nap, ami minden leírást megszegyenít. – A megnyitás, a város érdekességeinek bemutatása, a Hradsin, Városháza, népünnepély, bankettek, és ebédek. – Színház és Opera. – Ez idő alatt és mindenütt Rodin – Novákkal, én pedig Frits-sel voltam – Egy kocsin mentünk Frits-sel, szemben velünk ült Jámbor és a festő tolmács.

Tény, hogy 4 napig mindég együtt voltunk, és beszélgettünk. – Ő csehül mondott el mindent, ezt fiatal barátunk franciául mondta el nekünk, franciául felelve ő megint csehül mondta el Frits-nek. – Fárasztó volt és komikus, és még is volt benne valami fenséges, amivel fogadalmukat megtartották.

Ezt a lapok is megírhatták, mert sehol sem hallottunk németül hangosan beszélni az utcán, és kérdezősködésünkre nem is feleltek.

Második nap Novák elnök, aki különben műgyűjtő volt, és akkor a cseh műgyűjtők közül a legnagyobb galéria birtokosa, ebédet adott gyűjteménye egyik termében. Ott Rodin után a magyar lovagias nemzetet, és ennek küldöttét köszöntötték fel. – Erre felelnem kellett. – Hivatkozva arra, hogy amint szónokuk mondotta, a mindég sok ellességgel körülvett lovagias magyar nemzet elismerését megköszönve, csak örömmel ragadhatom meg az alkalmat, hogy a kiváló, nagy és nagy történelmi múlttal bíró cseh nemzetnek hódolatunkat és csodálatunkat tolmácsoljam, és engedjek meg, hogy a francia testvériség ünnepélye alkalmával a francia közismert felkiáltással üdvözöljem őket: En avant! – en avant!! avec nous!!!⁴³

Beszédemnek sikere volt, úgy, hogy ebéd után Rodin még külön gratulált. – Amint már említettem, megbízatásom még az volt, hogy hívjam meg Rodint – Budapestre, hogy itt is csináljunk kiállítást. – Az ünnepeltetések sorozata és mikéntje meggyőzőtt, hogy ezek után nagyon nehéz lesz. Elképzelhetetlen nagy stílusú ünnepelték Rodint, – reggeltől éjjelig egyre a legkülönfélébb programok adódtak, ahol fejedelemként ünnepelték Rodint. – Nagyszerű volt nézni ezt az elismerést, de nem tudtam elképzelni, hogy ezt Budapest megközelítően is megtenné. – Például: A régi gyönyörű városházát, és ennek nagy gyűlés-termét úgy alakították át, hogy az elnöki emelvény csak egy nagy trónus volt, előtte az első padsorokat kivették, hogy nagyobb hely legyen, mindent gyönyörűen dekorálva. – Rodint felültették a trónusra, és elkezdődött az ünnepély. – Sorra jöttek a város, a művészek, céhek, egyesületek, küldöttségek szónokai, két-két szép hölgy, leányok, gyerekek kíséretében, akik nem csokrokat, vagy koszorúkat hoztak, hanem garmadában átnyalábolt gyönyörű virágtömegeket, ami-

ket minden francia vagy cseh üdvözlő beszéd után előbb a trónus lábazatának lépcsőjén raktak körül. Később az előtte levő szabad térre tettek le, úgy, hogy Rodin onnén leszállva csak a gyönyörű virágokat taposva mehetett ki nagy és elképzelhetetlen ovációval a teremből, lelkes tombolás közepette. – A városi erdőben népünnepély volt, ahol felváltva szép leányok mentek előtte virágot szórva lábai elé.

Magasztos látvány volt, egy idegen nemzet ünneplése egy művésszel szemben. – Persze, nem csak művészi ünnepély volt, hanem politikai demonstráció is, amit amint mondták, évek óta folytatnak. – Mint látvány gyönyörű! majdnem felmúlthatatlan. – Azt természetesen meg sem kíséreltem, hogy Rodinnek hasonlót beígérjek. – Kikötései is olyanok voltak, *hogy* semmi ígéretet tenni nem tudtam, azzal búcsúztunk, hogy otthon elmondom, referálok és a többit írásban lefolytatjuk. –

Érdekes kikötései a következők voltak: A kiállítási helyiségeiről előbb terveket és fényképeket kér tökéletes körülírással. – A kiállítást kert-szerűen kell kiképezni. – A szobrokat ő Párisból külön új és friss gipszöntvényekként szállítja, és ezeket csak egyszeri kiállításra lehet felhasználni. – A kiállítás után, hivatalos, és az ő általa is megbízott személyek előtt a szobrokat egész kis darabkákra kell összetörni, hogy ezekből a legkisebb részlet sem maradjon meg. – Az összes, úgyszintén az ő utazási és tartózkodási költségeit is a kiállítás rendezői előre letétbe helyezik. –

Ezek természetesen oly horribilis számot tettek volna ki, hogy bővebb tárgyalásba nem is mehettem bele.

Negyedik nap volt az Opera díszelőadása. – Azzal kezdődött, hogy exkuzálták magukat, hogy tekintettel, hogy késvé kapták meg a hírt küldetésem megbízásáról, már nem tudtak helyet biztosítani, mivel minden jegy elfogyott. Megpróbálják minden körülmény között még, hogy két megfelelő helyet szerezzenek. –

A 3 napi tartózkodásból mind amellett, hogy a legkedvesebbek és figyelmesek voltak, mégis némi különös érzésem volt, hogy itt valami nincs rendben. Annak dacára, hogy fogalmam sem volt, hogy mi lehet, próbáltam egy tudat alatti érzésből kifolyólag a dolgot elhárítani. – Kijelentettem, hogy bár nagyon sajnálom, hogy kiváló operájuk díszelőadásán nem lehetek jelen, de természetesen érzem, hogy a hiba a mi részünkről történt, mivel szíves és lekötelező meghívásukra előbb kellett volna hivatalosan felelni. – De mivel ez már megtörtént, kérem ettől eltekinteni, és úgy vesszük, mint-ha ott lettünk volna. – Ezt sem fogadták el, és kérték, hogy este csak menjünk el, okvetlenül lesz hely, utána pedig lesz a nagy dísz-bankett.

Este tényleg frakkban Jámborral együtt megjelentünk, a tolmács piktorunk jött értünk kocsival, annak az arcán és kitérő válaszaiból is láttam, hogy valami nyomja a lelküket. – Megérkezve az Operába Dr. Frits egy pár úrral izgatott tárgyalás közepette fogadott. – Felvezetett az emeletre, ott bement az Opera intendánsának páholyába. Nagyon izgatott szóváltás hallatszott ki, hangosan cseh nyelven és a mellettünk álló urak arcáról leolvasható volt, hogy itt komoly kellemetlenség. Kinyílt az ajtó, kijön Dr. Frits és betessékel, bemutat egy a páholy közepén álló úrnak, ez anélkül, hogy kezet adott volna, rámutat a páholy közepén álló 2 székre, fej-biccentve, rákövösen Frits-sel együtt kimegy a páholyból.

Érthetetlen!!

Leülünk, akkor a két ott ülő fiatalabb úri ember bemutatkozott. – Elkezdenek beszélni, és látni lehetett, sőt ki is jelentették, hogy ez nagyon kellemetlen, de bármennyire próbálták, az Intendáns úr, H⁴⁴..... wieni parlamenti képviselő, akiről mi is tudtuk, de köztudomású volt, hogy speciel Magyarország ellensége, és minden

évben a wieni parlamentben egy magyar-ellenes beszédet mond, – és így presztizs-kérdés nála, hogy magyar vendégeket *ne* fogadjon. – Kijelentettem mindjárt, hogy végtelenül sajnálom az esetet, de művész létemre politikával soh'sem foglalkoztam, most is mint művész kiküldött vagyok itt. – Nagyon leköteleznének, ha ezt az Intendáns úr tudomására hoznák, és mivel nem én akartam eljönni, hanem a vendégszeretetre *hivatkozva* köteleztek, hogy jöjjünk. Így nekik is érdekük, hogy Operájuk hírét haza víve otthon referáljunk: volt oka, hogy eleget tettünk kérésüknek. Kérve, hogy ha bármi nehézség volna, mi utolsó percben is minden neheztelés nélkül távoztunk volna.–

Kértem, hogy próbálják szépen, és minden feltűnés nélkül elrendezni. – Én nekem természetesen ezek után meggondolás nélkül távoznom kéne, de mivel látom, hogy az egész Opera erre a páholyra néz, nem tehetem, érthető okokból. – Én nem politizálok, és nem adok okot botrányra. – Felvonás közben kimentek, vissza jövet megnyugtattak, hogy minden rendben van, és kérték, hogy maradjunk. –

Az Opera után elmentünk a bankettre. Egy óriási teremben legalább 400 teríték, egy nagy asztal, a középső nyílásban a főhelyekkel szemben cirka 60 fiatal ember ült.⁴⁵

A főhelyen Rodin, tőle jobbra Novák, balra Dr. Frits, mellette én, mellettem Reichenberg kisasszony, az Opera primadonnája, aki a díszelőadáson szerepelt, egy szép fiatal és nagyon tehetséges hölgy. – Látszólag nagyon örült a szomszédságomnak, rögtön a budapesti Opera viszonyairól kezdett beszélni, mert amint mondta, egy vágya volna, hogy ő Budapesten mint vendég szerepelhetne. – Természetesen megígértem, hogy a kiküldő miniszteremnek, báró Wlassicsnak⁴⁶ referálok, és kívánságát továbbítom. – Nagyon boldog volt, és ez a magyarázata a többinek. –

A vacsora a szokásos beszédekkel, fekete kávé, és akkor – amit mindent csak utána tudtam megmagyarázni – egy bizonyos izgalom, ahol látom, hogy reám néznek, és titkon reám mutogatnak. – Ugyanis a vacsora érdekességeként a cirka 60 fiatal ember 3 dalt énekelt. – A szemben ülő vacsora társaim mondták, hogy ezek compatriot-jaim,⁴⁷ szóval magyarok. – Elkezdtek, és 3 gyönyörű közismert, és szépen előadott Rákóczi dalt – tárogató kíséretében – énekeltek el. Mindenki engem nézett, csak szomszédom, Reichenberg kisasszony volt kicsit izgatott.

Az első dal elhangzása után nagy taps, mindenki engem néz, – én is tapsolok. – Reichenberg kisasszony meghúzza kabátomat, hogy jöjjenek közelebb, kérdi, tudom-e, mit énekelnek? Elmondom neki, hogy ezek a Rákóczi feltámadás kuruc dalai, amelyek a mi legszebb énekeink, – és az osztrákok elnyomatásának, a harcoknak emlékei. –

Második dal – Reichenberg kisasszony még izgatottabb, mindenki engem néz. – Nagy taps. – én is tapsolok. – Harmadik dal – Reichenberg kisasszony egész közel húz, és izgatottan magyarázza, hogy vigyázzak! ő hallott ugyan ezekről a dalokról, de azoknak nem ez a szövege. – Ezek magyarellenes dalok, az ő rabszolgaságukról, szegénységükről, elnyomatásukról és rabláncba verésükről, börtöneikről *szólnak*, ahogy mi a tótokat kínozzuk. –

Ezek a fiatal emberek pánszláv egyetemi hallgatók, akik a prágai egyetemtől 1000–1000 korona ösztöndíjat kapnak. – Erről cseh nyelven énekelnek!!!

Lesújtva ültem, ez több, mint amit bármely becsületes társaság megengedhet magának, akár politikai szempontból nézve a dolgot. – Volt alkalmuk és módjuk, hogy ettől távol tartsanak – de ilyen galád módon beugratni valakit – bűncselekmény. – Izgatott, felhevült arcú emberek, felállva, mind engem nézve tapsolnak. –



6. Ligeti Miklós az 1900-as párizsi világkiállításra készülő szoborcsoportja előtt

Egy pillanat – mit tegyek? Engem is elöntött a vér, hisz ez orvtámadás, ki kéne törni és szemükbe vágni: ez aljas hazugság – viselkedésük pedig gyalázat! – Elképzelhetetlen, hogy ilyesvalami intelligens nemzeti érzésnél előfordulhasson!

Magamba markoltam! hogy nyugodt maradhassak! – Egy pillanatig gondolkozva, hogy botrányt ne csináljak, – de az ilyen inzultust eltűrni nem lehet! Éreztem, hogy felettük állok! – Egy ideig vártam, míg a taps lecsendesül, és akkor félretéve mindent – németül! – mivel ezt Rodint kivéve mindenki érti – mintegy a kuruc daloktól lelkesedve azt kiáltottam a terembe: –

Grossartig, nur leider verstehe ich dem Text nicht – !!!⁴⁸

Látni lehetett, hogy *hogyan* hült le az egész társaság, – és látni lehetett, hogy ők is érzik, itt valamit nem jól és nem szépen csináltak! Körül vettek, és én már lecsillapulva, már németül legnyugodtabban kijelentettem: – Nagyon szépen köszönöm a kedves vendéglátást, de holnap reggel vissza kell utaznom. –

Érezték, hogy miről van szó, és most már mintegy sajnálva kértek, hogy maradjak, mivel most 4 napi vidéki ünnepi bemutatás következik, ami nagyszerű lesz. –

A legkedvesebben elbúcsúztunk!

Rodinnak egy pár szóval megmagyarázva a dolgot – természetesen minden harag nélkül. –

Haza jövet mindjárt Wlassicsnál jelentkeztem, megköszöntem a kitüntető megbízást, de kértem a jövőben a személyemet kihagyni az ilyenből, és elmondtam, mi történt. – Borzasztóan felizgatta a dolog, és fogalma sem volt az egészről. – Sem arról, hogy ez milyen ünnepség, sem arról, hogy a pánszlávizmust ott hogy terjesztik – Kérdésemre, hogy *hogyan* lehet az, hogy évi 60.000 koronáról van szó, – hogy lehet az, hogy a magyar állam nem teremti elő ezt az aránylag csekély összeget, és itt nevelné ezeket a fiatalokat, ezáltal az egész akciót ha nem is törné le, de minimálisra gyengítené?

Wlassics felelte: Először tényleg nem tudott erről, hogy ez van. Senki sem informálta. Másodszor a mi büdzsénket Bécsben nagyon is ellenőrzik, és nem tudná úgy beállítani ezt az összeget, hogy a bécsiek ezt ne kifogásolják. – Mivel neki az a meggyőződése, ha mi nem *is*, de Wien-ben nagyon is tudtak erről, mivel ők ugyanazt csinálják velünk, a bosnyák ifjúsággal, akiket ép' ily módon a Wien-i egyetemen nevelnek ellenünk. –

Sokkal később, a háború után hallottam, hogy a Nemzeti Casinóban elmondta Wlassics a dolgot, nevémmel kapcsolatosan, hogy *hogyan* tudta meg a dolgot a csehek munkálkodásáról, sőt Bécsben is figyelmeztetően szóvá tette, de hiába!⁴⁹

JEGYZETEK

A lábjegyzetek részint a Balatonlellei Kapoli Múzeum és Galéria Ligeti-gyűjteményének adataira, részint Prohászka László: Ligeti Miklós c. könyve (Kapoli Múzeum és Galéria, 2001) felhasználásával készültek.

¹ 1871. május 19-én – helyesen Budán, hiszen a főváros egyesítése 1873-ban következik majd be.

² Ma a Második Világháborúban tönkrement Mária Magdaléna templom és a Hadtörténeti Múzeum.

³ Samuel Löwy (v. Löwi), * 1840, Luck, Cseh-

ország, † 1897, Bp. 1889-től családjával együtt magyar állampolgár. Felesége nagysallói születésű Johanna Gayduscheck (v. Geidusek) Steiner.

⁴ *Der Proviant*: élelem, élelmelés. (német)

⁵ Löwy Ruzsli, született 1876, 1944 végén eltűnt.

