

ENIGMA

ELTE | műv. tört. | tanszéktörténet 2.
Marosi Ernő | Gresham | Aradi Nóra
Sodics Dominika | Galavics Géza
Dávid Ferenc | Tátrai Vilmos | Vayer

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor és Bardoly István

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

Itt szeretnénk köszönetet mondani Bibó Istvánnak, Csontos Katalinnak, Geskó Juditnak, Gulyás Borbálának, Mattyasovszky-Zsolnay Péternek, Sasvári Editnek és Szepesi Zsuzsának szíves segítségükért.

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

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

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

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

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

Főszerkesztő: Markója Csilla

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: emholczer@gmail.com

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az enigmafolyoirat@t-online.hu címen.

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

ISSN: 1218-8069

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TANSZÉK TÖRTÉNETE 2.

Szerkesztette: Markója Csilla, munkatársa: Bardoly István

HÍVÓSZÓ – TANSZÉKTÖRTÉNET 2.

Bardoly István	5
Főbb szereplők – A tanszék tanárai és diákjai 1958 és 1970 között	
Marosi Ernő	12
Visszaemlékezés egyetemi éveimre	
Galavics Géza	42
Egyetemeim	
Beszélgetés Dávid Ferenc művészettörténésszel – A pályakezdésről, a soproni belváros helyreállításáról	65
Szinyei Merse Anna	68
A művészettörténeti tanszék, ahogy az emlékeimben él	
Tátrai Vilmos	75
Amennyire én emlékezem	
Kelényi György	80
„Vén diák üdvözlete” – Emlékeim hallgató koromból	
Ruzsa György	87
A művészettörténeti tanszék története	
Marosi Ernő emlékezése Aradi Nórára	90
Aradi Nóra docensi pályázatának jegyzőkönyve	96

MERIDIÁN – PASSUTH KRISZTINA 85

Konkoly Ágnes	98
„Kíváncsi vagyok” – Születésnap interjú Passuth Krisztinával	

TRÓPUSOK – A GRESHAM-KÖR

Sodics Dominika	108
Az Ars Hungarica-könyvsorozat (1932–1938) és a Gresham-kör 2.	

FŐBB SZEREPLŐK¹

A TANSZÉK TANÁRAI ÉS DIÁKJAI 1958 ÉS 1970 KÖZÖTT

AZ ELTE MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TANSZÉK TANÁRAI ÉS MEGBÍZOTT ELŐADÓI

Aradi (Felter) Nóra (1924–2001) művészettörténész. 1942: kitüntetéssel érettségizett a VI. kerületi Magyar Királyi Mária Terézia Leánygimnáziumban; 1948: MDP tag lesz; 1947: júniusban honpolgári esküt tett, ekkor honosították; 1947–1952: a honvédség katonapolitikai osztályán polgári alkalmazott; 1950: ELTE Művészettörténeti Tanszék diploma, majd 1950. augusztus 1.: Művészettörténeti Tanszéken gyakornok; 1953: a Népművelési Minisztérium Múzeumi Főosztályának helyettes vezetője, egyben a Művészeti Múzeumok és Műemléki Osztály irányítója; 1957: a Művelődési Minisztérium Képzőművészeti Osztályának vezetője; 1954: aspiráns Vayer Lajos témavezetésével; 1959: féladjunktusi beosztás a II. számú Művészettörténeti Tanszéken (Vayer Lajos); 1961. január 20.: docensi kinevezés; 1972–1994: egyetemi tanár; 1969–1990: az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának igazgatója. Ld.: Marosi Ernő: Aradi Nóra (1924–2001). *Ars Hungarica*, 29, 2001, 1. 213–214.; Mélyi József: Rendületlenül. Ki volt Aradi Nóra? *Magyar Narancs*, 2017. március 23.

Dercsényi Dezső (1910–1987) művészettörténész. 1934: PPTE Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézet, bölcsészdoktori oklevél; 1935–1949: a MOB előadója; 1943: egyetemi magántanár; 1950–1957: MUMOK és utódszervezeteiben vezető tisztségeket viselt; 1951–1967: ELTE Művészettörténeti Tanszék, c. docens, mb. előadó; 1975: c. egyetemi tanár; 1965–1977: OMF igazgatóhelyettese; 1977–1987: tudományos tanácsadó. Ld.: *Frakkok* 3. 517–530.

Dobrovits Aladár (1909–1970) egyiptológus, művészettörténész, egyetemi tanár. 1934: PPTE, bölcsészdoktori oklevél; 1934–1948: Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjtemény, illetve Modern Képtár munkatársa; 1946–1950: MNM elnöki tanácsosa, főtitkár; 1947: PPTE magántanári képesítés; 1949–1961: Iparművészeti Múzeum

¹ Az ELTE Művészettörténeti Tanszék egykori hallgatóinak visszaemlékezéseit közreadó előző számunk (*Enigma*, No 106. 2021.) hibajegyzéke: Mikes Ildikó 1995-ben elhunyt. Ld.: Horváth Hilda: Mikes Ildikó (1936–1995). *Ars Decorativa*, 16. 1997. 285–288. Nagy Ildikó 1940-ben született és 1963-ban diplomázott. Szekeres Kálmánné, sz. Farkas Márta 2017-ben elhunyt. Szinyei Merse Anna nem Prokopp Máriaék 1962-ben végzett évfolyamához tartozott; mert ő csak három évvel később végzett. Vayer Lajos az MTA rendes tagja volt. A kiegészítésekért köszönettel tartozunk.

főigazgatója; 1958–1970: az ELTE Ókori Keleti Tanszék vezetője. Ld.: Hahn István: Dobrovits Aladár (1909–1970). *Antik Tanulmányok*, 17. 1970. 287–289.

Dombi József (1910–1994) művészettörténész, történelem-földrajz szakos tanár. 1943–1944: PPTE Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézet, bölcsészdoktori oklevél; fizetéstelen tanársegéd; 1940: Budapest Székesfőváros Iskolánkívüli Népművelési Bizottsága. Szolgáltatételre beosztott tisztviselő; 1941: gimnáziumi tanár (Eötvös József Gimnázium, Csepeli Jedlik Ányos Gimnázium) 1958–1966: vezető tanár: Apáczai Csere János Gyakorló Gimnázium és Általános iskola 1962–1967: ELTE Művészettörténet Tanszék: A művészettörténet tanításának módszertana tárgy mb. előadója; 1966–1974: Budapesti Kirakatrendező és Dekorátor Iskola igazgatója.

Entz Géza (1913–1993) művészettörténész. 1939: PPTE Művészettörténeti és Klasszika-archaeológiai Intézet, bölcsészdoktori oklevél; 1941: Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület könyvtára és levéltára; 1945–1950: Kolozsvári egyetem Művészettörténeti Tanszék vezetője; 1950–1957: MUMOK és utódszervezetei; 1957–1977: OMF Tudományos Osztály vezetője. 1955–1960: ELTE Művészettörténeti Tanszék mb. előadó. Ld.: *Frakkok* 3. 559–577.

Fülep Lajos (1885–1970) művészetfilozófus, művészettörténész, az MTA tagja. 1907–1913: Firenzében élt állami ösztöndíjból; 1912: Budapesti Tudományegyetem, bölcsészdoktori oklevél; 1913–1914: Rómában élt; 1916–1918: Református Teológiai Akadémia, lelkészi képesítés; 1919 május: Budapesti Tudományegyetem olasz nyelvi és irodalmi tanszék professzora; 1920–1947: lelkész (Dombóvár, Baja, Zengővárkony); 1946. május 31.: a PPTE BTK ülésén visszahelyezik a III. olasz nyelvi-irodalmi tanszékre; 1947–1950: az Eötvös Collegium tanára; 1951. január 1.: Művészettörténeti Tanszék, egyetemi tanár; 1955–1960: I. sz. Művészettörténeti Tanszék vezetője; 1961. január 1.: nyugdíjba vonul s megválnak a tanszékvezetéstől. Ld.: *Frakkok* 2. 285–298.; Babus Antal: *Tanulmányok Fülep Lajosról*. Tatabánya, 2003.

Genthon István (1903–1969) művészettörténész, az MTA tagja. 1928: PPTE Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézet, bölcsészdoktori oklevél; 1935: PPTE magántanári képesítés; 1935–1946: MOB előadója; 1940–1943: Római Magyar Akadémia igazgatója; 1945–1948: Szépművészeti Múzeum főigazgatója; 1946: PPTE c. rendkívüli tanár; 1948–1969: haláláig a Régi Magyar Osztály, majd a Modern Képtár vezetője; 1957/1958: ELTE Művészettörténeti Tanszék. mb. előadó; 1965.: ELTE c. egyetemi tanár. Ld.: *Frakkok* 3. 487–504.

Horváth Tibor (1910–1972) régész, orientalista, művészettörténész. 1939–1972: Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum; 1948–1972: igazgató. Ld.: Horváth Tibor (1910–1971). *Ars Decorativa*, 1. 1973. 207–208.

Molnár László (1924–2006) keramikus, művészettörténész. 1957: ELTE művészettörténész diploma; 1963–1989: ELTE Művészettörténeti Tanszék, tudományos kutató; 1967: adjunktus; 1970: docens; 1990: mb. előadó.

Oroszlán Zoltán (1891–1971) régész, művészettörténész. 1918: Budapesti Tudományegyetem, bölcsészdoktori oklevél; 1923–1945: Szépművészeti Múzeum; 1936: szegedi Ferenc József Tudományegyetem, magántanári képesítés; 1945–1955: PPTE Klasszika-archaeologiai Tanszék, egyetemi tanár; 1956–1968: ELTE Régészeti Tanszék, tanszékvezető, egyben dékánhelyettes (1957–1959). Ld.: Szilágyi János György: Oroszlán Zoltán (1891–1971). *Antik Tanulmányok*, 18. 1971. 61–63.

Passuth Krisztina (1937–) 1961-ben végzett. Szakdolgozat: *A Nyolcak művészete*. Ld.: ifj. Botár Olivér: Passuth Krisztináról. *Enigma*, 24. 2017. No 90. 5-7.; Barki Gergely: Füstbe ment terv. *Enigma*, 24. 2017. No 90. 19-33.

Rózsa György (1925–2008) művészettörténész, a Történelmi Képcsarnok munkatársa, illetve vezetője volt. Ld.: Tóth Károly: Beszélgetés Rózsa György művészettörténésszel. *Enigma*, 16. 2009. No 58. 123–142.; Galavics Géza: Rózsa György (1925–2008). *Művészettörténeti Értésítő*, 57, 2008, 2. 395–397.

Szilágyi János György (1918–2016) művészettörténész, ókortudós. 1941.: PPTE latin és görög filológia, archaeologia bölcsészdoktori oklevél; 1941–1951: Szépművészeti Múzeum, díjtalan gyakornok, muzeológus; 1951–1992: Antik Gyűjtemény, vezető archaeologus (1951), osztályvezető helyettes (1958), osztályvezető; 1952: ELTE: mb. előadó, címzetes egyetemi tanár; 1957–1958: Debreceni Déri Múzeum; 1949-től a budapesti egyetem óraadó tanára. Ld.: *Szilágyi* 1–2.

Vayer Lajos (1913–2001) művészettörténész, az MTA tagja. 1936: PPTE, bölcsészdoktori oklevél; 1935–1949: Szépművészeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok (utóbb: MNM része); 1949–1952: Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztály vezetője, egyben főigazgató helyettes; 1955: ELTE Művészettörténeti Tanszék, egyetemi tanár; 1958–1961: ELTE II. sz. Művészettörténeti Tanszék vezetője; 1961–1978: (az egyesített) Művészettörténeti Tanszék vezetője. Ld.: *Frakkok* 3. 531–540.

Voit Pál (1909–1988) művészettörténész. 1934: PPTE Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézet, bölcsészdoktori oklevél; 1936–1945: Iparművészeti Múzeum, gyakornok, majd múzeumi őr; 1946–1949: főigazgató; 1947: PPTE egyetemi magántanári képesítés; 1949–1954: alkalmi munkák (cédulázás, régészeti anyag tisztítás); 1954–1960: Akadémiai Kiadó lexikonszerkesztőség; 1960–1970: OMF Tudományos Osztály. Ld.: *Frakkok* 3. 541–548.

Zádor Anna (1904–1995) művészettörténész. 1926: PPTE Művészettörténeti és Klasszika-archaeológiai Intézet, bölcsészdoktori oklevél; 1926–1935: PPTE Művészet-

történeti és Klasszika-archaeológiai Intézet, fizetés nélküli tanársegéd; 1935–1950: Franklin Társulat, szerkesztő, cégvezető, könyvkiadói osztályvezető; 1950–1951: MUMOK; 1951–1984: ELTE Művészettörténeti Tanszék, docens, majd egyetemi tanár (1962). Ld.: *Frakkok* 2. 441–448.; *Zádor Anna* 1–4.

HALLGATÓK

Askercz Éva (1938–) 1962-ben végzett. Szakdolgozat: *Népi jellegű szobrászatunk a késő barokktól a XIX. századig*. Ld.: Pajorin Klára: Askercz Éva köszöntése. *Soproni Szemle*, 62, 2008, 3. 223–225.; Sulyok Gabriella: Askercz Éva köszöntése. *Soproni Szemle*, 67, 2013, 2. 115–116.

Bibó István (1941–) 1966-ban végzett. Szakdolgozat: *Az alföldi mezővárosok reprezentatív építésze*. Ld.: Harangi Anna: „Számomra soha nem a trendek voltak a mérvadók”. Beszélgetés a 70 éves dr. Bibó István művészettörténésszel. *Műemlékvédelem*, 55, 2011, 6. 399–405.; Tüskés Anna: „Jól emlékszem a kedvességére, a szeretetreméltóságára és a humorára...” Beszélgetés ifj. Bibó Istvánnal Illyés Gyuláról és a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évekről. *Magyar Napló*, 28, 2016, 1. 19–26.

B. Bobrovsky Ida (1933–) 1956-ban végzett. Szakdolgozat: *Kovács Margit keramikus szobrászművész*. 1957–1968: ELTE Művészettörténeti Tanszék, könyvtáros és óraadó.

Boskovits Miklós (1935–2011) 1959-ben végzett. Szakdolgozat: *Piero della Francesca perspektívaelmélete, különös tekintettel a XV. századi olasz művészet-elmélettel való kapcsolattaira*. Ld. még: Tátrai Vilmos: Előbb légy műértő, és csak azután történész! Emlékezés Boskovits Miklósról. *Új Művészet*, 23, 2012, 2. 4–8.; Végh János: In memoriam Boskovits Miklós. Budapest, 1935. július 26. – Firenze, 2011. december 19. *Ars Hungarica*, 38, 2012, 3. 373–378.

Csernitzky Mária 1967-ben végzett. Szakdolgozat: *A monumentális épületegyüttesek kialakulása a XVII. század második felében Magyarországon, különös tekintettel Vácra*.

Dávid Ferenc (1940–2019) 1963-ban végzett. Szakdolgozat: *A Csegöldi mester*. Ld.: Marosi Ernő: Dávid Ferenc (1940–2019). *Ars Hungarica*, 45, 2019, 1. 143–147.; Galavics Géza: Régi épületek vonzásában – Dávid Ferenc pályaképe. *Soproni Szemle*, 74, 2020, 1. 5–44.

Dercsényi Balázs (1940–2003) 1963-ban végzett. Szakdolgozat: *Árkay Aladár*. Ld.: Valter Ilona: Dercsényi Balázs (1940–2003). *Műemlékvédelem*, 47, 2003, 5. 346–348.

Ember Ildikó (1942–) 1965-ben végzett. Szakdolgozata: *A két világháború közötti portrészobrászat és Goldmann György pályája*.

Galavics Géza (1940–) 1963-ban végzett. Szakdolgozat: *Magyar történeti témák a XVIII. századi barokk festészetünkben*. Ld.: Marosi Ernő: Galavics Géza 80 éves. *Enigma*, 18. 2020. No 102. 9–15.; Jávor Anna: Galavics tanár úr, a vágy-muzeológus. *Enigma*, 18. 2020. No 102. 23–28.

Hajós Géza (1942–2019) 1965-ben végzett. Szakdolgozat: *Adalékok a pécsi románkori székesegyház építéstörténetéhez*. Ld.: Alföldy Gábor: Hajós Géza. *Ars Hungarica*, 45, 2019, 4. 527–528.

Illyés Mária (1944–) 1967-ben végzett. Szakdolgozat: *Cézanne festészete a szakirodalomban*.

Kelényi György (1943–) 1967-ben végzett. Szakdolgozat: *Szín- és fényproblémák a XIX. század első felének angol festészetében*. Ld.: Rényi András Köszöntő. *Ars Hungarica*, 39. 2013. suppt. 7–8.

Kovács Péter (1939–) 1962-ben végzett. Szakdolgozat: *A csoportkompozíció néhány problémája a XX. századi magyar szobrászatban*. Ld.: *Tisztelt Mesterek! A múzeum munkatársai és barátai köszöntik Kovalovszky Márta és Kovács Péter művészettörténészeket*. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2001. március 3–május 6. Szerk. Sasvári Edit; Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2001. (A Szent István Király Múzeum közleményei. D. sorozat); Marosi Ernő: Márta + Péter = 160. *Élet és Irodalom*, 2019. szeptember 20.

Kovalovszky Márta (1939–) 1962-ben végzett. Szakdolgozat: *Borsos Miklós művészete*. Ld.: Lővei Pál: Kovalovszky Márta: *Harap utca 3*. Székesfehérvár, Városi Képtár–Deák Gyűjtemény, 2013. *Buksz*, 25, 2013, 2. 172–175.

Lukács Zsuzsa (1943–2002) 1967-ben végzett. Szakdolgozat: *A Szent László legenda ikonográfiája a régi magyar művészetben*. Ld.: B. Benkhardt Lilla: In memoriam Dr. M. Lukács Zsuzsa (1943–2002). *Örökségvédelem*, 6, 2002, 9/10. 28.; Granasztóiné Györffy Katalin: Emlékezés Lukács Zsuzsára (1943–2002). *Műemlékvédelem*, 46. 2002. 302–305.

Marosi Ernő (1940–2021) 1963-ban végzett. Szakdolgozat: *A gótikus stíluskorszak szemlélete a magyar művészettörténeti szakirodalomban*. Ld.: Marosi 80. *Enigma*, 26. 2019 [2020]. No. 100. 5–92.; Rényi András: Marosi Ernő (1940–1921). *Élet és Irodalom*, 2021. július 16; Lővei Pál: Marosi Ernő (1940–1922). *Mozgó Világ*, 47, 2021, 7/8. 253–255.

Mojzer Miklós (1931–2014) 1954-ben végzett. Szakdolgozat: *Kalocsa és környé-*

kének XVIII. századi művészete. Ld.: Jávor Anna: Mojzer Miklós (1931–2014). *Művészettörténeti Értesítő*, 64, 2015, 1. 223–227.

Molnár Éva (1927–2019) 1958-ban végzett. Szakdolgozat: *A német tájképfestészet kezdetei*.

[Gervers-]Molnár Veronika (1939–1979) 1963-ban végzett. Szakdolgozat: *A középkori Magyarország centrális építészetének néhány kérdése (Románkori rotundák)*. Ld.: Szabó Júlia: In memoriam Gervers-Molnár Veronika. *Ars Hungarica*, 7, 1979, 2. 329–334.

Pap Gábor (1939–) 1962-ben végzett. Szakdolgozat: *Nagy István*.

Perneczky Géza (1936–) 1962-ben végzett. Szakdolgozat: *Az új képzőművészeti törekvések és azok tükröződése a századeleji magyar kritikában*.

Péter Márta (1940–1991) 1964-ben végzett. Szakdolgozat: *A türjei nemzetségi monostor építéstörténete*. Ld.: Maros Donka: Péter Márta (1940–1991). *Művészettörténeti Értesítő*, 41, 1992, 1/4. 121–123.

Solymár István (1924–1977) 1963-ban végzett. Szakdolgozat: *Nagy István*. Ld.: Pogány Ö. Gábor: Solymár István (1924–1977). *Művészettörténeti Értesítő*, 26, 1977, 3/4. 306–307.

Szabó Júlia (1939–2004) 1962-ben végzett. Szakdolgozat: *Derkovits Gyula grafikájának helye a XIX. századi európai grafika történetében*. Ld.: *Frakkok* 3. 631–642.

Szinyei Merse Anna (1942–) 1965-ben végzett. Szakdolgozat: *Kerényi Jenő művészete*.

Tátrai Vilmos (1947–) 1970-ben végzett. Szakdolgozat: *Mitológiai témák az itáliai reneszánszban (Mantegna)*. Ld.: Radványi Orsolya: Egy hedonista műélvező vallomásai – beszélgetés Tátrai Vilmostal, a Szépművészeti Régi Képtárának főtanácsosával. *MúzeumCafé*, 7. 2013. No 33. 92–97.

Theisler György (1946–?) 1970-ben végzett. Szakdolgozat: *A homlokzati díszítőművészet fejlődésének néhány sajátossága a századforduló magyarországi művészetében*.

Tímár Árpád (1939–2017) 1964-ben végzett. Szakdolgozat: *Henszlmann Imre műkritikái és előzményei*. Ld.: Marosi Ernő: Tímár Árpád (1939–2017). *Ars Hungarica*, 43, 2017, 2. 153–154.

Tóth Melinda (1939–2012). 1962-ben végzett. Szakdolgozat: *A középkori falfestészet nyugat-magyarországi emlékei*. Ld.: Marosi Ernő: Tóth Melinda (1939–2012). *Ars Hungarica*, 40, 2014, 3. 440–452.

Tóth Sándor (1940–2007). 1965-ben végzett. Szakdolgozat: *A Hont-Pázmány nemzetség premontrei monostorai*. Ld.: Marosi Ernő: Tóth Sándor (1940–2007). *Ars Hungarica*, 35, 2007, 1. 193–212.

Zentai Loránd (1942–) 1965-ben végzett. Szakdolgozat: *A győri antifonálé (Adalékok a XV. század végi cseh miniatúrafestészet történetéhez)*.

RÖVIDÍTÉSEK

ELKH BTK Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, Bölcsészettudományi Kutatóközpont
 MTA Magyar Tudományos Akadémia
 MDK Művészettörténeti Dokumentációs Központ
 MKCS Művészettörténeti Kutató Csoport
 MKI Művészettörténeti Kutató Intézet
 MNM Magyar Nemzeti Múzeum
 MOB Műemlékek Országos Bizottsága
 MUMOK Múzeumok és Műemlékek Országos Központja
 OMF Országos Műemléki Felügyelőség
 ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem
 PPTE Budapesti kir. Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem

Frakkok

„Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* 1–3. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. 1.: No 47. 1–261.; 2.: No 48. 263–486.; 3.: No 49. 487–649.

Szilágyi

Szilágyi János György. Szerk. Komoróczy Géza, Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 25. 2016. 1.: No 87. 8–123., 2.: No 88. 5–114.

Zádor

Zádor Anna 1–4. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 15. 2008. 1.: No 54. 1–170., *Enigma*, 15. 2008. 2.: No 55. 1–179., *Enigma*, 15. 2008. 3.: No 57. 1–142, *Enigma*, 16. 2009. 4.: No 58. 1–142.

Marosi Ernő

VISSZAEMLEKEZÉS EGYETEMI ÉVEIMRE¹

A PÁLYAVÁLASZTÁS

Maradt a tanári pálya, különös tekintettel a művészettörténetre, ami egy kőszia ötlet volt tulajdonképpen. Én a magyar-latin között ingadoztam. Az már látszott akkor, hogy a történelem túl ideologikus, a filozófia meg se fordult a fejemben, nem akartam párttitkár lenni, és valahogy a művészettörténet kialakult. Mindent elővastam ebben a témakörben, ami elképzelhető és Miskolcon hozzáférhető volt, még magánsegítséggel, ismerősök révén is. A felvételi előtt két nap alatt az összes budapesti múzeumot végignéztam: a Nemzeti Galériát, ami akkor a Kúria épületében volt látható és viszonylag új múzeumnak számított. Ugyanígy a Nemzeti Múzeumot, a Szépművészeti Múzeumot, és megtekintettem a Múcsarnokot is, de azt már nem tudnám megmondani, hogy akkor éppen mi volt a kiállítás.

1958

A felvételem Vayernál történt, nem nagyon emlékszem a fölvételi témájára. Nagyon oda kellett figyelni, mert hadarva és az orra alatt kérdezgetett, fortélyosan, ugrálva – tehát asszociatív kérdések voltak. Mulatságos, hogy az ember ugyan nem nagyon emlékszik, művészettörténeti felvételin mégis szinte ilyesmit csinál végig mindig. Azt hiszem, az egész művészettörténész-képzés úgy megy, ahogyan ezt a céhes képzésben csinálták: amit a mester csinált az inasával, azt az inas fogja csinálni majd az ő inasával. A művészettörténetnek nem igazán létezik metodikája, mert kézről kézre adott dolog. Nekem mindig az volt a benyomásom, és ezt elég sokáig, tulajdonképpen a nyolcvanas évek végéig érzékelttem, hogy az egyetemnek volt egyfajta rejtett, furcsa élete, továbbvitte a hagyományokat, és pont azt csinálták egy doktorandusszal, amit szokás. Mindaddig azt csinálták vele, amíg meg nem reformálták a rendszert, és be nem vezették a PhD-t.

Nekem – például – volt egy igazán vadbarom doktorapukám: beosztottak filozófiából Fogarasihoz,² aki azon kívül, hogy ő volt a Fogarasi, még ráadásul

¹ A szöveg a 2005 és 2007 között, Sasvári Edit és Mattyasovszki-Zsolnay Péter által készített, az Open Society Archives keretében készült életinterjú vonatkozó részeinek rövidített, szerkesztett, nyelvi szempontból átdolgozott változata, amely tartalmaz egy bekezdést a Jakabffy Éva által készített *Tudósközelben* című interjúból is. A szöveget gondozta Marosi Zsuzsanna és Fábíán Márton, lábjegyzetekkel ellátta Bardoly István.

² Fogarasi Béla (1891–1959) filozófus, egyetemi tanár, az MTA tagja, az MTA alelnöke. 1953–1957

szenilis is volt totálisan. Fogarasi azt, hogy hogyan működik egy promóció, még ifjúkorából tudta, és tartotta azt a hagyományt és színvonalat. Lehetett akármilyen rendszer, a doktorálásnak a rendje meg a kérdései, meg a filológiai háttére, az Fogarasi számára – lehetett ő egy vad moszkovita – még mindig a bécsi egyetemen 1910 körül szokásos volt. Ez érdekes dolog volt, az egész egyetemet ez tartotta fön. Ezzel én először ezen a felvételin találkoztam.

Ha belegondolok – én ötvennyolc júniusában érettségiztem és július elején felvételiztem – hát, ezek azért fatális idők voltak. Ez volt Nagy Imre kivégzésének az ideje, amire, őszintén szólva, nagyon homályosan emlékszem. Tudom, hogy olvastam a közleményt, de gondolom, nem egyedül lehettem ezzel így. Nem a teljes mélységében éreztem a dolgot. Érdekes módon arra jobban emlékszem (magyar szakos voltam a művészettörténet mellett), hogy azokban a hetekben keletkezett a népieseket „helyre tevő”, nagy pártközponti határozat, a népies irodalom kérdéseiről. Ez még az első egyetemi művészettörténeti évekre is kihatott. Akkoriban új jelenségnek számított, és nagyon lelkesített minket (nagyon hamar kiábrándult ebből az ember, de újszerű hangnak, vagy nonkonformis megnyilatkozásnak tűnt) a hódmezővásárhelyieknek a feltűnése. Leginkább Németh József³ érdekelt, akit egy idő után, már megfelelő ismeretekkel, az ember tulajdonképpen csak epigonként tudott számon tartani, leginkább Nagy István⁴ felől. Szalay⁵ kevésbé volt szimpatikus, bár talán maradandóbb. Mindenesetre óriási vitákra emlékszem, amiket mennydörgések kísértek, meg cérnahangon előadott, kicsike rész-ellenérvekre, hogy talán, mégis, esetleg lehet benne valami. Szóval ezt a társulatot, mint narodnyik-bandát ítélték el. A narodnyik szó közismerten lenini eredetű volt, és a narodnyikok elleni kétfrontos harc, ugye, egyértelműen a népi írók elleni párthatározatból született. Na, ez az egyetemen legalábbis az első két-három évet végigkísérte.

AZ EÖTVÖS COLLEGIUM

Visszagondolva, időnként az indexembe belenézve, visszamenőleg ezt az egész akkori egyetemi életet szörnyen kicsinyesnek és provinciálisnak tudom ítélni. Úgyhogy alapjában véve, ha végignézem, hogy miket és kiktől hallgatott az ember órákat, a tanáraim egy részére nem is emlékszem, különösen a magyar szakon. És egészen nyilvánvaló, hogy az a négy-öt év, amit az ember egyetemen töltött, egyáltalán nem előadási tematikákban, meg vizsgaalkalmakban realizálódott, hanem tulajdonképpen egy-két tanáregyeniségén, meg az ember saját munkáján alapult.