- ⁶ A cserkészmozgalom megalapítója.
- ⁷ *klecksen* (német): pacázik, foltot ejt, pacsomagol.
- ⁸ Az itt következő bekezdések egy külön lapon utólag lettek a füzetbe berakva, ezért a szöveg itt döccen egyet.
- ⁹ Eddig a külön lap szövege.
- ¹⁰ A napló következő két oldala hiányzik, tehát itt egy későbbi – szintén csonka – mondat következik.
- ¹¹ Akkori neve: Országos Magyar Iparművészeti Tanoda. A szövegből nem derül ki egyértelműen, ezért mi fontosnak tartjuk hangsúlyozni, hogy Ligeti Miklós a Tanoda megalakulása utáni első végzős évfolyamának tagja volt.
- ¹² A neveket a szöveg eredeti – néhol, pl. itt hibás – helyesírásával közöljük.
- ¹³ A *friz* szó alig olvasható, de más olvasat nem illik ide.
- ¹⁴ A saját gyár Művészi Kerámia Műhely néven Angyalföldön, a Gömb utcában, az első világháború utáni években működött. Népies és szecessziós edényeket, mázzal festett faliképeket és egyedi figurákat gyártottak. A termékekkel nemzetközi kiállításokon érmekeket nyertek, de mivel nagy sorozatot nem vállaltak, nem volt a gyár életképes. A gyárhoz kötődik több később nevéssé váló szakember. Petrik Lajos vegyész mérnök társtulajdonos volt (vegyipari szakközépiskola névadója Budapesten), ő kísérletezte ki a masszákat. Zilzer Hajnalka (Bp., 1893–1957) keramikus Ligeti Miklós tanítványának vallotta magát.
- ¹⁵ Jelenleg a Margitsziget északi végén lévő hőforrásoknál áll.
- ¹⁶ Pár, párhuzam, hozzáálló (francia).
- ¹⁷ A pezsgőfürdő két medencéje közt, pirogránit kút tetején.
- ¹⁸ *Escalier* (francia): lépcső, lépcsőház.
- ¹⁹ A Parlament épületének külső 98 szobráról van szó a hét vezértől V. Ferdinándig. I. András király és Apaffy Mihály erdélyi fejedelem Ligeti Miklós által készített szobrai ma is megvannak.
- ²⁰ Később Ligeti Miklós barátja, a pesti Stefánia úton egymáshoz közel laktak. Zala sírján Ligeti Miklós dombormű kispasztikájának nagyított másolata látható.
- ²¹ Ma Jadrolina-palota, a kikötőben a parton.
- A hajózásra utaló négy férfi a kikötői homlokzat négy oszlopán, és négy égtájat meg személyesítő kamaszlányok a hátsó homlokzat oszlopaiban állanak.
- ²² A Bank a mai Arany János utcai Metró megálló helyén állt. Velencei kalmár és Rabszolga szobra készült el.
- ²³ II. Vilmos német császár 1897. évi budapesti látogatáskor kevesellte a főváros szobrait. Ennek hatására a király 10 darab köztéri szobrot ajándékozott Budapestnek.
- ²⁴ Az első világháborús Lovas-tűzér Emlékmű a budai vár délnyugati oldala alatt a Palota (ma Dózsa) téren állott 1937-től 1959-ig, amikor lebontották. Bár a hivatalos indoklás – érthetően – nem ez volt, a bontás elrendelését befolyásolta, hogy 1956-ban a szobor fedezékként szolgált. Ma a Dózsa szobor, Kiss István (1927–1997) 1961-ben készült alkotása áll a helyén.
- ²⁵ Feltehetően az Ezredéves (Millenniumi) Kiállítás.
- ²⁶ Habsburg Rudolf trónörökös. Ligeti Miklós 1908-ban jól sikerült szobrot készített róla, melyet a Városligetben állítottak fel. 1945 után eltávolították, ma ismét látható.
- ²⁷ Egy későbbi egyértelmű utalásból kiderül, hogy 28-29 éves volt.
- ²⁸ A hivatkozott könyv: *Ki volt Anonymus*, Bp. 1895.
- ²⁹ A legdicsőségesebb Béla király jegyzője (latin). Maig sem tudjuk, hogy a P-nek mondott mesternek mi volt a neve, és melyik Béla jegyzője volt.
- ³⁰ A magyarok története (latin), Anonymus könyve a magyar honfoglalásról.
- ³¹ 1871. május 19-én született, 1895-ben volt 24 éves. II. Vilmos 1897-ben járt Budapesten. Pár bekezdéssel később utalás van ebben a szövegben a zsűri határozatát közlő leiratra 1900. augusztus 28-i dátummal. Mondjuk, akkor is beletelt 1-2 hónapba, míg az írásos határozatot meghozta a posta, de évekbe semmiképpen sem. Ez a zsűrizés csak 1900-ban történhetett. Tehát 29 éves volt.
- ³² Nyilván III. Napóleon jellegzetes kecskeszakálláról és kackiás bajuszáról van szó.
- ³³ 1900. tavaszáig Zsolnay Vilmos, halála után fia, Zsolnay Miklós vezette a Pécsi Porcelángyárat. Ligeti Miklósnak mindkettővel

- volt kapcsolata. Zsolnay Miklós sírján Ligeti róla készült portréjának kerámiaváltozata („Zsolnay-herma”) áll. Az Anonymuszobor kerámiaváltozata zöldes eozinmázzal készült több méretben és változatban.
- ³⁴ Szecessziós hangulatú kompozíció: hátán fekvő habléányra borul egy férfiak. Később Pécsen eozinmázos kutak is készültek ezzel a szoborral.
- ³⁵ Kihagyva némi hely a pontos dátum későbbi beírásához. A szobrot 1903. november 8-án leplezték le. A gipszminta elkészült 1902-ben, mivel a márvány pad kifaragásához és a bronzöntéshez idő kell.
- ³⁶ Ligeti Miklós párizsi tanulmányai során Rodin műtermében dolgozott. Hatása különösen korai márvány zsánerszobrain érhető utol. (Éva, Szerelem, Gyász) Mivel tudni való volt a személyes ismeretség, eshetett rá a választás.
- ³⁷ Művész-klub Pesten, 1901-től máig működik.
- ³⁸ Jámbor Lajos építész tervezte alkotótársával, Bálint Zoltánnal együtt Ligeti Miklós sok szobrának, így pl. az Anonymusnak is a talapzatát. Ők tervezték és építették később Ligeti Stefánia úti házát és műtermét is, mely ma méltatlanul elhanyagoltan omladozik.
- ³⁹ Prágai kiállítási intézmény.
- ⁴⁰ Itt egy utólag bedugott cédula van a fűzetben.
- ⁴¹ Ennyi a külön lapocskán lévő beszúrás.
- ⁴² Az új oldal első sora a másolaton nem olvasható.
- ⁴³ „Előre! Előre! Mindannyian!” (francia)
- ⁴⁴ A név nincs végig írva.
- ⁴⁵ A lap szélén rajz.
- ⁴⁶ Ligeti Miklós 1904-ben készített Wlassich Gyuláról portrét, mely a Szolnoki Damjanich Múzeum tulajdona.
- ⁴⁷ Honfitárs (francia).
- ⁴⁸ „Nagyszerű, csak sajnos a szöveget nem értettem!” (német)
- ⁴⁹ Eddig tart a fűzetben lévő szöveg. Az oldal tetején, a negyedik sor elején marad abba.

SZEMLE

A FERENCES LELKISÉG HATÁSA AZ ÚJKORI KÖZÉP-EURÓPA TÖRTÉNETÉRE ÉS KULTÚRÁJÁRA. Szerk. Óze Sándor, Medgyesy-Schmikli Norbert, PPKE BTK – METEM, Piliscsaba-Budapest, 2005. (Művelődéstörténeti Műhely – Rendtörténeti Konferenciák 1.) 1086 oldal, színes és fekete-fehér képekkel

A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karának Egyháztörténeti Munkacsoportja Pucilowski József domonkos vikárius vezetésével 2002-ben indította útjára háromnapos rendtörténeti konferenciasorozatát. Első alkalommal Magyarország „legnépesebb és kulturális hagyományaiban legbegyökerezettebb rendje, a magyar történelem folyamán végig kontinuus szerzetesközössége”, a ferences rend lelkiségének főképp újkori hatástörténete került bemutatásra.¹ A campus 2003-ban a domonkos, 2004-ben a jezsuita, 2005-ben a ciszterci rendtörténeti konferenciának adott otthont, és szervezés alatt áll a 2006-ban megrendezésre kerülő pálos konferencia is.

2002-ben az előadások a történelmi Magyarország területén működő ferences rend késő középkori és újkori „művelődési, társadalomszervezési és identitásformáló” szerepét vizsgálták. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kara és a Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség 2005-ben, két kötetben jelentette meg a konferencián elhangzott előadásokat, a szokásos bevezetők után az alábbi hat tematikus fejezetbe szerkesztve: rend- és kolostortörténet, könyvtár- és levéltártörténet, ferences oktatás, ferences irodalomtörténet, szakrális néprajz és zenetörténet, valamint a ferenceség hatása a művészetekre. Végül két kisebb egység zárja a kötetet; a konferenciát kiegészítő lelki és kulturális programé, valamint az ülészak aprójából rendezett ferences festészeti kiállítás megnyitójának szövegét tartalmazó. A fejezetcímek önmagukban is jelzik a kötet tartalmi gazdagságát.

Jelen recenzió fő feladata a művészettörténet tudomány területéhez közvetlenül és közvetve kapcsolódó tanulmányok ismertetése. A művészettörténeti tárgyú előadások nem kizárólag „A ferenceség hatása a művészetekre” címet viselő szekcióban hangzottak el, más témakörbe is kerülhettek. A kiadvány művészettörténeti blokkja az alábbi nyolc, kronológiai és ezen belül lehetőleg műfaji rendbe is állított tanulmányból áll.

Wehli Tünde a ferences teológia és vallásgyakorlat, valamint a kortárs történeti események hatásán (huszitizmus, török veszély, IV. Sixtus pápasága) keresztül követte nyomon az ábrázolások műfaji (narratív ciklusok, táblaképek) és tematikai változásait (Nappaöltözött Asszony, IHS monogram, Vir Dolorum) a Mátyás- király által 1469-ben rendelt, a bécsi, ún. Lehrbüchermeister által illuminált ferences missaléban.² A szerző a miscskönyvet díszítő három, egész oldalas kép ikonográfiai elemzését adta (Szent Ferenc stigmatizációja, Nappaöltözött Asszony és Vir Dolorum), aminek során kitért a térdelő Mátyás királyt megkoronázó angyalok motívumára is.³ Talán éppen e tanulmány indít el valakit a megajándékozott Tamás testvér felkutatására, illetve a Mátyásnak minden bizonnyal fontos személyre egy szerencsés véletlen is fényt deríthet.

Szöke Balázs tanulmánya a közelmúlt műemléki kutatásainak fókuszában álló szeged-alsóvárosi ferences templom⁴ Jagelló-kori késő gótikus boltozatának építészeti és technikatörténeti jelentőségére hívta fel a figyelmet.

Szilárdfy Zoltán a legjellegzetesebb ferences barokk ikonográfiai típusok (Trinitas terrestris, Vir Dolorum, Patrona Hungariae, Immaculata Triumphans) áttekintő és mégis részletes ismeretét adta. Tanulmányát kiugróan nagy számú, közel ötven jó minőségű színes és fekete fehér reprodukció illusztrálja.

Kovács Imre egy pozsonyi klarissza apátnő 17. század első negyedéből származó magánáhitatossági képével foglalkozott. A Liszt Ferenc hagyatékából származó, eddig szinte feldolgozatlanul tárolt (Budapest, Liszt Ferenc Múzeum) képet az Abgar-kép római S. Silvestro in Capite klarissza-kolostorban őrzött, az ismert kettőből az egyik, eredetiről készültnek tekintett középkori kép barokk-kori reneszánszhoz kötődő emlékeként határozta meg, s keresett választ készítetése hátterének kérdésére.

Prokopp Mária már az ülésszak előtt is foglalkozott a magyarországi ferencesek történetében kiemelkedően fontos esztergomi templommal.⁵ Most, a frissen restaurált Szent György-oltár képeinek tárgyalása és a rá vonatkozó írott dokumentumok feldolgozása segítségével közelebb vitte az olvasót a már korábban bemutatott, 18. század első feléből származó Szent Flórián-oltárképhez is.

Sas Péter a kolozsvári ferences templom és a loretói kápolna 18. századi berendezésének képi programját mutatta be, míg a Buda-vízivárosi Szent Ferenc Sebei-templom képprogramjának elemzését *Székely Zoltán* a bosnyák ferencesek 1688-as letelepedésétől egészen a 18. századig követi. A ferences szentek kultusza és a ferences dogmatika képi megjelenésének komplexitása a két templom történetében jól megragadható, így a kötet hatodik fejezetcíme – legalábbis Szent Ferenc rendjére vonatkoztatva – indokolt és érthetővé válik.⁶

A művészettörténetnek szentelt tömb utolsó tanulmánya *Kerny Teréziáé*, ő az 1989 körül a művészettörténeti kutatás érdeklődési körébe került, a Kapisztrán Szent Jánosról nevezett Ferences Provincia rendházainak és templomainak műtárgyfelmerési jegyzéke összeállításának előzményeit az inventárium majdani kiadásának reményében mutatta be. Kerny az 1929–1931 között eredetileg belső használatra készítettett dokumentumanyag segítségével bebizonyítja, hogy a rendi tartományfőnök Oslay József Oswald OFM – összhangban XI. Pius pápa kezdeményezésével és a Központi Egyházművészeti Hivatal felhívását megelőzve intézkedett a provincia művészeti emlékeinek földolgozásáról. A munka megszervezésére és elvégzésére általa felkért Oberten József Odilo OFM definitorral folytatott levelezéséből pedig kiderül, hogy a maga korában szakszerű, többlépcsősnek tervezett munka a „gyorslétától” az inventárium illusztrált kiadásáig jutott volna el. Időszerű lenne a jegyzékek publikálása, s ezek segítségével a veszteségek számbavétele, végül a műtárgykincsek akár jelképes visszaszolgáltatásának felgyorsítása.⁷ Ebből a szempontból biztató hír, hogy Baján a Megyei Közgyűlés határozata alapján, az 1950-ben feloszlott rend egykori értéktárgyait jelképesen visszaszolgáltatták: „Az átadott festmények kalandos történetéhez tartozik, hogy közöttük van az a nyolc, az egykori kolostor ebédlőjének boltíveibe illeszkedő olajkép is, amelyet 2002 elején a múzeum raktárosa (!) eladott egy orgazdának.”⁸

A tudománypolitika nem e sorok írójának asztala, mégis e rendspecifikus tanulmányok kapcsán érdemes szóvá tenni, hogy a művészettörténet tudomány élvonalbeli képviselőinek forráskritikai, ikonográfiai és technika-történeti (építészettörténeti) tematikájú dolgozatai, a közel kilencven publikált előadás tíz százalékát sem teszik ki. Így fordulhatott elő, hogy az építészettörténeti kutatás legfrissebb eredményei nem kaptak kellő méltatást.

A művészettörténeti szekció mellett a ferences rend- és kolostortörténet témakörben olvasható a legtöbb igen fontos művészettörténeti vonatkozásúnak is tekinthető tanulmány. A magyarországi ferences rendházak a megrendelő társadalmi hovatartozása szerinti feldolgozását *F. Romhányi Beatrix* vállalta. A rend konventuális és obszerváns ágának történetét, a rendi-királyi kolostoralapításokat vette sorra. Rámutatott arra, hogy az alapítások többsége rendtartományi döntés vagy főpapi, főúri, köznemesi kezdeményezés volt, és csak elvétve akadt városi alapítás. Ugyanakkor az egész időszakban egy tisztán királyi alapítás történt, a kolozsvári. Mátás további egy kolostor építését fejezte be (Bojtor), egyet pedig elkezdett, amit fia, Corvin Já-

nos fejezett be (Okolicsnó). Bár *Laszlovszky József* egy igen fontos és az érdeklődés homlokterében álló témáról „*A visegrádi ferences kolostor története*” címmel tartott előadást a konferencián, az a kötetben sajnos nem került publikálásra. Az épületegyüttes Mátyás-kori történetének rekonstruálhatósága továbbra is bizonytalan, csak remélhetjük, hogy a jelenleg is folyó kutatások a megoldáshoz közelebb vivő adatokkal szolgálnak.

Több topografikus-monografikus feldolgozást választó szerző is kitér a török hódoltságai területek viszontagságaira, a reformáció (recepció és elutasítás) utáni katolikus restauráció, az újjáépítés időszakára. *Sill Aba Ferenc OFM* elsősorban a szombathelyi rendház irattárának anyagára támaszkodva⁹ a marianus rendtartomány rendházainak építéstörténetét szedi lajstromba. A pozsonyi, nagyszombati, soproni (több országgyűlés és királykoronázás színhelye), győri, fehérvári, pesti, keszthelyi, kismartoni (Eszterházy-család), segesdi (Széchenyi-család), szombathelyi (1771. évtől gimnáziumot tartottak fenn), nyitrai hányattatott sorsú kolostorok és rendházak építéstörténete új adalékokkal gyarapszik. A lajstrom Boldogasszony újjáépítésével folytatódik, ami Eszterházy Pál, míg a pápai rendház Ferenc öccse támogatását bírta. Pápa kapcsán külön historiográfiai tanulmány született *Mezei Zsolt* tollából, az Esztergomban ekkor újjáépült Szent Anna-templom egyik oltáráról *Prokopp Mária említett* dolgozatából tájékozódhattunk. A felújítási munkák mellett, az új alapítások sora, mint Szentkatalin (Erdődy Kristóf), Érsekújvár (Pázmány Péter), Malacka (Pálffy Pál nádor), Komárom, Andocs, Búcsúszentlászló, Veszprém, Sümeg, Simontornya, a csallóközi Szent Antal-kolostor és Mesztegnyő kolostora is számba vétetett. A németújvári kolostor a bencés apátság romjain épült újjá (Batthyány-család), amit *Puskely Mária* választott kutatása tárgyául, feldolgozva a kolostori levéltár, a kolostori krónika, a kánoni vizitációk jegyzőkönyveit, a Batthyány-család adományainak jegyzékét, továbbá a kolostor inventáriumát.

Szabó Csaba dolgozatában a ferences rend modern művészetek iránti elkötelezettségét Majsai János Mór (1891–1987) életének és korának bemutatásán keresztül vizsgálja fel. A Molnár Farkas Ferenc (1897–1945) által tervezett monumentális, építészeti ritkaságszámba menő feszített kupolaszerkezettel, a „*negyven és huszonöt méter tengelyméretű alapra héjbeton forgási ellipszoid kupolával fedett*”, a hűvösvölgyi Magyar Szentföld épületegyüttesébe tervezett templom építése 1940-ben indulhatott el, pusztulástörténete 1949-ben a bezsaluzott, bevasalt, öntés előtt lévő kupola erőszakos lebontásával kezdődött.

A most tárgyalt szekcióba került *Bodor Imre* előadása is, mely a gyöngyösi ferences rendház 1998-ban előkerült 26 darabos pecsétnyomó-gyűjteményéből talán a hét ritkaságszámba menő, művészettörténeti szempontból is becses darabot ismertette. A lelet értékét gyűjtemény jellege is emeli: a legkorábbi Péter váci prépost pecsétje 13. század végi, egy rendtartományi példány a rátekert 18. századi papírdarab szerint 1517-ből származik. A gyöngyösi Szent Antal kongregáció pecsétjének értékét CHR betűs mesterjegye emeli, melynek alapján valószínűleg a körmöcbányai éremvész dinasztia alapítójának, a 17. század második felében működő Christian Hermann Roth von Rothenfelsnek tulajdonítható.

A szakrális néprajz témaköréből művészettörténész szempontjából leginkább *Barna Gábor* máriaradnai fogadalmi képgalériára vonatkozó kutatásai hasznosíthatók. Igaz, hogy a tanulmány nem a fennmaradt képeket elemzi, hanem a radnai Szűz körül a 17–18. században kivrágó, votívképekben megtestesülő népi kultuszt példamutató sokoldalúsággal vizsgálja, beleértve a ferencesek e tisztelet-formához való viszonyulásának alakulását is. *Szilágyi András* tanulmánya a ferenceseknek a 17–18. század fordulóján kialakuló, a népi vallásosság paraliturgikus gyakorlatához, a keresztúti ájtatossághoz kötődő kálváriák és stációs kálváriák formálódásában játszott szerepével foglalkozott. A művészettörténész számára ezúttal az ikonográfia kialakulásának körülményei után és rögzülése mellett a stílus, valamint kvalitásbeli rétegezett-ség kérdésének felvetése fontos. Természetesen felmerül a magyarországi kálváriák és stációs kálváriák corpora összeállításának igénye, ezen belül az egyes objektumok típushoz kötésének és kvalitása rögzítésének nem csekély feladata, mely többek között a művészettörténész számára vár.