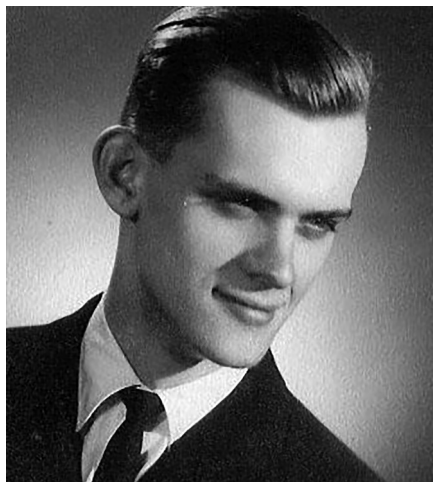
Én kollégiumban laktam, és azokban az években az Eötvös Collegium leginkább, mint épület működött, együtt az MTA Irodalomtudományi Intézetével, addigra

között a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem rektora, majd az ELTE Dialektikus Materializmus és Logika Tanszék vezetője.

³ Németh József (1928–1994) festőművész.

⁴ Nagy István (1873–1937) festőművész.

⁵ Szalay Ferenc (1931–2013) festőművész.



1. Marosi Ernő, 1958.

Érettségi tablókép.

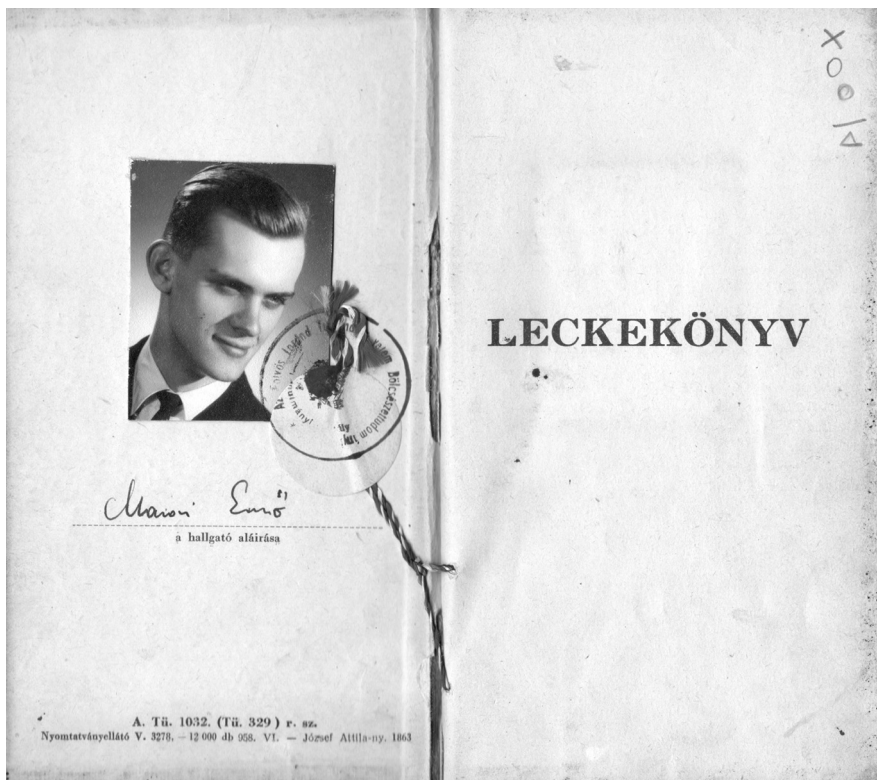
szemináriumokat ott tartsanak. Ezen kívül szabad rablás volt a könyvtárban, mégpedig éjjel-nappal. Az Eötvös Collegium könyvtára, együtt az Irodalomtudományi Intézet fejlesztéseivel, azért nagy dolog volt, és amennyire tehettem, ki is olvastam. Ennek a művészettörténeti része nagyon furcsa képződmény volt, tulajdonképp egy jó művészettörténeti alapkönyvtár, erős stichhel, tudniillik Szabó Dezsőnek⁶ a hagyatéka volt, és Szabó Dezső művészettörténeti olvasmányait tartalmazta, úgy, ahogy ezt a művészeti tájékozódása és az általános tájékozódása megkövetelte.

Számomra különösen egy-két nyelvóra volt fontos, amit az Eötvös Collegiumban kaptunk. Olaszt kezdtem tanulni egy olyan tanártól, aki a Zeneakadémián az énekeseknek az olasz korrepetitora volt és aztán kiderült, hogy lehet tőle cseh órákat is venni, úgyhogy csehül is tanultam. Azt persze már nagyon haszonelvű alapon, úgyhogy miután a cseh az egyik olyan szláv nyelv, ami tele van kivételekkel, csehül nem tanultam meg rendesen, lényegében az izgatott, hogy hogyan lehet cseh szöveget átváltani oroszra, ami tulajdonképpen abszolút lehetetlen. De eljutottunk odáig, hogy nehézség nélkül tudok szakirodalmat olvasni csehül, és a mondatokról meg tudom különböztetni, hogy igenlő, vagy tagadó mondatok, ami nem is kis teljesítmény cseh nyelven. Mindenesetre ez a nyelvtanulási lehetőség nagy előny volt.

Vayer Lajos kettőnknek Galavicc-sal tartott hébe-hóba művészettörténeti órákat. Jellegzetes Eötvös Collegiumi módszer volt, hogy bevonultunk a könyvtárba és ahogyan a polcon álltak a könyvek, mindegyikről esett szó. Szerzőről, egyebekről – ez nem volt annyira munka (talán egyszer-kétszer valami dolgozatot is írtunk). Vayer közel lakott a Collegiumhoz a Ménesi úton, úgyhogy az óra kezdetén, szigorúan

lényegében diákszállóvá degradálták. Volt valamilyen kis kísérlet, azt hiszem, talán másodéves koromtól kezdve, az Eötvös Collegiumi szellemiség restaurálására. Ez abban állt, hogy megmaradtak az emeletes ágyak (mi persze tudtuk, hogy ezekben a kettős szobákban, ahol az egyikben hatan, a másikban nyolcan laktunk, régebben két tanár lakott, az egyik volt a dolgozószobájuk, a másik a hálószobájuk), tehát a lakhatás körülményei nem változtak. Egyértelmű volt, hogy ezt nem lehet rekonstruálni, de azért bizonyos dolgok létrejöttek. Volt Eötvös Collegistákat nyertek meg arra, hogy órákat adjanak, és az egyetemen azt is elintézték, hogy bizonyos nyelvórákat,

⁶ Szabó Dezső (1879–1945) író, publicista, főreáliskolai tanár.



2. Marosi Ernő leckekönyvéből, 1958.

akkor, amikor az óra ki volt írva, mindig föl kellett hívni, hogy jön-e, vagy nem, úgyhogy ennek arányában nem nagyon volt rendszeres ez a foglalkozás.

Aztán időnként voltak Vayernál beszélgetések a műkritikáról. Ő akkoriban örökös komisszára volt a velencei biennáléknak,⁷ és emiatt a műkritikába meg művészetpolitikába is igyekezett bevezetni minket. Emlékszem egy remek alkalomra, amikor a Velencébe összeválogatott anyagot a Nemzeti Galériában a fal mellé döntve megmutatták nekünk, és ezt meg kellett vitatni. Szörnyű anyag volt ez is természetesen: hódmezővásárhelyieket, meg akkori fiatalokat mutatott, talán hatvan-kettőben. Úgy adódott, hogy Galavicsot, aki soha nem ivott alkoholt, de akkoriban nagy náthát kapott, rábeszéltük az Eötvös Collegiumban a kalapkúrára. Gézára ez tényleg hatott, mert soha életében nem ivott semmit, és enyhén spicces állapotba került. És akkor következett az, hogy meg kellett vitatni Vayer válogatását. Szurcsiknak⁸ volt egy borzalmas képe, ami valami halászsokat ábrázolt felülnézetből, viharban, részben Egry-, részben olyan Derkovits-, meg Berény-utánérzés volt. Volt

⁷ 1958–1978 között volt a Velencei Biennále magyar kormánybiztosa.

⁸ Szurcsik János (1931–) festőművész.

Név: Marosi Ernő
 I. évf. 1958. 59. tanév I. félévére beiratkozott

A tárgy és az előadó neve	Heti óraszám elmélet - gyakorlat	Félévvégi alálírás (Szorgalmi jegyzet)	Dátum
Kovács János Pont. gazd. tan	2 1	Kovács János	27. 12.
Dr. Radnai Béla Lélektan	2		
Oláh József Csoz. nyelv	2		
Gyimesi Jánosné Testnevelés	2	Rogalics János	19. 10.
Böthy Zoltán Nyelvud. alapismeretek	1		
Kármér Miklós Fonetika	1		
R. Hútos Magdolna Mai magyar nyelv	1	R. Hútos	21. 12.
Kármér Miklós Magyar nyelvtud. gyakorlat	1	Kármér	20. 12.
Katona Imre Folklor	2	Katona	
Tolnai Gábor Magy. irod. tört. a XVI. sz. végéig	2		
Botta László Irod. tört. szeminárium	2	Botta László	
Dercsényi Dezső Prov. az irod. tört. be	2	Dercsényi	

Tandíját befizette: _____
 tandíjkezelő _____
 Lezárta: _____
 dékán (igazgató) hiv. pecs.

Bölcsészettudományi kar
 a hoppah tagozaton a magyar nyelv- és irodalom szakra

Gyakorlati jegy	Dátum	Kollokvium	Dátum	Hivatalos bejegyzések
		jeles (5)	I. 29.	Kovács János
		jeles (5)	I. 12.	Radnai Béla
jeles (5)				
		jeles (5)	I. 6.	Böthy Zoltán
		jeles (5)	I. 2.	Kármér Miklós
		jeles (5)	I. 10.	Botta László
		jeles (5)		

Tanulmányi átlageredménye: _____
 Tanulmányi és vizsgakötelezettségeinek eleget tett.
 Kelt: _____
 P. II. _____
 dékán (igazgató)

3. Marosi Ernő leckeönyvéből, 1958.

abban minden, csak eredeti nem. Reprezentatív képe volt a tárlatnak és igyekeztünk elkerülni, nehogy említsük, de Vayer rákérdezett, „talán tetszik emlékezni arra a *Halászsok* című képre?“, és akkor működésbe lépett Galavicsban az a néhány alkoholezrelék, és azt kérdezte, hogy „a ronda lila”? Vayer azt mondta, hogy „nem, nem, kérem, inkább olyan rózsaszín”. Ilyen volt a viszonyunk a Vayer által nagyon ambicionált műkritikai stúdiumhoz.

Nekem, mint magyar szakosnak emellett ott volt Szauder,⁹ aki igazán jelentős figura volt, és ő valóban képviselte a régi Eötvös Collegiumnak a szellemiségét. Szauder József tudományos módszere, amit akkoriban francia elemzési módszernek hívtak, lényegében Saussure tanításán alapult – ez volt az a név, amit nem volt szabad kiejteni. Ez alapján véve a strukturalista irodalomelméletnek és művészetelméletnek egyfajta előzménye, úgy ahogyan ezt szemináriumain Szauder képviselte, mindig egy szintaktikai elemzésből kiinduló irodalomtörténeti értelmezésként.

⁹ Szauder József (1917–1975) irodalomtörténész, egyetemi tanár, az MTA levelező tagja. Ld. róla: Barát József: *Irodalomtudós a kultúrharcban. Szauder József (1917–1975)*. Budapest, 2019.

Név: Marosi Ernő

I. évf. 1958/59. tanév I. félévére beiratkozott

A tárgy és az előadó neve	Heti óraszám		Félévvégi aláírás (Szorgalmi jegy)	Dátum
	előad.	gyakorlat		
Fülep Lajos Ber. a nyelv. történetbe	2		<i>Fülep</i>	
Ódorovits Aladár Ókori helyi műveltség	2		<i>Ódorovits</i>	
Dr. Oroslón Lóttán Görög hellenisztikus műveltség	2		<i>Oroslón</i>	
Vayer Lajos A görög nyelv. történet. és a görög nyelv. szerkezet.	2		<i>Vayer</i>	
Zádor Anna A Tróiai háború története	2		<i>Zádor</i>	
Zádor Anna Földrajz. gyakorlat	2		<i>Zádor</i>	
Zádor Anna Proteimindrium	2		<i>Zádor</i>	
Castiglione László Művészeti anyagismeret	2		<i>Castiglione</i>	
Schnierer Ferenc Műveltség. történet	2			
Lezárva 1959 FEB 12				

Tandíjat befizette: **Tandíjmentes**

Lezártam: 1958 SZEP 15

dékan (igazgató) hiv. vez.

ILLETÉK

FORINT 1957

Tanulmányi átlageredmény: *kielégítő*

Tanulmányi és szorgalmi tevékenységnek eleget tett.

1958 FEB 1

Kelt: *Károlyi*

dékan (igazgató)

4. Marosi Ernő leckeönyvéből, 1958.

Szauder akkoriban fenékre is volt rúgva mindenféle okok miatt, úgyhogy ez volt az egyetlen hely, ahol taníthatott.

Amit a Collegiumban lehetett csinálni, az lényegében az volt, hogy az ember a könyvtárat és a lehetőségeket kihasználva – volt erre egy műszó – seggelt. A seggelés lényeges tevékenység volt, és mindenki a maga módján művelte. A seggelésnek egyik világbajnoka a Collegiumban akkor Komoróczy Géza¹⁰ volt, meg is kapta érte a fegyelmijét természetesen, mert elmulasztott nem tudom én mit, vagy lekicsinylően nyilatkozott valamiről.

A Collegiumban – mert ott erre is lehetőség volt – megtanultam még fényképezni is. Mégpedig annak rendje és módja szerint: magam hívtam elő a filmjeimet – persze fekete-fehéreket –, és magam nagyítottam a képeimet. Ezeknek a többsége nem volt ugyan nyomdakész minőségű, de egyfajta fotós jegyzetelés végzésére jó volt. Másodszor – minthogy később én középkori építészettel kezdtem el foglalkozni, szakdolgozatomat is ebből írtam –, a Műszaki Egyetemen építészeti rajzot is

¹⁰ Komoróczy Géza (1937–) hebraista, assziriológus, történész, egyetemi tanár.



5. Tanszéki kirándulás, 1960, Egregy – balról jobbra: Kovalovszky Márta, Zádor Anna, Kovács Péter, Dávid Ferenc. A színes diaképet készítette: Marosi Ernő

tanultam. Első tanulmányi utamon is, nyugaton, Franciaországban, mindvégig rajzoltam. Hiszen amit az ember lerajzol, az az övé...

Az igazság az, hogy a Collegiumban olyan privilégiumaink voltak, hogy volt, aki szívesen bejött. Dávid Ferivel előfordult, hogy benn maradt, nagyon jól elbeszélgettünk. Neki hiányzott ez a kollégiumi társaság. Ott volt élet, meg ital is, úgyhogy volt úgy, hogy Dávid Ferinek kerestünk valahol egy üres ágyat, és oda benyomtuk. Másik vonzereje a Collegiumnak az Eötvös Könyvtár volt, és hogy szabadon használhattuk.

Miből éltünk? Volt, akit a szülei eltartottak. Én mindig jeles, kitűnő voltam, ez, gondolom, olyan havi 3–400 Ft-ot jelentett. A Collegium, azt hiszem, ingyen volt. Nagyon rátarti voltam, úgyhogy a szüleimtől igyekeztem semmit el nem fogadni, ezért állandóan csomagokat küldtek, volt benne szalonna, kolbász, pogácsa, mindenféle lekvár. Azt hiszem, hogy ingyen menzajegyet is kaptam. Ebédet biztosan, és arra nem emlékszem, hogy befizettem volna érte. Ezen kívül az ember kenyeret nem nagyon vett, azt a menzán becsomagoltuk. Ebben az volt kellemetlen, hogy

fől volt szeletelve, és hamar száradt, úgyhogy állandóan sirályt ettünk. Aztán volt még a kétforintos kolbász, abból legalább kétarasznyit lehetett bagóért venni. A köménymagos sajt és a tojás, ezek voltak a főbb ételek, például a bundás kenyér nagyon fontos eleség volt a Collegiumban, alapjában véve rendkívül változatosan kosztoltunk, mert ez már három variáns volt.

MAGYAR SZAK

Ami az egyetemi magyar szakot illeti, én igen hamar túlélésre rendezkedtem be. A jegyzeteinket általában Gyergyai¹¹ bácsi csinálta, rendes kis kivonatokat írt (ő meg

¹¹ Gyergyai Albert (1893–1981) író, irodalomtörténész, műfordító, egyetemi tanár. Ld.: *Kegyelmet a klasszikusoknak*. Szerk. Szávai Dorottya, Szávai János. Budapest, 2015.



6. Tanszéki kirándulás, 1960, Velemér – háttal: Szabó Júlia.

A színes diáképet készítette: Marosi Ernő

Benedek Marcell, akinek az ismertetései leginkább Benedek Eleknek a meséire emlékeztettek). Ezeket a kivonatokat, a művek elolvasása helyett, megtanulhatta, akinek volt hozzá gusztusa. Nekem ezzel különösebb bajom nem volt, mert könyvmoly voltam, így középiskolás koromban gyakorlatilag kivégeztem lényegesen többet a világirodalomból annál, mint amiről ott szó volt. Nagy sztárelőadó volt Bóka,¹² a csillárról is lógtak az órákon, különösen a lányok összecsinálták magukat az előadásain. Azt hiszem talán két előadását sikerült meghallgatnom, aztán elment a kedvem attól a maszatolástól és a nagy retorikus ömlengésektől, amiket ott lehetett hallani. Tolnai Gábor¹³ pedig mindenféle állítólagos irodalomelméletet adott elő – hol a szintén szegedi tanultságú Radnóti-val vágott föl, hol mással, de hát a szeme se állt jól.

Ezen kívül voltak Király István, Pándi Pál, akik erőteljesen nyomatták az ötvenhat utáni irodalompolitikának a kezdeteit. Szobotka Tibor,¹⁴ vagy Lutter egy-egy irodalom-, különösen világirodalmi szemináriuma tűnt még érdekesnek, Lutternek például John Donne-ról egy fél éve egész kitűnő volt. Azt csak később tudtam meg, hogy Lutter milyen szerepet játszott annak idején az Eötvös Collegium szétverésében.¹⁵

¹² Bóka László (1910–1964) irodalomtörténész, író, egyetemi tanár, az MTA tagja. Ld. róla: Kenyeres Zoltán: Tudós Bóka László. *Kritika*, 5, 1967, 8. 19–28.; Szalay Károly: *Arcok törött tükörben*. Budapest, 2004.

¹³ Tolnai Gábor (1910–1990) irodalomtörténész, egyetemi tanár, az MTA tagja.

¹⁴ Szobotka Tibor (1913–1982) író, irodalomtörténész, egyetemi tanár.

¹⁵ Lutter Tibor (1910–1960) irodalomtörténész, az Eötvös Collegium igazgatója 1948–1950 között. Ld. róla és a Collegium feloszlásáról: Pál Zoltán: Lutter Tibor államvédelmi megfigyelése. *Betekintő*, 2010, 3. 1–9.



7. Molnár Vera, Dávid Ferenc, Tóth Sándor, Szabó Júlia, Kovács Péter, Marosi Ernő (és a vasúti alkalmazottak)

A marxista irodalom is közvetített alapismereteket, és hosszú időn keresztül minden antimarxista törekvésnek is a bibliája volt Lukács György *Az ész trónfosztása* című műve, ami ugyan pont az ellenkező szempontból íródott, de legalább a neveket meg a főbb rezüméket össze lehetett belőle gyűjteni.

EGYETEMI VISZONYOK

Azt gondolom, hogy annál, amit az egyetem nyújtott, sokkal fontosabb volt az, amit a hallgatók egymásnak közvetítettek. A belső intimebb köröknek, baráti köröknek és az önművelésnek, vagy egymás művelésének rendkívül nagy szerepe volt. Ennek nem volt igazán jó terepe a Collegium, ahol – azt hiszem, Antall Józseftől (aki, persze, egy jóval előbbi generációnak a figurája) származik az a két szó, hogy kibekkelés és lemerülés – reális magatartást jeleztek, amelyet sok ember követett, s volt passzív kibekkelés, és aktív kibekkelés is. Az egyetemen is, meg a Collegiumban is lépten-nyomon voltak különböző fegyelmi eljárások, számonkérések, ezek többünket érintettek (részben a KISZ-ből való kimaradás kísérlete miatt). Mindebben máig működő, részben jó kollegáim is aktív szerepet is játszottak. Ugyanígy a Collegiumban is rendszeresen voltunk alanyai kisebb-nagyobb fegyelmiüknek.

Az egyetemi művészettörténet tanszéken különösen nagy jelentőségük volt ezeknek a belső viszonyoknak. A professzorokat – általában a tanszékvezetőt – azzal búsították, hogy legalább évente egyszer rajtaütött valami pártbizottság a művészettörténet szakon, és megvizsgálta egyrészt a kispolgári szellemet, ami ottan uralkodik, másrészt az antimarxista polgári nézeteket, amik a művészet tanulmányozásából – ahogy azt mi is éreztük – bekövetkeznek. Harmadrészt pedig a klikkesedést, ami különösen sok veszéllyel fenyegetett, mert áttekinthetetlenül tette, ugye, a frontot. Emlékszem ilyenre, amikor – ez már később lehetett – valami elvtárs az absztrakt művészetről mondta el, hogy micsoda baromság, és akkor Kovács Péter jelentkezett és azt mondta, hogy ő azért azt gondolja, és az elvtárs is meggondolhatja, hogy egy úrhajósnak, ha majd sikeresen föllövik, milyen élményei lesznek – alighanem absztrakt képek. Akkor, amikor erre a beszélgetésre sor került, Lajka kutya már volt, Gagarin még nem. Az ilyen típusú felelősségrevonások, kioktatások gyakoriak voltak.

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TANSZÉK – PROFESSZOROK, TANÁROK, MESTEREK

Tanszéknek kellett akkor hívni, nem intézetnek. A neve tudniillik korábban Művészettörténeti Intézet volt, ez helyettesítette az ötvenes évek elejéig működött két

korábbi tanszéket (Művészettörténeti és Keresztény Régészeti Intézet, Művészet-történeti és Klasszika-archaeológiai Intézet). Fülep lett az összevonást követően létrejött intézet vezető művészet-történész professzora. A mi időnkben Vayer már felülkerekedett: megszüntette az intézetet és egy tanszék lett, ezzel lehetett elérni azt, hogy Fülep beosztott professzor legyen.¹⁶

Én rendszeresen egy éven keresztül voltam Fülepnek hallgatója, a Bevezetés a művészettörténetbe tárgyat adta elő nekünk. Amikor elérte a hetvenedik évét, nyugdíjazták. Azt mindenki tudta: ahhoz, hogy Fülepet nyugdíjazzák, az is kellett, hogy Lukács akkoriban már házi őrizetben volt. Tanúja voltam, mikor Lukács György névtábláját csavarhúzóval levették, és akkor az ajtó előtt állva néztük, hogy mit tesznek a helyébe. Azt, hogy Szigeti József.¹⁷ Fülep ekkor elveszítette azt a hátvédjét, amit Lukács és Fogarasi jelentettek számára. Akkoriban közkeletű anekdota volt, hogy ha Fülep valamiben ellenkezett, akkor Lukács meg Fogarasi berohant a pártközpontba és azt üvöltözte, hogy mit akarnak egy hetvenéves embertől, elég szép tőle, hogy baloldali újhégeliánus, ne akarjanak ennél többet. Mindenesetre ekkor már nem nagyon szaladgáltak be.



8. Marosi Ernő, 1960-as évek eleje

FÜLEP LAJOS

Fülep mindenki számára nagy élmény volt. Teljesen életidegen jelenség volt, antipedagógus és mindenki szörnyen félt tőle, különösen az erkölcsi prédikációitól. Fülep

¹⁶ Marosi Ernő: Művészettörténet. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem története 1945–1970. Főszerk. Sinkovics István. Budapest, 1970. 578–583. – Vayer Lajost 1955-ben nevezték ki egyetemi tanárrá (a másik pályázó Zádor Anna volt), majd 1958 októberében tanszékvezető egyetemi tanárrá, s ezzel létrejött a II. sz. Művészettörténeti Tanszék. A két tanszék egyesítésére 1961/1962-es tanévben került sor, miután felülvizsgálták a két tanszék helyzetét. Fülep Lajos az 1960/1961-es tanévben már szabadságon volt, illetve nyugdíjba ment.

¹⁷ Szigeti József (1921–2012) filozófus, az MTA tagja. Az ELTE Filozófiai és Esztétikai Tanszék docense Lukács György tanszékvezetése idején. Az 1958/1959-es tanévben a tanszék ebben a formájában megszűnik, több kisebb tanszékre darabolják, s Szigetit az Esztétika Tanszék mb. vezetőjévé nevezik ki, utóbb véglegesítik.

Bevezetés a művészettörténetbe témáról tartott két féléven keresztül előadást, azzal a módszerrel, amit ő úgy hívott, hogy peripatetikus módszer. Azt csak később, már a Fülep-hagyatékának az ismeretében tudtam meg, hogy azok a híres pepita-füzetek, amiket ilyenkor magával hozott, lényegében az első világháború éveiben keletkeztek, akkor egy női ipariskolában, vagy iparművészeti iskolában tartott előadásokat, úgy-hogy kidolgozott rendszer volt, ami látszólag teljesen spontán módon ment.

Emlékszem, az első óra úgy kezdődött, hogy Fülep megjelent és azt mondta, „Mi a művészettörténet?” Mi erre a kérdésre a választ nagyon szerettük volna Füleptől hallani, úgyhogy senki se jelentkezett. „Azt kérdeztem, hogy mi a művészettörténet?” Na, jó, hát majd megmondja. A végén aztán elkezdett üvöltözni, hogy egy felnőtt ember meg tudja mondani, mi az, amit tanulni akar, minek vannak itt, menjenek. Ennyi provokációt már nem lehetett tovább bírni, Dáviddal nekiduráltuk magunkat és bonyolult, nyolc-tíz pontba foglalt definíciót adtunk arról, hogy szerintünk mi a művészettörténet. Fülep két percen belül összeveszített minket egymással, és amit egymás ellenében nem tudtunk megcáfolni azonnal, azt az óra végén ő porrá zúzta. Az első óra végén azt mondta, nagyon csodálkozik, hogy senki se gondolt arra: a művészettörténet a művészet története.

Fülepnek volt egy kedves kifejezése, a „bagóhitű, eunuch akademizmus”, ezt még 1905 körül kialakította magának, ami egyúttal azt eredményezte, hogy minden Fülep-tanítványnak nagyon nehezeére esett a historizmus megértése, mert ebben a tekintetben Fülep az Ady-generációnak a szimpátiáit és antipátiáit remekül hozta. Tudtuk, hogy Fülep bizonyos modern művészek iránt érdeklődik, de azt azért én sose hittem el Németh Lajosnak, hogy olyan egyszerű volt Fülepet Kondor Bélával összehozni, és máris szerették egymást.¹⁸ Fülep nagyon gyanús volt abból a szempontból, hogy a modernségből mit hajlandó akceptálni és mit nem, és a kritikai apparatúrája azért nagyon hasonlított a hivataloshoz. A szélhámosságnak, az üzletieségnek, a piaci szempontoknak, elidegenedésnek a fogalmai elég jelentős szerepet játszottak nála is.

Mindenesetre, azt hiszem, a második félév végén sikerült valami művészet-definícióhoz eljutni. A hosszú mondatot nem tudom minden részletében se reprodukálni, se interpretálni, de lényegében arról volt szó, hogy művészet az érzéki konkrétságú, jelentéshordozó emberi produktumoknak az összessége. Ha belegondolunk, ez egy fantasztikus, a konkrét jelentés fogalmára épített művészetdefiníció, és az érzéki konkrétság, az bizony a művészetnek a megvalósítását is nagyon erősen érinti. Ez a fülepi definíció sokkal inkább, mint az átkai, azért nyitott ajtó volt a modernség mindenfajta megnyilvánulásai felé. Hozzá kell tennem, hogy Dáviddal minket aztán elkapott Fülep, hogy „magukban mozog valami, majd meglátjuk, nem kukac-e”, és „hívjanak fel”. Aztán kellett vele sétálgatni a Széher úton, egy olyan típusú sétáló társaságnak a részei voltunk, mint amiről Fodor András írt.¹⁹ Eleinte ez a Füleppel való sétálás az általános leégetés jegyében zajlott, mert Fülep mindent a fejünkre olvasott, nem tudunk eléggé oroszul, nem olvassuk a Karamazovokat, nem tudjuk

¹⁸ Németh Lajos: Fülep Lajos és Kondor Béla találkozása. *Jelenkor*, 19. 1976. 243–251.

¹⁹ Fodor András: *Ezer este Fülep Lajossal*. I–II. Budapest, 1986.

Mityának minden mondatát külön-külön. Elképesztő szakirodalmi ismereteket kért számon rajtunk. Akkoriban volt újdonság és megjelent Magyarországon is Sedlmayrnak²⁰ a „fasizmuson szaturált” konzervativizmusa. Bortnyik fordításában jelent meg magyarul a *Revolution der modernen Kunst*, csak a címét kellett megváltoztatni, mert a Revolution, az a NOSZF számára volt fönntartva, úgyhogy nem A modern művészet forradalma, hanem A modern művészet bálványai lett végül a címe. A vöröshagyma-szerűen felépülő művészet-elképzelésnek megfelelően a mű sok héja és jelentésrétege alatt aztán végül ott van a közepe. Ha nincs benne közép, akkor baj van, az a modern művészet, és akkor beáll a Verlust der Mitte,²¹ a középnek az elvesztése. Később a hatvannyolcas generáció elutasította Sedlmayrnak ezt az örületét, ami, egyébként, tökéletesen megfelelt az Aczél- és Aradi Nóra-féle kultúrpolitikának. A Kossuth Kiadónak a pártbizottságok belső használatára kiadott broszúrákat tartalmazó sorozatában jelent meg a Sedlmayr-írás is.²²

Számomra Sedlmayr többszörösen érdekes volt. Egyrészt akkoriban jelentek meg az összegyűjtött tanulmányai.²³ Már szeretik elfelejteni, hogy ő is ikonológiának nevezte azt a módszert, amit másként Strukturanalysénak nevezett. Ezek tárgya mindig az a művészet volt, aminek van közepe, van benne Mitte. Sedlmayr „fasizmus” abban nyilvánult meg, hogy ez a közép mindig valami uralmi szisztéma volt, tehát vagy bizantinikus, vagy középkori teokrácia, vagy XIV. Lajosnak, a Napkirálynak a politikája. A másik nagy Sedlmayr mű engem, személy szerint, azért érintett, mert tulajdonképpen az *Entstehung der Kathedrale* volt az első (ha jól



9. Szabó Júlia, 1957,
érettségi tablókép

²⁰ Hans Sedlmayr (1896–1984) osztrák művészettörténész, egyetemi tanár. 1936–1945 között a bécsi egyetem tanára volt, de fasiszta nézetei s NSDAP tagsága miatt csak 1951 után Németországban kapott katedrát.

²¹ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg, 1948.

²² Sedlmayr könyvét (*Revolution der modernen Kunst*. Hamburg, 1955.) Terényi István fordította, Bortnyik Sándor csak előszót írt hozzá s a Gondolat Könyvkiadó Studium Könyvek sorozatában jelent meg 1960-ban, csonkán, mert a sztálinista művészetről szóló részt kihagyták belőle. A megjelent könyvről, ld. Pernecky Géza recenzióját. *Irodalomtörténet*, 49. 1961. 478–480.

²³ Hans Sedlmayr: *Epochen und Werke*. I-II. Wien-München, 1959/1960.

emlékszem, ötvenegyes) olyan modern gótika-könyv,²⁴ ami a gótikának nem egy XIX. századi építómesteri szemléletével, tehát nem a megkövült skolasztika elképzelésével, hanem egy szellemtörténeti megközelítésével konfrontált, és ez természetesen hatott az emberre. Valami dolgozatot csináltam a Sedlmayr-i struktúranalízisről, ami indiszkréción folytán (Zádor Anna adta neki oda) Fülep kezébe került. Na, akkor Fülep megnyilatkozott és azt mondta, hogy „mit van olyan nagyra ezzel az írásával, mikor bedőlt” – és ezt máig nem tudom elfelejteni, a legpontosabb körülírása volt Sedlmayrnak – „ennek a sekrestyeszagú katolicizmusnak”. Kész. Ezzel Sedlmayr a helyére volt téve, ma se tudom jobb értelmezését.

Hát, ez volt Fülep, aki aztán nagy sértődöttségben kivonult a tanszékről, nem valami szépen bánt el vele Vayer, a későbbiekben sem. Tulajdonképpen én addig látogattam Fülepet, amíg Vayernek nem lettem a gyakornoka, illetve tanársegédje, tudniillik egyszerűen nem mertem elmenni hozzá. Valószínűleg egy frenetikus veszekedés következett volna, de ezt a veszekedést sajnos elkerültem, 1963 után Fülepet már nem látogattam.

VAYER LAJOS

Vayer nem nagyon szerette, ha emlegetik Fülepet, igyekezett meg nem történni tenni, az egyetemen kívül tudni, és a mai eszemmel azt kell mondom, hogy ez valószínűleg a régi művészettörténeti hagyománynak a tiltakozása volt az olyanfajta ideologikus elvi dolgok ellen is, mint amit Fülep képviselt. Ugyanígy tette volna Genthon, vagy Pigler²⁵ – „mi köze ennek a sokféle filozófiának a művészethez?”. Persze Fülep nem csak filozófiát tudott, hanem művészettörténeti anyagot is ismert, de ez a fajta szembenállása a művészettörténeti katedra hagyományának és egy filozófiai-esztétikai hagyománynak nyilvánvaló.

A művészettörténetre leginkább hasonlító művészettörténetet Vayer adott elő, amennyiben egyáltalán megtartotta az óráit. Neki voltak kidolgozott művészettörténeti félévei, ezeket ritmikusan elővette, nagyon vigyázott arra, hogy egy-egy évfolyam kétszer ne találkozzék vele, de hát különböző balesetek során az ember találkozott, én pedig aztán mint tanársegéd ráismertem ezekre. Ő egy történetileg, filológiailag jól megalapozott, Szentpétery,²⁶ Domanovszky²⁷ és a klasszika-filológia által támogatott, magyarországi, az Eötvös Collegiumra támaszkodó módszert képviselt. Amit ő a harmincas években elkezdett a történelmi illusztráció, portréhitelesség²⁸ kérdésével, az akkor az abszolút élvonalban volt.

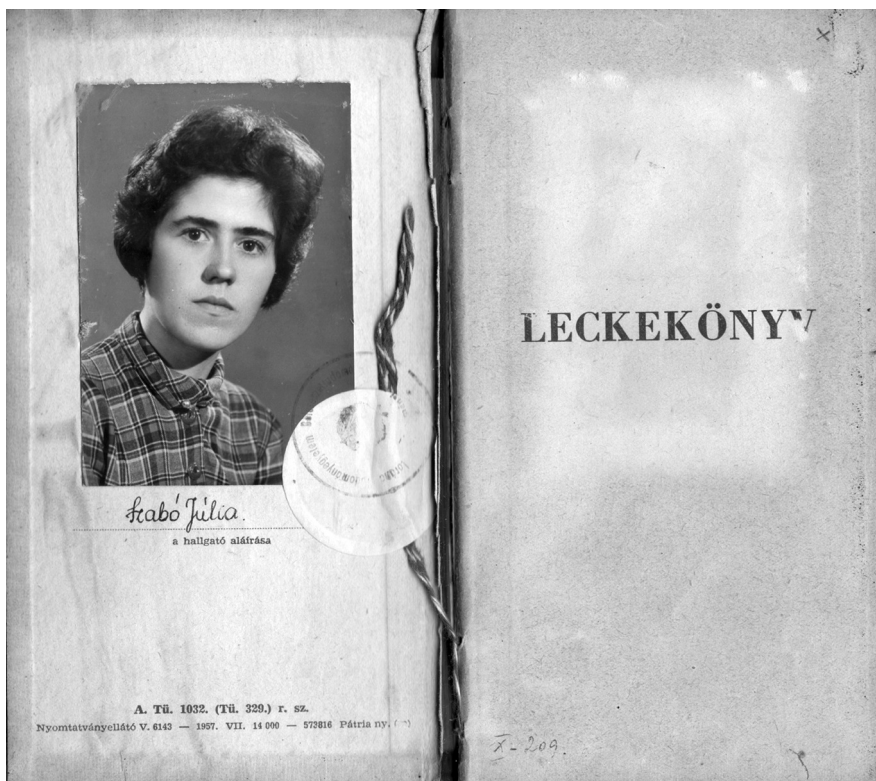
²⁴ Hans Sedlmayr: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich, 1950.

²⁵ Pigler Andor (1899–1992) művészettörténész, a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának vezetője 1935–1964 között, illetve főigazgató 1956-tól 1964-ig. Ld.: *Frakkok* 2. 407–420.

²⁶ Szentpétery Imre (1876–1950) történész, egyetemi tanár, az MTA tagja.

²⁷ Domanovszky Sándor (1877–1955) történész, egyetemi tanár, az MTA tagja.

²⁸ Vayer Lajos: A történeti művek illusztrálása. *Emlékkönyv Szentpétery Imre születésének hatvanadik évfordulójának ünnepére*. Szerk. Kumorovitz L. Bernát, Szilágyi Loránd. Budapest, 1938. 507–524.



10. Szabó Júlia leckekönyvéből

Az Eötvös Collegiumi módszernek a lényege a nagyon intenzív verseny, a kritikai szemlélet és az interdiszciplináris kontroll, tehát Vayernak például Kosáry Domokos²⁹ volt a történész megfelelője. Vayer alapján véve egy katolikus irányultságú művészettörténész volt, a későbbiek közül való a római iskola körében. Nem lett párttag soha, hanem egy furcsa lavírozó álláspontot képviselt, ugyanakkor gondosan munkálkodott saját karrierje érdekében. A mi generációnk számára maga ez a szó is gyűlöletes volt és soha senki nem mondta ki magával kapcsolatban azt a szót, hogy karrier. Míg Vayer generációja számára a karrier építése legitim dolog volt, addig számunkra ezt szégyellni kellett valahol.

ZÁDOR ANNA

A pragmatikus művészettörténetet leginkább Zádor Anna képviselte. Zádor Anna előadásai alapján feledhetők. Mindenről az égvilágon, saját témájáról is, de például quattrocento szobrászatról is adott elő. Én később a bécsi egyetemen tanultam meg

²⁹ Kosáry Domokos (1913–2007) történész, egyetemi tanár, az MTA tagja, 1990–1996 között elnöke.

Név: SZABÓ JÚLIA

1. évf. 1957/58. tanév II. félévére beiratkozott

A tárgy és az előadó neve	Heti óraszám		Félévvégi aláírás (Szorgalmi jegy)	Dátum
	elmélet	gyakorlat		
Kovács János Politikai gazdas.	2	1		
Bartókai János Általános lektúra	2			
Babits László Öreg nyelv		2		
Iszalmási Pál Latin nyelv		2		
Fülep Lajos Bevez. a művtört. be	1			
Vári Pál Bev. az iparműv. be	2			
Vayer János Műm. a. f. ok.	4			
Zádor Anna Proseminarium		2		
Vayer Lajos Művészeti gyakorlat		2		
Stephanides K. Angol lekt. nyelv	2			
Rónai Éva Ang. irod. tört. szem.		2	Zsolt	
Beniczki Miklós Az angol romantika	2			

Tanfiját befizette: _____

Leadrtam: _____

dékan (igazgató) hiv. vez.

tanfjkezelő

Bélyeg

tanulmányi átlageredménye: _____

Tanulmányi és vizgagkötelezettségeinek eleget tett.

Kelt _____

P. H. _____

dékan (igazgató)

11. Szabó Júlia leckekönyvéből

Wagner-Rieger³⁰ kapcsán, akit nagyon sok minden rokonság tett Zádor Anna fiatalabb párhuzamává, azt a szót – ott is lebecsülően mondták a nagy professzoroknak a koncepciózus előadásaival szemben, hogy „informatív” előadás. Hát, Zádor Anna informatív előadásokat tartott, és ugyanakkor hajmeresztően hasznos, jó gyakorlatokat és – ami különösen fontos volt –, ma már úgy mondanánk, hogy tutori tevékenységet végzett. Állandó volt a jelenléte, konzultációja sokszor az indiszkrécio határáig ment. Nem jó formában lévő lányoknál érdeklődött a ciklusuk iránt és különböző zsebpiszokkal kevert tablettákat tudott elővarázsolni, hogy rendbe hozza őket. Zádor Annának mindig nagyon fontos volt az, hogy ki milyen állapotban van, hogy szolgál a kedves egészsége, jó-e a formája, vagy kicsit hanyatlik, és mit lehetne tenni ennek érdekében. Akkor már régen Mamának hívták. Több mint ötvenéves lehetett, ötvenöt körül. Engem az egyetemen igazán olyanok lelkesítettek, mint a Dercsenyi, meg Entz által előadott dolgok, ők külső előadóként adtak elő. Kezdetben tehát Fülep, Vayer és Zádor volt a tanszéken, Vayer mint professzor, Zádor Anna, mint docens abban az időben, csak sok idővel később

³⁰ Renate Wagner-Rieger (1921–1980) osztrák művészettörténész, egyetemi tanár, a bécsi egyetem művészettörténet tanszékének vezetője 1971–1980 között.

SZABÓ JÚLIA

Név: T. évf. 1957. sz. tanév II. félévére beiratkozott

A tárgy és az előadó neve	Heti óraszám elmélet gyakorlat	Félévvégi alálrás (Szorgalmi jegy)	Dátum
Bak László az angol nyelv tört.	1	Kati 1957	
Stephanides K. Anglia földrajza	1		
András László angol nyelv-gyak	2	Stephanides	
Stephanides K. Ang. nyelvversettség	2		
Testnevelés	2		
Lezárva 1958 FEB. 1			

Tandíjat befizette: 1 forint

Lezárta: 1958 FEB. 1 Helis dékán (igazgató) hiv. vez.

TANULMÁNYI ÉRTÉKELÉSI KÖNYV
1 FORINT

BOLCSÉSZETI TUDOMÁNYI KAR

a NAPPALI tagozaton a műveltség angol szakra

Gyakorlati jegy	Dátum	Kollokvium	Dátum	Hivatalos bejegyzések
		Jó		
		Jó		
Jó (S)	11.22.			
Jó (S)	11.19.			
Tanulmányi átlageredmény: <u>2.0</u>				
Tanulmányi és vizsgakötelezettségek teljesítését: <u>100%</u>				
Kelt: <u>1958 JAN. 29</u> <u>Helis</u> dékán (igazgató)				

12. Szabó Júlia leckekönyvéből

nevezték ki professzornak. Ezen kívül állandóan a fejünk fölött lebegett Aradi Nóra, aki akkor még a minisztériumban volt művészeti osztályvezető, és egy darabig ki volt írva egy ajtóra a neve, hogy aspiráns, de nem járt be. Éveken keresztül be kellett írni az indexünkbe, hogy Aradi Nóra kelet-európai, XIX. századi művészetről fog előadni.³¹ Ezt rendszerint „törölve” bélyegzővel kiüttették, de aztán egyszer megtartotta, közben kandidátus lett, és azt hiszem akkor már docensként vonult be az egyetemre. Nórának az egyetemre való bekerülése tulajdonképpen pozitív dolog volt. Akkoriban éppen valamelyik fegyelmiinket töltöttük Galavics Gézával, már nagyon kellett vigyázni magunkra, úgyhogy el kellett mennünk valami társadalmi munkára Nógrádverőcére. Galavics kitalálta, hogy a nógrádverőcei templomot Migazzi³² kellett, hogy építse. Ebédidőben elmentünk, megtekintettük a templomot,

³¹ Aradi Nóra 1957-től a Művelődési Minisztérium Képzőművészeti Osztályának vezetője volt. 1954-től aspiráns Vayer Lajos témavezetésével. Aspirantúrája után, 1959-ben kapott féladjunktusi beosztást a II. számú Művészettörténeti Tanszékre (Vayer Lajos), majd 1960-ban pályázott a meghirdetett docensi állásra, melyet 1961. január 20-án elnyert.

³² Migazzi Kristóf (1714–1803) bécsi érsek, bíboros, 1756–1785 között váci püspök, aki kastélyt építtetett

tényleg Migazzi építette. Egy hónap múlva kiderült, hogy mi a társadalmi munka keretében, ami vasárnap volt ugye, templomba mentünk. Elő kellett adni valami védekezést, és azt mondtuk, hogy egy művészettörténész hallgatónak, akárhol is van a világon, a Lappföldet is beleértve, ha a helyszínen vannak műemlékek, akkor azokat mindenekelőtt tanulmányoznia kell, ez kvázi egy szakmai szabály. Úgy döntöttek, hogy ezt felül fogják vizsgálni és Aradi Nórát kérdezték meg, aki a művészettörténész hallgatók pártösszekötője, vagy mi az ördögje volt. Mi nem ismertük Aradi Nórát, és nagyon szurkoltunk, mert az egyértelmű volt, hogy repülünk. Aradi Nóra pedig azt mondta, hogy ez így van, vegyék tudomásul, hogy ez a művészettörténetnek az egyes számú parancsa, ez minden művészettörténész hallgatóra kötelező: elmenni társadalmi munka idején a Migazzi-féle templomba. Ez a veszett híréhez képest elég jó volt.

A MEGTORLÁS IDŐSZAKÁTÓL A KONSZOLIDÁCIÓIG

Az egyetemi éveim, az 1958 és 1963 közötti időszak politikailag egy elég sötét és kemény időszak volt, a megtorlás időszaka.³³ Az egyetemre akkoriban felvételiztem, amikor Nagy Imrét kivégezték. Nagyon sokáig tartott, tulajdonképpen a '80-as évekig, hogy az ember ennek a dátumát pontosan megjegyezze volna. '59-ben nyáron kirándultunk Márianosztrára. El is szedték a fényképezőgépeinkből a filmet, mert a pálos templomba be lehetett menni, az a fogháznak az első udvarán volt, de nem volt szabad fényképezni. Mi természetesen, mint gótikus épületet, fényképezgettük, csak aztán valakinek eszébe jutott kívül is fényképezni és akkor előkerült egy ór és kiszedték a filmet. Csak sok-sok évvel később, különböző emlékezésekből derült ki, hogy körülbelül azokban a hónapokban például Bibó Istvánt ott gumibotozták büntetésből.

Végeredményben a fölöttünk járó és szintén a Collegiumban lakó évfolyam volt az, akik bementek az egyetemre 1956 szeptemberében és aztán októberben részt vett a tüntetésben itt-ott. Mindebből le kellett vonni azokat, akik „disszidáltak,” ahogy ezt mondani szokták. Az egyetemi tanszéken nagyon csendben, de téma volt, hogy ki mindenki tartozott még az évfolyamhoz, tehát elment '56-ban. De a Collegiumban például azoknak a fiúknak, akik egy darabig itt rekedtek Pesten, aztán előbb-utóbb, amikor már lehetett, hazamentek vidékre, az élményeiről, kalandjairól soha egy szó nem esett.

A tanszéken, fölöttünk egy évfolyammal járt Kovács Péter, de velünk vizsgáztatott, mert az előző vizsgákon akadályoztatás miatt nem tudott részt venni. Akkor tudniillik le volt fogva. '57 októberében valami tüntetés kísérletével gyanúsították, és okvetlenül szerették volna megtudni, hogy ki találta ki az egészet, kik voltak még benne. Azt mindenképp lehetett érzékelni, hogy jó lesz vigyázni. A

a településen 1763-ban, de a Szent András-templom Althan M. Károly (1702-1756) püspök nevéhez köthető.

³³ Beck Tibor – Germuska Pál: *Forradalom a bölcsészkaron*. Budapest, 1997.

Collegiumban leginkább a filozófusoktól kellett tartani. Történelem-filozófia szakos volt mindenki, aki függetlenített pártmunkásnak pályázott. Aki még annak se volt jó, az általában tudszocos volt. Ez egy külön társulatot jelentett, és köztük is voltak nagyon érdekes figurák, aztán későbbi ellenzékiek is voltak, meg aztán voltak azok, akik azok maradtak, akik szerettek volna lenni.

Magyar szakosként nem nagyon vettem részt az egyetemi életben, úgyhogy nem tudom, hogy ott milyen körök alakultak ki, de nyilván ott is kialakultak. A művészettörténetnek határozottan belterjes és biztonságos fészek jellege alakult ki, de ott is lehetett tudni, hogy kivel kell óvatosnak lenni. Például akkoriban intézmény volt a pártosztöndíjasoké. Ezek általában '50-es évekbeli pártmunkások, '56-ban kicsit megperzselődött, az első vonalból visszavont elvtársak voltak, akiket kiképeztek a szellemi élet különböző területeire. Lehetett tudni, hogy ők adják a jellemzéseket, ezt egyébként időnként a javukra is lehetett írni, mert ha jó szándékú jellemzést adtak, akkor azt mondták, hogy „ez egy alapján rendes ember”. Aztán voltak kevésbé rendesek is, amiért nem nagyon szerettük volna, ha ők jelennek rólunk.

A művészettörténetet rendszeresen, éppen a zárt jellege miatt üldözték, ilyeneket szoktak mondani, hogy kasztosodás, meg arisztokratikus elzárkózás. Ezt fokozta a kis-, vagy nagypolgári jelző, és lehetett még a polgári esztétizmusról, aztán az absztrakt művészetről is értekezni. Ezeket különböző kari, meg néha külső kerületi pártbizottsági vizsgálatok során szokták „realizálni”, ami mindig szörnyen feldúlta Vayert, mert a vendégeket a tanszékvezető szokta fogadni. Ezeket tanszéki gyűlések formájában rendezték, ahol valami dörgedelmet végig kellett hallgatni, és amikor lehetett hozzá szólni, akkor mindenki igyekezett befogni a száját, hogy ne hívja föl magára a figyelmet. De az is baj volt. Lehetőleg valami semleges hozzászólást kellett produkálni. A művészettörténeti tanszéknek soha nem volt ereje arra, hogy bárkit is megvédjen. A folyamatos berezeltség állapotában működött, gyakorlatilag 1950-től '80-ig, tulajdonképp Németh Lajos megérkezéséig.³⁴

AZ „ÖNKÉPZŐKÖR JELLEGŰ ŐRÜLTEKHÁZA”: MŰVELŐDÉS, TÁJÉKOZÓDÁS, MINDENNAPOK

Kétféle magatartás volt szokásos a tanszéken. Az egyiket a nagyobb konfliktusokat kerülő, éretlenkedő, és hülyéskedő (mai olvasatomban azt mondom, hogy normális), főleg lányok jelentették. Ezek hangnemét erőteljesen kifogásolták és elleneztek a komoly hivatástudat és önképzés alapján összetartó hallgatók. Utóbbiak, akik valamilyen módon előbbre tartottak a többieknél, olykor rosszállóan nézték az előbbieket, akiket megfegyelmezni vagy kiutálni szerettek volna. Kovalovszky Márta a közkeletű Csimpi nevét ilyen gyagyásnak tekintett lánykáktól kapta, akik nem tudom mióta, a barátnői, iskolatársnői lehettek, és akiknek a köréből aztán Kovács Péter emelte ki és nevelte, terelte rá a „rendes útra”.

³⁴ Németh Lajos 1979-től vezette az ELTE Művészettörténeti Tanszékét.

Ez a bizonyos komoly szándékú kör az összetartozó két évfolyamnak úgy körülbelül a felét jelentette. Ez a társulat, az V. kerületi pártbizottság fogalmai szerint, valóban klikkgyanús és ideológiailag erősen fertőzött társaság volt. Nem voltunk mind szorosan vett évfolyamtársak – az anyakönyv szerinti 1939-es születésűeknek a társulata összefolyt a miénkével, az 1940-esekével. Valamelyik nagypofájú mondta is, hogy „na, titeket még elviselünk, de jövőre az elsősökkel már nem fogunk így bratyizni”. Ez nagyjából így is lett a következő elsősökkel, talán Tímár Árpád kivételével...

Mi 8–10-en voltunk nappali hallgatók, ehhez jött néhány levelező, a mi évfolyamunkon levelező volt Solymár Pista, Molnár Éva. Volt persze mindig pártösztdíjas. Talán ugyanennyien lehettek a felsőbb évfolyamban is. Valamifajta összetartás-tudat alakult ki köztünk, és ennek sokféle kifejezése. Ilyen volt egy időben a Zeneakadémián a főpróbára való járás. A Váci utcai antikvárium is nagyon barátságos hely volt. Az antikváriumi kínálatból helyben olvastuk a könyveket. Ott dolgozott társulatunknak egy kültagja, a Dávid Feri osztálytársaként hozzánk csapódott és az egyetemre sokáig föl nem vett Tóth Sanyi. Az antikváriumban sok ritkasághoz lehetett hozzájutni. Például Isten tudja miért, talán valami két háború közti könyvárusnak a raktárkészletéből a nevezetes *Handbuch für Kunstwissenschaft*nak a '20-as években megjelent kötetei füzetként lényegében bagóért voltak kaphatók. Inkább az antikváriumban tudtunk vásárolni; azok a dolgok, amik az *Idegennyelvű könyvesbolt*ban tűntek fel, azért nekünk nem voltak hozzáférhetőek, vagy inkább csak a kisebb dolgok: kis füzetkék, vagy kis, kézhez álló zsebkönyvecskék. Ez az a műfaj, ami gyakorlatilag megszűnt Európa-szerre, még Franciaországban van ilyen a „Que sais-je?”, vagy „Livre de poche”. De akkoriban még léteztek ezek a kis kiadások, például a ro-ro-ro, a Fischer, a Knaur, a Reclam kötetei. A különböző zsebenciklopédiákban fontos szövegek jelentek meg és egyes művészmonográfiák is. Ezeket általában igyekeztünk megszerezni, most úgy hirtelenjében a körünkben megfordult kis zsebkönyvek közül ilyenekre emlékszem, részben meg is van, mint Poliakov, vagy Soulage, Miro. Ezeknek a műveit, Henri Moore dolgait az ember ilyen kiadásokban tudta megismerni. És ezek aztán kézről kézre jártak.

A másik fontos hely az akkor viszonylag frissen megnyílt a Váci utcai idegen nyelvű könyvesbolt volt, ahol ennek a generációnak, művészeknek, műkedvelőknek, gyűjtőknek és a művészettörténészeknek is kiváló reprodukciós kiadványok álltak rendelkezésre. A különbség az volt, hogy mi ezeket a könyveket általában nem vettük meg, csak végignéztük. A Skira kötetek jelentették az ideális Musée imaginaire-nek anyagát (ez is akkori fogalom, André Malraux vezette be). Létezik egy olyan generáció, amelyiket tulajdonképpen Skira-generációnak lehetne nevezni. Ennek lényege a képek túlvilágításából eredő, túlságosan grell hatás, tehát mindennek egyfajta, expresszionizmushoz közeli, még jobb azt mondani, hogy fauves színvilághoz való közelítése, amit Courbet reprodukálására ugyanúgy alkalmaztak, mint Corot, vagy akár a kubisták esetében is, akik sokkal színesebbek voltak skirául, mint anélkül.

Volt egy pár olyan művész, akiről ma már szinte nem is lehet hallani, és akiről részben manifesztumok szövege révén volt tudomásunk. Szörnyű vékony, átütő papírra gépelt – így lehetett egy-két gépeléssel hat-nyolc példányt létrehozni, senkinek nem kívánom, hogy a nyolcadikkal találkozott legyen –, szétolvasott művész-manifesztumok terjedtek, ami tulajdonképpen a röpcédula-terjesztésnek (a szamizdat ősfarmájának) abszolút tiltott kategóriájába tartozott. Ezeket sikerült mindig ronggyá olvasni, például így került elénk a Mathieu-féle tasiszta manifesztum. Hogy mi számított akkor újdonságnak? Hát például Mathieu biztosan, aztán olyan nevek, amiket nem biztos, hogy ma mindenki a kánon közepében érez, Serge Poliakov, Dubuffet, Hartung talán kevésbé, Jackson Pollock biztosan. Aztán természetesen Klee.

Mindez tulajdonképpen egy nagy ízlésnevelés volt. Ennek további lényeges színhelye a Gorkij könyvesbolt volt, ahol akkoriban az Ermitázsnek és a Puskin Múzeumnak különösen a francia anyaga volt hozzáférhető, Matisse-szal bezárólag. Ez a bölcsészkar (az egykori piarista rendház) épületében működő szovjet könyvesbolt meglepő módon nagyszerű reprodukciókkal tűnt fel.

Ha már a könyveknél tartunk, jellemző példa arra, hogy hogyan működött ez a társulat, az, amikor 1961-ben rendeztek egy nagy, francia könyvkiállítást a Műcsarnokban. Azt hiszem, kettőt is egymás után, a nagy a Műcsarnokban volt. Ott találkoztunk először valóban szép, nagy francia könyvekkel, például a *Zodiaque* sorozat ott jelent meg, de nagyon sok minden, nagy méretű, már az első modern albumok kategóriájába sorolható, csupa részletfelvétellel díszített album. Modern művészetről, impresszionistákról is. A francia könyvkiállításon többen loptunk könyveket. Különösen, amikor híre ment annak, hogy a franciák nem tervezik a kiállítás visszazállítását és ilyen költségvetést nem is csináltak. A sikert – amint azt hiszem, a sajtóban is publikálták – azon mérték le, hogy a kiállítást Budapesten gyakorlatilag szétlopták.³⁵ A maradékot közintézményeknek szánták (azt hiszem, még a tanszéki könyvtár is kapott abból, amit mégse hordtak szét).