Muckenhaupt Erzsébet könyv- és levéltártörténetbe helyezett tanulmányában évtizedes kutatási eredményeinek, adattári gyűjtésének esszenciáját ismertette, és kísérletet tett a csíksomlyói ferences könyvkötő műhely első, a nyomda alapítását megelőző periódusának rekonstrukciójára (1630-as évek).¹⁰ Ezzel a 17. századi magyarországi könyvkötő művészetre vonatkozó ismereteinket jelentősen gyarapította.

A ferences rend közép-kelet-európai működésének talán legmozgalmasabb fejezete a középkor végének és az újkor hajnalának időszaka volt. Ez részben indokolja a konferencia alsó időhatárát. Természetesen Szent Ferenc rendjének 13. századi magyarországi megtelepedése és tevékenységének a kora újkorig terjedő periódusa sem érdektelen, és a jelen kötetéhez hasonló feldolgozást érdemelne. A kötet tartalmi sokoldalúsága lenyűgöző. Nyugodtan mondhatjuk, hogy egy majdani rendtörténetnek biztos alapja lesz. Ennek ellenére és annak megjegyzésével, hogy az előadások nem a szervezők témát megjelölő felkérésére, hanem az előadók aktuális kutatásai alapján hangzottak el, és egy konferenciaanyag közzétételének nem követelménye, hiányolunk egy összegző tudománytörténeti áttekintést. Véleményünk szerint külön fejezetet érdemelt volna a rend kiadói tevékenységének történeti áttekintése, értékelése, mely hiányra az erdélyi ferences irodalom 20. századi történetét részletesen bemutató tanulmány (*Pap Leonárd OFM*) hívja fel a figyelmet. Végül, a tájékozódást egyszerűsítette volna egy a kötet végére szerkesztett bibliográfiai jegyzék is.

A kötetek ismertetéséhez zárószóként hozzátartozik az is, hogy a magyar rendtörténeti kutatások fellendülését több tényező is indokolta tette. Egyrészt a szükség, hiszen az elmúlt évtizedek publikációi a rend szellemtörténeti vetületénél mélyebb „fűrásra” nemigen vállalkoztak. Másrészt a rendszerváltozás utáni időszakban felmerülő történeti tisztánlátás igénye. A 20. századi veszteségek, a meghurcoltatások, az ingóvagon szétszóródása, részint megsemmisülése után, óriási jelentőséggel bír, hogy a ferences irat- és levéltári anyag egyesítésére és kutatására ismét lehetőség nyílt. A kiadók így több évtizedes hiányt pótolnak, mivel Szent Ferenc halálának 700. évfordulója alkalmából, a magyarországi rendtartományok gondozásában megjelent jubileumi album óta nem született tudományos igénnyel a rendtörténeti kutatások szinte minden területét átfogó, neves szerzőket felvonultató többkötetes „corpus”.¹¹ A hatalmas és sok tanulsággal járó munka eredményeként egy egységes jegyzetapparátussal, személy- és névmutatóval, angol nyelvű rezümével ellátott kiadvány született, mely hiánypótló ismeretanyagot tesz elérhetővé az érdeklődő közönség és a kutatók széles köre számára egyaránt.

Zsilinszky Zsófia

JEGYZETEK

¹ Az ülésszak aktualitását jelzi, hogy a Budapesti Történeti Múzeum szervezésében az „Apácák a középkori Magyarországon” címen tartottak konferenciát 2003. október 2–3-án. Ehhez kapcsolódott a Schwarz Katalin által rendezett „Koldusszegényen – királyi gazdagon. Klarissza kolostorok egykor Pesten, Budán és Óbudán” c. kiállítás ugyancsak, 2003. július 4–november 10. között.

² A miniátort TÖRÖK Gyöngyi határozta meg, in: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (Katalogus) Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Wien, 1982. 278. sz.

³ Az előadást követően PÓCS Dániel értekezett Mátyás király ikonográfiájáról (Mátyás király elpusztult freskója Rómában, in: Mi végre a tudomány? Budapest, MTA TKK, 2004. 85–112.), KERNY Terézia pedig az angoli koronázás motívumát Szent István király ikonográfiája keretében elemezte, in: *Ars Hungarica* 31(2003) 5–30. Annak ellenére, hogy többször közzétett képekről van szó, és azok elérhetőségét a szerző jelzi, a reprodukciók hiányoznak a tanulmány mellől!

⁴ Pl.: LUKÁCS Zsuzsa: A Szeged-alsóvárosi kolostoregyüttes. In: A középkori Dél-Alföld és Szer. Szerk. KOLLÁR Tibor. Csongrád Megyei

- ⁵ Ld. a tanulmány 8. jegyzetét. A Szent Flórián-oltár táblaképéről tartott előadása publikálás előtt áll. Ennek tartalmára csak röviden utal a jelen tanulmány (948–949.)
- ⁶ A kötetnek ez a fejezete címe kissé pontatlannak tűnik, hiszen a konferencia és a kötet is Szent Ferenc rendjének művészetével foglalkozik, nem érinti a rend más rendek és a világi egyház művészetére gyakorolt hatását. Továbbá Henry Thode és Jacques Le Goff nevét is hiába keressük a mutatóban.
- ⁷ A templom- és kolostorépületeken végzett felújítási és restaurátori munkálatok, a rend tulajdonába ismét visszakerült ingó- és ingatlanvagyon felmérési eredményei szintén publikálásra várnak.
- ⁸ Forrás: <http://hiros.index.hu/baja/terend>.
- ⁹ Eugenius Kósa, Antiquarii Prov. S. Mariae in Hung. OFM. S. Francisci Strictioris observantiae Collectanea, 1744.
- ¹⁰ Megtudjuk, hogy a jubileum évében, 1926-ban a kolozsvári ferences kolostorban Kájoni János emlékére tipográfiai kiállítást rendeztek, ahol bemutatták a könyvkötő műhely még teljes felszerelését is. (A nyomda fennállásának 325. évfordulója alkalmából 2001-ben rendeztek legutóbb kiállítást és adtak ki a nyomda négy korszakát átívelő és közel 125 Somlyón kiadott és bekötött 17–19. századi könyvet bemutató katalógust.)
- ¹¹ Szent Ferenc nyomdokaiban, 1226–1926., melyben többek között Prohászka Ottokár, Vargha Damján O. Cist., Bölcskey Ödön O. Cist., és Sík Sándor publikált). A történetírás a mai napig olyan szerzők alapműveire hivatkozik, mint KOLLÁNYI Ferenc (Magyar ferenczrendiek a XVI. század első felében. Budapest, 1898.), NAGY Béni (A máriánus ferencesek II. József korában, Budapest, 1905. és A marianus ferencesek 1790-től az 1822-iki nemzeti zsinatig. Budapest, 1914.), SZABÓ György Pius (Ferenczrendiek a magyar történelemben. Adalékok a magyar ferenczrendiek történetéhez. Dissz. Budapest, 1921.), a leggyakrabban hivatkozott KARÁCSONYI János (Szt. Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig. Budapest, 1922–24. M. Tud. Akad. 1–2. köt.), SCHWEIGHARDT Veremund (A kapucinus rend rövid története. Budapest, 1927.), BALANYI György (A ferences mozgalom begyökerezése magyar földön. Budapest, 1940. Magy. Tud. Akad. 51 (Értekezések a történeti tudományok köréből XXV. 10.)), KÖRTVÉLYESSY László (A 700 éves minorita rend története, Szeged 1943.) és HERVAY Ferenc (Geschichte der Franziskaner, in: Ungarn bis zum Beginn der Reformation, in: 800 Jahre Franz von Assisi. Wien, 1982. 312–317.)

MUNKÁCSY AZ EZREDFORDULÓN. *Munkácsy a nagyvilágban és a Munkácsy-olvasókönyv. „Nekiestünk” Munkácsynak*

Az elmúlt években a Magyar Nemzeti Galéria több nagyszabású életmű-kiállítást rendezett, részletesen feldolgozva Székely Bertalan, Rippl-Rónai József, Mattis-Teutsch János valamint Mednyánszky László művészetét. Egyetlen vállalkozásukat sem kísérte azonban olyan közönségsiker, sajtófigyelem és olyan élénk szakmai vita, mint a Munkácsy-tárlatot. Miközben a szakmai polémiák egyik irányzata bátor tabudöntögetéssel keltett érdeklődést, a bálványt ostromlók figyelmét egy lényeges momentum elkerülte: Munkácsy Mihály festészete az ezredfordulón sem szűnt meg „kérdésnek” lenni. Folyvást új interpretációkra serkentő életműve e tekintetben jól beilleszthető az Umberto Eco által definiált *nyitott mű* fogalmába.¹ Hiszen vajon történetileg nem az tekinthető-e kulcsfontosságú életműnek, amely korokon átívelve is megőrzi hatását, amelynek értelmezése az újabb nemzedékeknek is izgalmakat ígérő intellektuális kihívás, amely a jelen számára is hűsba vágó kérdéseket vet fel és késhegyig menő vitákra ösztönöz?

Az, hogy maguk a művek csupán másodlagos szerepet játszanak ebben az újra és újra felpesz-dülő diskurzusban, semmit sem von le Munkácsy művészettörténeti értékéből, csupán a nevéhez fűződő komplex „jelenség” elemzésének egyik lehetséges irányát jelöli ki. Ahogy az is csak

gazdagítja életművének jelentésrétegeit, hogy értelmezése, értékelése túlmutat a művészettörténet zárt keretein, és amint mindenkor, úgy jelenünkben is, vitathatatlanul „kulturális közügy”. Benne korunk (és szakmánk) saját komplexusaival, kóros elfojtásaival szembeesül, negligálása éppúgy szimptomatikus jelenségnek tekinthető, mint parttalan felmagasztalása. Talán éppen ezért tekinthető szerencsésnek, hogy az újabb Munkácsy-kiállításra több mint fél évszázadot kellett várnunk. Napjaink diskurzusa friss és eleven kérdésfelvetések sokaságával vezette vissza az életművet az „élő művészet” közegébe, olyan problémák modelljét ismerve fel benne, mint akadémizmus és modernitás elmosódó határai, művészet és műkereskedelem kölcsönhatása, populáris művészet és eredetiség kérdésköre, avagy a forrásközpontú kultusztörténeti kontra műcentrikus hermeneutikai olvasat alternatívája.

A tárlat által inspirált közbeszéd több – egymástól látszólag távol eső – szintéren és több felvonásban zajlott. Első körének a Magyar Nemzeti Galéria *Munkácsy a nagyvilágban* címmel Bakó Zsuzsanna által rendezett tárlata tekinthető, amely sosem látott művek sokaságával és rekordszámú látogatóval vonta magára a média figyelmét.² A szakmai újraértelmezés nyitányát a tárlat kísérőjeként Gosztonyi Ferenc szerkesztésében megjelent tudományos katalógus jelentette.³ Ezzel párhuzamosan több reprezentatív Munkácsy-album is napvilágot látott.⁴ A szakmai feldolgozás következő fejezetét az *Enigma* című folyóirat Markója Csilla által összeállított *Munkácsy-olvasókönyve* alkotta, amely több írásában is élesen polemizált a „hivatalos” katalógussal, de forrásközléseivel, illusztrációk anyagával is rászolgált az „ellenkötet” megnevezésre.⁵ Újabb fordulatot hozott az utóbbi kötet Molnos Péter által írott tanulmánya, amelynek az attribúciós kérdésekre vonatkozó megállapításaira a napisajtó élénken reagált, szakmai szinten pedig az *Artmagazin* körkérdése foglalkozott vele.⁶ Látható tehát, hogy olyan komplex jelenséggel állunk szemben, amely éppúgy érinti a tágabb értelemben vett publikumot, mint a legszűkebb művészettörténeti szakmát, és csakúgy szereplői a magánygyűjtők, műkereskedők, mint a műzeumok. Napjaink Munkácsy-képének kialakításában pedig – akár tetszik, akár nem – valamennyien tevékeny részt vállaltak.

„Értékelni vagy nem értékelni: ez itt a kérdés”⁷

„A művészettörténet ezen a ponton válaszút elé kerül: vajon továbbra is folytatója legyen-e saját tudományága értékkonstituáló, ítélkező – műkritikusi – hagyományainak, vagy tudatosan lemondva erről a hagyományról, saját életidejéből kiszakadva, kérdésfelvetéseit elsősorban a múltból merítse?” Sinkó Katalin 1990-ben a Munkácsy-kérdést összegző tanulmányában megfogalmazott gondolatai egy új kutatói szellemiség alaptéziseinek tekinthetők.⁸ Az általa gyakorolt „újpozitívizmus” vagy „újhistorizmus” alapjaiban reformálta meg a 19. század hazai művészetének kutatását. Szempontrendszere nagy szerepet játszott Munkácsy egykorú recepciójának, eszmetörténeti hátterének megértésében. Forráselemzésen alapuló módszertanát követték Sz. Kürti Katalinnak a Krisztus-képek keletkezés- és fogadtatástörténetét filológiai alaposággal felfejtő tanulmányai.⁹ A művész-kultuszt mint társadalmi rítust elemezték a festőfejedelem temetése kapcsán Boros Judit és Szabó László, valamint Sz. Kürti Katalin kiállításai.¹⁰ Szintúgy ehhez a kutatási vonulathoz kapcsolódik legújabbban Császtvay Tünde Munkácsy 1882-es hazatérését és ünneplését bemutató kultusztörténeti elemzése.¹¹ Kétségtelen tehát, hogy az utóbbi másfél évtized Munkácsy-kutatásának legtermékenyebb szempontváltását a befogadás- és kultusztörténeti megközelítés eredményezte.

Már-már provokatív elutasítással szegül szembe ezzel a pozitivistá metódussal Markója Csilla a *Munkácsy-olvasókönyv* bevezető tanulmányában.¹² E magatartás legfőbb veszélyének azt tartja, hogy a kutató a tudományos objektivitásért cserébe lemond a művek tényleges esztétikai értékeléséről. „Ezért aztán a jó tudós minden igyekezete arra irányul, hogy permanens önreflexióval szabaduljon meg saját, kormeghatározott nézőpontjától. Azzal áltatja magát, hogy ha egy történetet afféle puzzle-ként fog fel, akkor annak minél több darabját szedi össze, annál közelebb kerül – egy természetesen soha sem igazán elérhető – történelmi valóság preformálatlan képéhez.”¹³ Megfogalmazása azt sugallja, hogy az efféle tudós vállalkozása eleve bukásra

ítelt, célkitűzései illuzórikusak. Az „adatgyűjtés csapdjából” kivezető útként olyan magatartást vázol fel, amely leszámol az objektivitás kísértő fantomjával és bátran hozzálát az életmű (át)értékeléséhez. Jóllehet a főművek kíméletlen bírálata közben olykor jó érzékkel tapint rá az életmű olyan neuralgikus pontjaira, mint nemzeti jellege vagy konzervativizmusa, ám kategorikus értékítéletei szinte kivétel nélkül a modernizmus kánonja mentén nyernek megfogalmazást. Nem kevésbé „preformáltak” tehát, mint Munkácsy akadémikus sablonok által (is) meghatározott művészeite.

Markója Csilla merész ítélekezésre bátorító tanulmányának párdarabja Molnos Péter írása, amelynek sarkosan fogalmazott alaptétele az alábbiakban összegezhető: „A szakma jelentős része igyekszik tisztes távolba húzódni a műalkotásoktól, s könyvtárak mélyén próbál válaszokat találni a felvetődő kérdésekre. Nem néz, csak olvas, nem interpretál, hanem idéz, nem dönt és nem értékkel, sem eredetiség, sem kiváltás dolgában.”¹⁴ A „szakma” egészehez címzett szavai nyilvánvalóvá teszik, hogy megállapításainak Munkácsy csupán ürügye, s tanulmánya voltaképp általános művészettörténeti szemléletváltást sürgető programbeszéd. Írásában a Nemzeti Galéria katalógusának szakmai hiányosságaként rója fel a művek „elfogulatlan és szókimondó értékelésének” elmaradását, s feladatnak tartja „a művekről lehántani mindazt a fizikai és szellemi szennyeződést, mely a mai napig megnehezítette az objektív értékelést és véleményalkotást.”¹⁵

Noha alaptételeik megfogalmazása elnagyolt, Markója és Molnos némely meglátása mélyen elgondolkodtató. Aligha vitatható, hogy az elmúlt évtized uralkodó irányzata a korszak hazai kutatásában a forrásközpontú, recepciótörténeti megközelítés volt, amelynek sajátja a művek szövegcentrikus elemzése és a szubjektív (esztétikai) értékítélet lehetőleg teljes mértékű kiiktatása. Ebben az értelmezési gyakorlatban a műalkotás tárgyiasult formája csupán olyan energiaforrás, amelyet megelőző szövegek táplálnak és amely maga is szövegek és értelmezések sokaságát generálja. A kép szoros értelemben vett festői eszköztára, materiális megmunkálása, úgy kvalitása is az elemzés körén kívül esik, mi több egyenesen tabunak számít, amely a maga nehezen verbalizálható szétáradó vizualitásával csupán megzavarja a kép köré rendeződő textus jól strukturált rendszerét. E metódus absztraháló jellegét mi sem bizonyítja jobban, minthogy az elemzésnek nem előfeltétele az autopszia, tárgya egyenlő súllyal és eséllyel lehet az anyagi valóságában már nem létező mű, mint a szemlélhető, hozzáférhető műalkotás. A műközpontú értékelést sürgetők módszerének hasznos hozadéka lehet, hogy olyan műveket emelnek vissza a művészettörténeti tárgyalásba, amelyek szövegekkel nem bástyázhatóak ugyan körbe, de festői kvalitásaik vitán felül állnak. Más részről a műközpontú, megfigyelő elemzés segíthet lehántani az életműről az idegen kezű munkákat, ami egyike a Munkácsy-életmű neuralgikus pontjainak.

Ez a megközelítésmód egyfajta hermeneutikai módszer gyakorlását feltételezi, azaz a kép önmagából eredő értelmezésének – a forráselemzések mellé rendelt – alternatív gyakorlatát. A meggyőző siker érdekében feltételezi az interpretáló szókészlet precízen pontos és csiszolt alkalmazását, de a kategorikus, öncélú értékítéletet éppúgy kizárja, mint az üres esztétizálást. Molnos Péter komoly filológiai apparátussal vázolja fel a Munkácsy körül működő műhely felépítését, s érvelése nem kevésbé meggyőző, mikor a művek hanyag adatolását rója fel, ám a kérdéses attribúciójú képek számbevételekor érveinek legfőbb bázisa a mű feltűnő (?) kvalitásromlása.¹⁶ És ezzel elérkeztünk a kvalitásközpontú elemzés legfőbb veszélyeihez, amelyeket Markója Csilla tanulmányának sem sikerült kikerülnie. Az időn kívül létező, nem történetileg elemzett, abszolútnak feltételezett kvalitás szubjektív fogalom. Ugyanakkor mélységesen jelen idejű, hiszen alapfeltétele a műalkotás szenzuális élvezete. Lényegét tekintve normatív, kánonteremtő esztétikai jelenség. Feltételezi egy pontosan definiálható mérce felállítását, amely minden olyan művet a perifériára sorát, amely nem üti meg a mértéket. Munkácsy esetében a kvalitás számonkérése példának okáért több tucat olyan művet negligál, amelynek motívumtörténeti, biográfiai vagy kultúrtörténeti jelentősége aligha vitatható és annak veszélyét is magában rejt, hogy kizárja az életműből a mester késői, gyengébben kivitelezett munkáit.