Mindenesetre rendőrségi nyomozás kezdődött tolvajlás miatt, de azért volt politikai színezete is. Pap Gábort kapták el és elég sokáig faggatták. Ment a sustorgás, hogy már megint kihallgatták, és mit kérdeztek. Ebben én is szerepeltem, többek közt azt kérdezték tőle, hogy ki a Füles fedőnevű gonosztevő. Valószínűleg a franciák tiltakozására, vagy azért, mert nem voltak hajlandók feljelentést tenni, egy idő után ezt abbahagyták. Számunkra ez azért jelezte, hogy nagyon könnyű képbe kerülni, másrészt meg azt is, hogy ez a léha életmód, hogy az ember mindenféle művészeti könyveket nézeget, és azokat megpróbálja megszerezni, nem okvetlenül találkozódik a hatóságok helyeslésével.

Ami engem személyesen illet, Kovács Péter révén az ember minimum Pilinszky és sok más író, és minimum Ferenczy Béni, de még sokan mások ismeretébe is

³⁵ *A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött.* Szerk. Árvai Márta, Véri Dániel. Szentendre 2020. – benne beszélgetés többek között Gábor Eszterrel, Kovács Péterrel, Kovalovszky Mártával, Marosi Ernővel, Passuth Krisztinával, Perneczky Gézával.

fokozatosan bevezetődött. Oldódott az a magammal hozott kisvárosi idegenkedés az absztrakt művészet iránt, amire az érthetatlenség vádját és annak elutasítását lehetett építeni. Attól, hogy művészekhez kerültünk közel, az ember beláthatta: ezt általában nem félszű hülyék csinálják, hanem racionális emberek. Ez vezetett legközelebb a dologhoz: a technéről beszél, arról, hogy mit, miért, hogyan csinálunk. Az ember megismerkedett azzal, hogy az absztrakt mű nem szélhámoság.

Dávid Feri, Dávid Gyula³⁶ zeneszerző fiaként szintén jelentős kulturális orientációt és jó műveltséget, nagyon sok társasági és egyéb ismeretet hozott magával, és a lazaságával élenjáró szerepet játszott, például az én szocializálásomban is. Ez úgy zajlott le, hogy úgy éreztem: az érettségi ruhámban az évnnyitóra okvetlenül el kell mennem. Dávidot is elküldhették, mindenesetre egyikünk se jutott be a terembe, mert nagyon sokan voltak, és akkor odajött ez a fiú és azt kérdezte tőlem, hogy én is elsős vagyok-e. Mondtam, hogy igen, akkor azt mondta: „Öregem, hagyjuk itt ezt az egészet és menjünk el sörözni.” Ezt azóta is tartjuk, úgyhogy ez lett volna az utolsó évnnyitó, amin megjelenhettem volna az egyetemen, de helyette a Dáviddal tisztáztuk, hogy a művészettörténetre fogunk járni, és azóta is ennél a formulánál maradtunk. Amit komolyan vettünk mindnyájan, az a művészettörténet volt, arról is volt Dávidnak egy kérdése, hogy „öregem, most mivel foglalkozunk”? Szóval foglalkoztunk a dolgokkal, Dávidnak erre a kérdésére nem nagyon lehetett azt mondani, hogy momentán semmivel, ez egyszerűen megszűnt számunkra.

Az önképzési programunkhoz tartozóan, a magunk módjára, egy vakációs programot is kidolgoztunk. Az első évben Pap Gáborral meg Dávid Ferivel elmentünk segédmunkára a visegrádi ásatásokhoz Héjj Miklós³⁷ mellé, mert akkor még nem voltak nyári gyakorlatok. Perneczky is jött volna velünk, de aztán kiderült, hogy ásni is kell, meg köveket hurcolászni, úgyhogy Géza féltette a kezét, mert zongorázott is. A visegrádi tanulmányút nagyon tanulságos volt. A kőbánya eléggé szörnyű munkásszállásán laktunk. Volt ott szabályos bűnöző, kvázi gyilkos is, örökké verekedések mentek. Bevezetődünk a régészetbe is, Visegrád életébe is. De az igazi tapasztalatot az jelentette, hogy akkoriban már megszűnt a kistarcsai internálótábor és az internáltak közül, akik még ki voltak tiltva a fővárosból, sokan a visegrádi ásatáson működtek. Ezek közt voltak horthysta csendőrök, kizsákmányolók és mindenféle osztályellenség. Volt ott felvidéki magyar boltos, akit először a csehek internálták, aztán átküldték Magyarországra, itt vágták börtönbe, aztán kiszabadult, aztán visszatették, aztán internálótáborba került. Elég érdekes szociális tapasztalatokat szereztünk és emellett pedig valamiféle jártasságot is, tényleg beledolgoztuk magunkat ott valamibe.

A következő évben pedig Dávid Ferivel meg Galaviccsl úgy döntöttünk, hogy Sopronban, Szakál Ernő³⁸ mellett megtanulunk követ faragni, mert egy középkori

³⁶ Dávid Gyula (1913–1977) zeneszerző, a Zeneművészeti Főiskola tanára.

³⁷ Héjj Miklós (1922–1996) művészettörténész. 1951-től a Magyar Nemzeti Múzeum muzeológusa, majd 1952-től 1984-ig a visegrádi Mátyás Király Múzeum igazgatója s a feltárások vezetője.

³⁸ Szakál Ernő (1913–2002) szobrászművész, restaurátor; 1957-ben önálló kőfaragó műhelyt alapított

specialista meg kell, hogy ismerje az anyagnak a sajátosságait. Soha az életben követ faragni meg nem tanultunk. Az lett volna a kritérium, hogy legalább két vésőnyomot síkban tudjunk tartani, ami a legnehezebb a kőfaragásban. Sopronhorpácson, ahol a templom restaurálásán dolgoztunk, 1960-ban még a fél falu embercsempészés, vagy hátsértés miatt ült, és nehéz volt a határsávra engedélyt kapni. Ezt valahogy kisírtuk magunknak Gólya elvtársnál,³⁹ aki akkor a Műemléki Felügyelőségnek volt az igazgatója.

Dávid papa protekciójával kerültünk be tulajdonképpen statisztálni Nemzeti Színházba. Ő írta a kísérőzenéjét annak a darabnak, amiben fölléptünk. Ez Shakespeare Antonius és Kleopátra című drámája volt. Major Tamás, szigorúan a Sztanyiszlavszkij elvei szerint igen realista módon adta elő, egy Shakespeare ciklus keretében. Többek közt nekünk is el kellett zengenünk valami szörnyű légios indulót. Kérdeztük, hogy meddig kell énekelni, ha már kimentünk a színpadról. Akkor Dávid atya azt mondta, hogy „fiam, az EMKE végéjéig”. Ebből is látszik, hogy ez még a régi Nemzeti Színház volt. Aztán nem sokkal később levegőbe repült. Tehát Dávid volt az értelmi szerző, részt vett Kovács Péter természetesen, meg Pap Gábor és én. Mivel szerettek volna statiszta igazolványt kapni, később a két mélynyövéssű kollegánk, Galavics, és Perneczky is akart jönni, és jelentkeztek Somody Kálmán statisztavezetőnél, aki azt mondta nekik: „fiúk, ez nem óvoda, ez hadsereg!”.

A statisztálás nem bizonyult lukratív vállalkozásnak. Először is, a próbák után nem fizettek gázsit. Másodsorban, az állandó hülyéskedések miatt levontak a gázsinkból. Harmadsorban az öltöztető szabóktól valami elképesztően rossz nohabort lehetett felírásra venni, úgyhogy a gázsiból ezért sem sok maradt. De hát beleszagoltunk a művészetbe. Az igazi vonzerő az volt, hogy minden statiszta kapott egy-egy statiszta igazolványt, amivel bármely színházba mehetett, plusz egy fő. Mi akkor már javában udvarolgattunk, az a plusz egy fő rendkívül vonzó volt. Akkoriban nagyon sokat jártunk színházba.

A színházba járás mellett a zenehallgatást is megoldottuk nagyjából pénz nélkül. A zenehallgatás taktikája az volt, hogy rendszeresen jártunk hanglemezekereskedésbe. Általában nem láttak szívesen, mert sose vettük meg a hanglemezt, csak a fülkében, fejhallgatóval lehallgattuk. A Gorkij könyvesboltban fantasztikusan jók voltak akkoriban a szovjet Melogyija-felvételek. Ez az Ojsztrah-Richter generációnak a fénypontja volt. Fél napokat töltöttünk ott, mert azt mondták a kereskedők, hogy ők szívesebben hallgatnak klasszikus zenét, mintha örökké a mozgalmi dalokat nyomatná. Ezért ott kihangosítva hallgathattuk a lemezeket.

Rendes ökörködések, meg időnként iddogálások is beletartoztak a játékba. Közös kirándulások. Többé-kevésbé szisztematikus felfedezések, például a fővárosban, amire, nekünk, vidékieknek külön igényünk volt.

Sopronban, amely az OMF Tudományos Osztályához tartozott. Ld.: Marosi Ernő: Szakál Ernő. Megnyitóbeszéd a Szakál Ernő életútja – Szakál Ernő életműve című kiállításon, Sopron, Lábasház, 2013. szeptember 20. *Műemlékvédelem*, 57. 2013. 414–417.

³⁹ Gólya József (1913–1982) pártmunkás. Ld.: Császár László: Vezetői karakterek az OMF élén. *Műemlékvédelem*, 41. 1997. 104–107.

ÉVFOLYAMTÁRSAK – BARÁTOK – KOLLÉGÁK, PESTIEK ÉS VIDÉKIEK

Nem voltunk mind vidékiek. Nem volt az Kovács Péter, a legjobb Molnár utcai környezetből. Budai volt, a Gaál utcából Dávid Feri, a már említett Dávid Gyula zeneszerző – akit zenész körökben Lulunak hívtak, mivel ő gyűjtötte be a „sej-haj-lululu-láromot” – fia. Ide tartozott Tóth Melinda, aki ugyancsak budai, abszolút előkelő családból származott. Perneczky Géza kaposvári-keszthelyi illetőségű volt, de addigra már beépült a fővárosba. Az újonnan jött vidékiek voltak Galavics, meg én, Sopron, illetve Miskolc képviselőjében. Askercz Éva Királdot képviselte és a palóc tájszólást, akit Zádor Anna állítólag azért vett föl, mert szép copfja volt és nagyon leszúrta, amikor őszre levágatta. Szabó Juli volt az abszolút vidéki: családját tekintve királyhalmeci illetőségű, azután Beregszászról tudtak nagy nehezen visszatérni Magyarországra. Budakeszin kaptak csereingatlant, ott nőtt fel, de fővárosi gimnáziumba járt, és csak egy ideje élt Budán a családjával. Talán ez is hozott össze minket. Kovalovszky Márta fővárosi volt, viszont Pestszentlőrincet képviselte, tehát ilyen szempontból mégiscsak vidéki valamilyen módon.

Aki nagyon erőteljesen képviselte a fővárosi kultúrát, és az egész társulatnak a mozgatója volt, különösen nyelvek tekintetében – nagyon tág látókörű figura, nagyon jó neveltetéssel: Tóth Melinda. Egyfajta etalont és minőségi kultúrát jelentett, kvázi nevelő szerepet is. Melinda a modernsége nem túlságosan nyitott kulturális alaprétet képviselt. Kovács Péternél fontos szerepet játszott nagybácsijának, Pilinszky Jánosnak az ízlése, másrészt a kiterjedt ismeretségi köre. Kovács Péter számára, Pilinszky révén, családi adottság volt emellett az egészen konkrét kapcsolat Ferenczy Bénivel. A Vilt házaspárral való kapcsolatot majdhogynem az utca befolyásolta, Kondor Bélától Kornissig a Belvárosnak egy szűk sávjában és ezt a sávot szegélyező kocsmákban naponta lehetett összejárni. Kovács Péter révén könnyű volt eljutni műterembe, művészbarátságra szert tenni. Az évfolyamunknak központi figurája volt Molnár Vera. Óriási nehézségek árán tudta a régészet-művészettörténet szakpárosítást kivívni magának. Vera képviselte Hajdúböszörményt, a debreceni szellemet, a kálvinizmust, és a nagyon szigorú protestáns etikát. Kiváló tanárember, régész, történész, irodalmár, Molnár Jóska⁴⁰ bácsi volt az édesapja, aki önmagában egy legendás kulturális intézmény volt. Aztán Molnáréknál nagyszerű süteményeket lehetett enni, Molnár néni konyhájában. Molnár bácsi viszont saját kezűleg csinált keresztszemes hímzéseket.

Több volt számunkra évfolyamtársnál a zenei tanulmányait már befejező Perneczky Géza. Húszéves kor táján jelentős különbség tud lenni négy-öt év. Rá, mint nálunk idősebb, velünk együtt rohangáló, de rigolyás, öregemberi – született agglegény volt – szokásokat mutató figurára emlékezem. Perneczky Géza konzervatóriumot végzett, zongoristának készült, de soha nem lett koncertező művész. Beköltözött az Eötvös Collegiumba, visszhangot váltott ki például az este fél tíz körül elkezdődő szunyókálása, amit a Collegiumban elég nehéz volt realizálni.

⁴⁰ Molnár József (1905–1986) irodalomtörténész, tanár.

De Géza általában megoldotta. Aztán festői kísérletei, amik körülbelül Picasso '20-as évekbeli stílusához kapcsolódtak – valamelyik éles nyelvű lány Perneczkynek ezt a korszakát „búvárok, ha találkoznak” korszaknak nevezte. Géza recepciójában nagyon érdekes dolog volt a kreatív utánérzés. Tehát Kondor Bélát is úgy emésztette meg, hogy csinált Kondor-féle képeket. Általában temperában realizálta – a fél Collegiumot bemázolva, mert különböző asztalokra ragasztotta rá ezeket a rajzlapokat és ahogy az ilyenkor lenni szokott, rendesen körülmázolta őket. Mindenesetre elég nagy feltűnést keltett a festészete. A tanszékhez tartozott

valami sufniféle, bútorok voltak ott fölhalmozva. Perneczky ott is szokott festeni, aztán egyszer a távollétében valami kiállítást rendeztünk a műveiből és akkor Zádor Anna idegesen szaladgált, hogy ezt azonnal szedjük le, mert ebből szörnyű baj lesz. Perneczky ugyanis pontosan úgy festett, mint amit általában kifogásoltak. Sokkal jelentősebb volt az, hogy nagyon komolyan foglalkozott modern művészettel, és miután elég gyengén olvasott idegen nyelveken és akkoriban Klee-nek a pedagógiai feljegyzéseit olvasta meg a hozzá tartozó kommentárt egy jó kritikai kiadásban, úgyhogy ennek a fordításába be kellett segíteni, így gyakorlatilag mindenki megfertőződött Klee-vel. A másik ilyen fordítás-pedagógus Szíj Béla⁴¹ volt – minden nyelven tudta, hogy mit kell kikeresnie, és aztán azt különböző szakmunkások lefordították neki. Többhöz is elment, mert tudta, hogy minek kéne lenni a szövegben, és addig fordította, amíg erről meg nem győződött. Ezek fontos dolgok voltak, és sok embernek az együttműködését jelentették. Béla fölöttünk járt, akkor már a Nemzeti Galériában dolgozott, időnként le is osztott különböző kutatási feladatokat, úgyhogy én például Szíj Béla égisze alatt Gulácsy-kutatásokkal is foglalkoztam.

Mindez részben pótolta a modern művészettörténetet. Vayer egyszer meghirdetett egy XIX–XX. századi órát.⁴² Az első fél évben csak Tiepolóról beszélt, és egy kicsit Goya rokokó gobelinkartonjairól. Például itt a vizsga abból állt, hogy le kellett vizsgázni a velencei Canal Grande palotáinak az egymásutánjából. A második félév szólt volna a legmodernebb művészetről, ott leginkább Daumier-ről volt szó.



13. Marosi Ernő és Szabó Júlia esküvője, 1963 – a két tanú balról jobbra: Szíj Béla, Pap Gábor

⁴¹ Szíj Béla (1923–1993) művészettörténész. 1958-tól haláláig a Magyar Nemzeti Galéria munkatársa volt. Ld.: Szabó Lilla: Szíj Béla emlékezete. *Magyar Nemzet*, 1993. március 2. 11.

⁴² Az 1959/1960-as tanévben hirdette meg: A XIX–XX. század nyugat-európai képzőművészetének fejlődése címmel.

Nekem nagyon jó élményeim fűződnek ezekhez a dögunalmas órákhoz. Epizskóp-vetítéssel zajlott ezeknek az illusztrálása. Juli demonstrátor volt, én addig segitettem neki, amíg aztán ott a sötétben, szép csendesen szerelembe estünk. Úgyhogy a Vayer-féle Daumier-előadások ebben az egyben nagyon hatásosak voltak, de aztán vége is szakadt a XIX. század ismertetésének. Azt hiszem, Vayer egyszerűen elment Velencébe, a biennáléra, ahol ő állandóan komisszár volt. A félév úgy lett a továbbiakban lebonyolítva, hogy akkoriban érkezett egy ízléses dobozban – az UNESCO adott ki diasorozatokat akkoriban – egy XIX. századi, vagy impresszionisták gyűjtemény. Talán elment Braque-ig, Picassóig, talán úgy 1920 tájáig, úgyhogy az utolsó két órára beküldték Gézát, hogyha olyan nagy a szája, adja elő, amit tud. És akkor Vayer helyett Perneczky kommentálta ezeket, komolyan és értelmesen.

Sokat kaptunk egymástól és azoktól az ösztönzésektől, amik azért egy-egy jó tanártól, sokszor külső embertől bejöttek. Együtt volt a társaság, és nem volt bennünk elzárkózás semmi elől sem. A régire specializálódó emberek nem zárkóztak el a modern elől és fordítva sem. A magam vidéki, rosszul informált és szükségképpen nagyon konzervatív ismeretanyagommal teljesen természetes ízlésnevelésnek tartottam azt, amit végigcsináltunk közösen, és mindez ugyanígy a régi művészet tényeire is vonatkozott. Ott ugyanúgy végre kellett hajtani azt, hogy nézzon az ember mögé annak, amit tanult. Igaz-e az, hogy mit tudom én, Esztergomban az egyik pofa francia kőfaragó, a másik magyar; a magyar kőfaragó olyan Turi Dani-féle figura, a francia pedig ápolja a szakállát. Ez körülbelül ugyanaz a probléma volt, mint hogy annak, amit humanizmusban ki lehet fejteni, állítólag a non plusz ultrája Szőnyi *Magányos kerti pad* című festménye. Ezen épp annyit lehetett röhögni, mint a Gerevich által elképzelt magyar-francia vetélkedésen.⁴³ És valahol érzékeltük, hogy a kettőnek közös gyökere van.

Azt hiszem, hogy legkönnyebben azzal lehet jellemezni a köztünk létrejött összetartozást, szolidaritást, valamilyenfajta intimitást, bensőségeséget is, hogy ez egy endogám társaság lett. Dávid Feri, Kovács Péter, én, és ide kell sorolni Pap Gábort is, a társaságon belülről házasodtunk.⁴⁴

ORIENTÁCIÓK

Dávid Ferivel mi tehát nagyon hamar elkezdtünk mocorogni a műemlékek, a középkor-kutatás felé. Szabályosan középkori őrjüngés alakult ki, ebben még Molnár Vera vett részt, meg a háttérben, kültagként Tóth Sanyi. Tóth Sanyi '56 novemberében a lakásukban haslövést kapott, kijárási tilalom idején egyszerűen belőttek az ablakukon. Akit azokban a napokban lőtt sebbel kezeltek a kórházban, azt azért felkrétázták. Sanyit vagy három évig nem vették fel az egyetemre, de

⁴³ Utalás Gerevich Tibor: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest, 1938. könyvének megállapításaira, elsősorban az esztergomi kőfaragványok kapcsán. Ld. pl.: 137.

⁴⁴ Dávid Ferenc felesége Askercz Éva, Pap Gáboré Philipp Clarisse (1939-) volt. Kovács Péter Kovalovszky Mártával házasodott össze.

hozzánk tartozott, és egy ideig a Váci utcai antikváriumban dolgozott. A két híres kálvinista, Juli meg Molnár Vera egyszer nagypénteken hét templomban látogatta meg a Szentsírt, (gondolom, ez valami római hagyomány lehetett) és imádkoztak azért, hogy vegyék már föl végre a szegény Tóth Sanyit. Fel is vették. Addigra Sanyi tulajdonképpen kész középkor specialista volt. Remek antikvárius is, ha csak nem egyetlen példányban voltak meg a könyvek, akkor ő megszerezte őket. Legendás antikváriumi szerzeménye volt Goldschmidt híres elefántcsont szobrászati korpuszának egy teljes példánya.

A középkorászatunk kezdetén, látva, hogy amit az első évben kaptunk, az nem elég, magunk kezdtünk szervezkedni. Az egyetemen imádtuk Dercsényi óráit, szemináriumait is. Akik középkorosok lettünk, szinte mind azokat a témákat folytattuk később, amiket ezeken az órákon kaptunk feladatul, és ahogy ezt mondani szoktuk, ezekkel „foglalkoztunk”.

Fontosak voltak a tanszéki kirándulások. Azokat teljes egészében Zádor Anna csinálta, hogy legyen jelen férfi is, rendszeresen öreg barátja, Vargha László,⁴⁵ népi építésszettel foglalkozó, régi múzeumi ember, és műegyetemi docens szokta elkísérni. Olykor Dercsényi, vagy Entz Géza is jött velünk ezekre a kirándulásokra. Ezek egyfajta munkastílust jelentettek. A művek helyszíni tanulmányozásának és megbeszélésének alapvető fontosságát húzták alá. Nagy szerepet játszottak abban, hogy azok közül, akik a régi művészetre specializálódtak, mindenki műemlékes, topográfus, meg más ilyesmi akart lenni. Mindezzel párhuzamosan, ugyanebben a körben és ugyanígy, sokféle régi művészeti érdeklődéssel is, sok minden részletkérdésbe is beleásva magát, specializálódott fokozatosan a modern művészetre Juli, akivel az '59-'60-as tanévtől kezdve közeledtünk egymáshoz.

A kortárs művészet nem szerepelt az oktatás témái között, de Zádor Anna tett néha hézagpótló erőfeszítéseket. Ő azért lehetőleg illedelmes művészekhez igyekezett minket eljuttatni. Ennek a követelménynek teljesen megfelelt Barcsay bácsi, akinek



14. Szabó Júlia, 1960-as évek eleje.

A képet készítette: Marosi Ernő

⁴⁵ Vargha László (1904–1984) építész, építészettörténész, néprajzkutató. 1947–1949 között a Néprajzi Múzeum főigazgatója, 1950-től 1953-ig a miskolci Hermann Ottó Múzeum igazgatója. 1952-től 1975-ig a BME Építészettörténeti Tanszékének előadója volt.

kis festőállvány-képeit néztük meg egyszer egy patikaszerűen tiszta, ápolt, teljesen üres lakásban, és érinteni sem volt szabad őket, hanem az egyik stószból a másik stószba rakta át maga a mester, mindezt egy pissenés nélkül, tehát kommentálásról szó se volt.

Ennél egy kicsit mozgalmasabbak voltak, nagyon furá módon László Gyulának a rendszeres, szombat délutánonként szervezett – szombat tanítási nap volt akkor még – műteremlátogatásai, amiken maga is mint „művész”, mint a felkeresett művészek barátja szerepelt. Borsosra emlékszem, Makrisz Agamemnonra, Medgyessy már akkor halott volt, de a műtermét láthattuk. És még vagy egy tucat modernebb mesterre is. Ott ismerkedni lehetett, időnként megszálltuk a művészeket. Természetesen igyekeztünk vadakat kérdezni. Engem egyszer majdnem kirúgott Borsos, mert felelősségre vontam, hogy hogy merészel – akkor azt hiszem, Hildebrandot olvastam – festményt érembe áttenni. Mi ez? Sikerült megsérteni. László Gyula ezeket élvezte és minket is bátorított arra, hogy csak támadjunk. Szerette azzal megviccelni a művészeket, hogy ezek a gyerekek milyen vadakat mondanak.

SZABÓ JÚLIA ÉS A KORTÁRS MŰVÉSZET

Azt hiszem, semmi akadály nem lett volna, ha valaki például szocreál szakdolgozati témát választott volna, de ahhoz nem volt senkinek gyomra. Azzal, aki a kortársak közül nekünk megfelelt volna, nem nagyon lehetett foglalkozni. Juli például Derkovits *1514* fametszet sorozatával foglalkozott és arról írt szakdolgozatot.⁴⁶ Ez egy abszolút *comme il faut* téma volt, rendes kommunista művészet, annak is egy újonnan elismert, igazán csak '56 után kanonizált változata, hiszen Derkovitsot addig a formalizmus vádjából mindig ki kellett mosni. Juli ennek alaposan utánanézett, mert akkoriban készült – nem is tudom, hogy megvalósult-e – egy Derkovits-játékfilm, aminek egy kulturális sakálszerű öregúr volt a forgatókönyvírója, aki már a '30-as években is ilyen téren működött. Nem emlékszem a nevére. Megkeresték Vayert, hogy a forgatókönyvhöz szükség lenne szakmai támogatásra, háttér-, meg miliő-problémák tisztázására. Juli elvállalta. A sokgyerekes családban mindig kellett, hogy valami kereset után nézzen, órákat adott a tanszéken, korrepetált, nyelvvórárt adott, mindenfélét csinált. Így vállalta el, hogy ehhez a filmhez feldolgoz valami anyagot.

Ha jól emlékszem, ez volt az első eset, amikor, amikor neki tulajdonképpen a magyar aktivizmusnak a hagyományával kellett foglalkoznia, olyan szinten, hogy feltárja a köreiket meg az egyes mestereket. Pár hónap leforgása után ott ült a Kassák Lajosnál, mondta neki Kassák az adatokat, meg a címeiket, mert tulajdonképpen arról is szó volt, hogy kit lehet még elérni, és ha lehet, akkor hol. Azt hiszem, magának Kassák Lajosnak a figurája, az étosza, a tájszólása, mivel Juli is felvidéki volt, a palócos tájszólás is szíven ütötte. Ezek reális lehetőségek voltak és

⁴⁶ Szabó Júlia: *Derkovits Gyula grafikájának helye az európai grafika történetében*. Szakdolgozat. Budapest, 1962.



15. Szabó Júlia az ócsai templomban 1960-as évek eleje.

A képet készítette: Marosi Ernő

sok ismerethez szinte forrásszinten lehetett közeledni. Olyan generációkkal volt még meg akkor az érintkezés lehetősége, amelyek nem sokkal később már nem voltak meg. Később, talán hallgató korunk után, a Galériában, sikerült Julinak Uitz Bélával is találkoznia. Vele nemcsak mint hivatalosan érkező szovjet elvtárrsal kellett foglalkoznia, hanem mint idős, beteg embert, szabályosan ápolni kellett. Az aktivizmus akkor még kortársak művészete és aktualitás volt. Julinak a lelkesedéséből és ezzel való foglalkozásából adódóan a Szabó családban Kassák egész furcsa figurává lett. Az *Egy ember élete* Julinak egész életében alapvető forrása volt: először a kiherélt újabb kiadásban, aztán a hiányzó részekkel is. Na, az *Egy ember élete* hatása odáig ment, hogy Juli egyik öccse, az egyik sógorom nem nagyon szeretett iskolába járni. Viszont náluk is volt egy szennyesláda – ahogyan azt az *Egy ember életében* lehet olvasni, ő is a szennyesláda mögé tette az iskolatáskáját. Aztán ott is bekövetkezett az, hogy megpofozása után a későbbi apósom elhelyezte őt ipari tanulónak, úgyhogy voltak erőik a Szabó családban, melyek az *Egy ember élete* újratermelését programszerűen megvalósították. Juli helyzetét eléggé meghatározta, hogy szegények is voltak, sok gyerek is volt. Juli egy nagyon jó gimnáziumban, a Szilágyiban végzett és lett angol szakos a művészettörténet mellett. Számára az angol szakos tanulmányai, hála egy-két jó tanárnak, elsősorban Szcenci⁴⁷

⁴⁷ Szcenci Miklós (1904-1977) irodalomtörténész, filológus, az ELTE Angol Nyelv- és Irodalom Tanszékének tanára, majd tanszékvezető professzora.

professzornak, nagyon fontosak voltak. Amikor elkezdtünk – ma már így szokták mondani: egymással járni, akkor még udvarlásról beszéltünk – akkor ő is csapódott hozzánk; eredetileg csak Dáviddal voltunk kiszemelve Fülep által. Juli valamilyen, a Shakespeare-i színházra vonatkozó dolgozat kapcsán kellett, hogy Füleptől tanácsokat kérjen. Fülep öt perc alatt fejből lediktálta a Shakespeare-i színház naprakész bibliográfiáját, aminek a jelentős része meg is volt nála. Ez aztán Julit is Fülep vágyott közösségébe hozta. Ezzel azt is kell, hogy jelezzem, hogy ennek az önképzésnek az egyik nagyon lényeges háttértámasza Fülep volt. A beszélgetésekkel, a pikírt megjegyzéseivel, vagy egyszerűen azzal, hogy mire mondta azt, hogy nem.