A kérdés éles felvetése arra mindenesetre rávilágít, hogy Munkácsy esetében a *festői kvalitás* és a *művészettörténeti jelentőség* nem korrelatív fogalmak, az életmű máig nem szűnő tisztelete

nem eredeztethető közvetlenül és kizárólagosan magukból az alkotásokból. Ha a vitathatatlan kultusz és hatóerő magyarázatát keressük, az csak a művek, szövegek és rituális cselekmények együttes elemzéséből rajzolódik ki. Mindezen mozzanatok a legkevésbé sem tekinthetők – Molnos Péter szavait idézve – „szellemi szennyeződésnek”. Az életmű ebből a szémszögből inkább képek, szövegek és a köréjük szövődő rítusok egymásra rakódott, leheletnyi rétegeiből épülő, az idők során növekvő terjedelmű palimpszesztként kap formát az utókor előtt.

A virtuális jelenlét csapdája

Bármennyire is elsőrendű feltétele lenne minden kutatásnak a művek közvetlen tanulmányozása, Munkácsy esetében ez már-már abszurd követelésnek tetszik. Az oeuvre lényegi sajátossága ugyanis a művek „távolléte”, „nem megtapasztalhatósága”. A művekhez való korlátozott hozzáférés kezdettől fogva a Munkácsyról folyó diskurzus alaptételének számított. Lázár Béla 1936-ban *Munkácsy-kérdés* címen megjelent harcos vitairata a festő kritikusaiktól azon az alapon vitatta el a bírálat jogát, hogy nem ismerték, mert *nem láthatták* Munkácsy műveit.¹⁷ Lázár értelmezésében Munkácsy misztikuma, nem szűnő talánya éppen ebből a tragikumként megélt kitaláltságból eredeztethető. A „hiány” Munkácsy esetében valóban többszörösen súlyosbított körülmény, mely ered egyrészt a művek földrajzi távollétéből, másodsorban a művek vívát elzárásából, harmadrészt a bitüm alapra festett alkotások fokozatos pusztulásából. Elérhetlenségük csak felfokozta a festmények vonzerejét, ugyanakkor a róluk folyó diskurzust is szükségszerűen teoretikus irányba terelte. A bitüm alapozás használatából eredő lassú fizikai „szétmállás” jelenségét Pernecky Géza egyenesen a Munkácsy-recepció alapjaként értelmezi, mikor így ír: „Szinte kísértésbe esik az ember, hogy ezeket a szurkossá vált vásznakait mai szemmel nézve egyfajta konceptuális művészetnek tekintse, olyan imaginárius felületnek, amely még elsősorban történelmi adatokat, majd százesztendőss fényképfelvételeket, vitacikkekkel és szélsőséges állásfoglalásokat képzelünk el, nem pedig olajban festett figurákat.”¹⁸ Gosztonyi Ferenc, aki több, tudomány- és szellemtörténetileg egymástól egyaránt távol eső interpretáció elemzésére vállalkozott, ekképpen összegzi a jelenséget: „a Munkácsy-irodalom olyan – részben a művektől független – (*nemzeti*) *diskurzus*, amely – a XIX. század végétől a közelmúltig – az életmű jó részének *távollétében* (autopszia nélkül) jött létre.”¹⁹ Az egykorú források elemző olvasatának („close reading”) metódusát követő szöveganalízisei egyúttal arra is rávilágítanak, hogy a műinterpretációk egy idő után végképp elszakadnak maguktól az alkotásoktól, és önálló életre kelve egymásra reflektálnak.

A Magyar Nemzeti Galéria a „láthatóvá tétel” érdekében valóban heroikus erőfeszítéseket tett. A szervezés elajozottságát dicséri, hogy végül több mint száz darab, mintegy 80 különböző helyről kölcsönzött művet láthattunk, amelyek tetemes része európai és tengerentúli köz- és magángyűjteményekből érkezett. A magángyűjteményi kölcsönzések hangsúlyos jelenlétét az életmű azon sajátossága magyarázza, hogy a műveknek hozzáférhetőlegesen csupán egyhatoda található hazai közgyűjteményekben.²⁰ A korlátozott nyilvánosság időleges feloldása így az exkluzivitás és kuriozitás aurájával vona be a tárlatot. Az összképet tekintve csaknem szerencsésnek mondható, hogy az ünnepelt, nagyméretű figurális kompozíciók kiszorultak a kiállítótermekből. Bemutatásukat részint roppant méreteik és az ezzel összefüggő csillagászati szállítási és biztosítási díjak akadályozták, részint (a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításának esetében) állományvédelmi szempontok indokolták, míg a debreceni Krisztus-képek esetében bizonyonnyal közrejátszott a „nemzeti kultuszhely” sérthetlenségének elve. Mindezzel számolva a múzeum bölcsen lemondott a teljesség igényéről, belátva, hogy egy átfogó Munkácsy életmű-tárlat megrendezése csupán a virtuális valóságban lehetséges.²¹ Mivel a könnyen „mobilizálható” művek főként vázlatok, valamint egykor kereskedelmi célra készült munkák, törvényszerűen (ismét) előtérbe került Munkácsy tájképekben, csendéletekben és szalonzánerekben kiteljesedő festői vénája. Ebben a fénytörésben úgy tűnhet, az állandó kiállítás stabil darabjainak számító korai népeletképek „kirekesztését” a tárlat anyagából nem pusztán állományvédelmi szempontok indokolták, hiszen az erősen megsötétedett művek nehezen lettek volna beilleszthetők az újrafor-

mált „színes és tetszetős” Munkácsy-képbe. Ezen a ponton jól megragadhatóak a „kiállított” Munkácsy és a monográfiákban reprodukált életmű eltérő hangsúlyai, ami arra is rámutat, hogy az oly ritka Munkácsy-tárlatok *mindenkor* a meglepetés erejével hatnak a reprodukciókból tájékozódó közönség számára, és a szakmát – amolyan vérfrissítés gyanánt – *szükségszerűen* az életmű újabb és újabb átértékelésére ösztönzik.

Ez a folyamat jól nyomon követhető lenne a Munkácsy-tárlatok számbavételével, ám a festő és a nyilvánosság különös viszonyát az eddigi kutatások rendre elmulasztották elemezni. Údító kivételnek tekinthető Kovács Anna Zsófia Munkácsy 1870 és 1900 közötti kiállításait számba vevő jegyzéke.²² Ennek ellenére mindkét újabb tanulmánykötet egyik legfájóbb hiánya, hogy még megközelítően sem vállalkoznak Munkácsy hazai tárlatainak felsorolására, még redukált, ésszerű időhatárok közé szorított formában sem. Mindez annál is nehezebben magyarázható, minthogy e munka javát Oltványi Ártinger Imre Munkácsy 1952-es életműtárlata előkészítése kapcsán már elvégezte.²³

A források vázlatos áttekintése alapján annyi mindenestre megállapítható, hogy Munkácsy egykorú jelenléte a hazai kiállítótermekben meglehetősen hektikus volt, különösen párizsi letelepedését követően. Az 1880-as évektől kezdődően olykor több kiállítási szezon is úgy telt el, hogy a hazai közönség egyetlen művét sem láthatta. A változás minden bizonnyal összefüggött Charles Sedelmeyer üzletpolitikájával, aki – újszerű módon – a hivatalos szalonokkal szemben az egyszeri, jelentős hírveréssel kecsegtető bemutatókat részesítette előnyben. Ezt támasztja alá Kovács Anna Zsófia kiállításjegyzéke is, mely szerint Munkácsy viszonylag kevés művet állított ki Párizsban, a nyolcvanas években pedig főként Sedelmeyer saját galériájában szerepeltek festményei.²⁴ Döntése korszerű igazodást jelentett a párizsi fejlett képpiac differenciálódó közegéhez, amelyben a hivatalos szalonokat alternatív (zsűrimentes) kiállítóhelyek és kereskedelmi galériák váltották fel. Ez jól kitapintható kettősséget eredményezett az alkotói gyakorlatban is, elkülönítve a szakmai plénumnak tartogatott „grand art” műveket, a nagyközönségnek szánt „szenzációképeket” és az eladásra festett tetszetős darabokat. Ebből adódóan az egykorú nagyközönség mindenekelőtt a „kolosszálképek” festőjét ismerhette Munkácsyban, míg az intímabb műfajú (és festőileg felszabadultabb) művek zöme sosem került nyilvánosság elé. Munkácsy üzleti elkötelezettsége hazai gyűjtését is meghatározta. A Sedelmeyerral való együttműködés éveiben a magyar állam alig vásárolt tőle képet. Az állami vásárlások csak a kilencvenes évek végétől, a Sedelmeyerral kötött – kizárólagos értékesítést fenntartó – szerződés lejárta után szaporodtak meg.²⁵

Munkácsy első jelentősebb egyéni kollekcióját a hazai közönség csupán három évvel halála után, Ernst Lajos rendezésében láthatta, a Nemzeti Szalonban. A tárlat katalógusának bevezetőjében már Ernst is a maihoz hasonló akadályokról számolt be, felemlítve a művek beszállítását.²⁶ E válogatás legtöbb darabja Sedelmeyer gyűjteményéből származott, többségük polgári életkép és tájbrázolás volt. Munkácsy első átfogónak szánt életműtárlatára újabb tíz esztendőt kellett várni. 1914-ben Lázár Béla és Ernst Lajos rendezésében az Ernst Múzeum mutatta be a festő több mint száz, magánkézben lévő alkotását.²⁷ A katalógus bevezetőjében Lázár utalt rá, hogy bemutatójuk egyúttal az itthon fellendülő Munkácsy-gyűjtést is hivatott reprezentálni. Mindebben nagy szerepe volt Ernst Lajosnak, aki a század elejétől fogva komoly erőfeszítéseket tett Munkácsy műveinek hazajuttatására. Közreműködésének köszönhetően a korszak olyan fajsúlyos hazai magángyűjteményeibe kerültek Munkácsy jelentős alkotásai, mint Andrassy Gyula, Kohner Adolf, Hatvany Ferenc, Nemes Marcell és Wolfner Gyula. Mindezzel párhuzamosan a festő halála után a közgyűjtemények is igyekeztek pótolni Munkácsy-kollekcióik hiányosságait. Míg halála évében alig egy tucat műve reprezentálta Munkácsyt a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében, 1910 körül állandó kiállításának (Paál Lászlóval megosztott) különtermében már 29 festménye szerepelt.²⁸ Töredékük a Képzőművészeti Társulat korábbi vásárlásaiból eredt, nagyobb részük pedig (1899 és 1917 között) több lépcsőben Munkácsy Mihályné adománya illetve hagyatéka révén került múzeumba. A múzeumi szerzeményezések a két háború között a magángyűjtőktől eredő adományozások mellett műkereskedelmi

vásárlásokkal is bővültek, így főként Petrovics Elek következetes gyűjteményépítő tevékenységének köszönhetően a Szépművészeti Múzeum Munkácsy-kollekciója ebben az időszakban hiánypótló művekkel gazdagodott.

Feltűnően szórványos kiállításai tehát közel sem indokolják Munkácsy mai napig töretlen hírnevét. „Virtuális” életműve valódi közegének a sokszorosított kép (grafika és fotó) tekinthető. Az a festői karakter, amit mai napig nevéhez kapcsolunk, mindenekelőtt az albumok gondosan összeválogatott reprodukciói nyomán rajzolódott ki. Adolphe Goupil nívós metszetek kiadásával növelte a festő nemzetközi hírnevét, majd később Sedelmeyer reklámhadjáratai is komoly súlyt fektettek a képek sokszorosítására. A „jelenlét hiányát” a század végétől díszalbumok és illusztrált monográfiák pótolták, megnyugtatóan kitöltve az életmű hazai foghíját.

„A kozmopolitizmus fojtogató Herkulese” – avagy nemzeti festő mítosza

A Magyar Nemzeti Galéria kiállítása már címválasztásával is sugallta, hogy szakítva a „nemzeti festő” szűk tárgyalási kereteivel, Munkácsy festészetét nemzetközi kontextusba helyezve kívánja értelmezni. Még ha a felkészülési idő rövidsége miatt ez csupán töredékesen valósult meg, újszerű kérdésfeltevése valódi paradigmaváltás lehetőségét rejti magában. Az egyetemes összefüggés ugyanis olyan problémák megoldására nyújthat választ, amelyek az eltérő hazai művészeti diskurzusban nem értelmezhetőek. Ezt bizonyítja Boros Judit tanulmánya, amely az amerikai gyökerű „new art history” eredményeit hasznosító Robert Jensen nyomán a műpiac törvényszerűségeinek feltárásával és a „juste milieu” fogalmának bevezetésével értelmezi át Munkácsy festészetének némely műcsoportjait.²⁹ Sinkó Katalin szellemtörténeti vizsgálódása az európai egyháztörténet modernizációt sürgető újabb eszmei áramlatainak közegébe ágyazva értelmezi a Krisztus-képeket.³⁰ Kovács Anna Zsófia és Sármány-Parsons Ilona pedig a festő egykorú párizsi és bécsi recepciójához szolgál értékes adalékokkal.³¹ Noha a tudományos elemzések kezdettől fogva nagy súlyt fektettek Munkácsy nemzetközi stíluskapcsolatainak, forrásainak elemzésére, az életmű nemzeti karaktere mindenkor nagyobb figyelmet élvezett. Ennek egyik magyarázata abban lehet fel, hogy az oeuvre mindezeitől kizárólag a nemzeti művészetről folytatott diskurzus keretein belül őrizhette meg kitüntetett szerepét.

A *Munkácsy-olvasókönyv* visszájára fordítja a kérdést, mikor több tanulmányában is azt vizsgálja, miként válhatott az élete javát külföldön töltő Munkácsy mégis a magyar nemzeti festészet vitathatatlan géniuszává. A kérdéskör lényegére már Sinkó Katalin idézett tudománytörténeti áttekintése is rátapintott, mikor így összegezte a korábbi elemzések irányát: „Eddig ugyanis többnyire csupán arra keresték a választ, hogy a művész beteljesítette-e és mennyiben a nemzeti művészet néven emlegetett finalista elvárásokat”³² Gosztonyi Ferenc az általa felvetett problémakör kibontására vállalkozott, mikor Malonyay Dezső, Kállai Ernő és Genthon István Munkácsy-értelmezéseinek példáján modellezi azt a sziszifuszi harcot, amelyet az idegenbe szakadt magyar festő „visszamágyarosításáért” vívtak elődeink. Malonyay Dezső 1898-ban közreadott monográfiájának dramaturgiai vázát Gosztonyi találóan így összegzi: „fordított/negatív fejlődésregény, amelynek témája – egyben a megfutott pálya vége –: Munkácsy leépülése”, és amelynek tragikus végkifejletként „az anyaföldből kiszakított Munkácsy lassan elsovad.”³³ Taine miliő-elméletét alkalmazó, szókészletében érzékletes biológiai, botanikai hasonlatokkal élő Malonyay Munkácsy bukását „a magyar Anteuszt fojtogató kozmopolita Herkules” példázatával világította meg.³⁴ Víziójában a nemzeti energiákat felemészítő roppant óriás-szörnyeteg a kapitalizálódó metropolisz, a kísértő gonosz pedig a műkereskedő Charles Sedelmeyer. Malonyay sarkított fogalmazása világossá teszi, hogy a századfordulón Munkácsy értelmezésének (pontosabban: értékelésének) egyedüli adekvát közege a nemzeti művészet volt. Mellette a nemzetközi művészeti élet jobb esetben mind inspiráló vagy kísérő jelenség kaphatott szerepet, rosszabb esetben pedig csupán a „nemzeti eredetiség” megrontójaként (lásd szalonképek) jelenhetett meg.

Ezzel szemben Markója Csilla elemzésének fő célja – úgy tűnik – éppen az, hogy Munkácsyt kiszakítsa a „nemzeti festő” hagyományos kategóriájából. Ennek alátámasztását szolgálja Lyka

Károly 1891-ben írott – a *Munkácsy olvasókönyv*ben teljes terjedelmében közölt – értekezése, amely elvitatja népeletképeitől az eredeti nemzeti jelleget, színpadias és mesterkélt műveknek bélyegezve azokat.³⁶ „Munkácsyt sem tarthatjuk igaz nagy magyar művésznek” – szól Lyka bírálatának summája, amellyel a téma ezredfordulás interpretátora teljes mértékben azonosulni látszik. „Munkácsy először feltöltötte a Düsseldorfban tanult népi életkép kompozíciós smáját »magyar jelleggel«, majd az egészet a francia realizmus egy közkedvelt ikonográfiai hagyományához, a csavargókat ábrázoló képtípushoz igazította, hogy azért a franciáknak is tessen. [...] Az *Éjjeli csavargók* olyan, mint a (brazil adalékot is tartalmazó) paprikaörlemény nemzetiszín szalaggal átkötve” – összegzi frappánsan álláspontját Markója.³⁶ Am kritikája és ahhoz felhasznált apparátusa átgondolatlannak tűnik. Lyka írása – amint az számos egyéb passzusából világosan kitetszik – a modern francia naturalista népeletkép bűvöletében született, abban a Hollosy-körben, mely a tanulmány keletkezése idején feltétlen tisztelettel tekintett Jules Bastien-Lepage festészetére. 1891-ben Lyka mércéje nyilvánvalóan a francia „finom naturalizmus”, és annak korszerű magyar követői, Csók István *Szénagyűjtőjke* vagy Grünwald Béla *Ave Mariája*. Alig egy évtizeddel később már Lyka is történészként – nem pedig harcos festőtársként – tekintett Munkácsyra, mikor így fogalmazott: „Munkácsy Mihály nemcsak a legnagyobb, de a legmagyarabb festőnk is volt.”³⁷

Úgy gondolom, Munkácsy „nemzeti jellegének” vitatása az ezredfordulón hiábavaló erőfeszítés, zsákutca. Termékenyebb kérdésfeltevésnek tűnik az, hogy művészetének mely vonásai tették őt alkalmassá a nemzeti hőrosz szerepére. Kétségtelen, hogy korai népeletképei sikerrel ragadták meg a „nép” azon vonásait, amelyek zökkenőmentesen voltak beilleszthetőek abba a középosztály által megkonstruált népképbe, amelynek egyik hivatása éppen a nemzeti karaktervonások felmutatása volt. Csakhogy ezt a feladatot mellette többen is eredményesen megoldották, itt talán elég csak Lotz Károly vagy Jankó János népi zsánereire utalnunk. Kiténtetett szerepére nem ad ugyan kizárólagos magyarázatot a hazai tárgyú népeletképek sora, de aligha pályázhatott volna Munkácsy a „nemzeti festő” címére e művek hiányában. A nemzetkarakterológia nyomvonalán haladva tegyük hozzá, hogy Munkácsy robbanékony habitusa, külsőségeiben is a „magyar ember” toposzához igazodó megjelenése vagy párizsi festőtechnikájára oly jellemző vehemens ecsetkezelése, fény-árnyék kontrasztokban oly gazdag koloritja minden ízében jól illeszkedett a század derekára már kidolgozott nemzeti karakter jellemvonásaihoz. Amint arra Gosztonyi Ferenc is rámutatott, e jellemzők számbavételének munkáját Malonyay Dezső gondosan elvégezte több kiadást is megért monográfiáiban.³⁸ E külsőségek mellett nem kevesebb súllyal esik a latba, hogy Munkácsy mindvégig tudatosan ápolta magyarországi kapcsolatait, és szoros kötelék fűzte a hazai művészifűsághoz. Am sem nemzeti témakészlete, sem „magyaros” lelkialkata nem lett volna elegendő a „világhírnév” és gazdagság nélkül. Ahogy arra Császtvay Tünde kultusz történeti elemzése is utalt, Munkácsy párizsi sikerei egyszerre két lényeges üzenetet is hordoztak az egykorú magyar társadalom felé: a szociális felemelkedés lehetőségét és a magyar kultúra nemzetközi elismerésének ígérétét.³⁹ Mindez azzal kecsegtetett, hogy a század vég új Magyarországa végre megszabadulhat évszázados nemzeti komplexusaitól.⁴⁰

„Valóságghú, mint egy jegyzőkönyv” – Munkácsy realizmusa

Munkácsy festészetének európai forrásvidéke, egykorú közege nehezen kibogozható, ellentmondásokkal terhes, és ami talán ennél is „riasztóbb”: tárgyilagos elemzése könnyen rácafolhat az egykorú magasztalások számos kijelentésére.⁴¹ Progresszív művészkörökben aratott párizsi sikere rövid életű volt, historizáló kolosszálképei pedig már kívül estek a modern művészet aktuális diskurzusán. Művészettörténeti helyének kitapintása a korszak művészetében nem lehetséges a stílusok hagyományos, lineáris fejlődéstörténete mentén, festészete ugyanis olyan kifinomult stíluszintézis, amely az egyidejű képi törekvések számos vonulatát ötvözi. Az akadémikus, realista, plein air és impresszionista stílusjegyek korszakokonként és műfajonként eltérő mértékben ugyan, de párhuzamosan érzékelhetőek művein, ahogy a magyar, osztrák, német és francia kulturális közeg inspirációja is. Jellegzetesen „középutas” festészete mára törvényszerű-

rően kiszorult a „main stream” fogalma mentén szerveződő, modernista fejlődéstörténeti tárgyalásokból, a regionális narratívák és kultúrtörténeti érdekességek körébe utalva művészetét.

Festészetének több ezredfordulós elemzője a fentebb felvázolt stíluskonglomerátumból realizmusának újraértékelésére tesz kísérletet. Kovács Anna Zsófia az egykorú francia kritika szemléje kapcsán mutatja ki, hogy a *Siralomházat* legtöbb francia kritikusa töről metszett realista festményként üdvözölte.⁴² Élükön Jules Antoine Castagnary, a francia realizmus és Courbet egyik legfőbb propagátora állt, aki a *Siralomházat* éppen eszköztelen valóságábrázolása révén tartotta realista remekműnek: „Nem színpadias, nem erőltetett, nem deklamál, semmiképpen sem túloz mikor mérhetetlen szomorúságot alakít képpé.”⁴³ Így feltétel nélkül beilleszthetőnek látta a művet az új festői törekvés fogalmába: „Mindezt kifogástalanul megfelel az új esztétika alapvető előírásainak, amelyek két általános fogalomra vezethetők vissza: a naturalizmusra és a honosságra.”⁴⁴ Tegyük hozzá, a lázadó bandita utolsó éjszakájának drámája Courbet-t is megragadta, akinek elismerő levelét – Lázár Béla feljegyzései szerint – Munkácsy egész életében tárcájában őrizte.⁴⁵ Művének realista érdemeit még támadói is elismerték. Henri Delabord konzervatív, akadémikus kritikus úgy vélekedett: „valóságű, mint egy jegyzőkönyv, és ijesztő, akár egy rossz álom”⁴⁶. A francia romantika egyik élharcosa, Théophil Gautier pedig így fogalmazott: „Talán nem szép, de mélységesen igaz és emberi.”⁴⁷

Míg innen szemlélve úgy tűnhet a realizmus fogalmába legfeljebb a hetvenes évek népeletképei illeszthetők bele, több új elemzés is arra mutat rá, hogy az egykorú nézők körében a Krisztus-képek is éppen merész valóságábrázolásukkal keltettek figyelmet. Sinkó Katalin a vallásos festészet reformjának jellemzésére a „szent realizmus” kifejezést vezeti be, amelyet Eduard von Gebhardt 1874-ben nagy vihart kavart *Krisztus a kereszten* című művéről írva egyik kritikusa használt.⁴⁸ A korszak vallásos művészetének fő áramlatai közül Munkácsy művét Sinkó a historizáló realizmus körében jelöli ki.

Gosztonyi Ferenc tudománytörténeti dolgozatában három szerző interpretációját elemezve demonstrálja, miként birkózott műtörténetírásunk Munkácsy festészetének stílustörténeti kategorizálásával.⁴⁹ Fülep Lajos a fentebb említett „historizáló realizmus” fogalmát írta körül, amikor olyan „felemás naturalizmusról” beszélt, amely a „natúrális motívumokat akadémikusan komponálta meg.”⁵⁰ Kállai Ernő az „expresszív naturalizmus” körülírásával Munkácsyt a nemzeti karakter ideáljába illesztette be, szigorúan látványelvű szemléletét összebékítve „magyarosan szilaj”, „érzéken bőséges” faktúrájával. Genthon István pedig a „romantikus realizmus” fogalmának bevezetésével mindhárom alapvonást ötvözte, egy címszó alá vonva a komponálás módját jellemző akadémikus rendezettségét, a festésmódban megragadható szenvedélyességet és a tárgyyszerűsében tetten érhető realizmust.⁵¹

Markója Csilla számára viszont teljességgel összeegyeztethetetlen az akadémizmus és realizmus fogalma: „nem azt festette, amit látott, hanem csupán egy posztert: egy színpadképet, esztétikailag preformált, akadémiai által előkészített illusztrációt, valami olyat, ami a befogadó tekintet számára már fel volt dolgozva”.⁵² A historizáló, akadémikus képi toposzok eluralkodását az *Éjjeli csavargók*on demonstrálja: „A kép ugyanis nem csupán azért nem realista ábrázolás, mert Párizs vagy Düsseldorf utcáin nem mászkálnak szűrös magyar betyárok, hanem mert az ábrázolt magyar betyár sem az a valóságos figura, aki az Alföldön bujkál, hanem egy ikonikus jel, egy embléma, egy irodalmi és képi közhely...”⁵³ Ezt követő kritikájában szinte teljes leltárát nyújtja a modernizmus ismérveinek, legfőképp a mintakövetést, az eredetiség hiányát róva fel a festőnek. Lehetséges analógiáit számba véve Courbet, Manet, Van Gogh, Goya és Daumier alkotásaival „versenyeztetni” Munkácsy műveit, majd miután ott alul marad, párhuzamait Wilhelm Leibl és Théodule Ribot festészetében jelöli ki. Elemzése nyomán úgy tűnhet, hogy Munkácsy „középutas” alkotói habitusa olyan fogyatékoság, amelynek gyökerei emberi gyaroltságában keresendők.⁵⁴ Ezzel visszatér ahhoz a jól ismert történeti szemlélethez, amely a forradalmi újítást, azaz a moderniséget, a tradícióval szemben morális értéktöbblettel ruhazza fel.

Az újabb elemzések kérdésfelvetése különösen aktuális, ha tekintetbe vesszük, hogy a század megannyi stílusáramlata közül napjainkban a realizmus egyike a legizgalmasabb kutatási terü-

leteknek.⁵⁵ Noha újabban az ezredforduló kortárs művészetében ismét erőre kapó újrealista törekvések a stílusfogalom újraértelmezésére készítetnek, a hazai kutatás továbbra is adós maradt annak elfogulatlan elemzésével. Míg a szocreál alakváltozatai és ideológiai háttere mind világosabban rajzolódik ki előttünk, a 19. századi művészetünk tárgyalásakor rendre háttérbe szorul a realizmus áramlata, amely egykor számtalan variánst teremtve virágzott, és a korszak folyamán mindvégig megőrizte uralkodó pozícióját.⁵⁶ Munkácsy festészetének hazai jelentősége csak nehezen értelmezhető, annak figyelembevételével nélkül, hogy az idealizáló népképet itthon csak a nyolcvanas években váltotta fel egy radikálisabb szociális tematika. Az új irány képviselői között ott találjuk a Munkácsy-ösztöndíjra is pályázó Baditz Ottót, Pataky Lászlót és Vágó Pált, akik a mester nyomdokain haladva vállalkoztak a hazai naturalizmus megalapozására. Fellépésük egybeesett az európai naturalizmus második hullámával és szoros összefüggésbe vonható a nagyvárosi pauperizáció tömegesedével, és a korábbi filantróp, karitatív tevékenységet felváltó, államilag intézményesített szociális gondoskodás modern ideájának hazai kialakulásával.⁵⁷

A realista törekvéseket elemző szakirodalmak többsége maradéktalanul egyetért abban, hogy a realizmusra sem a stílusjellemzők számbavétele, sem a fogalom egykorú meghatározásainak feltérképezése nem ad kielégítő magyarázatot. Linda Nochlin a realizmust „transparens stílusú”, karakteres stílusjegyeket nélkülöző áramlatként határozta meg, amely olyan újfajta viszonyt jelöl az akadémikus kánonhoz, amiben „több az obszerváció mint a konvenció”⁵⁸. Pusztán az empirikus megfigyelés nem kizárólagos és nem feltétlen jellemzője a realizmusnak, hiszen egyfajta „radikális mimézis” az akadémikus, historizáló valamint az impresszionista és mágikus-szimbolikus festői irányokat egyaránt jellemezte. Sajátosságai világosabban megragadhatóak a festői témák új rendjében, abban a jelen felé irányuló új érzékenységekben, aminek legtisztább leképezését az életkép műfaja nyújtotta. Az 1856–57-ben fennálló *Le Realisme* című folyóirat körül csoportosuló írók – köztük Edmond Duranty, Théophil Thoré és Jules Antoine Castagnary – a társadalmilag felelős művészi és szociálisan érzékeny alkotás ismerve alapján határozták meg különállásukat az akadémikus irányzatoktól.⁵⁹ Ezt a programot a hatvanas évektől már mindinkább a politikailag is tudatos, az iparosodó nagyvárosok szociális katasztrófáját dokumentarista eszközökkel feltáró naturalizmus vitte tovább.⁶⁰ Bár kevesebb közéleti elkötelezettséggel, de több festői invencióval a „modern élet” látványa az impresszionistákat is büvkörébe vonta, ahogy a jelen színes forgataga a műcsarnoki festők vásznain is uralkodó témává vált.

Munkácsy ugyan egyetlen olyan csoportnak vagy művészközösségnek sem volt tagja, amely a realizmus jelszavát tűzte zászlajára, de festészete több vonatkozásban is érintkezett az új törekvésekkel. A németalföldi életképfestészet, Rembrandt vagy a Le Nain-fivérek művészete kortársaihoz hasonlóan számára is mintaképként szolgált.⁶¹ Gabriel Weisberg a realizmus egyik legfontosabb forrásvidékeként jelölte meg – a 17. századi előzmények után – az 1840-es években széles körben elterjedt, nagyvárosi és népi típusok „képes enciklopédiáját” nyújtó grafikai sorozatokat.⁶² Munkácsy korai népi zsánerei és alaktanulmányai szorosan kötődtek a populáris grafikának ehhez, a társadalmi típusokat leíró, „fiziológiai” vonulatához. A hetvenes években festett sokalakos életképi kompozíciók egymástól elszigetelt figurái jól jelzik e képi hagyomány továbbélését. Amint arra Boros Judit is rámutatott, Goupil éppen ennek köszönhetően sokszorosíthatta sikerrel jól tagolt, világos karakterekből felépülő kompozícióit.⁶³ Az elvont térben létező, izolált alakok legmonumentálisabb együttesét Munkácsy az 1874-ben befejezett *Zálogház*-on valósította meg. Művét az *Éjjeli csavargókkal* együtt a párizsi Szalonon mutatta be.⁶⁴ Kiállított két képét a zsűri – a *Siralomház* sikere óta először – ismét éremmel jutalmazta.⁶⁵ Figuráinak passzivitása a francia realizmus talán legnagyobb hatású előfutárainak, a Le Nain-fivéreknek fojtogató atmoszférát sugárzó parasztszánereit idézi. Tárgyválasztása hibátlanul illeszkedik a francia „le misérabilisme” szépirodalmi és festészeti áramlatába. Szemben e korszakának más monumentális életképeivel, Munkácsy ezúttal egyaránt lemondott a kiemelt főhős és a lineáris narratíva alkalmazásáról. Aligha csodálható hát, hogy a *Liberté* kritikusa e szavakkal jellemezte művét: „Réalisme juste et vrai”⁶⁶.

„Csacska semmiségek” – Munkácsy modernizmusa és a szalonzsánerek

A szociális tematika viszonylag rövid idő alatt elvesztette vonzerejét Párizsban, a társadalom fekélyes sebei helyett a polgári hétköznapok szolid nyugalma nyert teret a szalonok kiállításain és a kereskedők galériáiban.⁶⁷ Munkácsy kiváló érzékkel váltott témát, mikor elhagyva a külvárosi nyomortanyákat és faluszéli kocsmákat a polgári szalonok világa felé fordult. Az 1876-ban festett *Műteremben* sikere igazolta döntését, hiszen azt a kritika a feltétlen elismerés hangján emlegette. Főként intenzív kolorittal párosuló vibráló ecsetkezelését és a jelenhez kötődő tárgyválasztását méltatták. Egyikük, Georges Lafenstre – Baudelaire nyomán – „a modern élet festőjeként” aposztrofálta őt.⁶⁸ Munkácsy két irányba fejlesztette tovább műteremképének erényeit: a következő évben elkészült *Miltonnal* történelmi közegbe helyezte a népszerű művész-tematikát, míg az ugyanazon évben festett *Párizsi enteriőrrel* megnyitotta jelenhez kötődő szalonzsánereinek sorát.

A szalonképek napjainkban is Munkácsy festészetének legvitatottabb darabjai. Festői érdekeit ugyan már Végvári Lajos is elismerte, majd 1970-es monográfiájában, az „autonóm festőiség” nevében Pernecky Géza tette meg az első lépéseket „rehabilitálásuk” érdekében, de ez mit sem változtatott a velük szemben élő általános szakmai ellenszenvon, amely egyfajta „morális eltévelyedésnek” bélyegezte ezt a gazdagon burjánzó műcsoportot. A Nemzeti Galéria kiállítására reflektáló kritikák köréből ide sorolható Rózsa Gyula és Gellér Katalin recenziója. Előbbi „hatalmas árulásokként” tekint rájuk, Gellér meglátása szerint pedig „szinte fájó a nagyméretű szalonképek zsúfolt összefüggéstelensége”, ahol „a mesterségbeli tudás, a techné legyűrte az eszmeiséget, a művészetet a hasznos, pénzben mérhető produkció, használati tárgy színvonalára süllyesztette.”⁶⁹ Ugyancsak elvitat minden érdemet e művektől Markója Csilla: „Hiszen szalonképei épp azért tűnnek, minden szemet gyönyörködtető érzéki szépségük ellenére, valahogy halottnak és üresnek, mert sem a festő szemén átszűrűt subjektív, naturalis vagy éppen drámai valóságát nem látjuk a szereplőknek, akik ezen a (báb)színpadon inkább csak cifrán felöltötött porcelánbabákként jelenhetnek meg, sem pedig kritikai attitűddel nem találkoznak [...] Hiányzik ezekből a képekből, mint a Munkácsy-képekből általában, az intellektuális teljesítmény, a gondolat: Goya és Daumier pedig nem lett volna meg ezek nélkül.”⁷⁰

E fanyalgó véleményekkel helyezkedett szembe P. Szűcs Julianna, mikor feltette a kérdést: „Biztosan őszintébbek, hitelesebbek, megzenvedettebbek voltak a Párizsban festett »magyar nyomorképek«, mint azok a bizonyos agyonszégyellt, kitakart, jól megfizetett »úri zsánerek«?”⁷¹ Majd így folytatta: „Nem biztos. És nemcsak azért nem, mert az 1880-as években sötét képet már »nem hordtak« az úri körökben (sem), hanem mert e világos csacska semmiségekkel Munkácsy végre összhangba hozta tapasztalt világát az igényelt látvánnyal. [...] A zálogházi sorban állók, a tépéscsinálók, a hazatérő részeges férjek is pózoltak, csak azok egy másik darabban alakítottak. [...] A kiállítás egyik legfontosabb tanulsága, hogy a »bitumen« után Munkácsy a szakmában festett zsánereken mutatta föl legfestőibb kvalitásait. [...] Miután kiderült, hogy a courbet-i habitusrecept nála nem működik, azaz Munkácsy biztosan nem volt demokrata, szocialista és republikánus, sőt pont fordítva, azt festette hát, ami a fölzárkózni akaró, polgárosodni vágyó magyar (s persze a másik félperiferián, az amerikai) altudatban mindig is benne volt. A bűntudat nélküli megélt közönségsikert.”