Julinak volt emellett a legtöbb empátiája Pap Gábor iránt. Nem véletlen, hogy esküvői tanúnk is lett, Szíj Bélával együtt. Pap Gábor édesapja a református teológiának egyik nagy figurája volt.⁴⁸ Gábor a legképzettebb, legműveltebb, fantasztikusan éles eszű emberek közé tartozott. Mindnyájunk közül ő látta legvilágosabban és kifejezetten vadászta, számontartotta az összes simlis ügyet, tanáraink jellemhibáit, erkölcsi csúszásait, megalkuvásait. Juli és ő ugyanazon a napon születtek, ez is barátságuk alapja volt. Közös volt mindkettőjük református vallása is. Anyai ágon Juli is református papi családból származott. Ez nagyon fontos összetartó erő, amit én, a pápista, eleinte talán idegenkedve, később pedig óriási tisztelettel és irigységgel szemléltem. Akinek ilyen szigorú, jól megalapozott viszonya tud lenni a tradícióhoz, az irigylésre méltó, és én ezt Pap Gábor esetében ijedten, Juli esetében pozitívan tapasztaltam. Láttam, hogy az újnak, a lázadónak, a nonkonformistának a megértése szempontjából a szakadatlan reformáció kálvini elve nagyon fontos dolog. Az együtt tanulás Julival nagy leckét jelentett. Nem magától adódott, de talán éppen a református gyökereiből alakult ki, hogy vonzódott a képzőművészeti absztrakcióhoz. Ez olyan elemek közé tartozik, amik kettőnk egymás iránti becsülésében nagyon hamar szerepet játszottak.

SZERELEM, HÁZASSÁG, CSONTVÁRY

A mi generációnknak Csontváry volt az abszolút mérce, és művészetének értelmezése az egyik legfontosabb feladat. Ennek a különböző kortársaink a felfogásuknak megfelelő különböző módokon igyekeztek megfelelni. Perneczky, aki egész munkássága során vissza-visszatért a témához, többször leírta: Csontváry a művészeti élet középpontjába kell, hogy helyeződjék.⁴⁹ Azok a nyakatekert elméletek, amelyeket Pap Gábor kitalált a Csontváry-képekről, ugyanennek a kultusznak az ellenkező végletét jelezték.⁵⁰ Beletartozik a fehérvári Csontváry-

⁴⁸ Pap László (1908–1983) református teológus, a Budapesti Református Theológiai Akadémia dékánja, a Ráday Gyűjtemény főigazgatója.

⁴⁹ Pl.: Perneczky Géza: A rejtőzködő Csontváry. *Holmi*, 5, 1993, 3. 332–352.; Perneczky Géza: Csontváryról az interneten szörfölve. *Enigma*, 24. No. 90. 20017. 8–18.

⁵⁰ Pap Gábor: *A Napút festője. Dokumentumkiállítás Csontváry Kosztka Tivadar életéről és munkás-*

kiállítás kapcsán Kovács Péteréknek az ugyancsak meghatározó és azóta is töretlen tevékenysége, hogy Csontváry mérce legyen.⁵¹ Csontváry kultusza és rejtélyének interpretációs problémája a mi generációnkat összefűző elemek közé tartoznak és fontos szerep jutott nekünk a Csontváry-hagyaték megőrzésében.

Természetesen Julinak Csontváryval kapcsolatos munkássága is beletartozott ebbe a sorba.⁵² Juli ebben nagyon sok mindent csinált, egész életében Csontváry izgatta, lényegében Csontváryt körüljárva jutott el a XIX. századi művészet egy nagyon jelentős problémaköréhez. Szemben másokkal, ő Csontváryt nem a XX. század mércéjének, hanem a XIX. század egy éppen az 1900 utáni első évtizedben főműveit alkotó képviselőjének tartotta, és ezzel nagyon sokat mondok, mert a régiség és modernség szakadékát Juli sohasem érzékelte, hanem igyekezett ezt a kontinuitást kifejezésre juttatni írásaiban is. Nem ezért vettem feleségül, de ez is összefűzött minket.

Juli egy évvel előbb végzett, mint én, 1962-ben. A Nemzeti Galériába került, még a Kúria épületébe, ott is a grafikai osztályra, Oelmacher Anna⁵³ vezénylete alá, és ott dolgozott, egészen '68-ig. Én a végzésem után az utolsó pillanatig igyekeztem a Műemlék Felügyelőségre kerülni, de hát nem sikerült. Hosszú ideig hitegettek, hogy van álláshely. Volt is, Sopronban, de akkor már Askercz Éva ott tanított, úgyhogy szoltam Dávid Ferinek, hogy „te, keresnek valakit Sopronba”. Volt még egy állás a műemléknél, azt Dercsényi Balázs kapta, aki évfolyamtársunk volt, de nem tartozott ebbe az önképzőkör jellegű örültekházába. Azt hiszem, Entz Géza bácsi volt az, aki végül megmondta, hogy nincs műemlékes álláshely, de fáradjak be az egyetemre, ott már vár Vayer professzor, nála leszek gyakornok. Minden akartam inkább lenni, mint egyetemi ember.

Mi akkor már házasok voltunk Julival, 1964-ben a gyerekünk is megszületett, ezért nekem '63-ban okvetlenül állás kellett. Úgyhogy elvállaltam a gyakornokságot. Egy évig voltam gyakornok, akkor úgy ment a dolog.

ságáról. Óbuda Galéria. Katalógus. Budapest, 1986.; Pap Gábor: *A Napút festője. Csontváry Kosztka Tivadar*. Debrecen, 1992.

⁵¹ A Csók István Képtárban 1963-ban megjelent kiállításról ld.: Kovács Péter: Csontváry kiállítás. *Alba Regia*, 6/7. 1966. 141.

⁵² Pl.: Néhány ikonográfiai előzmény Csontváry cédrus festményeihez. *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 23. 1979. 363–388.; „Cedrus aeternitatis hieroglyphicum”. *Iconology of a natural motif, Acta Historiae Artium*, 27, 1981, 1/2. 3–127.; Csontváry Tivadar utazásai elődök és kortárs festők utazásai tükrében, *Ars Hungarica*, 21, 1993, 1. 91–105.; Csontváry és a cédrusok. *A messiási kérdés. Szegedi Biblikus Szerk. Benyik György. Szeged, 1997. 103–119.*; Csontváry Tivadar: Zarándoklás a cédrusoknál Libanonban. *Ars Hungarica*, 28, 2000, 1. 121–134.

⁵³ Oelmacher Anna (1903–1991), rajztanár festőművész, művészeti író, a Szocialista Képzőművészek Csoportjának tagja, 1957–1970 között a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályának vezetője volt.

Galavics Géza

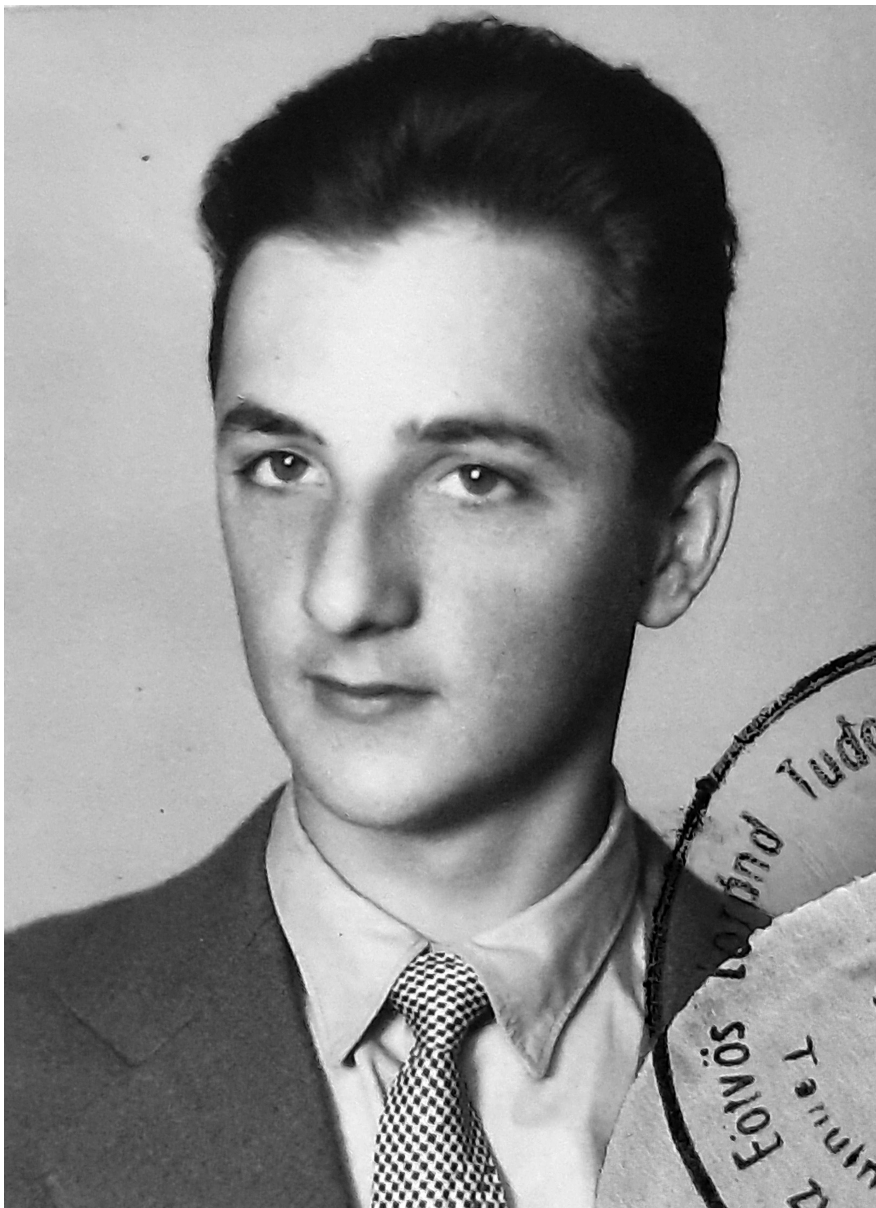
EGYETEMEIM

Amikor az *Enigma* szerkesztői felkértek arra, hogy más művészettörténészekkel együtt idézzem fel az ELTE Művészettörténeti Tanszékén töltött egyetemi éveimet (1958–1963), nem mondhattam nemet. Számomra ugyanis, mint sokunk számára, életünk meghatározó szakasza volt az a fél évtized, amelyet a művészettörténet mesterségének, pontosabban a mesterség alapjainak elsajátításával tölthettünk. De a felkérésre adott „igen” válaszom azért inkább felemásnak mondható. Ha a kitűnőnek tartott szerkesztői koncepcióhoz friss kéziratot nem is tudtam adni, de felkínáltam a szerkesztőnek két, nem olyan rég a pályámról készült s nyomtatásban is megjelent interjú szövegét, amelyeknek egy része egyetemi éveimről és pályaválasztásomról is szól. Ha talál bennük koncepciójába illeszthető részleteket, válasza ki, s örömmel adom a szöveget az *Enigma* számára. S akár szívesen írok a kiválasztott részletek elé bevezetőt, vagy némi kiegészítést is.

A két interjú közül a korábbi 2014-ből való, s a *Soproni Szemle* hetvenkettedik évfolyamában jelent meg.¹ A kérdező Turbuly Éva a Soproni Levéltár akkori igazgatója volt, aki már sok évvel ezelőtt elkezdte, s máig műveli az „oral history” jellegzetes műfaját, s a megszerkesztett beszélgetéseket a *Soproni Szemle* hasábjain teszi közzé. Megszólítja egyfelől azokat a városi polgárcsaládokban felnőtt soproniakat, akik a város a háború előtti, alatti és utáni időszakának hétköznapijairól őriznek máshonnan meg nem ismerhető emlékeket, de ugyanúgy kikérdezi azokat az innen származó, itt tanult vagy itt dolgozó, s pályájukon már nevet szerzett soproniakat is, akikről tudta (akkor is, ha már nem otthon élnek), hogy erősen kötődnek a városhoz. Így kerültem én is a kérdezettek sorába. Miként többek közt Dávid Ferenc, s az építészek közül Kubinszky Mihály, Winkler Gábor és Winkler Barnabás, a grafikusművész Sulyok Gabriella, vagy az évtizedek óta otthon élő Rakovszky Zsuzsa is. Ezekben a beszélgetésekben Turbuly Évát nem csak a Sopronhoz fűződő viszonyunk érdekelte, hanem következetesen kérdezett kinek-kinek a saját pályájáról, pályája kezdeteiről, az otthoni környezettől kapott impulzusukról, iskoláiról, a pályaválasztás indítékairól s az egyetemi éveiről is. Magát a kérdezőt is dicséri, hogy a hasonló kérdések nyomán a pályaképek különbözősége mellett mindenütt megjelenik és összekapcsoló szerepben tűnik fel a Sopronhoz kötődés érzelmi közössége.

A másik velem készült interjú, amelyből Markója Csilla itt is egy részletet választott ki, szintén egy fókuszú történet. Ennek középpontjában egyetlen személy, a neves reneszánsz- és barokk-kutató irodalomtörténész, Klaniczay Tibor (1923–1992)

¹ Turbuly Éva: A hagyomány, mint megtartó erő és inspiráció. Interjú Galavics Géza művészet-történésszel. *Soproni Szemle*, 68, 2014, 3. 297–325.



1. Galavics Géza portréja, egyetemi indexéből, 1958

állt.² Rendkívül nagy tudású és európai tájékozottságú tudós volt, erős intellektuális kisugárzással, amely magához vonzotta az 1960-as évek elejétől három évtizeden át

2 Klaniczay Tibor (1923–1992) irodalomtörténész, egyetemi tanár, 1956–1984 között az MTA Irodalom-

a két stíluskorszakkal foglalkozó irodalomtörténészek, történészek, művészettörténészek és mások széles körét. Nyitott volt és empatikus, szuggesztív módon integratív. S ahogy különböző konferenciákon bemutatott részeredményeinket egy-egy konferencia záró összefoglalásában európai kontextusba illesztette, úgy éreztük, a többiekkel, más nemzetbeliekkel együtt közösen vagyunk éltetői az európai kulturális és művészeti örökségnek. Klaniczay Tibor máig élő hatását felidézni, egyedülálló személyiségének emléket (s nem emlékművet!) állítani, varázsát megfejteni megkísérelni két ugyanebbe a körbe tartozó kolléga, Ács Pál és Székely Júlia vállalkozott. Harminchét interjút készítettek a ma már 70–80–90-es éveikben járó és különböző tudományágakat képviselő bölcsészekkel és ezeket megszerkesztve köteté rendezték. Beszélgetőpartnerként négy művészettörténész is szerepel benne, Marosi Ernő, Kovács András, Mikó Árpád és jómagam. Természetesen sokkal-sokkal többen voltak Klaniczay Tibor köreiben, mint akik a kötetben interjúkkal szerepelnek, de a készítők tudatosan törekedtek arra, hogy a könyv adja vissza a Kádár-korszak idejéből a régi magyar művelődés történetét kutató generációk mindegyikének soha vissza nem térő kollektív élményét egy nagy tudós egyéniség környezetében.

A két interjú ugyan más nézőpontból készült, de így együtt, összekapcsolva egy jellegzetes, önálló narratívát képeznek. A korábbiiban, a 2014-esben a történet egészen a falun töltött gyerekkoromtól, és az ottani, a történelem iránti érdeklődést felkeltő impulzusokkal indul, és a soproni gimnáziumi évekkel a megszokott mederben folytatódik. Egészen addig, amíg a középiskolai tanulmányaink utolsó évében, 1957 őszén a gimnáziumokban be nem vezették a művészettörténet tantárgy oktatását. Az ezáltal elért világ akkora hatással volt rám, akkora reveláció volt számomra, hogy ez megváltoztatta az életemet. Még nem voltam 17 éves, de biztos voltam benne, hogy egész életemben ezzel szeretnék foglalkozni. Sopron ehhez nagyon is jó háttérnek bizonyult. Bejártam a Városi Múzeumba a múzeumigazgató Csatkai Endréhez, aki könyveket és jó tanácsokat adott, s amikor 1958 júniusában felvételizni mentem Budapestre (életemben először jártam ott), magát Sopront, a város műemlékeit egy gimnazista szintjén elég jól ismertem. De nem ismertem a budapesti múzeumokat, az itteni művészeti és történeti emlékeket, s legfőképp nem nőttem bele gyermekkoromtól ezt a világot és még annyi minden mást magába foglaló kultúrába. Tudom, az évtizedek során még sokan voltak így.

Úgy gondolom, az *Enigma* főszerkesztője azért indította innen az én történetemet, hogy érzékeltesse, nagyon különböző hátizsákkal [battyúval, tarisznyával] és motivációs háttérrel, akár megannyi hátránnyal érkezhettek az érettségizett fiatalok az egyetem Művészettörténeti Tanszékére. Belőlük kellett tanárainknak öt év alatt művészettörténészt képezni, s a művészetek történetén végigvezetve a művészetekről

tudományi Intézetének igazgatóhelyettese, majd 1992-ig igazgatója, az MTA tagja. Kezdeményezője s irányítója a tudománytörténeti jelentőségű *Kulturális és történelmi emlékeink nyilvántartása, feltárása és kiadása* c. országos tudományos kutatási alapnak (OTKA). Galavics Géza: Figyelmet kapni egy másik tudományágban. In: Ács Pál – Székely Júlia: *A reneszánsz reneszánsza. Beszélgetések Klaniczay Tiborról és a reneszánszkutatásról*. Budapest, 2021. 463–488.

szóló beszédmódot, nyelvet és írásmódot elsajátíttatni, művészettörténész identitásunkat is megalapozni. S mellette segíteni és rávezetni minket arra, hogy saját témánkat megtaláljuk, vagy csak egy ajánlott szakdolgozati téma kidolgozásával elinduljunk a pályán. Ha az *Enigma* e számának olvasásában a nyájas olvasó eljut idáig, ennek az interjúnak az első részét talán érdemes ezekből a nézőpontokból is olvasni.

Az interjú második fele, amely velem 2020-ban készült, bár szintén az egyetemi művészettörténeti oktatáshoz kapcsolódik, de egyetlen nézőpontból itt az érem fonákját is szeretném megmutatni. Bár művészettörténésszé válásomban a Művészettörténeti Tanszék oktatói és meghívott vendégtanárai abszolút meghatározó szerepet játszottak, s professzoraink, Vayer Lajos és különösen Zádor Anna az egyetem elvégzése után is figyelemmel kísérték pályánkat, s jóleső módon rajtunk tartották szemüket, fordulhattunk hozzájuk, de mégis, úgy érzem, volt az akkori művészettörténeti oktatási rendszerben egy olyan terület, amelyet még csak nem is pontosan meghatározható módon, de hiányként éltünk meg. Nekünk ugyanis tanáraink az 1960-as években a művészetek történetének folyamatát, mint az egymást követő különböző stílusok történetét tanították, kellő figyelemmel persze a művek létrehozásának körülményeire, a megrendelők szándékaira és a művészi megvalósítás formáira, alkalmaira, műfajaira, a művészek és mesterek tevékenységére és az európai vagy regionális művészeti folyamatban elfoglalt helyzetükre is. De a művészettörténeti narratíva mégis inkább magának a stílustörténetnek a keretei közt maradt, s kevés figyelem jutott a művészeti alkotásokkal azonos időben, a kultúra más térrésein zajló történeteknek, az azokban fellelhető rokonjelenségeknek, s még inkább a rokontudományokban ezekkel foglalkozó kortárs értelmezéseknek. Hasonlóképpen az azokból esetleg a művészettörténet számára is hasznosítható párhuzamoknak, más szóval az interdiszciplinaritás kínálta lehetőségeknek. Ennek gyökere minden bizonnyal ott keresendő, hogy ők maguk még az 1930-as években és a háború előtt végeztek művészettörténeti tanulmányaikat, s akkor erre a művészettörténeti oktatásban még nem volt különösebb igény. Ezért nem volt ez része a mi művészettörténeti képzésünknek sem.

Ha a művészeti alkotásokat, mint társadalmi jelenségeket is értelmezni szerettük volna, akkor erre irányuló nézőpontjainkat a másik egyetemi szakunkon, például a történelem vagy magyar szakon próbáltuk megtalálni. De az is igaz, hogy errefelé a Művészettörténeti Tanszéken nem nagyon terelgettek bennünket. Erre konkrét példát is szeretnék mondani. Mint ismeretes, az 1950-es években, a politikailag legkeményebb évtizedben a magyar művészettörténet-írásban hatalmas teljesítmények születtek. Garas Klára, Radocsay Dénes és Aggházy Mária³ külön-külön elkészítették a középkori táblaképfestészet és szobrászat, illetve a XVII. századi és XVIII. századi barokk festészet, majd a három kötetes barokk szobrászat máig használt alapvető monográfiáit és

³ Garas Klára (191–2017) művészettörténész, az MTA tagja. Említett művei: *Magyarországi festészet a XVII. században*. Budapest, 1953.; *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, 1955.; Radocsay Dénes (1918–1974) művészettörténész. Említett műve: *A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest, 1955.; Aggházy Mária (1913–1994) művészettörténész. Említett műve: *A barokk szobrászat Magyarországon*. I–III. Budapest, 1959.

korpuszait. Ezekről rendre művészettörténeti recenziók készültek, s ha kandidátusi eljárásra is bocsátották őket, többnyire alapos művészettörténeti bírálatok is. S ha e köteteket tanulmányaink és munkáink során használtuk, ezeket mindig a *Művészettörténeti Értesítő*ben megjelent bírállataikkal és recenzióikkal együtt olvastuk. De ha a művészettörténet-tudományon kívüli folyóiratban reflektáltak munkájukra, mint például Klaniczay Tibor Garas Klárának a *Magyarországi festészet a XVII. században – Magyarországi barokk festészet* I. (1953) kötete esetében az 1955-ös *Irodalomtörténeti Közleményekben*,⁴ akkor a kötelező olvasmányok közt, s a vizsgára kiadott művészettörténeti irodalomjegyzékekben a Garas monográfia adatai mellett nem kaptuk meg, hogy ezt együtt kell olvasni Klaniczay 1955-ös bírálatával. Annál is inkább, mert ez a magyarországi késő reneszánsz és korai barokk kutatásnak olyan alapproblémájára világított rá, s kínált megoldási javaslatot, amellyel a magyar (és nyomában a szlovák) művészettörténeti kutatás még évtizedekkel később is küszködött. De a Klaniczay recenzió valamiért nem került a magyar művészettörténészek látóterébe. (Az enyémbe sem, aki másodikos gimnazista voltam, amikor megjelent.) Mindebben azért része lehetett annak is, hogy Klaniczay Tibor ezt az írását nem vette be tanulmányköteteinek egyikébe sem, így a nekem a kezdettől fontos tájékozódási pontot jelentő, 1960-ben megjelent *Magyarországi reneszánsz és barokk* című kötetébe sem. Mindezt azért idéztem fel, mert ugyancsak 1961-ben, az év őszén Klaniczay Tiborral egy művészettörténeti doktori vizsgán találkoztam, pontosabban ott ültem a hallgatóság soraiban. Klaniczay ekkor Garas Klára Maulbertsch monográfiájának⁵ bírálójaként olvasta fel markáns kritikai véleményét, s beszélt az irodalomtudomány és a művészettörténet lehetséges kapcsolatairól és egymásrautaltságáról. Ez ott, akkor, nagyon nagy hatást gyakorolt rám, interdiszciplinaritás iránti igényem nem várt erejű élményét adta, s bevonzott egy már működő, széles körű, fiatalokat és idősebbeket, rokontudományok képviselőit magába foglaló szellemi körbe. Ez indította el engem azon az úton, hogy tudatosan keressem azokat a lehetőségeket, ahol kutatási eredményeimet más tudományok számára is láthatóvá tehetem, s ugyanakkor inspirációkat nyerhetek azok fogadtatásából. Akkoriban ez még messze nem volt oly általános, mint ma, hogy művészettörténészként saját módszerünk alkalmazásával mutassuk be, van mondanivalónk a társadalomtörténet számára is. Számomra ennek a folyamatnak a kezdeteiről szól a velem készült interjúkból közölt második rész, s az olvasó, ha teheti, a szöveget akár ezekkel a fenti háttér információk figyelembevételével olvashatja.

1. BESZÉLGETÉSEK GALAVICS GÉZÁVAL EGYETEMI ÉVEIRŐL⁶

Turbuly Éva: A beszélgetésünk előtt „készültem” magából. Tudtam, mivel foglalkozik, olvastam is munkáit, mégis meglepett, hogy mennyi mindent és milyen

⁴ Klaniczay Tibor: Garas Klára: magyarországi festészet a XVII. században. Akadémiai Kiadó, 1953. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 59, 1955, 3. 382–386.

⁵ Klaniczay Tibor opponensi véleménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 11, 1962, 2/3. 199–202.

⁶ Az alábbi szöveg két interjú részleteiből készült kompiláció, a jegyzetek az eredeti közléshez tartozók.

mélységben ölel fel az eddigi életmű. És milyen sok ebből a városra, a régióra vonatkozó kutatás. Úgy gondolom, jó dolog, ha a Szemle olvasói tudnak erről, azok is, akik ismerik már, és azok is, akik eddig még nem találkoztak a nevével és a munkásságával. Kezdjük az elején, Lövvőn. Milyen volt a család, a körülmények, az indító közeg? A gyermekkor, a családkörnyezet mindig meghatározó. Onnan indulnak a dolgok. 1940-ben született, nehéz történelmi időszakban eszmélt.

Galavics Géza: Amikor születtem, már zajlott a világháború, apám katona lett, s ott is maradt a háborúban, a háború végén. Régi parasztcsalád a miénk, amelynek a jelenléte a faluban – ritka módon – úgy 450 éve folyamatosan kimutatható. Nincs közvetlen hatása a pályámra, mégis fontos. Volt Lövvőről egy 1929-ben kiadott kítűnő falumonográfia, az itt született s történészként is jól képzett katolikus pap, Mohl Adolf írta. Gyerekként nagy előszeretettel olvastam, s a történeteket családkra, saját magamra lefordítottam. Nagyon megfogott például, hogy ott állt az iskola előtt egy fogadalmi pestis oszlop, rajta az 1711-es évszámmal. Gyerekmódra azon fantáziáltam, hogy igen, épp akkor volt a szatmári béke, a kurucok akkor tették le a fegyvert, és ez a szobor azóta itt áll, mennyi mindent láthatott, hallhatott a falu történetéből.... De az akkori fogadalom emléke nemcsak az én fantáziámban élt, hanem a falu emlékezetében is. 250 év múltán is évente megemlékeztek róla, s megülték a szobron ábrázolt segítő szentek ünnepét. Tehát megvolt bennem a falu és a család múltjából is táplálkozó történelmi érdeklődés, s amikor a soproni Berzsényi gimnáziumba kerültem és 1957-ben meghirdették az országos történelem diákköri pályázatot, lövői témát választottam. Egy Mária Terézia-kori parasztlázadás történetét, amelyben a horpácsi Széchényi grófok fondorlattal megfosztották a lövőieket a robotmentességet biztosító szabadságlevelüktől, akik öt éven keresztül próbáltak ennek ellenállni. Tudtam a falumonográfiából, hogy a pernek nagy levéltári anyaga van, s a diákköri pályázat elkészítéséhez harmadikos gimnazista koromban bejártam a Soproni Levéltárba. S ez azért akkor sem volt túl gyakori. Erős volt tehát a történelmi érdeklődésem, de a művészettörténetről túl sokat bizony nem tudtam. Hogy egyáltalán létezik egyáltalán ilyen tudomány, az akkor derült ki számomra, amikor 1957 őszén a gimnázium 4. osztályában a művészettörténetet új tantárgyként bevezették. 1956-nak sokfajta hozadéka volt, nem csak a bebörtönzések. A hatalom kénytelen rájönni, hogy ugyanúgy nem lehet kormányozni, mint azelőtt.

Turbuly Éva: Térjünk még vissza a gyermekkorra. Hogyan vezet az út a soproni gimnáziumba egy olyan paraszti családból, ahol az édesapa meghal, és az édesanya egyedül neveli a gyermekeit. Nem lehetett könnyű.

Galavics Géza: A családkunk valóban régi parasztcsalád volt, de a szüleim ettől már elszakadni igyekeztek. Anyám nem parasztnak készült, fiatal lányként tanítónő szeretett volna lenni. A szülei azonban azt mondták, csak akkor tanulhat tovább, ha

apáca lesz. S nem azért mondták, mert olyan zord szülők voltak, hanem mert abban a tradicionális paraszti közösségben a továbbtanulásnak az egyházi pálya volt a legáltalánosabban elfogadott formája. Még a férfiaknál is, a nőknél pedig szinte kizárólagosan. Többen lettek a családjukból papok és szerzetesek. Ha a Széchenyi könyvtárban kihúzzom a családnévemet tartalmazó katalógusfiókot, ott is két szerzetes, Galavics Albert karmelita páter és Galavics Geraldine, a budai Szent Margit Gimnázium tanára (később rendfőnöke) állnak a névsorban előttem. Valójában az egyházi pálya előttem is nyitva állt. Anyámat nem vonzotta az apácarend, felvett viszont valamit a tanítónők habitusából. Az apám is lövői „parasztágelhagyó” volt, ahogy mesélték, egy „motorbolond” géplakatos. Én azért születtem Győrben, mert akkor már a győri Vagongyárban dolgozott. Halála után anyám visszaköltözött a faluba, s folytatta azt az életmódot, amelybe beleszületett. Voltak földjeink, amelyeket a nagybátyám segített megművelni, de nem volt házunk, parasztgazdaságunk, teheneink és szerszámaink. Nem volt kérdés, hogy tovább kell tanulnunk. Anyám, s ezt értettem tanítónői habituson, másként nevelte, másként is öltöztette a gyerekeit, mint a parasztyerekeket. Hárman voltunk testvérek. Az öcsém kereskedő lett, sokáig a soproni Ikva áruház igazgatója, s ha végig megyek vele a Várkerületen, látom, milyen sokan ismerik a városban. A húgom Szegeden végezte el a tanárképző főiskolát, hazajött és a Halász utcában tanított.

Turbuly Éva: Vannak emlékei az általános iskolai évekről?

Galavics Géza: Még az apácáknál kezdtem, az Isteni Megváltó Leányainál, akiknek iskolájuk volt Lövön. Mindenkit ők tanítottak, és amikor felosztatták a rendet, sok fiatal tanárt és tanárnőt küldtek hozzánk, olyanokat, akik később soproni középiskolákba kerültek. A Berzsényi gimnáziumban is tanított olyan tanár, aki fiatal korában nálunk kezdte a pályáját. Richly Zsolt⁷ mamája, Mária néni is tanított egy ideig Lövön. Együtt játszottunk Zsolttal, a nagybátyáméknál laktak.

Turbuly Éva: Tehát még az ötvenes évek közepén is, amikor Sopron lebombázott, romos, a határsávval elszigetelt város volt, gimnazistaként meglátta, vagy megérezte a történelem kisugárzását. Ahogy otthon, Lövön is. Innen indult a tudományos diákköri pályázat gondolata, a levéltári munka, ami felkeltette az igényt, hogy valamiképpen a múlttal foglalkozzon. A művészettörténet, mint tantárgy pedig konkrét irányt adott az elképzeléseinek. Ki tanította a tantárgyat a Berzsényi gimnáziumban?

Galavics Géza: Merész Károly rajz- és ábrázoló geometria szakos tanár, aki nagyon jól tanított, meg tudta szerettetni a tantárgyát. Amúgy teljesen átlagos tanuló voltam, semmivel sem tűntem ki az osztályból, amíg nem jött a művészettörténet.

⁷ Richly Zsolt Balázs Béla-díjas rajzfilmrendező. A *Kockásfülű nyúl* és a *Kíváncsi Fáncsi* alkotója. Édesanyja Richly Emilné, később dr. Gáspárdy Sándorné Bedy Mária.

Ekkor kinyílt előttem a világ, kiderült, merre szeretnék elindulni. Sopronban egyetlen művészettörténész volt, a múzeum nagyhírű, mindenki által ismert igazgatója, Csatkai Endre. Őt kerestem fel azzal, hogy én is művészettörténész szeretnék lenni.⁸ Barátságos fogadtatásra leltem. Bejárhattam hozzá a múzeumba beszélgetni, olvasnivalókat adott, inspirált, merre menjek, mit nézzek meg. Sokat köszönhetek neki. Az első voltam a háború után, aki Sopronból művészettörténésznek készült. Budapesten a felvételi vizsga alkalmából jártam először. Akkor még nem tudtam, hogy művészettörténet szakra is tízszeres volt a túljelentkezés, mint az orvosira. Az írásbelik után az általános kérdések mellett engem elsősorban Sopronról faggattak. Tanárként magam is ezt a módszert követem, ha arra vagyok kíváncsi, hogy a vizsgázó mennyire ismeri azt a helyet, ahonnan származik. Végül felvettek az Eötvös Loránd Tudományegyetem művészettörténet-történelem szakára, s 1958 őszén érkeztem meg a Ménesi útra, a nagy hagyományú Eötvös Collegiumba.

Turbuly Éva: Nagy dolog volt bejutni vidéki városban érettségizett falusi fiúként a pesti elit egyetemre, de ez csak az első lépés volt. Hogyan lépett tovább? Mennyire nyomasztotta vagy inspirálta az új közeg?

Galavics Géza: Egyszerre nyomasztott és inspirált. Minden megváltozik ilyenkor. Más a környezet, mások a szokások, a viselkedésformák, az emberi érintkezés finom apró szabályai. Újra kellett tanulnom a gesztusok és a szavak mögött azok másodlagos jelentését. Évfolyamtársam, Dávid Feri úgy emlékezett vissza, két évig szinte alig szólaltam meg. Bár az ember a kollégiumban sok hasonló gonddal küszködő fiatallal van együtt, a helyét mindenkinek egyedül kell megtalálnia. Az elveszett elsőéves, mint én is, ilyenkor fogódzókat keres. Megkeres egy felnőttet, idősebb pályatársat vagy felsős hallgatót, aki kiigazodik ebben a világban. Én Csatkai Endrének kezdtem leveleket írni, gondjaimat, kételyeimet, örömeimet vele megosztani, s ő rendre és komolysággal válaszolt. Máig hálás vagyok érte. Ekkor kerültem igazán közel hozzá. Budapest nemcsak a művészettörténet tanulásának lehetőségét adta, de páratlanul gazdag kulturális kínálatát is. Nekem majd' minden újdonság volt, a nagy múzeumok állandó és időszakos kiállításai, a színházak, az opera, és ami máig nagyon fontos számomra, a hangversenyek is. Ezeket mind föl lehetett fedezni. Csak egy példát említek, a hangversenyekét: a művészettörténész hallgatók felsőbb évfolyama akkor válogatott társaság volt, a pestiek nagyon határozott ízlésvilágával. Egy időben azt találták ki, hogy lopózzunk be a Zeneakadémiára hangversenypróbákra, s hallgassuk, hogyan próbálnak nagyzenekarral a világhírű karmesterek. Amikor egy karmester már sokadszor állítja le a zenekart, újra meg újra eljátsztatja ugyanazt a dallamsort, amíg nem úgy szól, az kiváló iskolája a zenének. Jó társaság volt az évfolyam, hasonló érdeklődéssel, nagyon komolyan vettük a művészettörténetet. Tizenketten kezdtük el, s jó sorsom egy nagyon jó társaságba vezetett. Itt

⁸ Ld. erről bővebben: Galavics Géza: Emlékeim Csatkai Endréről c. írását: *Soproni Szemle*, 68. 2014. 326–335. (a Szerk.).

ismertem meg s kötöttem máig tartó szakmai és emberi barátságot Marosi Ernővel és Dávid Ferencsel. Sokszor és sokat voltunk együtt, sokféle módon inspiráltuk egymást. Az eltelt több mint félszázad alatt hol ketten, hol hárman számos közös munkában vettünk részt, s ezt csak elősegítette, hogy előbb ketten, majd később mindhárman ugyanott, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetében dolgoztunk. Szobáink ma is egymás mellett vannak.

Turbuly Éva: Mindhármukat a gimnáziumi oktatás indította el a művészettörténet felé. Együtt indultak, pályájuk a művészettörténet más-más szakterületén teljesedett ki, mégis megmaradt a közös nevező, az élő, inspiráló kapcsolat. Ez nagyon jó dolog! Ma már kevésbé jellemző.

Galavics Géza: Azt hiszem, ma is vannak jó generációs összetartozások, örülök, ha a fiataloknál ilyen látok. Akkor ez jól működött és tartósnak bizonyult. Az ember az egyetemen tanulja a szakmát és utána is akörül jár az agya. Szembesíteni próbálja a tanultakat a saját gondolatvilágával, megáll a műalkotások előtt. Egy, a Nemzeti Galériában dolgozó idősebb kolléga, Szij Béla mondta akkoriban: Aki nem tud megállni fél órára, egy órára egy műalkotás előtt, hogy csodálni tudja, és örülni neki, az menjen más pályára. Legyünk képesek elmélyülni egyetlen alkotás szemlélésében! Az ilyen szentenciák megmaradtak bennünk, mert fogódzókat kerestünk. Közben tanultuk a szakmát. Különböző karakterű professzoraink voltak. Zádor Anna, a legendás professzornő nagy hatással volt ránk, nem pusztán előadásainak tényanyagával, módszertanával, – azzal is persze, – hanem mert személyiségén keresztül megismertük a művészettörténettel való foglalkozás ethoszát is. Hogy milyen komolysággal, odaadással, figyelemmel és érzékenységgel kell művelni ezt a szakmát. Mindenki úgy érezte, személyre szabottan figyel rá, s nemcsak az egyetemi tanulmányok idején, de évtizedekkel azután is. Figyelmében jelen volt az is, hogy Csatkai Endre közeléből jöttem, akivel ő fiatal kora óta jó barátságban volt. Évtizedekkel később kiderült, hogy Bandi bácsi 1925-ben megvédett „Kazinczy és a képzőművészetek” című doktori disszertációja kéziratban maradt, Domonkos Ottó adta a kezembe. Akkor olyan helyzetben voltam, hogy kezdeményezhettem a beillesztését az Intézet kiadási keretébe. Örömmel támogatta és meleg hangú, személyes tónusú előszót írt hozzá kettejük barátságáról, Csatkai Endre személyiségéről, művészettörténeti munkásságának jelentőségéről.⁹ Az egyetemen a művészettörténész lét ethoszát s tevékenységünk több máig érvényes sarkalatos alapigazságát kaptuk Fülep Lajos professzortól, s én magam a művészettörténésszé válás kínjait is, merthogy áthidalhatatlannak látszó távolság volt Fülep művészetfilozófiája és az én 17 évesen birtokolt filozófiai ismereteim között. Tanáraink közül Vayer Lajos professzorról is szólnom kell. A mi időnkben ő volt a tanszékvezető, akitől mindenekelőtt az ikonográfia módszerét tanultuk. Az ábrázolások jelentésével, történeti ikonográfiával

⁹ Csatkai Endre: *Kazinczy és a képzőművészetek*. (1925) Szerk. Galavics Géza. Budapest, 1983. 139. Az előszót Zádor Anna, az utószót Rózsa György írta, a hely- és névmagyarázatokat Szabó Péter készítette.

foglalkozott, sokféle nézőpontból közelítve az egyes ábrázolások képi hagyományát, szellemi háttérét, értelmezésének tudománytörténeti előzményeit. Ez fontos és inspiráló volt a számomra, mert elég hamar elkezdtem egy kicsit másféle művészettörténetben gondolkodni, mint amit nekünk tanítottak.

Turbuly Éva: Abban az időben mindenki kétszakos volt az egyetemen. Önnek mi volt a másik szakja?

Galavics Géza: A történelmet választottam, és máig azt gondolom, szerencsésen. Ez a szak ugyanis hozza a művészettörténeti folyamatok mellé a szükséges kiegészítő és háttér információkat, az egyik tudományág tanulságait át lehet vinni a másikra. Hallottam később hallgatókat arról beszélgetni, melyik a jobb megoldás. Egyszakosnak lenni, s minden energiával arra koncentrálni, vagy két szakot felvenni. Én úgy gondoltam, sok előnye van egy második szak fölvetelésének vagy más rokon tudományok megismerésének. Impulzusokat kap az ember, hogy máshogy is lehet csinálni, más struktúrák is léteznek. Mi például, saját magunktól átjártunk a Műegyetemre, mert ott Pogány Frigyes, az építész tartott kiváló építészettörténeti előadásokat. Más tanárnál ugyanott műszakirajzot és felmérést tanultunk. Egyik nyáron Dunapentelén nyári gyakorlatként borospincéket mértünk fel építészhallgatókkal. Közösén dolgoztunk, mert úgy éreztük, ez hozzá tartozik a képzésünkhöz, teljesebb képet kapunk arról, hogyan nyúlunk a műalkotásokhoz. Igazi szakmai élményt hozott egy, Dávid Ferencsel és Marosi Ernővel közösén eltöltött néhány hetes nyári gyakorlat a nagyszerű kőszobrász-restaurátor Szakál Ernővel és munkatársaival a sopronhorpácsi románkori templom műemléki kutatásában.

Turbuly Éva: Dávid Ferencről tudom, hogy ő és Marosi Ernő a magyar szakot választották. Ott is egy művészeti ággal, az irodalom történetével foglalkoztak.

Galavics Géza: Engem is érdekelt az irodalomtörténet. Felsőbb évesként és később is irodalomtörténész és történész kandidátusi vitáira jártam, ahol igen eleven és tanulságos viták zajlottak. Az opponensek általában komolyan vették a feladatukat, alapvető elméleti, stílustörténeti, módszertani kérdések kerültek terítékre. Egy ilyen doktori vitán találtam rá arra az irodalomtörténészre, Klaniczay Tiborra, aki a társtudományok részéről a legnagyobb hatást gyakorolta rám. Egészen másként közelítette meg a művészettörténet kérdését, és úgy éreztem, szinte hozzám beszél. Úgy tudta behelyezni az egyes művészeti, irodalmi és történelmi jelenségeket az egyetemes kultúra egészébe, hogy ettől az összefüggérendszernek láthatóvá váltak és értelmet nyertek. Különleges, nagy hatású ember volt. A művészettörténészek közül, még hallgatóként, az első között szegődtem a nyomába. Az Eötvös Collegium és az Irodalomtörténeti Intézet a Ménési úton egy épületben volt, s először az oda vezető kis utcában mentem oda hozzá valamilyen konkrét kérdéssel. Talán innentől kezdve figyelt rám, meghívott az irodalmárok és a történészek üléseire, konferenciáira. Hamar rájöttem, hogy ki kell lépni a művészettörténészek belső köreiből és

nyitni kell más tudományágak felé. Meg kell mutatni, hogy a művészettörténettel is képesek vagyunk kultúrát értelmezni, ahogy a történészek vagy az irodalmárok teszik. Akkor fognak figyelni ránk, ha odamegyünk, mert minden szakma a saját folyóiratát, szakirodalmát olvassa. El kell menni, elő kell adni, s figyelni a visszhangra. Klaniczay Tibornak különleges képessége volt, ha az ember előadott valamit és ő kommentálta, akkora távlatot nyitott mögéje, amivel értelmet kaptak azok az apró megfigyelések, amiket művészettörténészként az ember felmutatott.

Turbuly Éva: Klaniczay Tiborhoz már valamilyen barokk művészettel kapcsolatos kérdéssel fordult? Valójában mikor dőlt el, hogy a művészet történetének melyik korszakával szeretne foglalkozni?

Galavics Géza: Amikor az ember befejezi az egyetemet, vagy inkább még előbb, el kell döntenie, melyik korszakkal szeretne intenzívebben foglalkozni. Hogy ki melyik művészeti korszakot érzi magához igazán közel, az kicsit olyan, mint a szerelem, nincs rá racionális magyarázat. Van, akinek a tanára javasol témát, van, akinek egy munkahelyi feladat indítja be a fantáziáját, más maga találja ki, hogy egy adott intézményi háttérrel mit lehet felépíteni. Van, aki, bár ez a ritkább, belenő valamibe, s művészettörténészként is abból merít inspirációt. Számomra Csatkai Endre volt az első megismert művészettörténész, s ő ez utóbbi modellt képviselte. Ott született Sopron környékén, ott járt iskolába, oda tért vissza és egész életében ennek a történelmi tájnak a művészetét, kultúráját kutatta. Ezen az úton indultam el én is. Valahogy természetes volt, hogy nem kortárs művészettel szeretnék foglalkozni, nem is mondjuk román korról, hanem azzal a barokk kultúrával, amelynek hatása a gyerekkoromig élt. Az 1711-ből való szoborról, amely előtt iskolába jártam, s amely megmozgatta gyermeki fantáziámat, már beszéltem, meg a falu barokk-kori fogadalmának megtartásáról is. De én magam is jártam a falumbeliekkel búcsút a szomszédos barokk-kori búcsújáróhelyen. A családi fényképek közt ott voltak a nagyszüleimről és szüleimről is a máriacelli fényképésznél készült emlékfotók, éltek még a történetek, a templomban 17–18. századi egyházi éneket énekeltünk, a határban a rokonság által állíttatott fogadalmi szobrok álltak... S ezek csak a gyerekkor impulzusai, amelyet a barokk Sopron gimnazista kori élménye erősített föl igazán. Harmadév táján döntöttem úgy, hogy magyarországi barokk művészettel szeretnék foglalkozni, egyedül a saját és a fölöttem lévő évfolyamok művészettörténészei közül. Másnak nem volt vonzó, ami nekem belső késztetést jelentett. Holott Garas Klára, Aggházy Mária, Voit Pál és mások neves és sikeres barokk kutatóként tevékenykedtek. Az én tágabb generációból a magyar barokk művészethez vonzódó kutatókat (Kelényi György, Buzási Enikő, Jávör Anna) csak az utánunk jövő évfolyamok hoztak majd.

Turbuly Éva: Egy 1963-ban végzett fiatal művészettörténész hol tudott ilyen érdeklődéssel állást találni? Úgy tudom, Csatkai Endre hívta, jöjjön vissza Sopronba, lenne helye a múzeumban.

Galavics Géza: Akkor az egyetemen volt egy messianisztikus alapállás, hogy menjünk vidékre tanítani, terjesszük a kultúrát. Többen vallották ezt, s gyakorolták is. Mi művészettörténészek inkább csöndben voltunk, mert úgy láttuk, hogy a művészet-történet művelése nagyon Budapest-centrikus, különösen, ha az ember nem egy kisebb régió művészetének történetével akar foglalkozni. Sok függött persze az álláslehetőségektől. Csatкаи Endre valóban hívott, még az egyetem befejezése előtt azzal, hogy nemcsak művészettörténettel, de újkori történelemmel is kell majd foglalkoznom. Azt gondoltam, biztosan van, aki ezt nálam jobban, több elhivatottsággal csinálná. Nem ezt az utat választottam. Hazament viszont volt berzsenyista osztálytársam, Környei Attila, aki ezt valóban kitűnően csinálta, s Csatкаи Endre, illetve Domonkos Ottó után a Soproni Múzeum igazgatója lett. Került a múzeumba művészettörténész is, a fölöttem végzett Askercz Éva, több évtizeden át a képzőművészeti gyűjtemény gondos kezelője, a Fabricius ház ma is modernnek számító lakásbelső-rekonstrukcióinak létrehozója. Én a pályámat a Magyar Nemzeti Múzeumban, a Történelmi Képcsarnokában kezdtem, ahol korábban egyetemi múzeumi gyakorlaton is voltam. Vayer professzor ajánlására kerültem oda, aki korábban maga is dolgozott az ikonográfiai gyűjteményben. Tematikus rendszerével ideálisan jó gyűjtemény volt a történeti ikonográfia iránti érdeklődésemhez. Jó helyre kerültem, két komoly, szívósan dolgozni tudó, az anyagát fantasztikusan ismerő muzeológus kolléga mellé. Rózsa György városlátkép ikonográfiával foglalkozott, Cennerné Wilhelmb Gizella pedig portréikonográfiával, történeti összefüggésekkel. A gyűjteményt már felosztották, így a negatívok leltározását bízták rám. Érdekes volt a régi fotónegatívokon keresztül a gyűjtéstörténetben visszafele menni, már eltűnt műalkotásokat, gyűjteményeket megismerni.

Turbuly Éva: Múzeumba, levéltárba kerülő szakemberek gyakran egy életen át saját anyagukat dolgozzák fel. Ön más utat választott.

Galavics Géza: Noha valóban sok műtárgy vett körül, erős volt bennem a szándék, hogy mellettük az eredeti helyszíneken fennmaradt művészeti emlékeket is minél jobban megismerjem. Ekkor kezdtem nyaranta szisztematikusan Szlovákiába járni, hogy felkeressem az ottani művészeti emlékeket, városokat, kastélyokat. Tulajdonképpen már egyetemista koromban elkezdtem ezt a Dunántúlon, Lővőről indulva biciklivel jártam be nemcsak Sopron megyét, de Vast, Zalát és Somogyot is. Egészen Szigetvárig jutottam, hogy megnézzem és fényképezzem a neves soproni barokk festő, Dorffmaister István műveit. Egy valami tűnt csak elérhetetlennek, Bécs. Aki magyarországi barokk művészettel foglalkozik, annak Bécs megkerülhetetlen. Bécs nemcsak politikai, de kulturális és művészeti központ is volt, onnan jöttek a legjelentősebb művészek, de épületeit, nagy múzeumait és gyűjteményeit addig csak könyvekből ismertük. Mint ahogy a határ másik, burgenlandi oldalát is. Pedig az ember Sopronban a Pihenőkeresztől jó időben láthatja a fraknoi várat, a Várhelyről pedig a kismartoni Esterházy kastélyt, a Balf fölötti dombról a boldogasszonyi búcsújáró templomot. Végül 1965-ben jutottam ki először Bécsbe. A Nemzeti Galé-

ria KISZ szervezetében valaki el tudta intézni, hogy a művészettörténészek és restaurátorok karácsony előtt három napra kimehessenek. Hihetetlen boldogság volt a Kunsthistorisches Museum főműveivel szembesülni, a Theater an der Wien-ben állóhelyről a Varázsfuvalát hallgatni. Még erősebb lett a vágyam, hogy több hónapra kijuthassak ide. Akkor már létezett a német háterű Herder-díj, amelyet évenként a Bécsi Egyetem ítél oda egy-egy kiemelkedő kelet-európai tudósnek és művésznek. Ők a díj mellé megkapták azt a lehetőséget is, hogy szakmájukból egy fiatalat továbbtanulni Bécsbe küldhessenek egy évre. Dávid Ferenc (Dercsényi Dezső révén) és Marosi Ernő (Vayer Lajos révén) így jutottak ki egy évre Bécsbe (1966, 1968). Úgy éreztem, muszáj nekem is valamit kitalálnom. Akkor maximum egy hónapra adtak útlevelet, s én legalább három hónapra szerettem volna kimenni. Meghívó levelet kellett szereznem „ellátásáról gondoskodunk” szöveggel, s hihető történetet hozzá, hogy miért s milyen módon akarok három hónapnyi időt kint tölteni. Az ok, hogy miért kérem, valós volt: barokk kutató vagyok, jól kell tudnom németül, most nyílik mód gyakorlásra, az ottani művészeti emlékek megismerésére. Útlevélkérelmemben egy olyan, már az első világháború előtt is működő kapcsolat felelevenítésével érveltem, amelynek során a nyelvhatár menti magyar és német falvak gyermekeit egymás nyelvén a megtanulására kicserélték. Működött ez az én lövői rokonságomban is, s a meghívólevelet valóban egy ilyen burgenlandi család küldte. Így utazhattam ki, de az „ösztöndíjat” valójában magamnak kellett előkerítenem.

Turbuly Éva: Ez mikor volt?

Galavics Géza: 1968 tavaszán. Beálltam hotelszemélyzetnek egy tízeletes egyetemi kollégiumba, amit nyaranta turistáknak adtak ki. Dél előtt jártam a várost és a múzeumokat, a délutáni műszakban dolgoztam. A személyzeti konyhán nagyokat lehetett beszélgetni, a nyelvet gyakorolni. A keresetemből nagy körutazást tettem Salzburgon át egészen Innsbruckig, Dél-Tirolon, Trenton keresztül Velencéig, s Padován, Grazon át jöttem vissza Bécsbe. Burgenlandban bicikliztem, stopoltam. Nagyon erős impulzust adott ez a három hónap, sok vágyott helyet és várost tudtam megnézni. A valódi ösztöndíjak később jöttek. 1974-ben jutottam ki először magyar ösztöndíjasként a bécsi Collegium Hungaricumba egy hónapra. Azóta is visszajárok, s az utóbbi évtizedekben nem volt év, hogy ne lettem volna Bécsben, ahol egy barokk kutatónak mindig van tennivalója.

Turbuly Éva: Mikor érezte úgy, hogy művészettörténészként eredeti módon, a saját hangján szól, hogy a tradicionálistól némileg eltérő művészettörténetben gondolkodik?

Galavics Géza: Talán a doktori disszertációm kapcsán. Ez abból az alapállásból született, hogy bár a művészettörténeti kutatás középpontjában az elkészült műalkotások állnak, mégis fontos, hogy ugyanolyan hangsúllyal foglalkozunk a megrendelőikkel s a közönségükkel is. Nem új szempontok ezek, de Magyarországon nagyon ritka, hogy a megrendelő, a művész és a közönség hármasa valamely művé-

szeti alkotás elemzésében egységben jelenjen meg. Olyan műalkotást kerestem, amelynél ehhez elegendő forrás áll rendelkezésre. Itt is, mint annyiszor pályám során, a soproni háttér adott inspirációt: a soproni barokk festő, Dorffmaister István művét választottam.

2. BESZÉLGETÉS GALAVICS GÉZÁVAL KLANICZAY TIBORRÓL¹⁰

Ács Pál: A Klaniczay-emlékülésen 2012-ben tartottál egy előadást, az erről készült felvételt meg lehet nézni.¹¹ Ott már beszéltél erről, de kérlek, mondd el most részletesebben, hogyan kezdődött az irodalomtörténészekkel, illetve Klaniczayval való együttműködésed?

Galavics Géza: Figyelmet kapni egy másik tudományágtól – ez volt az alapvető élmény a Klaniczay Tiborral való találkozásban. De ez csak az érem egyik oldala. A másik legalább annyira fontos, sőt megelőzi az elsőt: impulzusokat kapni egy másik tudományágtól, s ott kapcsolódási pontokra lelni. Ezekben volt rám nagy hatással Klaniczay Tibor. Mikor őt legelőször hallottam művészettörténettel kapcsolatos dolgokról beszélni, ez 1961-ben volt, harmadéves művészettörténész hallgató voltam. Klaniczay Tibor egy művészettörténeti nagydoktori védésen olvasta fel opponensi véleményét. Szavai nagy hatással voltak rám rögtön az elején. Számomra váratlan dolog történt ott: vele egy egész más hang jelent meg abban a művészettörténeti diskurzusban, mint amit az egyetemi művészettörténet vagy akár a történelem (ez volt a másik szakom) oktatásában megtapasztaltunk. A doktori vita Garas Klára Maulbertsch-monográfiájáról szólt.¹² Az ötszáz oldalas kötet nemcsak a magyar barokk-kutatás, de a közép-európai barokk-kutatás egyik csúcsteljesítménye, s egy Klaniczay Tibor által bírált nézőpontját leszámítva – amelyről még kicsit részletesebben szólok majd – tulajdonképpen máig az is maradt. Maulbertsch a Habsburg Birodalomnak szinte az egész területén megfordult. Mennyezetképei Prágától Brünnon és Bécsen át Egerig, s Kalocsától Innsbruckig zömmel ma is megtalálhatóak, oltárképei pedig egészen távoli területekre is elkerültek. Oeuvre-jét összeállítani, s a hozzájuk kapcsolódó forrásanyagot, szakirodalmat öt-hat országból összegyűjteni hatalmas munka volt. S mindezt az 1950-es években – amelyek nem a határok könnyű átjárhatóságáról szóltak – egy magyar kutató végezte el. (Nem pedig egy osztrák vagy cseh művészettörténész, aki ezt a munkát éppúgy felvállalhatta volna). Amikor hozzáfogott a Maulbertsch-monográfia megírásához, már volt egy kötetké formált víziója a térség 18. századi művészetéről.¹³ A Maulbertsch-kötetről szóló vitára opponensnek

¹⁰ Ács-Székely 2021. i. m. 463–473

¹¹ MTA BTK Irodalomtudományi Intézet. Klaniczay-emlékülés. Budapest, 2012. december 4. <https://mtabtk.videotorium.hu/hu/recordings/6297/egy-m-vezettortenesz-klaniczay-tiborrol>.

¹² Garas Klára: *Franz Anton Maulbertsch*. Budapest, 1960.