Munkácsy modernizmusának kérdése mindenkor a művészettörténeti tárgyalás középpontjában állt. Ám ebben az összefüggésben a szalonképek többnyire csak olyan visszalépésként értelmeződtek, amelyek végső magyarázatot nyújtottak az ígéretes pálya tragikus törésére. Amint arra Boros Judit is rámutatott, Munkácsy tudományos feldolgozása a századelőn kezdődött meg, a modernizmusok előretörésének idején, így értékelésének egyik fokmérője természetesen az impresszionizmus volt.⁷² Feleky Géza 1913-ban megjelent, Gosztonyi Ferenc írásában szellemesen elemzett Munkácsy-monográfiája e tekintetben csupán egyedi kitérőt jelentett.⁷³ A Feleky által felvázolt „képzetlen barbár zseni” mítosza nem vert gyökeret a Munkácsy-interpretációk sorában, annál inkább az expresszív festővirtuóz képe. Utóbbi egyik nagyhatású programbeszédét, Rózsa Gyula *Az igazi Munkácsy* címen 1934-ben megjelent írását

az *Enigma Munkácsy-olvasókönyve* is fontosnak tartotta újra közölni.⁷⁴ A vázlatok felértékelésével szemben tudománytörténeti áttekintésében már Sinkó Katalin is állást foglalt, jelezve, hogy azok önkényes kiemelése az életműből nem autentikus megközelítés: „életművéhez nem jutunk közelebb, ha az »autonóm« művész szerepe felől közelítjük meg munkásságát.”⁷⁵

Boros Judit nyitótanulmánya sikeresen vágja át ezt a „gordiuszi csomót”, mikor a szalonzsánereket a „juste milieu” jelenségének körében helyezi el. Értelmezése szerint Munkácsy egy olyan elit művészcsoporthoz tartozhat, amely sikereit éppen az akadémiizmus és impreszionizmus eredményei összehangolásának köszönheti. Elismerésük alapját virtuóz mesterségbeli tudásuk jelentette, ami népszerű, akadémikus szabályok alapján megkonstruált tárgyakat bravúros festőtechnikával tárt a közönség elé. Az úgynevezett „finom naturalizmus” élharcosként számon tartott Bastien Lepage mellett – aki egyébként gyakori vendége volt Munkácsy párizsi szalonjának – ennek az „elitklubnak” tagjai voltak a párizsi akadémia atyamesterei, Jean-Léon Gérôme és Paul Baudry, a historizáló realizmust képviselő Alma-Tadema, az angol preraffaelliták „mágikus realizmusát” folytató John Everett Millais, a viktoriánus akadémikus realizmus követője, Alfred Stevens, vagy a német „Armeleutemalerei” hagyományát folytató Ludwig Knaus és Wilhelm Leibl.⁷⁶ Arra vonatkozólag, hogy Munkácsy kortárs festői közegét milyen alkotók képviselték, már Geneviève Lacambre 1994-ben írott tanulmánya is értékes adalékokkal szolgált.⁷⁷ Boros Judit nyomán pedig Molnos Péter is felvetette a megszokott analógiák felülvizsgálatának sürgető szükségét, Manet és Renoir vitatható és távoli párhuzama helyett a kor londoni és párizsi szalonjainak olyan ünnepeket említve, mint Mariano Fortuni, William Merritt Chase, James Tissot vagy Giovanni Boldini.⁷⁸ Ebben a vonatkozásban a *Munkácsy-olvasókönyv* analógiaként reprodukált képanyaga valóban új utat nyitott a festő egykorú művészeti közegének felvázolásában.

A Nemzeti Galéria kiállításának egyik legnagyobb érdeme, hogy a művek felmutatása révén újra esélyt adott a „szalonfestő” Munkácsy rehabilitálására. A párizsi enteriőrök buja festőisége, a vörhenyes kolorit érzéki tobzódása, a néhol zsirosan pasztózus, néhol porcelánsimaságú ecsetkezelés vibráló elelenséggel telítik a képfelületeket. Néhol valóságos örömfestészet benyomását kelti a látvány, és úgy tűnhet, a mélysötét népi zsánerek után valódi festői felszabadulást nyújtottak Munkácsy számára ezek a könnyed témák. Nehezen szabadul a néző attól az érzéstől, hogy a szalonzsánerek valódi tartalmát nem a semmitmondó szűzsé, hanem az izgalmas festői felületek hordozzák. A későbbi variációkat szemlélve egyenesen úgy tűnik, hogy a mester éppen az alakok megfestését engedte át tanítványainak, míg ő maga a csendéleti részletek megformálásában lelte örömet. Ha valami, akkor a festőiségnek ez a szabad áradása állítja Munkácsy kora legnagyobbjai mellé.

Ő ugyan a legkevésbé sem volt teoretikus alkat, és filozofikus tartalmakat sem zsúfolt kepeibe, tehetsége azonban olyan érzékeny „vevőkészülékkel” áldotta meg, amely ösztönösen is rálelt a „Zeitgeist”-re, vagy egyszerűbben fogalmazva, saját kora uralkodó életérzésére. A szalonzsánereket a nyolcvanas években hódító dekadencia füllelt érzékisége lengi be, fojtogatóan levegőtlen, stílusutáztatok értéketlen kacatjaival túlszúfolt szobáikban egyéniségüket veszített kisasszonyok bolyonganak, akik engedelmes bábként játsszák az osztályuk és a divat által diktált szerepüket. Joris-Karl Huysmans *Au Reboirs* címen 1884-ben megjelent dekadens programregényének főhőse, Des Esseintes hercege otthonosan érezhette volna magát ezekben a szenzuális gyönyörűségtől tobzódó terekben.

A művészet mint élménycentrum és üzleti vállalkozás

„Környezete és az üzleti vállalkozás mindent elkövetett, hogy tehetségét a végsőkig kiaknázza: Munkácsy Mihály életének és pályafutásának ez a szerintünk nagyobbik tragédiája” – állapította meg Rózsaffy Dezső 1934-ben.⁷⁹ Ítélete egy olyan korszak végén született, amely „saját bőrén” tapasztalta meg a művészet piacosodásának veszélyeit. Az ezt követő évtizedekben a kereskedelmi célú alkotás kívül rekedt a művészet fogalmán, mint olyan tevékenység, amely idegen az önzetlenül nemes, nevelő célzattól, és/vagy mélyen sérti a művészet belső autonómiáját. Aligha cso-

dálható, hogy a kérdéskör napjainkban, a műkereskedelem térnyerésének köszönhetően újlag aktuálissá vált. Adódik hát a kérdés: vajon a Munkácsy-életműben megfigyelhető éles váltások és az erősen ingadozó festői kvalitás egyedül a műkereskedelem számlájára írható? És vajon létezett-e ennek a befolyásnak olyan hozadéka, amely gazdagította az életművet?

Boros Judit tanulmánya radikálisan átértelmezi a műkereskedelem fellépésével kapcsolatos eddigi álláspontokat, rávilágítva arra, hogy Munkácsy pályájának nagyobb részében, alkotó éveinek legvirágzóbb szakaszában műkereskedők irányításával dolgozott. „Munkácsy egész festői pályája (szükségszerűen és elkerülhetetlenül) a nemzetközi műkereskedelem által kialakított feltételek között bontakozott ki (nem csupán a második, 1878-ban kezdődő, hanem az első, 1869-ben induló szakaszában is.)” – állapítja meg.⁸⁰ Az általa felvázolt műpiaci háttér olyan eleven közegként jelenik meg, amely nem megfojtotta, hanem fenntartotta és ösztönözte az alkotókat, és a művészet kíméletlen versenypályájára lépők számára a túlélés, a viszonylagos egzisztenciális biztonság garanciáját nyújtotta. Boros tanulmánya elsőként vállalkozik arra, hogy tárgyyszerű és elfogulatlan képet rajzoljon Adolphe Goupil és Charles Sedelmeyer alakjáról. Írásából nyilvánvaló válik, hogy mindkét üzletember a nemzetközi műpiaci *kiemelkedő tehetségű* szereplője volt. Goupil a hatvanas évektől metszetkiadóként szerzett nevet, Sedelmeyer pedig kifejezetten a közép-európai alkotók támogatásának programjával lépett fel a párizsi műpiacon. Utóbbi különösen a realista alkotókat, plein air tájfestőket támogatta, a nagy klasszikusok közül pedig Rembrandt festészetéért rajongott. Munkácsy tehát tökéletesen beleillett abba a művész körbe, amelynek tagjai rajta kívül többek között August von Pettenkofen, Eugen Jettel vagy Paál László voltak.

Munkácsy döntésében, amellyel az újító forradalmár kálváriája helyett az ünnepelt festőfejedelem szerepkörét *választotta*, nyilvánvalóan döntő szerepet játszott az *egzisztenciális pánik* kísértő rémképe. Boros Judit a *Siralomházért* kínált szédítő magasságú honorárium példáján demonstrálja azt a fordulópontot, mikor a szegény csabai fiú előtt első ízben ragyogott fel a jólét ígérete.⁸¹ Az anyagi csőd rémképe élete végéig gyötörte a festőt, leveleiben minduntalan visszatért ingatagnak látott pénzügyeire, latolgatva és izelgetve a képeiért ígert tiszteletdíjakat. Sedelmeyer aligha torzított erősen, mikor e szavakat adta Munkácsy szájába: „Ha biztos lehetnék benne, hogy évente megkeresek ötvenezer frankot, akkor, azt hiszem, semmi más kívánságom nem lenne.”⁸² Törékeny önbizalma vélhetően nagyban hozzájárult ahhoz, hogy saját tehetségét az eladás és siker külső körülményeitől tette függővé.

Sedelmeyerrrel kötött szerződése révén Munkácsy a világ *legfejlettebb és legkorszerűbb* műpiacának vált egyik főszereplőjévé. Ebben a rendszerben a művész olyan *szolgáltató* módjára működött, akinek közegét nem a műkritikusok és művésztszerek szűk köre alkotta, hanem partnere a publikum volt. Működésének színterei a múzeumok és akadémiák megszentelt csarnokai helyett a nagyvárosi üzleti és társas élet porondja, a kereskedelmi galériák, látványosságokat kínáló világkiállítások, nagypolgári szalonok, vagy – amint azt John Wanamaker példája is bizonyítja – a luxusáruházak világa. András Edit éppen arra keresi a választ, miként kerülhettek Munkácsy biblikus tárgyú művei egy amerikai nagyáruházba.⁸³ Korábban John Maas tárta fel a magyar festő amerikai fogadtatásának hátterét, bőven idézve azokból az elragadtatott kritikákból, amelyek Sedelmeyer professzionista marketingjének köszönhetően Munkácsyt fogadták az Újvilágban.⁸⁴ András Edit a legfrissebb amerikai szakirodalom felhasználásával arra világít rá, hogy a Philadelphia Store a kontinens legnevezetesebb kereskedőházainak volt egyike, John Wanamaker pedig éppúgy az első generációs self-made-man típusát testesítette meg, mint Munkácsy.⁸⁵ A *Golgota* és a *Krisztus Pilátus előtt* elhelyezésével áruházában a vállalkozó a hely ünnepélyességét is emelni kívánta, egyúttal szentesítve a vásárlás rítusát is, amely a fogyasztói világban mindinkább egyfajta szekuláris valláspótlékként jelent meg.

Munkácsy művészetének kommersz és populáris vonásai legtisztábban kolosszálképeiben ragadhatók meg. Sármány-Parsons Ilona a bécsi recepció kapcsán hivatkozik Ludwig Hevesire, aki Munkácsy-nekrológiában e műveket „szenzációképekként” emlegette, panorámákkal és diorámákkal rokonítva őket.⁸⁶ Ezt a fonalat vette fel újra Sinkó Katalin, aki az 1994-ben megrendezett békéscsabai emlékkonferencián e festményeket elsőként értelmezte a századvég tő-

megkultúrájának kontextusában.⁸⁷ Elemzésében a művek egykorú bemutatásának – korábban figyelemre nem méltatott – körülményeit vizsgálta. Kutatásaiból kirajzolódott, hogy az alkotó és rendező legfőbb célja a képi illúzió végletes felfokozása volt, ezáltal valóság és kép határainak összemossa. Sinkó azt is meggyőzően bizonyította, hogy a látványosság, élményszerűség intenzitásának növelése általános volt a századvég kiállítási gyakorlatában. Újabban Pernecky Géza 1970-ben írt monográfiájának egyik legizgalmasabb felvetését bontja ki a *Munkácsy olvasókönyvben* közölt tanulmányában, mikor a Krisztus-képeket filmes szuperprodukciónak, a festő műtermét pedig egy díszletekkel tele zsúfolt filmstúdióhoz hasonlítja.⁸⁸ Általuk a közönség valóban részévé, „társalkotójává” válik a műnek, beléphet terébe, azonosulhat szereplőivel. Ám a kolosszálképek illuzionizmusa tovább már nem volt fokozható, csak egy másik műfajban, a mozgókép virtuális terében. És ahogy Steven Spielberg éppúgy része a filmtörténetnek mint Pietro Pasolini, úgy Munkácsy kolosszálképei sem rekeszthetők kívül a „grand art” fogalomkörén. Csak jelentősége nem a stílustörténet, hanem a művészet új típusú nyilvánossága és a popularizálódó akadémizmus mentén ragadható meg. Sikerének záloga a közönség kegyeinek elnyerése, a nézők gyönyörködtetése és lenyűgözése. Ennélfogva ez a művészet nem az ideák, hanem a gyakorlati elvek mentén alakul, nem önmagára reflektál, hanem közönségével kommunikál, nem a jövő bűvöletében alkot, hanem elmerül a megélt jelen forgatagában.

Ez a „forgatag” a valóságban túl gyorsnak bizonyult: az üzleti siker a „termelés” fokozására ösztökélte a művészt és menedzserét. Sedelmeyer előrelátóan már Munkácsyval kötött 1878-as szerződésében kikötötte, hogy a mester sikeres nagy kompozíciói után redukciónak készít.⁸⁹ Eljárása évszázados gyakorlatot követett, és Munkácsy korában sem volt szokatlan eljárás. Ahogy az sem számított rendkívülinek, hogy Munkácsynak egy idő után fiatalok segédkeztek abban, hogy eleget tudjon tenni szaporodó megrendeléseinek. Nem volt ez másként Greco vagy Rubens műhelyében sem. Utóbbiban külön (hivatalos) árszabás vonatkozott a részben vagy egészben idegen kezű műhelymunkákra.⁹⁰ Ez a hagyomány élt tovább Benczúr Gyula Mesteriskolájában is, ahol a kópiák kivitelezésébe a mester növendékeit is bevonta.⁹¹ Ennek kapcsán Sinkó Katalin éppen az akadémikus művészet maitól eltérő eredetiségfogalmára hívja fel a figyelmet: „Az akadémiai mesterek – amelyé a *Milton* megfestésének percétől Munkácsy válni kívánt – az eredetiséget évszázadokon át elsősorban a műalkotások *invenciójával* kötötték össze, s *nem a sajátkezeséget* tartották az érték meghatározó tényezőjének.”⁹² Rippl-Rónai József egy megjegyzéséből úgy tűnik, hogy a vásárlók olykor tisztában voltak, hogy az alacsonyabb vételár fejében csupán műhelymunkát szerzeményeznek, de ez mit sem vont le annak Munkácsy kézjegyével szentesített „aurájából”.⁹³ Példája kielezi az originalitás egykorú és a jelenkori megítélésének radikális eltéréseit.

Az idegen kezű művek problémája már Munkácsy korában is ismert volt.⁹⁴ 1940-ben a *Krisztus Pilátus előtt* állami megvásárlása kapcsán került terítékre a téma.⁹⁵ Farkas Zoltán úttörőnek tekinthető tanulmányában Sedelmeyer számlakönyvei kapcsán érintette a kérdést.⁹⁶ A szakirodalom hosszú és kitartó hallgatása után Sinkó Katalin vetette fel újra a problémát a kolosszálképek elemzése kapcsán.⁹⁷ Meglátása szerint a kópiák egy része kereskedői megrendelésre készített (az eredetitől részleteiben eltérő), időben későbbi redukció. Más részük viszont a nagy vásznak kivitelezését szolgáló, részleteiben is kidolgozott kartonnak (és nem utólagos redukciónak!) tekinthető. A nagyméretű változatok ezek falra vetített képe nyomán – gyakorta tanítványi közreműködéssel – nyerték el végleges formájukat. A „Munkácsy-műhely” munkamódszerének rekonstruálására a közelmúltban Boros Judit is kísérletet tett egy előadásában.⁹⁸ Az említett kutatások célja jórészt a mester munkamódszerének, valamint a Munkácsy-műhely működésének tárgyszerű feltérképezése és nem az életmű *megtisztítása* a kétes eredetű művektől. Sinkó a történet szobjektív álláspontjára helyezkedik, mikor az életmű szerves részének mindazon műveket tekinti, amelyek *egykor is az oeuvre részét alkották*, azaz Munkácsy saját szignatúrájával kerültek forgalomba.⁹⁹

Vélekedése elegánsan kitér a művek meglehetősen homályos és szövevényes attribúciójának problémája elől, és az életmű *teljes áttekintésének hiányában* csaknem reménytelen vállalko-

zásnak véli, hogy az utókor valaha is képes legyen a különféle műtípusok megnyugtató szétválasztására. A határozott véleményalkotást valóban igencsak megnehezíti az a számtalan variáns, amely a teljes mértékben sajátkezü művek és a teljes egészében idegen kezű alkotások között helyezkedik el. A párizsi évek alatt készült művek egy része a mester saját kezű kópiája vagy redukciója volt, más részük a tanítványok és Munkácsy „közös alkotása”, míg egy harmadik csoportjuk olyan tanítványi produktum volt (kópia vagy a mester vázlata nyomán készült önálló alkotás), amit Munkácsy csupán néhány ecsetvonással vagy mindössze szignatúrájával hitelesített. Mindezekhez járul az a műcsoport, amely egyértelműen kívül esik a Munkácsy-műhely működésén, és eleve a megtévesztés szándékával készült (egykorú vagy későbbi) hamisítvány. A műhelyben készült kópiák, replikák és redukciók különféle típusainak egykor pontosan differenciált és definiált halmaza mára elvesztette határozott körvonalait és a „hamisítvány” megsemmisítő bélyegét kénytelen hordozni. E fölöttébb gyanús műhalmaz pedig lassan, de biztosan erodálja az életművet.