¹³ A XVII. századi (1953) és a XVIII. századi festészet (1955) köteteinek volt egy sorozatcíme is, így: Magyarországi barokk festészet I. és II. A XVII. századi kötetről: Klaniczay Tibor: Garas Klára: A

két jeles művészettörténész mellé harmadikként Klaniczay Tibort hívták meg. Felkérése némiképp szokatlan volt. Barokk témájú hazai művészettörténeti vitákra nemigen szoktak irodalmárokat hívni. Mindhárom opponens igen nagyra értékelte Garas Klára munkáját. Maulbertschról tudnivaló, hogy hosszú alkotói életpályát adott neki a sors, és ezalatt a félévszázad alatt, főként annak második felében a művészetek történetében jelentős változás zajlott le. A korszak teoretikusai a művészet megújulásáról beszéltek. A művészettörténet azonban a vizuális kifejezőmódok megváltozásaként írja le a történetet, azt, hogy a barokk művészet dinamizmusa fokozatosan veszített az erejéből, s a festői vagy a szobrászi kifejezőmód virtualitása és a rokokó játékosága, könnyedsége helyébe az „edle Einfalt und stille Grösse” kívánalma lépett. Ez a folyamat nem hagyott érintetlenül egy olyan nagy hagyományú műfajt sem, mint a barokk mennyezetfestészet, sőt. Ennek volt tán a legnagyobb közép-európai mestere Maulbertsch. Garas Klára monográfiájában lépésről lépésre bemutatta s végigkísérte a művész pályáját, s benne azt is, hogy a festő formanyelvében egy idő után hogyan kezdett közelíteni a klasszicizmus ideálja felé. Munkájára művészettörténész opponensei inkább csak részletkérdésekben tettek kritikai megjegyzéseket. A disszertáció összképét tekintve – de kissé sarkítva – lényegében csak abban tért el a véleményük, hogy Maulbertsch a klasszicista művészet-fölfogásnak csak a küszöbéig ért el, vagy el is jutott addig. A szerzővel érdemi vitára csak Klaniczay Tibor vállalkozott. Ő a Maulbertsch-monográfiában megrajzolt életmű fejlődési ívét, annak konstrukcióját kérdőjelezte meg oly módon, hogy a festő pályáját egyetemes művészettörténeti, kultúratörténeti és tudománytörténeti keretekbe helyezte, s Garas Klárától – és opponensekétől is – eltérő értelmezési koncepciót vázolt föl. Fölvetése első pillanatra meghökkenítő volt, s tán nemcsak nekem, a művészettörténész hallgatónak. Nem is annyira a mondandója, mint inkább argumentációjának lefegyverző logikája miatt. A művészettörténészek által írt művészmonográfiák – a természettudományok területén kialakult evolucionista modell jegyében – gyakran olyan séma szerint készültek, amelyben a művész ifjúkorában megtanulja a mesterséget, majd saját útját keresve elindul a pályán, s ha meglelte, egy idő után eljut a csúcra, ott nagy megbízások várják, és akkor ki-, majd beteljesedik egy életpálya. Garas Klára könyvében Maulbertsch pályája is a művész folyamatos fejlődésének képeként jelenik meg. A szerző kronológiai sorrendben tárgyalta a festő életművét, s a művészettörténeti elemzésekben sokoldalúan mutatta be Maulbertsch tevékenységét. De rendezőelvét, amellyel a festő életművében az évtizedek során bekövetkező stílusváltozásokat értelmezte, kissé furcsa módon, az életpálya végétől visszafelé tekintő nézőpontból alakította ki. Onnan nézve pedig azt látta és láttatta, hogy a művész az évtizedek során egyre inkább közelített a modernitás, a klasszicizmus felé. Stílusfelfogása is fokozatosan átalakult, művészete a felvilágosodás szellemében megtelt értelemmel, és egyre modernebbé vált. Képi kifejezőmódját tekintve is, és esztétikailag is. Ez leginkább abban testesült meg, hogy Maulbertsch ábrázolásmódja egyre valóságosabbá formálódott. Úgymond:

realistává. Ez a fogalom azonban az 1950-es években, a kortárs irodalomban – és általában a művészetekben – mint a szocialista realizmus esztétikai eszménye a rendszer alaptézisének számított. Miként a folytonos fejlődése is „az előre a szocializmus útján” szellemében. Ez szüremlett le valamilyen módon, talán egy vélt elvárás szellemében a barokk művészről szóló monográfiába is. S ezt én még csak nem is nevezném konformizmusnak, inkább valamiféle külső máznak, amellyel a szerző a művész pályáját mintegy a „haladás” irányába igyekezett állítani. Opponensi véleményben ezzel a felfogással ment szembe Klaniczay Tibor. Annál is inkább megtehetette, mert Garas Klára Maulbertsch kései műveinek elemzésénél természetesen maga is pontosan érzékelt és ki is mondta, hogy a festőnek ezek az alkotásai – noha a művész jellegzetes festői érzékenységet megőrizte, mégis – az utolsó évtizedek alatt egyre inkább veszítettek művészi erejükből. Klaniczay mint opponens az egész „arccal a klasszicizmus felé” konstrukciót a feje tetejéről a talpára állította, s kimondta: Maulbertsch festészetének jelentősége nem a festő klasszicizmus felé törekvésében s annak eredményeiben van, hanem épp fordítva. Művészetének csúcspontját, festői nyelvezetének a legmagasabb fokú intenzitását az 1750-es évek nagy falkép-együtteseiben érte el: a sümegi plébániatemplom, a kremsieri érseki palota és a mikulovi plébániatemplom falképein, amelyeket a művész életének harmincas éveiben festett. Ezek a művei számunkra ma is arról tanúskodnak, hogy Maulbertsch úgy integrálta képi világába az európai képzőművészeti tradíció elemeit, hogy nem járt ezeken a helyeken. De onnan származó vagy ott tanult, s Bécsbe eljutó művészek, vagy csak azok képei révén művészetébe olvasztotta mindezeket, s festészetének elementáris ereje szinte szétfeszítette a korszak művészeti lehetőségeit. Az irodalomtörténész Klaniczay, miután rámutatott a Maulbertsch-monográfia művészettörténeti konstrukciójának ellentmondására, s helyre tette azt, nem részletezte tovább az ebből eredő problémákat. Nem volt kétsége afelől, hogy a művészettörténészek is úgy gondolják, Maulbertschnek a sümegi s a vele egykorú falképei jelentik festői pályájának csúcst. Evidencia volt ez mindenki számára, így számomra is. De azért kritikája ott, akkor elültette bennem a kételkedés lehetőségének a magvát, akár a legjelentősebb hazai művészettörténészek teóriáit illetően is. A továbbiakban Klaniczay azt igyekezett kibogozni, hogy vajon mi okozhatta, hogy a Maulbertsch-monográfia egyik nézőpontjának irányát meg kellett fordítania. Úgy vélte, hogy a művészettörténész szerző a barokk stílusjelenségek társadalmi háttéréről és a különböző művészeti ágak összekapcsolódásáról kissé leegyszerűsítő felfogást képvisel. Felidézte, hogy a háború után, az 1950-es években Európában számos alkalommal rendeztek konferenciát a barokkról, főként filozófusok, irodalmárok s történészek, s úgy tűnik, ezek eredményei nem jutottak el a Maulbertsch-monográfia szerzőjéhez. Itt néhány olyan mondata következett a művészettörténet és az irodalomtörténet lehetséges egymásrautaltságáról, amelyek nagy hatással voltak rám. A lényegére hatvan év után is jól emlékszem,¹⁴ okfejtése nagyon megérintett. Úgy

¹⁴ „A barokkot egyetemes jelenségként kezeljük az európai művelődés történetének adott és társadalmilag meghatározott szakaszában, ebből az is következik, hogy a barokk-jelenségek vizsgálatában,

éreztem, mintha személyesen engem szólított volna meg, s kínálta volna fontos orientációs pontként az irodalomtudomány iránytűjét. Akkor fejeztem be nemrég a harmadévet, s egy harmadévesnek a tojáshéj még nagyon ott van a fenekén. De már keresi, hogy mit szeretne csinálni az életben. Úgy gondoltam, hogy barokk művészettel szeretnék foglalkozni. Egyetemista társaim között ezzel meglehetősen egyedül voltam. A többiek a középkor vagy a 20. század, illetve a kortárs művészet felé orientálódtak. Én meg a barokk karakterét őrző Sopronból, az ottani gimnáziumból és egy Sopron melletti faluból jöttem, katolikus környezetből. A faluban elevenek voltak a katolikus hagyományok. Például 250 éven át meg tudták tartani az akkori epidémia, a pestisjárvány idején tett fogadalmukat, miszerint, ha elmúlik a járvány, a falu munkaszüneti nappal ünnepli meg Szent Rókusnak, a pestisből felgyógyulók védőszentjének a napját. S mikor megszűnt a pestis, 1711-ben egy Mária-szobrot is állítottak köszönetük jeléül. A szobor ma is áll, s a talapzat szentjei közt ott van Szent Rókusé is. (2011-ben, a szoborállítás 300. évfordulóján engem hívtak meg, hogy emlékbeszédet tartsak előtte.) Mindezt azért mondom el, hogy érzékeltessem, szinte természetes módon nőttem bele abba, hogy művészettörténész-hallgatóként a barokk művészet felé forduljak. A másik szakom a történelem volt. Annak nézőpontjából pedig akkor valami olyasféle foglalkoztatott, amit mai fejjel úgy tudnék megfogalmazni, hogy miként lehetne a műalkotásokra történész szemmel is úgy nézni, hogy ne csak a műalkotást, hanem a történeti jelenséget is lássam benne. De ezt igazán még megfogalmazni sem tudtam magamnak. Akkor jött Klaniczay Tibor gondolatsora, s váratlan kapaszkodót, támaszt kínált nekem. Szavait hallva ugyanolyan érzés fogott el, mint amikor 1957-ben, a gimnázium utolsó évében bevezették a művészettörténet oktatását. Már az első órák egyikén úgy éreztem, hoppá, itt valami nagyon érdekes dolog került a szemem elé, ilyesmivel szeretnék foglalkozni. A művészettörténet szakon olyasmire tanítottak, hogy a képzőművészetnek, az építészetnek s általában a vizualitásnak van egy saját nyelve, képi hagyománya és környezete. Azt meg kell tanulni olvasni tudni, attól leszünk művészettörténészek. A történelem szak ugyan jó alap volt ehhez, de, ellentétben évfolyambeli barátaimmal, Marosi Ernővel és Dávid Ferencsel, én nem voltam magyar szakos. Azon a művészettörténeti doktori vitán azonban nekem az irodalomtörténet „helybe jött”. Ott Klaniczay Tibor igen meggyőzően beszélt arról, hogy az irodalomtudomány a maga eszközeivel – a művek szellemi hátterének és környezetének vizsgálatakor – számos dolgot tud közvetíteni a művészettörténet

megértésében hol a képzőművészet jelenségei nyújthatnak segítséget az irodalom vizsgálói számára, hol pedig fordítva. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a stiláris kérdésekben a képzőművészetek könnyebben felismerhető és meghatározható jelenségekkel szolgálnak, s így a barokk-stílus vizsgálata az irodalmakban éppen a művészettörténeti kutatás ösztönzésére indult meg. Az eszmei, tartalmi vonatkozásokban viszont az irodalom nyújtja a jobban, világosabban felismerhető tanulságokat, ezek igen gyümölcsözőek lehetnek a művészettörténetírásra is.” Részlet Klaniczay Tibor opponensi véleményéből Garas Klára Franz Anton Maulbertsch című doktori értekezéséről. *Művészettörténeti Értesítő* 11 (1962) 2-3. 199-201.

számára. S ez engem izgalomba hozott. A Ménesi úton laktam, az Eötvös Collegiumban. Nem sokkal a Garas-vita után szembe jött velem a Himfy utcán Klaniczay Tibor. Egyszerűen odamentem hozzá, lelkesen előadtam, hogy ott voltam a Garas-vitán, s nagyon érdekel engem, amiről ő beszélt. Tudom, hogy a doktori és kandidátusi viták szövege később megjelenik majd a *Művészettörténeti Értesítő*ben (ez ma is így van), de ezt nem bírom kivárni, megkaphatnám-e az opponensi véleményének a szövegét. Klaniczay nagyon barátságos volt, komolysággal beszélt velem – és megkaptam a kéziratát. Sokszor olvastam el, s onnantól kezdve én nagyon kezdtem őrá figyelni. Hogy ő mit gondolt, azt persze nem tudom, hiszen nyilván nem szokták őt gyakran művészettörténész hallgatók az utcán leszólítani. Én el tudtam képzelni, hogy tán akár kíváncsi is lehetett, hogy majd mi sült ki ebből.

Ács Pál: És mi sült ki?

Galavics Géza: Nekem az, hogy ettől kezdve mindenhova mentem utána. Vettem és olvastam a könyveit, írásait. A Garas-vitával egy évben jelent meg a *Reneszánsz és barokk* című tanulmánykötete (1961), benne olyan tanulmányokkal, amelyek más-más nézőpontból hasonló dolgokról is szóltak, mint ami elhangzott tőle a doktori vitában. Néhány év múlva, 1964-ben pedig kijött a *Spenót 2.* kötete, amelyben az ő vezetésével egész sor olyan kérdésnek a megoldása, megoldási kísérlete jelent meg, mint például a késő reneszánsz és kora barokk stíluskategóriák egymáshoz való viszonya, a stíluson belül való mozgás meghatározása és értékelése. Olyan dolgok, amelyeket korábban az irodalomtudomány megoldandó kérdésként vetett föl, itt pedig már modellszerű alkalmazásban jelentek meg. S ebben lehetett szerepe az egyetemes művészettörténetnek. Nekem pedig azt jelentette, hogy tanulmányai talán alkalmazhatóak a magyarországi művészettörténet számára is, s akár kölcsönhatásként is megjelenhet a művészettörténet a másik tudományágban.

Ács Pál: Ebben még ma is hiszel?

Galavics Géza: Én igen! De nem tudom persze, hogy erről konkrétan ma mit gondolnak az irodalomtörténészek, hiszen annyifélek vagyunk. Ismerem a te – a Klaniczay Tibor és korának manierizmus-felfogásához képest – gyökeresen megváltozott véleményedet, s azóta a művészettörténet horizontja is lényegesen kitágult. De nekem, akkor is és ma is, ha vizuális jelenséghez szöveget, s nemcsak forrásszöveget, hanem irodalmi szöveget is társíthatok, s ezeket együtt, akár kölcsönhatásban elemezhetem, az termékeny metódusnak bizonyult. Amikor a *Spenót 2.* kötete megjelent, én már a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában dolgoztam. A magyar történelemhez kapcsolódó portrékból és különböző magyar vonatkozású metszetekből álló gyűjtemény 16–19. századi metszeteivel – éppen mert főként sokszorosított grafikából állt – sokféleségében képezte le e századok lenyomatát. Akkor még ott volt a Múzeum épületében a Széchényi Könyvtár, az RMK-könyvek¹⁵ metszetes anyaga, az Apponyi-metszetgyűjtemény s maga a könyvtár is

egyfajta terület-terület-asztalkámként. A muzeológusi munka mellett már akkor is foglalkoztatott, hogy miként lehetne a hazai barokk művészeti kutatásban hasznosítani az irodalomtörténeti kézikönyv korai fejezeteinek és Klaniczay *A magyar barokk irodalom kialakulása* írásának a metodikáját.

Ács Pál: Ez egy elég korai tanulmánya.

Galavics Géza: Igen, 1960-ban jelent meg, és benne van a *Reneszánsz és barokkban* is. Az ő írásait olvasva például az foglalkoztatott, hogyan kezdődik el valami, esetemben a magyarországi barokk képzőművészet, hogyan, mi módon jelenik meg az új stílus. Az egyetemen tanultuk, vizsgáztunk belőle, hogyan történt ez Rómában, a pápai udvarban, a bíborosok és az új szerzetesrendek környezetében, vagy Bolognában, Velencében, vagy éppen a fiatal Rubens milyen impulzusokat kapott Itáliában. De az egy másik világ volt. A kérdést úgy lehetett föltenni, hogyan történik meg mindez nálunk és a mi környezetünkben? Ha az eszmék, amelyek megszületésük mögött állnak, el is jutnak hozzánk, először hol és milyen műalkotásokban érhetők tetten? Ezzel senki nem foglalkozott. Tudjuk, hogy az eszmék nemegyszer gyorsabban közlekednek, mint azt gondolnánk. De amit nem igazán értettem, hogy miért van az, hogy kimentek magyar protestáns fiatalok Hollandiába egyetemre, s ott találkoztak a legmodernebb kulturális áramlatokkal, teológiai felfogással, művészetfelfogással is. Majd hazajöttek, és protestáns lelkészként különböző szinteken, akár hitvitákban, írott megjelenési formákban is teljesen jól működtek. De ugyanakkor nyoma sincs annak, hogy abból a művészeti életből, képzőművészeti világból, amely őket éveken át körülvette, bármi is hazatért volna velük. Aki ezt mégis megpróbálta, az a karrierjével fizetett, üldözéssel, konfliktusokkal nézhetett szembe.

Ács Pál: Tótfalusi Kis Miklós pályáján ez elég jól látszik.

Galavics Géza: Ez példaértékű történet, s nemcsak fantasztikusan modern tipográfiáról volt szó, hanem a kint megismert új eszméknek az átültetéséről.

Ács Pál: Ő valóban egy nagy figura volt.

Galavics Géza: De az átlag nem. Úgyhogy akkor az izgatott nagyon engem, hogy a művészetek történetében ezek a változások hogyan zajlottak le. Mert ahhoz, hogy valamit megértsünk, nem elég mindig a tudatos, direkt változtatásokat keresni. Legalább annyira érdekelt, hogy ha valaminek megeljük a kezdetét, hogyan lesz vége, és aztán hogyan történik az átmenet valami másba. Miért él valami addig, amíg él, és azután hogyan születik valami más, és akkor ki az, aki az újat fölkarolja? Ez is összefügg Maulbertsch tevékenységével, mert Maulbertsch ugyan dolgozott már

¹⁵ Szabó Károly: *Régi Magyar Könyvtár*. Budapest, 1879–1898. (Az 1711 előtt megjelent magyar vonatkozású művek könyvészeti leírása.)

az 1750-es évektől Magyarországon, de igazán a 18. század utolsó harmadában lett rá nagyon szükség nálunk. Máshol nagyszabású mennyezetképekre már nem különösebben volt igény. Magyarországon viszont a művelt, de konzervatív főpapok elárasztották őt megrendelésekkel, piedesztálra emelték, és ontották a megbízásokat. Mi lett később abból a frissességből, amit Sümeg és az avval egykorú alkotásai képviseltek? Sümegi falképeit egy vérkonzervatív püspök, Padányi Bíró Márton, egy vad ellenreformációs figura – akit Mária Teréziának kellett meginteni, hogy lassan a testtel, már nem egészen úgy mennek a dolgok – hívta életre, ő volt a megbízó, s nyilván a programadó is. Akkor hogyan függnek össze a dolgok a megrendelővel meg a szellemi háttérrel? Ezek mind olyan, máig nehezen feloldható kérdések, amelyeknek a föltevéséhez Klaniczay adta nekem az indítást. A másik fontos mondata az volt, hogy „új stílus sohasem születik új művészi mondanivaló és új művészi magatartás nélkül”. Ez egy alapmondat. Írhatta volna akár Arnold Hauser is, és írhatták volna mások is. Tibor nagyon határozottan ezzel indított, mert az ötvenes évek irodalomtörténészei számára gondot jelentett, hogy a hitviták körüli felfokozott légkörben zajló irodalmi, tehát művészeti tevékenység a korstílusok nézőpontjából hogyan írható le. Az én akkori olvasatomban úgy tűnt, hogy Klaniczay Tibornak a *Reneszánsz és barokk*-kötetében összegyűjtött tanulmányai inspirálhatták a korszakkal foglalkozó kollégáit, hogy velük együtt a *Spenórban* a 17. század első évtizedeinek sokszínű irodalmi termését késő reneszánsz és kora barokk stílus kategóriák mentén rendezték el. Pirnát Antal és Stoll Béla írták a késő reneszánsz, s főként Bán Imre a kora barokk részt, és Klaniczay Tibor szerkesztette az egész kötetet, ő írta a tematikus részek összefoglalóit. Műközpontú volt a tárgyalásmód, alkotó személyiségek jelentek meg a stílus kategóriák rendszerébe foglalt történetben. Sikertől nekik szétszalazni a barokk, az új kezdeményezések, egy új mondanivaló első megnyilvánulásait is és strukturálni a történetet. Imponáló és meggyőző volt számomra módszerük és kialakított rendszerük is. Ifjonti buzgalomban az 1970-es évek elején kísérletet tettem arra, hogy Klaniczay Tibor és munkatársai metódusából megpróbáljak valamit hasznosítani a művészettörténet számára.¹⁶ Nem megoldani akartam a problémát, inkább csak jelezni, hogy a magyarországi művészet történetében nem lehet a 17. század első évtizedeiből minden művészeti alkotást a barokk stílushoz kötni, ahogy ezt Garas Klára egyébként úttörő, a 17. század festészetét áttekintő kötetének sorozatcíme jelezte. A kérdés az volt, hogy lehet-e valamilyen módon stílárisan itt is kettéválasztani a korszak művészeti termését. Többféle művészeti ágból vettem a példáimat. Még legjobban a késő reneszánsz falképfestészet hagyományát őrző művekből sikerült egy kisebb csoportot összehoznom. De amikor – a választott irodalomtörténeti minta nyomán, „műközpontúságra” törekedve – epitáfiumok és korai katolikus és evangélikus oltárok képeinek kompozícióit formai jegyek alapján próbáltam stílus kategóriákhoz kötni, sehogy se akart összeállni egy jól körvonalazható kép. Kifejezetten régies, festett,

¹⁶ Galavics Géza: Későreneszánsz és korabarokk. Jegyzetek a 17. század első felének hazai művészetéhez. In: *Művészettörténet – tudománytörténet*. Szerk. Timár Árpád. Budapest, 1973. 41–90.

faragott, aranyozott architektonikus keretekben néhol egészen modern, barokkos kompozíciók jelentek meg, s nem engedték magukat ide vagy oda besorolni. Rá kellett jönnöm (s ez az érzés később egyre inkább erősödött), hogy ha az irodalomtörténetben bevált „műközpontúság” mechanikus alkalmazásával próbálkozik, az az út nem vezet sehová. Ezeket az építáriumokat, oltárokat céhes kismesterek készítették, asztalosok vagy céhbeli festők. Nem művészek, hanem jó mesteremberek, egy régi műhelyhagyomány képviselői. Megrendelőik is csak az ábrázolás témáját határozták meg, legyen egy Krisztus a kereszten, vagy egy Utolsó vacsora, egy Utolsó ítélet vagy akár egy ótestamentumi jelenet. De hogy azt miként kell azt ábrázolni, „azt a festőnek tudni kell”. Több évtized kellett ahhoz, hogy meg lehessen állapítani (s ebben a szlovák kutatás járt az élen), hogy mely metszeteket használtak fel előképként az akkori mesterek. A késő reneszánsz és kora barokk témájú írásomból leginkább a sokszorosított grafikával foglalkozó rész bizonyult továbbvivő kezdeményezésnek. Úgy gondoltam, mindenképp szükséges, hogy a sokszorosított grafikát a magyar késő reneszánsz és barokk művészet narratívájába is beemeljük, ne csupán mint külföldi művészek magyar vonatkozású műveit tartsuk számon. A járható út az egykorú irodalmi alkotásokhoz vagy azok szerzőihez kapcsolódó metszetek, metszetillusztrációk elemzése lett, a jezsuita iskolák barokk tézislapjai, magasan képzett külföldi művészek és metszők megbízásai, mint barokk kezdeményezések megjelenítői. Itt hoztam példát arra is, hogy egy par excellence barokk írónak vagy szerzőnek és az általa készíttetett vagy neki készült művészeti alkotásnak nem feltétlenül és automatikusan kell ugyanúgy a barokkba illeszkedőnek lennie. Példám Bethlen Miklós és az ő betlenszentmiklósi kastélya volt. Bethlen Miklós az 1660-as évek első felében bejárta a barokk Európát, művelt fiatalemberként tért haza, felépíttette betlenszentmiklósi birtokán a családi rezidenciának szánt kastélyát. Élete utolsó bő évtizedét Nagyszebenben és Bécsben börtönben töltötte, itt készült 1708–1710 között az augustinusi Vallomások mélységével és komolyságával megírt Önéletírása, egy minden ízében, stílusjegyeiben barokk irodalmi alkotás. Az általa megépített kastély viszont az erdélyi késő reneszánsz építészetnek lett jeles alkotása. Ez a formális logika szerint azt a kérdést veti föl, hogy hol van akkor a stílus és az ember egysége?

Ács Pál: Ezt a kastélyt – mi így tanultuk – ő maga tervezte.

Galavics Géza: Igen, ő. De elképzelésének alapjait, kereteit az erdélyi kastélyépítészet tradicionális formái és funkciói adták. Kereste ugyan a lehetőséget, hogy az épületen az Európában látott építészeti impressziói is megjelenjenek, de a meghatározó számára is az erdélyi építészeti hagyomány lett. Bár szeretett volna külföldről építésztné hívní, de ha az ide is jött volna, teljességgel hiányzott volna számára az az építészeti kultúra, amelyben ő a mesterségét megtanulta és gyakorolta. Bethlen Miklós markánsan új, talán Itáliában látott építészeti formát és funkciót a kastély kerti szárnyán végigfutó, nyitott, emeletes árkádsor révén gondolhatott megjeleníteni. De hogy ez az ő idejében, hogy nézhetett ki, nem tudjuk pontosan. Ugyanis a kastély

mai, sírnivaló állapotában is impozáns kerti homlokzatán a loggia oszlopsorát a 18. század közepén új elemekkel bővítették. Bethlen Miklós és kastélya történetének ilyen típusú megközelítésében a művészettörténet első lépésként a megrendelőre, a mecénásra fókuszál. Disszertációmban olyan műalkotást kerestem, amelynél a hazai művészeti élet összetettségét a maga komplexitásában, a megrendelő, a művész és a közönség hármasságában, mintegy modellszerűen lehessen megvizsgálni, és olyan megrendelőt, mecénást, akinek az élete és művészeti megrendelései, lehetőleg éles helyzetben, olyan természetességgel folynak egymásba és mutatkoznak meg, mint Klaniczay Tibor Zrínyi-monográfiájában (1964) a költő és a hadvezér tevékenysége.

Székely Júlia: Lehetett-e ilyen sokféle szempontnak megfelelő műegyüttest találni? És kihez lehetett erről doktori disszertációt készíteni? Ki volt a témavezetője?

Galavics Géza: Vayer Lajos professzor volt a témavezetőm, akinek a történeti ikonográfia és az itáliai művészetben a mecénáskutatás is az erősségei közé tartozott. És igen, végül találtam egy olyan műalkotást, ahol nemcsak a megrendelő és a festő személye volt jól megrajzolható, hanem ismertünk az elkészült műről a közönségtől érkező reakciókat is. A mű egy 1791–1792-ben készült Szent István-oltárkép a szombathelyi püspökség székesegyházában, része egy nagy műegyüttesnek. Festője a bécsi Akadémián tanult osztrák festő, a Sopronban letelepedett Dorffmaister István volt. Megrendelője Szily János püspök, akit 1777-ben még Mária Terézia nevezett ki az új szombathelyi egyházmegye élére. Egy évtized múlva, már szombathelyi püspökként, Hefele osztrák építésszel tervezeteti és építteti a püspöki épületegyüttest – szemináriumot, püspöki palotát, székesegyházat –, és Maulbertsch lesz festészeti díszítésük vezető mestere. Nemcsak épületegyüttesként tervezi meg püspöki központját, hanem a művészetek által szellemi konstrukcióként is. Szent István-oltárképe azonban Szily püspök képprogramjában kardinális helyet foglal el. Saját uralkodóeszményének megjelenítését székesegyháza oltárképére bízta, de ehhez nem a hagyományos „Szent István felajánlja országát Szűz Máriának” képtípust választotta. Az ő Szent Istvánja a képen nem az égiekkel kommunikál, hanem itt a földön, a népe között tevékenykedik, épp a pannonhalmi apátság megalapításán – a kép, megrendelőjének szándéka szerint, ellenpólusa az apátságot feloszlató s a koronát Bécsbe vitető II. Józsefnek.

Székely Judit: Amikor megírta a doktori disszertációját, akkor Klaniczaynak is elvitte?