Miközben Sinkó igen szkeptikusan vélekedik a tárgyilagos szakértői munka esélyeiről, a jelen nagyon is türelmetlenül sürgeti azt. A problémát minden eddiginél élesebben Molnos Péter vetette fel újra a *Munkácsy olvasókönyvben* közölt tanulmányában, mikor feltette a szándékoltnak provokatívnak szánt kérdést: „Ki festette a Munkácsy-képeket?”¹⁰⁰ Molnos írása nyitányaként tanulságos csokrot köt azokból – a főként Rippl-Rónai József tollából származó – tanítványi visszaemlékezésekből, amelyek a Munkácsy-műhely működését érintik. Végül sorra vesz néhány olyan alkotást, amelyek szerepeltek a Magyar Nemzeti Galéria tárlatán és Molnos eufemisztikus megfogalmazása szerint. „nem sorolhatóak a szorosan vett életműbe”¹⁰¹. Nyomában Kemény Gyula is konkrét művek példáján demonstrálja azt, hogy a kiállításon vitatható eredetiségű alkotások is szerepeltek.¹⁰² Állításaik igazolását nagyban nehezíti, hogy egy mű hamis voltát lényegesen nehezebb *bizonyítani*, mint eredetiségét. Ennek tudományos érvkészlete éppúgy fejletlen, mint az erről való szakmai közbeszéd mikéntje. A téma fontossága igényelné ugyan, hogy a vitatott művekről egy minden tekintetben hiteles szakmai plénum hozzon *honszenszusos döntést*, ámde ez a tárgy szentsége és a múzeumi szintér érinthetlensége miatt egyenesen utópisztikus óhajnak tűnik.

A másolatokkal, kópiákkal és hamisítványokkal kapcsolatos elhallgatás főként azért sajnálatos, mert egy olyan problémagócot szublimál, amelynek feltárása és átgondolása nem szükségképpen lenne végzetes. Molnos tanulmánya láthatóan óriási zavart okozott a sajtóban, és kellő magyarázat híján a média minden olyan művet a hamisítvány kategóriájába sorolt, ami nem eredeti.¹⁰³ Pedig a Munkácsy-életműnek a különféle átiratok és replikák is szerves részei, így egy jövődöbéli életmű-kiállításon talán a kópiák és redukciók izgalmas sorozata is helyet kaphat majd, kiegészítve a tanítványi művekkel. Utóbbiak számbavételével mindmáig adós maradt a kutatás. Pedig a különféle „kezek” szétválasztása nem lehetséges Koroknyai Ottó, Szamossy László, Karlovszky Bertalan, Bruck Lajos, Pataky László vagy akár Rippl-Rónai József műhelymunkáinak ismerete nélkül.

Epilógus: Egy elveszett nemzedék

Munkácsy akkor ért sikerei csúcsára, mikor Magyarországon még csupán a művészeti intézményrendszer alapjait építették, és a művészet fizetőképes kereslete híján a műkereskedelem is csupán csökevényes kezdemények formájában tengődött. Hírnévvél és vagyonnal kecsegtető példája hazai fiatalok tucatjait csábította a művészpályára. Ez a nemzedék, amely tanulmányait a hetvenes években a müncheni és párizsi akadémiákon folytatta, érvényesülését már eleve nem itthon, hanem a külföldi művészeti centrumokban kereste. Munkácsy valódi örökösének azok a fiatalok tekinthetők, akik ebben a fejlett, nyugati művészeti intézményrendszeren és kapitalista műpiacon szocializálódtak. Számukra a valódi kihívást az jelentette, miként tudják összehangolni az akadémikus ideálokat a képterelés mindennapi kényszerével. A művészeti központok rendkívül éles versenyhelyzete magas mesterségbeli tudást és nagyfokú alkalmazkodóképességet követelt tőlük. Többségük műkereskedők megrendelésére dolgozott, vevőik a

fízetőképes angol és amerikai gyűjtők köréből kerültek ki, de műveikkel jelen voltak a hivatalos és félhivatalos szalonokban, valamint a hazai kiállítótermekben is.

Névsorukat illetően tanulságos kézbe venni Szana Tamás *Magyar művészek* címmel 1887-ben és 1889-ben közreadott albumait. E két kötet a korszak kortárs magyar művészetének első díszalbuma volt, így a maga nemében *úttörő alkotás*.¹⁰⁴ Első kötetét a magyar művészet két festőfejedelme, Munkácsy Mihály és Benczúr Gyula életművének ismertetése nyitja. A mintegy negyven kortárs alkotót bemutató albumokban különös súllyal szerepel a nyolcvanas években színre lépő fiatal festőnemzedék. Közülük Bruck Lajos és Karlovszky Bertalan Munkácsy közvetlen tanítványa volt, míg Baditz Ottó, Aggházy Gyula, Paczka Ferenc, Peske Géza, Vágó Pál, Kémény Jenő, Eisenhut Ferenc, Stetka Gyula és Margitay Tihámér pályázott az 1882-ben alapított Munkácsy-ösztöndíjra.¹⁰⁵ A névsort még kiegészíthetjük olyan nevekkel akik ugyan nem szerepeltek Szana válogatásában, de a Munkácsy-műhely munkatársai voltak (Rippl-Rónai József, Koroknyai Ottó, Szamosy László, Pataky László) és azokkal, akik a mester ösztöndíjának jóvoltából egy évig folytathatták tanulmányaikat a francia fővárosban (Révész Imre, Temple János, Halmi Artúr). Noha egykor valamennyien a kiállítótermek állandó szereplői voltak, és műveiket országos lapok reprodukálták, nevük mára csaknem teljességgel feledésbe merült. Műveik alig fellelhetőek közgyűjteményeinkben (az a néhány pedig a raktárak mélyén hever), és képeik csak elvétve bukkannak fel a hazai aukciókon. Azoknak a főműveknek pedig, amelyekről a régi reprodukciók árulkodnak, nyomuk veszett. Festészetükkel utoljára Szabadi Judit a társasági festészet, Bernáth Mária pedig a millenniumi kiállítás kapcsán foglalkozott.¹⁰⁶

E különös anomáliának egyik lehetséges magyarázata éppen sikerükben rejlik: ők ugyanis a „Munkácsy-mintát” követve hajlékonyan alkalmazkodtak a piac elvárásaihoz. Többségük magas fokú mesterségbeli tudással művelte a kelendő magyar (nyugatabbról nézve orientalizáló) népeletképek és az anekdotisztikus polgári zsáner műfaját. Képeiket – Munkácsy műveihez hasonlóan – gyakorta már az állványról megvették a műkereskedők, így azokat sohasem láthatta a hazai közönség. Tragédiájuk éppen abban rejlik, hogy ez a generáció ugyan *elsőként bizonyult versenyképesnek az európai művészeti szintéren*, éppen *kozmpolita* nyitottságuk idegenítette el őket a hazai művészeti közegetől. Mindezt súlyosbította, hogy a műcsarnoki realizmus mintáihoz igazodó alkotásaik kívül estek a modernizmus problematikáján, így rendre a magyar művészettörténet apró betűs jegyzetanyagába szorulnak vissza. Pedig életművük „leporolása”, alkotásaik autentikus elemzése, kétségkívül Munkácsy festészetének értelmezését is új szempontokkal gazdagítná.

Révész Emese

JEGYZETEK

- ¹ Eco, Umberto: A nyitott mű. (Válogatott tanulmányok). Gondolat, Budapest, 1976.
- ² Munkácsy a nagyvilágban. Rend.: Bakó Zsuzsanna. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2005. március 24–augusztus 21.
- ³ Munkácsy a nagyvilágban. Munkácsy Mihály művei külföldi és magyar magán- és közgyűjteményekben. [katalógus] Szerk.: GOSZTONYI Ferenc. Magyar Nemzeti Galéria – Szemimpex Kiadó, Budapest, 2005.
- ⁴ Ezek közül a legfontosabb: Munkácsy. Bev.: Bakó Zsuzsanna. Szemimpex, Budapest, 2005.
- ⁵ Munkácsy-olvasókönyv. Szerk.: MARKÓJA Csilla. Enigma, 12, 2005/43–44.
- ⁶ MOLNOS Péter: Essünk neki Munkácsynak! In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 87–99.; A napisajtó reflexióit lásd a 99. jegyzetben; A körkérdésre Kemény Gyula, Bereczky Loránd, Pákh Imre, Bellák Gábor és Sinkó Katalin reflektált. Artmagazin, 3, 2005/5, 8–16.
- ⁷ MARKÓJA Csilla: Munkácsy-kérdések. Problématörténeti vázlat és bevezető a Munkácsy-összeállításhoz. In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 44.

- ⁸ SINKÓ Katalin: A Munkácsy-kérdés a művészettörténetben. *Buksz*, 1990/3, 367. Az általa képviselt történelmi magatartásról: Szőke Annamária: Sinkó Katalin köszöntése. In: *Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001*. Budapest, 2002, 9–13.
- ⁹ SZ. KÜRTI Katalin: Munkácsy Mihály Krisztus-trilógiája. Budapest, 1989; Uő: Munkácsy Mihály Krisztus-képei (1881–1896). In: *A debreceni Déri Múzeum évkönyve 1992–1993*. Debrecen, 1994, 369–404.
- ¹⁰ Munkácsy Mihály (1844–1900) élete és kultusza. Bev.: SZ. KÜRTI Katalin. *Kiállítási katalógus. Déri Múzeum, Debrecen, 1994*; SZ. KÜRTI Katalin: Munkácsy ereklyék és dokumentumok a békéscsabai múzeumban. (A Békés Megyei Múzeumok Közleményei 18.) Békéscsaba, 1994; BOROS Judit, SZABÓ László: Munkácsy Mihály hazai ünneplése, temetése és hagyatéka. In: *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész-kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Kiállítási katalógus. Rend.: Sinkó Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1995, 86–92*.
- ¹¹ CSÁSZTVAY Tünde: Magyarország Munkácsy előtt/ Munkácsy Magyarország előtt. A Krisztus Pilátus előtt fogadása és fogadtatása. In: *Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 114–128*.
- ¹² MARKÓJA Csilla: Munkácsy-kérdések. Problémátörténeti vázlat és bevezető a Munkácsy-összeállításhoz. In: *Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 16–54*.
- ¹³ Uo. 45.
- ¹⁴ MOLNOS 6. jegyzetben i. m. 87.
- ¹⁵ Uo. 89.
- ¹⁶ A Leány tálcával című festmény (Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. kat. sz.: 34.) kapcsán írja: „A nagyméretű változaton hiteles, őszinte, komoly festői hang szólal meg, melynek nemes súlya és télt mélysége van, míg az egyébként virtuózan megoldott, tanulmányinak „titulált” testvéréből felszínes, vékonyka fecsegés árad.” MOLNOS 6. jegyzetben i. m. 95. – Megjegyzendő, hogy mindez arra is rávilágít, hogy itthon nincs kialakult módszertana, elfogadott szempontrendszer és szókészlete a negatív bírálatnak.
- ¹⁷ „A helyzet ma az, hogy mindazok, akik a Munkácsy-kérdéshez hozzászóltak, nem ismerték a főműveket és így vaktában ítéleztek. Az ilyen ítékezés pedig jogosulatlan.” – LÁZAR Béla: *A Munkácsy-kérdés*. Budapest, 1936, 20.
- ¹⁸ PERNECZKY Géza: Halhatatlan akadémizmus? *Jegyzetek Munkácsy festészetéről*. In: *Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 60*.
- ¹⁹ GOSZTONYI Ferenc: Két fejezet a Munkácsy-recepció történetéből. In: *Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 65*.
- ²⁰ BAKÓ Zsuzsanna számítása szerint az életmű Végvári Lajos katalógusa szerint kb. 600 tételből áll, ebből hozzávetőlegesen 150 hazai közgyűjteményben, 80-100 hazai magángyűjteményben található, a többi pedig külföldön van. – TOPOR Tünde: Munkácsy friss szemmel. *Interjú Bakó Zsuzsannával. Artmagazin, 2005/1, 34–35*.
- ²¹ A kiállítás rendezői több alkalommal is hangsúlyozták, hogy céljuk nem életműtárlat rendezése volt. Ennek kivitelezését a szűkre szabott felkészülési idő eleve kizárta. Bakó Zsuzsanna úgy nyilatkozott, hogy a kiállítás rohamtempóban készült, nyitása nem toldódhatott 2006 tavaszára, mert akkor a választások miatt „a sajtóban háttérbe szorulna a kiállítás ügye” – TOPOR i. m.; Bereczky Lóránd pedig így vázolta fel az előkészítés körülményeit: „azt mondtam a kollégáimnak meg a fenntartónknak, a kulturális minisztériumnak: most vagy soha! Mármost és nem máskor kell megrendeznünk a régóta tervezgetett Munkácsy-kiállítást. Még akkor is, ha sokakban nagy a szkepszis az idő rövidsége miatt. Az alapötlet az volt, hogy a lehető leggyorsabban, a lehető legtöbb, Magyarországon ritkán látott Munkácsy-festményt szedjük össze külföldi gyűjteményektől és magángyűjtőktől. A tavalyi maradványkeretünkben volt nyolcvanmillió forintunk, azt gondolkodás nélkül rá mertem költeni a tárlat megszervezésére, nem tudtam, biztosan meg fog térülni.” – VALACZKAY Gabriella: *Jut is marad is Munkácsyból. Népszabadság, 2005. szeptember 16*.
- ²² KOVÁCS Anna Zsófia: Munkácsy párizsi kiállításai 1870 és 1900 között. In: *Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 98–102*.

- ²³ OLTVÁNYI Imre: A festmények és rajzok jegyzéke. In: Munkácsy Mihály kiállítása. Rend.: BÉNYI László. Bev.: POGÁNY Ó. Gábor. Kiállítási katalógus. Múcsarnok, Budapest, 1952, 11–52; E roppant munka előkészítő anyaga a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattárában található, ltsz.: MKCS-C-I-152 (1-407). Sinkó Katalin közlése szerint (amit ezúttal is köszönök) Végvári Lajos nagyrészt Oltványi anyagának felhasználásával állította össze a festő mai napig legteljesebb életmű-katalógusát: VÉGVÁRI Lajos: Munkácsy Mihály élete és művei. Akadémiai, Budapest, 1958, 315–363.
- ²⁴ KOVÁCS 22. jegyzetben i. m.
- ²⁵ Sedelmeyer és Munkácsy együttműködéséről: FARKAS Zoltán: Munkácsy és Sedelmeyer. In: Művészettörténeti tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1953. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1954, 607–612.
- ²⁶ ERNST Lajos: Munkácsy Mihály 12 képe. A Nemzeti Szalon téli tárlata. Nemzeti Szalon, Budapest, 1903. december 20–1904. január 22.
- ²⁷ Munkácsy Mihály jubiláris kiállítása 1864–1914. Az Ernst-Múzeum kiállításai XVI. Rend.: ERNST Lajos, LÁZÁR Béla. Kiállítási katalógus. Ernst Múzeum, Budapest, 1914.
- ²⁸ A Modern Képtár lajstroma. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Franklin, 1910, 128–136 (XVII. terem); A Modern Képtár katalógusa. Az Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeum kiadványai XXVI. Hornyánszky, Budapest, 1913, 42–46; SINKÓ Katalin kutatásai szerint a Szépművészeti Múzeumban már az 1870-es években berendeztek egy Munkácsy-termet. Sinkó Katalin: A művészi siker anatómiája 1840–1900. In: Aranyérmek 10. jegyzetben i. m. 27.
- ²⁹ JENSEN, Robert: Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. Princeton, 1994; BOROS Judit: Egy magyar festő Párizsban. Munkácsy Mihály pályája 1870 és 1896 között. In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 33–60.
- ³⁰ SINKÓ Katalin: Munkácsy vallásos képei és a századvég „szent-realizmusa”. In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 61–86.
- ³¹ KOVÁCS Anna Zsófia: Munkácsy és a francia kritika. A Siralomház és a Milton francia recepciója. In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 89–97; SÁRMÁNY-PARSONS Ilona: Munkácsy, a melankolikus kolorista. Kortárs bécsi kritikák a festőről. In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 103–114.
- ³² SINKÓ 8. jegyzetben i. m. 363.
- ³³ GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m. 70, 71.
- ³⁴ MALONYAY Dezső: A magyar képirás úttörői. Budapest, 1905, 105; GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m. 76.
- ³⁵ „e képek a színpadról, és nem a mi népiünk életéből vannak véve, hogy azok egy iskola, és nem egy forrón érző szív művei; hogy azokban van ugyan elég magyar kosztüm, de nem lengi át semmi igaz magyar szellem.” – LYKA Károly: Munkácsy. Élet, 1891/4, 271–284. Újra közölve: In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 199–211.
- ³⁶ MARKÓJA 7. jegyzetben i. m. 28. Igaz, néhány oldallal később ezt vissza is vonja: „a Siralomházzal ehhez a XIX. századi nemzettudathoz járult hozzá alapító és teremtő gesztussal, ennek a nemzeti önképnek szemlélhetővé formált festett tárgyát alkotta meg, s ebből a szempontból valóban kijár neki a »legnagyobb magyar festő cím«” – uo. 46.
- ³⁷ LYKA Károly: Munkácsy Mihály halálára. Új Idők, 1900/19, 417.
- ³⁸ GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m. MALONYAY Dezső: Munkácsy Mihály élete és munkái. Singer és Wolfner, Budapest, 1898; Uő: Munkácsy Mihály. (Művészeti könyvtár). Lampel Róbert, Budapest, 1907, I–II.
- ³⁹ CSÁSZTVAY 11. jegyzetben i. m. Korábban Sinkó Katalin ezt így fogalmazta meg: „Munkácsy a liberális polgárszféra tesztetette meg, példája az önmaga erejéből és tehetségéből a társadalom felső köreibe jutó polgárnak.” – SINKÓ 8. jegyzetben i. m. 367.
- ⁴⁰ Más kérdés, hogy ez közel sem történt meg. Markója Csilla Lázár Béla vitairatát elemezve találon úgy fogalmazott, írásában a „nemzeti művészet története mint komplexustörténet” jelenik meg – MARKÓJA 7. jegyzetben i. m. 18.
- ⁴¹ A díjak és társasági kapcsolatok nyomvonalán haladva sok érdekes adalékkal szol-

- gál erre vonatkozólag: Lacambre, Geneviève: Munkácsy helye a 19. század végének francia művészeti életében. In: Munkácsy Mihály (1844–1900). Nemzetközi tudományos emlékülés előadásai. A 150. évforduló eseményei és kiadványai. (A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei 53. sz.) Szerk.: SZ. KÜRTI Katalin. Debrecen, 1994, 24–30.
- ⁴² KOVÁCS 22. jegyzetben i. m.
- ⁴³ Idézi: FARKAS Zoltán: Munkácsy Mihály realizmusa. Szabad Művészet, 1951, (498.) 498–502.
- ⁴⁴ CASTAGNARY, Jules Antoine: Salons (1857–1879). Paris, 1892. I, 403–405. – Idézi: KOVÁCS 22. jegyzetben i. m. 90.
- ⁴⁵ LAZÁR Béla: Emlékek és emlékezések. In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 149.
- ⁴⁶ DELABORDE, Henri: Le Salon de 1870. La Revue des Deux Mondes. 1870. június 1., 707–709. – Idézi: KOVÁCS 22. jegyzetben i. m. 91.
- ⁴⁷ GAUTIER, Théophile: Salon de 1870. Journal officiel de l'Empire. 1870. június 29. – Idézi: KOVÁCS 22. jegyzetben i. m. 92.
- ⁴⁸ SINKÓ 30. jegyzetben i. m. Erre vonatkozóan lásd még: Sinkó Katalin: Templomi képek, biblikus művészet a 19. században. A vallási témák szekularizációja, In: Vallás és képzőművészet, Szerk.: Lőrincz Zoltán. (Artes Salubres), Szombathely, 1995, 63–77.
- ⁴⁹ GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m.
- ⁵⁰ FÜLEP Lajos: Magyar művészet. In: Fülep Lajos egybegyűjtött írások. III. Szerk.: TÍMÁR Árpád. Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténet Kutatóintézet, Budapest, 1998, 187. Idézi: GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m. 79.
- ⁵¹ KÁLLAI Ernő: Új magyar piktúra 1900–1925. Amicus, Budapest, 1925; Genthon István: Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig. Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1935, 113–160. – GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m.
- ⁵² MARKÓJA 7. jegyzetben i. m. 29.
- ⁵³ Uo. 30–31.
- ⁵⁴ „egész festői pályáját valami stréber igyekezet jellemzi, a mélyről érkező elismeréséhségénél” – uo. 34.; „Pályája az eminens tanulóé volt, s egy eminensből ne várjunk túl sok kázztatást.” – uo. 35.
- ⁵⁵ A 20. század vonatkozásában lásd: STORR, Robert: Modern Art despite Modernism. Museum of Modern Art, New York, 2000.
- ⁵⁶ A téma szinte egyedülneki mondható újabb áttekintése: Róka Enikő: A realizmus válaszfútjai. In: Modernizmusok. Európai grafika 1900–1930. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2004, 72–78.
- ⁵⁷ GYÁNI Gábor: A szabadság és egyenlőség társadalomtörténete. In: Uő: Történelemszinkurzusok. (A múlt ösvényén). L'Harmattan, Budapest, 2002, 161–230.
- ⁵⁸ NOCHLIN, Linda: Realism. (Style and Civilization), Pelican Books, London, 1971.
- ⁵⁹ WEISBERG, Gabriel: The Realist Tradition: Critical Theory the Evolution of Social Themes. In: The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830–1900. The Cleveland Museum of Art, New York, 1980, 1–19.
- ⁶⁰ TODTS, Herwing: Le naturalisme: introduction à l'historiographie et à l'interprétation d'une mode. In: Tranches de vie. Le naturalisme en Europe 1875–1915. Musée Royal, Antwerpen, 1996, 9–31.
- ⁶¹ STERREN, Virág van der: Munkácsy Mihály Köpülő asszony című képe és a holland életképfestészet hagyománya. Művészettörténeti Értesítő, 37, 1990/1, 92–98.
- ⁶² Néhány képciklus a Gabriel Weisberg által elemzettek közül: Edmé Bouchardon: Etudes prises dans le bas peuple, ou les cris de Paris. Paris, 1737; Mercier, Louis Sébastien: Tableau de Paris. Paris, 1782–1788; Les Français peints par eux-mêmes füzetes sorozata 1839–1842 között – Weisberg 57. jegyzetben i. m.
- ⁶³ BOROS 29. jegyzetben i. m. 45.
- ⁶⁴ KOVÁCS 22. jegyzetben i. m. 98.
- ⁶⁵ LACAMBRE 41. jegyzetben i. m.
- ⁶⁶ Idézi: VÉGVÁRI 23. jegyzetben i. m. 165.
- ⁶⁷ WEISBERG 59. jegyzetben i. m. 9.
- ⁶⁸ LAFENSTRE, Georges: Salon de 1876 – Les peintres de la vie moderne. La'Artiste, 1876. augusztus 1. – Idézi: KOVÁCS 31. jegyzetben i. m. id. 96.
- ⁶⁹ RÓZSA Gyula: Munkácsy a nagyvilágban. Mozgó Világ, 2005, május; GELLÉR Katalin: Következetlenség és kényszer: magyar festő(k) a nagyvilágban. Új Művészet, 2005/7, 18–21.
- ⁷⁰ MARKÓJA 7. jegyzetben i. m. 40.

- ⁷¹ P. SZÜCS Julianna: A posztmodern kor Munkácsya. Népszabadság, 2005. június 11.
- ⁷² BOROS 29. jegyzetben i. m. 34–35.
- ⁷³ GOSZTONYI Ferenc: A magyar modernizmus Munkácsy-monográfiája. FELEKY Géza: Munkácsy (1913). In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 115–132.
- ⁷⁴ RÓZSAFFY Dezső: Az igazi Munkácsy. Különnyomat a Petrovics Elek Emlékkönyvből. Budapest, 1934. – Újra közölve: In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 212–224.
- ⁷⁵ SINKÓ 8. jegyzetben i. m. 367. – A vázlatok felértékelése, azok „autonóm festői” vonásainak kiemelése különösen Pernecky Géza monográfiájára jellemző: PERNECKY Géza: Munkácsy. Corvina, Budapest, 1970.
- ⁷⁶ BOROS Judit erre a Georges Petit Peinture International című kiállítássorozata kapcsán mutat rá – Boros 29. jegyzetben i. m. 41.
- ⁷⁷ LACAMBRE 41. jegyzetben i. m.
- ⁷⁸ MOLNOS 6. jegyzetben i. m. 88.
- ⁷⁹ RÓZSAFFY 74. jegyzetben i. m. 219.
- ⁸⁰ BOROS 29. jegyzetben i. m. 35.
- ⁸¹ Uo. 43.
- ⁸² SEDELMAYER, Charles: M. von Munkacsy. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. Paris, 1914; Fordítása és újra közlése: Uő: M. von Munkácsy. (1914). (Részletek.) In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 195.
- ⁸³ ANDRÁS Edit: Egy magyar Amerikában. A Munkácsy-trilógia és a Wanamaker Áruház. In: Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére. Szerk.: András Edit. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 21–33.
- ⁸⁴ MAAS, John: Munkácsy in America. New Light on Christ before Pilate. Munkácsy Amerikában. A Krisztus Pilátus előtt új megvilágításban. Művészettörténeti Értesítő, 37, 1988, 33–44.
- ⁸⁵ Ezt a gondolatot viszi tovább Kemény Gyula, aki Wanamaker és Munkácsy mai, az USA-ba emigrált és ott vagyon szerzett vásárlói között van párhuzamot: „Tulajdonképpen ugyanaz az izlésezmény emelte fel Munkácsyt a közelmúltban, mint ami egy jó évszázaddal ezelőtt. Jelenlegi vevőköre ugyanúgy az elsőgenerációs »self made man«-ekből kerül ki, mint annak idején. A szóban forgó gyűjteményekben őrzött Munkácsy-képek nem egyszerűen csak befektetések tárgyát képezik, hanem annál sokkal személyesebbet: olyan büszkeségei ezek a gyűjtőnek, amelyekben egyszerre manifesztálódik a nagy festőével analóg sikeres életút és az általa elért jólét.” – KEMÉNY Gyula: Essünk neki még egyszer! (egy vélemény). Artmagazin, 2005/5, 12.
- ⁸⁶ L. H-i [Ludwig HEVESI]: Michael von Munkacsy. Fremdenblatt, 1900/122, május 5., 13. – Idézi: Sármany 31. jegyzetben i. m. 110.
- ⁸⁷ SINKÓ Katalin: Egy új műfaj a nyolcvanas években – Munkácsy kolosszálképei. In: Munkácsy Mihály 41. jegyzetben i. m. 53–64.
- ⁸⁸ PERNECKY Géza: Immortal Academicism? Notes on Mihály Munkácsy's Painting. The New Hungarian Quarterly, 27, 1985/99, 167–171. – Fordítás és újra közlése: Halhatatlan akadémizmus? Jegyzetek Munkácsy festészetéről. In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 55–63.
- ⁸⁹ FARKAS 25. jegyzetben i. m.
- ⁹⁰ Erre a jelenségre Jernyei Kiss János hívta fel figyelmemet, amit ezúttal is köszönök
- ⁹¹ BELLÁK Gábor: Másolatok a Benczúr-Mesteriskolában. Elhangzott: „Imitáció és kreáció”. Másolat, replika, parafrázis a képzőművészetben a középkortól napjainkig. Tudományos konferencia. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2004. október 28–30.
- ⁹² Sinkó Katalin: Válasz az Artmagazin körkérdésére. Artmagazin, 3, 2005/5, 15–16.
- ⁹³ „egy kisebb képet festettem, másoltam nagyobb képe után, amelynek ismétlésével olyas valaki bírta meg, aki boldog volt, ha a művészi pályájának épp akkortájt zenitjén lévő mestertől egy másolatot is megszerezhetett” – Rippl-Rónai József emlékezése. Beck Ö. Fülöp emlékezései. Szépirodalmi, Budapest, 1957, 34 – Idézi: Molnos 6. jegyzetben i. m. 89.
- ⁹⁴ „Ámbár Munkácsy képei úgy megszaporodtak, mióta nem vett a kezébe ecsetet, mint akár a Böcklin hagyatéka...” – N. n.: Nemzeti Szalon. Művészeti Krónika, 1904. január 15.
- ⁹⁵ Az egykorú sajtóvita említésével utal rá: SINKÓ 84. jegyzetben i. m. 62.
- ⁹⁶ FARKAS 25. jegyzetben i. m.
- ⁹⁷ SINKÓ 87. jegyzetben i. m.

- ⁹⁸ BOROS Judit: Másolatok, replikák Munkácsy Mihály festészetében. Elhangzott: „Imitáció és kreáció”. Másolat, replika, parafraíz a képzőművészetben a középkortól napjainkig. Tudományos konferencia. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2004. október 28–30.
- ⁹⁹ „ha Munkácsy és környezete számára nem volt morális szempont, hogy képei nem az első vonástól az utolsóig a saját munkái, hanem közreműködőket is igénybe vett, történetileg semmi sem indokolja, hogy ezeket a tanítványai segítségével alkotott műveit egy későbbi, vagy mai nézetrendszer, morál, vagy műgyűjtői igények alapján, mintegy «kiűzzük» életműve egészéből, ráerőszakolva saját ítéleteinket a történeti valóság sokféleségére.” – SINKÓ 92. jegyzetben i. m. 16.
- ¹⁰⁰ MOLNOS 6. jegyzetben i. m.
- ¹⁰¹ Uo. 94.
- ¹⁰² KEMÉNY 85. jegyzetben i. m.
- ¹⁰³ A médiabotrányt elindító cikk: Kis Tibor: Essünk neki Munkácsynak! Népszabadság, 2005. szeptember 26., 1, 5; Ennek visszhangja: N. n.: Hamisak a galéria Munkácsy-képei? Blikk, 2005. szeptember 27., 1, 4.; (hersko): Munkácsy Hóhérja is hamisítvány volt? Színes Magyarország, 2005. szeptember 27., 5.; N. n.: Megtámadott kiállítás. Magyar Nemzet, 2005. szeptember 27., 15. – A napisajtó áttekintésében nyújtott segítségét köszönöm Molnos Péternek.
- ¹⁰⁴ SZANA Tamás: Magyar művészek. Műtörténelmi vázlatok képekkel. Révai Testvérek, Budapest, 1887; Uő: Magyar művészek. Műtörténelmi vázlatok képekkel. Hornyánszky, Budapest, 1889.
- ¹⁰⁵ S. K. [SINKÓ Katalin]: A Munkácsy-ösztöndj. In: Aranyérmek 10. jegyzetben i. m. 301–302.
- ¹⁰⁶ BERNÁTH Mária: Stílustendenciák a milenárius kiállítás festészeti anyagában. In: A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk.: Zádor Anna. Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete, Budapest, 1993, 148–176; SZABADI Judit: A társasági festészet. In i. m. 177–201.

INTÉZETI HÍREK

2005. július 1–december 31.

Július 14-én az Iparművészeti Múzeumban *Marosi Ernő* megnyitotta a „Tudomány és művészet” című Wartha Vince emlékkiállítást.

Július 14-én *Beke László* nyitotta meg Lux Antal kiállítását a Budapest Galériában.

Július 30-án *Pataki Gábor* megnyitotta a révfülöpi Tóparti Galériában Borbás Helga kiállítását.

Augusztus 17-én *Sisa József* „Kós Károly építésze” címmel előadást tartott a Magyar Vár Alapítvány által szervezett Nemzetközi Kalotaszeg Táborban, Pomázon.

Augusztus 26-án *Sisa József* „Tér, funkció és reprezentáció a historizmus kastélyában” címmel előadást tartott a Hajnal István Kör „A társadalmi tér” című konferenciáján, Alsólendván.

Augusztus 28-án *Dávid Ferenc* a Nagykőrösi Zsidó Hitközség által szervezett, a magyarországi zsinagógákról szóló konferencián „A mádi zsinagóga” címen előadást tartott az Arany János Művelődési Központ dísztermében.

Augusztus 29-én a Magyar Zsidó Múzeumban *Beke László* megnyitotta Lajtai Langer Péter fotóművész „Meggyőződés és kétség” című tárlatát.

Szeptember 2-án a Magyar Tudományos Akadémia Képtárában ünnepélyesen átadták a *Bernáth Mária* 70. születésnapjára kiadott, *András Edit* szerkesztésében megjelent *Angyalokra szükség van – tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére* című kötetet.

Szeptember 14-én *Pataki Gábor* „Párhuzamok és különbségek. Cseh, szlovák és magyar művészet 1940-1980” címen előadást tartott az Ernst Múzeumban rendezett „Közép-Európa művészete Budapesten (a 19. századtól napjainkig)” című konferencián.

Szeptember 15-én az Örökség Galériában *Dávid Ferenc* megnyitotta a Sedlmayr János és S. Beck Zsuzsa munkásságát bemutató „Jelek-tervek-képek” című kiállítást.

Az október 5-én megnyílt Lossonczy Tamás-kiállítás kurátora *Pataki Gábor* volt.

Október 6-án Fótton *Sisa József* „Romantikus és historizáló kastélyok építése és felszerelése” című előadással, 7-én *Szentesi Edit* „Bécsi nazarénusok magyarországi kapcsolatai” című előadással vett részt „A fóti templom és a romantika építészete” című konferencián.

Október 8-án Dégen, az egykori Festetics-kastélyban *Sisa József* „A dégi Festetics-kastély építésének története” című előadással vett részt a Műemlékek Állami Gondnoksága által Pollack Mihály halálának 150. évfordulójára rendezett konferencián.

Október 10-én a Múcsarnok projektgalériájában *Beke László* megnyitotta Sallai Géza „Utazó ikon” című kiállítását.

Október 16-án Bibó István a péceli egykori Ráday-kastélyban bemutatta *Sisa József* „A dégi Festetics-kastély” című könyvét.

Október 17-én *Beke László* az Aulich Art Galériában megnyitotta Szikora Tamás „Dobozok” című kiállítását.

Október 20-án és 22-én a Babes-Bolyai Tudományegyetem Művészettörténeti Tanszéke és az Entz Géza Művelődéstörténeti Alapítvány rendezésében „A régi Erdély művészete” című konferencián Kolozsvárott előadással vett részt *Végh János* („Lőcsei Pál és a későközépkori műhelygyakorlat”), *Kerny Terézia* („Szent László tisztelete Erdélyben 1555–1630”), *Marosi Ernő* („A XIX. század magyar középkora”), *Galavics Géza* („Nemzeti hagyományok, jezsuita stratégiák és barokk műalkotások – Kolozsvárról nézve”) és *Sisa József* („Erdélyi kastélyok a historizmus korában”).

Október 26-án *Tóth Áron* „Építészetoktatás a Nagyszombati Egyetemen a 18. században” címen előadást tartott az egyetem alapításának 370. évfordulója alkalmával a Trnavai Egyetem filozófiai szakán rendezett konferencián.

Október 27-én *Marosi Ernő* bevezetőt mondott „Florio Banfi: Ricordi Ungheresi in Italia” című könyvének bemutatóján, amelyet az MTA Társadalomkutató Központja és a MTA Művészettörténeti Kutatóintézete szervezett.

November 8-án a Szépművészeti Múzeumban *Marosi Ernő* megnyitotta a „Kárpit 2: Átváltozások. A szövött kárpit művészete egykor és ma” című kiállítást, amelyet *András Edit* rendezett.

November 9-én *Sisa József* „A kistapolcsányi és a nagyugróci kastélykönyvtárak. Művészettörténeti és könyvészeti aspektusok” címmel előadást tartott a Szlovák Nemzeti Könyvtár és más intézmények által Léván szervezett konferencián.

November 16-án a Művészetek Palotája auditóriumában *Marosi Ernő* bemutatta Kovalovszky Márta *A modern magyar festészet remekei* című könyvét.

November 22-én az Országház egykori Delegációs termében Szili Katalin bemutatta *Sisa József Steindl Imre* című könyvét.

December elsején a Jakobinus teremben a MTA Néprajzi Kutatóintézete által rendezett „Folklór és vizuális kultúra” című konferencián *Kerny Terézia* „A kerelési ütközet megjelenése és elterjedése az irodalomban és a képzőművészetben” címen előadást tartott.

December 8-án és 9-én *Beke László* megnyitója után *Pócs Dániel*, *Bubryák Orsolya*, *Papp Gábor György*, *Bicskei Éva*, *Faludy Judit*, *Hornyik Sándor*, *Dékei Krisztina* és *Aknai Katalin* előadásokkal szerepeltek a Magyar Nemzeti Galéria előadótermében lezajlott, „The role of the Artist in the Art and in the Art History. Methodological Problems of Writing Monographs on Artists” című konferencián, melyet a MTA MKI rendezett.

Összeállította: *Gellér Katalin*

800 Ft