Galavics Géza: Noha a disszertáció egész alapállása egyfajta társadalomtörténeti nézőpontot is érvényesítő művészettörténet volt, s Klaniczay Tibor ihletésére készült, de az ember huszonevesen ritkán gondol olyat, hogy egy másik tudományág elfoglalt professzorának elviszi a nem is annyira az ő korszakába illő sok oldalas kéziratát. Azért persze kíváncsi voltam, hogy mit szólnának hozzá az irodalomtörténészek. S tettem is egy próbát. Tarnai Andor jó barátja volt a Nemzeti Múzeumbeli főnökömnek és kollégámnak, Rózsa Györgynek. S ha éppen az OSZK-ba jött,

be-be nézett hozzá is a Történelmi Képcsarnokba. Szóba hoztam, hogy a nemrég befejezett disszertációmát esetleg elolvasná-e? Udvarias kolléga volt, elvitte a kéziratot. Mikor legközelebb újra jött, vissza is hozta, nem volt bőbeszédű, csak annyit mondott: „érdekes volt”. Egyébként, hogy a disszertációm azért valahogy mégis elérhette az irodalomtörténészek ingerküszöbét, azt onnan tudom, hogy már azután, hogy írásom nyomtatásban is megjelent, egy fiatalabb irodalmár kolléga megkérdezte egyszer: tudod, hogy a könyvedet annak idején Szigethy Gábor (akkoriban az ELTE Felvilágosodás Kori Magyar Tanszékének adjunktusa) szemináriumán feldolgoztuk? Nem tudtam róla. De kissé elkalandoztam. Az eredeti kérdés az volt, hogy elvittem-e a disszertációm kéziratát Klaniczay Tibornak, és a válaszem: nem. Neki nem. De megmondom, kinek vittem el: Aradi Nórának, 1970 tavaszán. Abból az apropóból, hogy akkortájt kezdték szervezni az MTA Művészettörténeti Intézetét, pontosabban akkor még Művészettörténeti Kutatócsoportját. Akkor én már hét éve a Nemzeti Múzeumban dolgoztam muzeológusként, s úgy éreztem, a Történelmi Képcsarnok gyűjteményeiben eléggé elsajátítottam a múzeumi gondolkodásmódot (van ilyen!), s eredeti műalkotások között jó tapasztalatokat szereztem a történeti ikonográfia és a sokszorosított grafika műfajában is. Váltottam volna, s szívesen lettem volna főállású kutató. Bejelentkeztem az Intézetbe Aradi Nóra igazgatóhoz, s elmondtam: azt hallottam, hogy az Intézet a magyar művészettörténet egészével foglalkozik majd. Ha így lesz, akkor bizonyára szükség lesz egy barokk-kutatóra is. Amit én tudok, azt talán meg lehet ítélni a disszertáciomból, és letettem az asztalára a dolgozatot. Aradi Nóra elolvasta, és pár hét után azt mondta, jó. Arról is beszélt, hogy hamarosan indul egy új könyvsorozat, *Művészettörténeti Füzetek* lesz a címe, s az első három között ott lesz az enyém is.¹⁷

* * *

Igazán ettől kezdtem látszani a hazai és a közép-európai művészettörténeti szcénában. Az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja majd Intézete rendkívül impulzív kutatóközösséget alkotott, különböző múzeumokból és intézményekből érkező tapasztalt kutatók és az egyetemről kikerült tehetséges fiatalok közös munkájával, s a legkülönbözőbb természetű és műfajú egyéni és kollektív feladatok hosszú-hosszú sorával. Ezeken próbálhattam ki igazán, hogy megtanultam-e fél évszázaddal azelőtt tanárainktól és hét év múzeumi munkája alatt muzeológus kollégáimtól a művészettörténész mesterséget. Közben néha tanítottam az ELTE és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékén is, s mint az ELTE Művészettörténeti Doktori iskolájának alapító tagja, magam is beálltam a sorba, hogy én is megpróbáljam továbbadni a következő generációknak úgy, ahogy annak idején én is kaptam, s a magam tapasztalatával gyarapítottam. Sokan közülük már messze előttem járnak, s ez így van rendjén.

¹⁷ Galavics Géza: *Program és műalkotás a 18. század végén. Egy festmény születése és fogadtatása.* Budapest, 1971.

BESZÉLGETÉS DÁVID FERENC MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSSZEL

A PÁLYAKEZDÉSÉRŐL, A SOPRONI BELVÁROS HELYREÁLLÍTÁSÁRÓL
(RÉSZLET)¹

Turbuly Éva: Valahol olvastam, hogy az édesapja zeneszerző volt.

Dávid Ferenc: Igen, 1913-ban született.² Közeleg a 100. évforduló.

Turbuly Éva: Nem merült fel a zenei pálya?

Dávid Ferenc: Természetesen igen. Fuvoláztam, konzervatóriumba jártam. Emellett persze, mint minden bölcsész, hatéves koromtól éjjel-nappal olvastam. 17 évesen jöttem rá, hogy nem leszek zenész. Ebben az is szerepet játszott, hogy ott jöttek az időigényes melléktárgyak, a gimnáziumban meg készülni kellett az érettségire. A konzervatóriumi osztálytársaim kétharmadából profi zenész lett, volt összehasonlítási alapom, mit tud, aki odavaló. Nem voltam elég muzikális.

Turbuly Éva: Mennyire volt magától értetődő, hogy ha nem a zenét, akkor a művészettörténetet választja?

Dávid Ferenc: 1958-ban érettségiztem. Akkor vezették be kísérletképpen a gimnáziumok IV. osztályában a lélektan és a művészettörténet oktatását. Jó tanárom volt – Forrai Miklós,³ zenész. Az ismeretségi körömben is volt egy csomó ember, aki közel állt a képzőművészetekhez. Amikor szóba került, hogy a művészettörténet érdekel, Kozma Erzsébet,⁴ a híres építész, Kozma Lajos lánya rendeztette velem édesapja képeslap-gyűjteményét. Tudjuk, hogy a századelőn ez volt a reprodukció legfőbb formája. A gyűjtemény egy kétajtós szekrényt töltött meg, a munka hónapokig tartott. A végére teljesen otthon voltam Németország és Olaszország városaiban, ahol Kozma Lajos járt. A háború alatt rengeteg épületet bombáztak le

¹ Turbuly Éva: Soproni házak, soproni emberek. Beszélgetés Dávid Ferenc művészettörténésszel a pályakezdéséről, a soproni belváros helyreállításáról. *Soproni Szemle*, 66, 2012, 2. 156–168.

² Dávid Gyula (1913–1977) zeneszerző, a Zeneművészeti Főiskola tanára.

³ Forrai Miklós (1913–1998) karmester, karnagy, a Zeneművészeti Főiskola tanára, az MTA tagja.

⁴ Kozma Erzsébet zongoratanár, 1950–1956 között Zeneművészeti Főiskola főtitkára, 1956-ban igazgatóhelyettese. Ausztráliában telepedett le.

Németországban, én viszont a képeslapokon keresztül a középkorias városokat és a belőlük kimagasodó templomokat úgyszólván eredeti formájában ismertem meg. Ez nagyon jól jött, mivel kezdettől fogva elsősorban az építészettörténet érdekelt.

Turbuly Éva: Akkoriban közvetlenül lehetett művészettörténésznek jelentkezni?

Dávid Ferenc: 1958-ban éppen igen, de választani kellett mellé egy másik szakot is, én a magyar mellett döntöttem. Később megbántam, mert hiányzott a történelem szak által nyújtott alap, az „elemi iskola”, amit témánként kellett bepótolnom. Szóbeli felvételi volt, nem elsősorban a tárgyi tudás számonkérése, inkább afféle fejtárgyatás. A kérdéseket értelmesen és méltányosan ahhoz mérték, ki honnan jött. Tőlem azt tudakolták, elég sokat jártam-e múzeumba, s megjegyeztem-e, amit láttam? Galavics Gézánál, Marosi Ernőnél, akik Sopronból, illetve Miskolcra érkeztek, inkább az olvasottságot tesztelték. A felvételiztetők közül Zádor Annára emlékszem a legjobban. Tanáraink közül ő kívánt leginkább nevelni. Erős szociális érzékkel rendelkezett, finom módon, tanácsokkal segítette a rászorulókat. Teljesen ellentétes egyéniség volt Fülep Lajos, aki mindvégig a művészettfilozófia és a művészettörténet határán egyensúlyozott. Rettenetes elvárásai voltak, nem érdekelt, ki honnan jött. Természetesnek vette, hogy valamennyi, vagy legalábbis nagyon sok nyelven olvasunk. Amikor – évekkel később – bevallottam, milyen keveset tudok, csak annyit vetett oda: Elővesz egy vastag könyvet és egy szótárt, a 900. oldalnál tudni fogja a nyelvet. A művészettörténet nálam az első perctől kezdve „nagyon bejött”. A zenére és a költészetre hivatkozva voltam rossz tanuló a gimnáziumban, ezért most úgy éreztem, meg kell mutatnom, mire vagyok képes. Ráadásul könnyen is ment.

Turbuly Éva: Galavics Géza és Marosi Ernő nevét említette. Inspiráló évfolyamuk volt!

Dávid Ferenc: Így van, sokat tanultunk egymástól. Korábban három embert vettek fel évfolyamonként, azelőtt tízet, mi tizenketten voltunk. Mindenféle érdeklődésű ember akadt köztünk. Soha senki nem mondta, hogy az előadásokon kell megtanulni a szakmát. Azok csak példát mutattak egy-egy téma megragadására. Jó időszak volt! Az első év után a visegrádi Mátyás-palota ásatásán dolgoztunk segéd munkásként, a következő évben három hetet töltöttünk Sopronhorpácson, az Árpád-kori templom helyreállításán, többek közt Kőfalvi Imrével,⁵ a kiváló kőfaragóval. Horpács építéstörténete a legbonyolultabbak egyike, ezt testközelből megismerni izgalmas volt. Utána két hetet töltöttünk Sopronban a Fabricius-ház pincéjének római kori ásatásán Póczy Kláránál.⁶ Ezek a munkák is az építészettörténet felé irányítottak.

⁵ Kőfalvi Imre (1914–1988) kőfaragó, az OMF munkatársa volt.

⁶ Póczy Klára (1923–2008) régész, művészettörténész, elsősorban Sopron és Budapest római kori örökségének kutatója volt.

Turbuly Éva: Ezeken az ásatásokon megismerhette a „hely szellemét”.

Dávid Ferenc: Így van. És Sopronnal megismertem az egyetlen olyan magyar várost, amely úgy volt középkori és középkorias, mint a német városok azokon a képeslapokon. Ez vezetett oda, hogy az egyetem utolsó évében elvállaltam egy olyan állást, amely állandó soproni tartózkodást írt elő, az ötödévet az egyetemen már levelezőn végeztem. Akkoriban indult Sopron belvárosának rekonstrukciója, ehhez alapítottak állást kutató számára. Az ötvenes évek legvégén született meg az állami elhatározás arról, hogy felújítják egy város, egy falu és egy tájegység műemlékeit, s az ehhez a szükséges pénzt állami forrásokból biztosítják.

Szinyei Merse Anna

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TANSZÉK, AHOGY AZ EMLÉKEIMBEN ÉL

Máig nagy szerencsémnek tartom, hogy az 1960-as évek első felében lehettem bölcsészhallgató az érdeklődési körömnél leginkább megfelelő művészettörténet és olasz szakon, ráadásul évkihagyás nélkül nyerhettem felvételt. Nagy szó volt ez akkoriban, hiszen nem minden évben indult művészettörténész-képzés, sok volt a jelentkező, és a hozzám hasonló származásúakat általában elutasították. Helyhiányra hivatkozva kétszer velem is ez történt, ám 1960 szeptemberének közepén – a művelődésügyi miniszterhez¹ benyújtott fellebbezéseink eredményeként – Zentai Loránnal együtt mi ketten mégis csatlakozhattunk a művészettörténészek addig tizenhárom fős első évfolyamához. Olasz szakon tizenketten lettünk, de nekem – és a fölöttem járók közül Péter Mártának – később is sok nehézségünk adódott ezzel a ritka szakpárosítással, mert jelentős átfedések voltak az órarendünkben. Olaszos óráink kárára mi a művészettörténeti előadásokat és szemináriumokat részesítettük előnyben.

Tanszékeink fénykorának kellős közepén jártunk, amikor még a korábbi nehéz évtizedek próbáit kiállt, nagy tudású professzorok vezethettek be bennünket választott tudományaink rejtelseibe. A továbbra is aktív, tiszteletreméltó szaktekintélyek mellé akkoriban mindkét szakomon friss tanerők is bebocsátást nyertek a patinás falak közé, sőt bizonyos tantárgyi újításokban is részünk lehetett, erről később ejtek szót.

Bár kora gyermekkoromtól kezdve művészettel átitatott családi környezet vett körül és sokat olvastam ilyen tárgyú műveket, valamint iskoláimban is kiváló tanárokat sikerült kifognom, nem állíthatom, hogy minden tantárgynál túl könnyű lett volna beilleszkedésem az egyetem legalsóbb évfolyamán is megtapasztalt magas fokú tudományosságba. A régebbi korokat illetően Dobrovits Aladár, Oroszlán Zoltán, Trencsényi-Waldapfel Imre² professzorok érdekesítő előadásai, vagy a Szilágyi János György által vezetett múzeumismereti órák, épp a korábbi múzeumjárásaimnak és olvasmányaimnak köszönhetően, nem jelentettek számomra nehézséget, csak örömteli felfedezéseket. Voít Pál előadásaira is ezt mondhatom, aki az iparművészet területén igazított el bennünket. Különösen nagy szükségem lett azonban Dercsényi Dezső építészettörténeti alapismereti óráira ahhoz, hogy az általa a

1 1958. I. 28. – 1961. IX. 13. között a Münnich-kormány művelődésügyi minisztere Benke Valéria (1920–2009) volt.

² Trencsényi-Waldapfel Imre (1908–1970) ókortörténész, 1950–1967 között az ELTE Latin Tanszék vezetője, az MTA tagja.



Ember Ildikó, Szinyei Merse Anna, Csernitzky Mária, Lukács Zsuzsa műemléki gyakorlaton, a soproni Caesar-ház mennyezeti stukkóinak restaurálása közben, 1963 k.

következő évben előadott középkori magyar művészetet kellő alaposággal megérthessem. A háború alatt, majd utána is nélkülözések között élő, félárva fővárosi gyermekként ugyanis szinte teljesen ismeretlen volt számomra a magyar vidék műemléki gazdagsága. Ezért is tartoznak legszebb egyetemi élményeim közé a Dercsényi Dezső, Entz Géza és Zádor Anna magas szintű helyszíni magyarázataival élővé tett, évenkénti autóbuszos tanszéki kirándulásaink hazánk különböző részeire. Nagyszerű alkalom volt mindezek elmélyítésére az a nyári műemléki gyakorlat, amelyre valamikor 1963 táján a soproni Caesar-ház 1700 körüli mennyezeti stukkóinak restaurálására fogadott be négyünket az Országos Műemléki Felügyelőség ottani kirendeltsége. Évfolyamtársammal, Ember Ildikóval és az alattunk járó Cserniczky Máriával és Lukács Zsuzsával ekkor értettük meg igazán, mekkora szenvedést jelenthet minden mennyezetfestőnek és szobrásznak az állvány tetején nyakmerevédésig tartó huzamos munka... Kárpótlásul néhányszor elkísérhettük a műemlékes szakembereket a Sopron környéki kiszállásaikra. Amellett, hogy remek műemlékeket ismerhettünk meg, számos részfeladatukba, kutatási módszereikbe is betekintést nyerhettünk. Az ilyenformán sokasodó vidéki tapasztalatok is hasznosulhattak későbbi tanulmányútjaimon nem csak itthon, hanem Európa, majd más kontinensek műemlékeinek és múzeumainak világában is. Ezen kívül az 1956-ot követően részlegesen megnyílt határoknak és szélesebb rokonságunk vendégszeretetének köszönhetően már 1958-ban és 1962-ben Erdély, 1963-ban és 1967-ben a Felvidék múzeumaiban és műemlékei között is körülnézhettem. Mindez szervesen kapcsolódott a tanszék előadásain és szemináriumain elének tárt tudásanyaghoz, és annak ellenére, hogy nem lettem műemlékes, csak lelkes középkor- és reneszánsz-rajongó, a szá-



Ember Ildikó, Szinyei Merse Anna, Lukács Zsuzsa, Csernitzky Mária műemléki gyakorlaton, a soproni Caesar-ház mennyezeti stukkóinak restaurálása közben, 1963 k.

momra oly fontossá vált nemzetközi összehasonlító vizsgálataim kiteljesítéséhez is biztos alapozást képezett, még későbbi korok és távolabbi műfajok esetén is.

1960 őszén azonban nem minden ment zökkenőmentesen. Többségünk számára kezdetben elég nehéz volt Vayer Lajos tanszékvezetőnk (valamint az olasz szakon Kardos Tibor³ és Sallay Géza⁴ professzorok) rendkívül mélyenszántó előadásainak értő követése. Ezekhez a középkortól a reneszánszon keresztül egészen a Settecentoig ívelő korszakok egy-egy részkérdését boncoló előadásokhoz tartozó vizsgáinkhoz Vayer professzor úr megkövetelte tőlünk az idegen nyelvű szakirodalom ismeretét, hiszen akkoriban nemigen léteztek kellő mélységű magyar publikációk. Olasz témáknál nekem helyzeti előnyöm volt, de leginkább a német, majd az angol nyelvre volt szükségünk. Egy-egy kötet kijegyzetelésével segítettük egymást, és buzgón látogattuk az egyetem nyelvi lektorátusának nyelvóráit. Oroszból mindenkinek, nekünk nyelvszakosoknak latinból is államvizsgáznunk kellett. Akkor ugyan kevésbé hittem, de további nyelvtanulásaimnál és utazásaimnál is mindkettőnek hasznát vettem.

A professzori nagyelőadások mellett – amelyek sorába természetesen Zádor Anna Palladiótól a 20. századig eljutó, építészeti és képzőművészeti órái is beletartoztak – igen fontosak lettek számunkra a Vayer Lajos és Zádor Anna vezette szemináriumok

³ Kardos Tibor (1908–1973) irodalomtörténész, 1950–1973 között az ELTE Olasz Nyelv- és Irodalom Tanszék vezetője, az MTA tagja.

⁴ Sallay Géza (1926–2012) irodalomtörténész, nyelvész, 1973–1991 között az ELTE Olasz Nyelv- és Irodalom Tanszék vezetője.

és gyakorlatok. Általuk fokozatosan elsajátíthattuk a művészettörténet-tudomány és szakma különféle területeinek alapismereteit és módszertanát. Professzoraink ilyenkor megtapasztalt, egyéni érdeklődéseinket is figyelembe vevő közvetlensége sokat segített elfogódottságunk legyőzésében, saját utunk megtalálásában. Jóindulatú tanácsaikra és segítségükre később is bátran számíthattunk.

1961 ősztől új tanerő került a tanszékre: Aradi Nóra. Először a gyakorlati képzésünkbe kapcsolódott be, majd 1963 tavaszi szemeszterétől – Zádor Annával megosztva – részben ő vette át a 19. és 20. századi magyar, illetve európai képzőművészet oktatását. Az egyetem vezetősége ugyanakkor olyan új tantárgyat vezetett be számunkra a II. évfolyamon, amely addig teljességgel ismeretlen volt a bölcsész-karon. Fél évig Sárkány Lóránd⁵ vezetésével rajz és mintázási gyakorlaton, míg a második félévben Matzon Frigyes⁶ irányításával mintázási gyakorlaton vehettünk részt. Kedveltük ezt a közvetlen tapasztalatszerzést, amellyel többek között kritikai érzékünket is fejleszthettük. A teljes tanszéki hallgatóságot hamarosan felvillanyozhatták a külső előadóként néhány alkalomra meghívott Németh Lajos⁷ számunkra bemutatott friss Csontváry-kutatásai is – ezek persze nem kerültek be a lecke-könyvbe. A valamivel szabadabb légkör jeleit érzékelhettük akkor is, amikor az egyetemi tanulmányokra előzőleg politikai okokból alkalmatlannak nyilvánított Bibó István és Illyés Mária úgy is társunk lehetett, hogy a miénket követően nem indult új évfolyam.⁸ Az amnesztiával szabadult Bibó István fia két évi porcelángyári munkát követően nyert felvételt, míg a persona non grata-ként kezelt Illyés Gyula leánya az Iparművészeti Főiskola díszítőfestő szakáról végre sikeresen kérhette át magát az eredetileg is megcélzott művészettörténet – francia szakra. Először hozzánk osztották be őket, de elég komplikált órarendjük lett: kénytelenek voltak más évfolyamok óráit is felvenni. Ha már itt tartunk – bár ez nem tanszéki téma – meg szeretném említeni a nem túlzottan kedvelt világnézeti óráinkat, hiszen mindez talán újdonság a fiatalabb korosztályoknak. A baj számomra a politikai gazdaságtannal kezdődött, amelynek közepesre sikeredett vizsgái ráébresztettek arra, hogy ezt bizony alaposan be kell magolni. A dialektikus materializmus és a többi ideológiai tárgy esetében így már inkább elkerülhettem a többnyire jelesekert tartalmazó lecke-könyvem elcsúfítását. Az ideológiai alapozás az iskolai gyakorlataink során is szerepet kapott: a III. évfolyam mindkét szemeszterében kötelező volt az úttörő- és KISZ-gyakorlaton való részvétel. A tanszéken ugyan nem találkozhattunk az egyetem megfelelő irodájában titkosan nyilvántartott megbízhatósági értékelésünkkel, de nem lehetett véletlen, hogy a modern nyelvszakosok

⁵ Sárkány Lóránd (1904–1973) festőművész, rajztanár, a Művészettörténeti Tanszék vendégelőadója.

⁶ Matzon Frigyes (1909–1986) szobrász, 1953–1974 között a Képzőművészeti Gimnázium tanára, a Művészettörténeti Tanszék vendégelőadója.

⁷ Németh Lajos (1929–1991) művészettörténész, az MTA levelező tagja. 1957–1990 között a Művészettörténeti Dokumentációs Központ/MTA Művészettörténeti Kutató Csoport munkatársa, 1979–1991 között az ELTE Művészettörténeti Tanszék vezetője.

⁸ 1966-ban nem indult évfolyam.



Szinyei Merse Anna, Ember Ildikó, Csernitzky Mária, Lukács Zsuzsa műemléki gyakorlaton, a soproni Caesar-ház loggiáján, 1963 k.

számára kötelezően biztosítandó, egyszeri külföldi nyári egyetemi kurzusra az ügyintézésel megbízott Kulturális Kapcsolatok Intézete éppen a már lediplomázott Péter Márta és az én útlevelem kiadását késleltette. Így kettőnket sikerült megfosztani az urbinói egyetem remek kurzusainak teljes hónapi látogatásától: csak több, mint egy hét késéssel csatlakozhattunk problémamentesnek ítélt társainkhoz. Mivel 1964-ben még szinte lehetetlen volt a nyugati utazás, mi ezt a lehetőséget is szinte csodaként éltük meg.

Lassanként szakdolgozati témát kellett választanunk, számomra ez dupla feladatot jelentett. A szeminárium foglalkozásokon hamar kiderült a 20. századi szobrászathoz való vonzódásom, ezért Vayer professzor úr, aki jóideje a velencei biennálé kormánybiztosa is volt, Kerényi Jenő hiányzó monográfiájának elkészítésére beszélt rá, ezt el is fogadtam. Az olasz tanszéki dolgozataimmal elégedett Kardos Tibor professzor úr ugyanakkor nem volt hajlandó belenyugodni, hogy nála ne készítsek diplomamunkát. Mindkét szakomra való tekintettel tehát egy olyan, szerte addig feldolgozatlan téma alapanyagát adta át nekem, ami valóban felkeltette az érdeklődésemet. Így amellett, hogy Kerényi-dolgozatommal is szépen haladtam, IV. év végére sikerült nagyjából összefoglalnom a hazánkban akkor fellelhető csekély szakirodalom alapján végzett kutatásaim eredményét Michelangelo művészeti nézeteivel kapcsolatban, a Francisco d'Olandával folytatott beszélgetései alapján. Az V. évfolyami erős leterheltségem miatt végül lemondtam a teljes kidolgozásáról. A diplomázásomat követő hosszabb római tartózkodásom alatt aztán mégis folytattam ezirányú könyvtári kutatásaimat is, míg egy 19. század végi római évkönyvben végre

rábukkantam arra a publikációra, amelynek végkövetkeztetései nagyjából megegyeztek az én hipotéziseimmel. Ez természetesen nagy megnyugvással töltött el, még ha a kérdésbe befektetett sok munkám csupán a Professzor úr és az én titkom is maradt. Jelesre minősített Kerényi-szakdolgozatommal sem voltam túl szerencsés. Zádor Anna és Aradi Nóra pozitív lektori véleménye ellenére sem publikálhattam a művész, illetve a Corvina Kiadó igényei szerint könyvvé fejlesztett monográfiát: Aczél György közbelépésére a kiadó kénytelen volt visszalépni a megjelentetésétől. Talán csalódásom kárpótlásaként adták aztán ki az egyik szemináriumi dolgozatom során elkezdett és szintén Rómában kiteljesített kismonográfiámat Marino Marini-ről.⁹ A Kerényi-kézirat későbbi publikálásától elment a kedvem, de 1975-ben legalább egyetemi doktorátust szereztem vele.

A bölcsészkar utolsó két tanév szaktárgyi tanítási óráira az Apáczai Csere János Gyakorló Gimnáziumban került sor. A tankönyvet is jegyző Dombi József értékelte eredményeimet, és az V. évfolyam legelején arra biztatott, hogy vállaljam el a csepeli Jedlik Ányos Gimnázium művészettörténet-tanárának egész évi helyettesítését. Három osztályban, összesen hat órában tanítottam, ami a felkészülésekkel együtt bizony jelentős leterheltséget hozott számomra. A kötelező olasz tanítás és a múzeumi gyakorlat mellett még szakóráink is voltak, a szakdolgozat befejezéséről, valamint a filozófiai és pedagógiai tárgyakat is tartalmazó államvizsgára való felkészülésről nem is beszélve. A Magyar Nemzeti Galéria Szobor Osztályára jártam gyakorlatra, ám a bírálati munkát még érdekesebbnek találtam: akkoriban olyan szaktekintélyek hatalmas tapasztalatán alapuló véleményekkel lehetett ott találkozni, mint például Genthon Istváné.

Szigorlataimat és államvizsgámat is jeles eredménnyel zártam, ezért igen kellemtelenül érintett, hogy egyetlen tanári, vagy művészettörténési állást sem lehetett abban az évben megpályázni. Legfeljebb vidéki kollégiumi nevelőtanárnak mehetünk volna el, de ezt senki sem vállalta. Professzoraim azonban felajánlották, hogy időlegesen segíteni tudnak olasz szakmai tanfolyamok ösztöndíjának elnyerésében. Így kerültem Zádor Anna révén Bobrovszky Idával együtt a vicenzai Palladio Központ tanfolyamára, továbbá Vayer Lajos, illetve Tolnai Károly révén a velencei Fondazione Cini szintén rendkívül érdekes egy hónapos kurzusára. Mindkét helyen olyan fontos ismeretségeket köthettem, amelyeket későbbi nemzetközi kiállítás szervezéseim során is hasznosíthattam. Bár ezután öt évig nem kaphattam nyugatra szóló útlevelet, mégis megérte, hogy diplomázásomat követően egy teljes évet töltöttem Olaszországban, az említett Észak-itáliai tanfolyamokat beleértve. Három hónapig a római Galleria Nazionale d'Arte Moderna önkéntes muzeológusaként dolgoztam, illetve alapos múzeumi és műemléki tanulmányutakat tettem Itáliaszerte, sőt Svájcban, végül Bécsben is. Tapasztalataimat később sokféle módon tudtam felhasználni. Mindez sajnos nem könnyítette meg itthoni elhelyezkedésemet, ezért néhány évig művészettel kapcsolatos adminisztratív munkaköröket voltam kénytelen ellátni a Corvina Kiadóban, majd az Iparművészeti Főiskolán. Csak második kislá-

⁹ Szinyei Merse Anna: *Marini*. Budapest, 1977. (A művészet kiskönyvtára, 113.)

nyom születése után, 1973 végére válhattam a Magyar Nemzeti Galéria muzeológusává, ahonnan 2006 végén mentem nyugdíjba.

Tanszéki kapcsolataim 1968-ban váltak újból élénkebbé, amikor részt vehettem a XXII. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus előkészítésében, főként a kiadandó bibliográfia munkálataiban. Amikor pedig 1969 szeptemberében végre Budapestre érkeztek szakmánk világhírességei, az olasz nyelvű meghívottak segítője, tolmácsa, idegenvezetője lettem. E munkám újra tartós szakmai kapcsolatokat eredményezett.

Mindent összevéve meg kell állapítanom, hogy az 1960 és 1965 közötti egyetemi éveim alatt – különösen a számomra meghatározó jelentőségű művészettörténeti tanszék magas szintű oktatásának és példamutatásának köszönhetően – teljes pályám szempontjából létfontosságú ismeretanyagot és módszereket sajátíthattam el. Mind ezért tisztelet és hála illeti professzoraimat és tanárait.

Tátrai Vilmos

AMENNYIRE ÉN EMLÉKEZEM

Ha nekiállok visszaemlékezni egyetemi éveimre, akkor szubjektivitásból garantáltan nem lesz hiány. Több mint fél évszázaddal ezelőtti benyomásaimat, gondolataimat kell visszaidézniem, hidat építenem akkori és mai gondolkodásom között, őszintének kell lennem, mert anélkül az egésznek semmi értelme, de azért kegyeletet sem sérthetek, mert az kevésbé ízléses. Vissza kell idéznem akkori önmagam, a csöppet sem felnőtté vált, örökké szorongó, neurotikus, kisebbségérzetű komplexusokkal küszködő, és ettől nyilvánvalóan önző fiatalembert, aki igazából csak azt tudta biztosan, már jóval az egyetem előtt, hogy művészettörténésszé akar válni. Az persze jó volt, hogy nem fenyegettek többé sem matematika, sem hegedűórák, és az előfelvételik 11 hónapos katonai szolgálatán is túl voltam. Nagyon igazat adtam a tanszékvezető Vayer tanár úrnak, amikor az első órán elmondta, hogy itt bizony inkább előbb, mint utóbb számos élő és holt nyelvet ismernünk kell, vaskos könyveken lesz muszáj átrágnunk magunkat, és inkább kötelező, mint ajánlott olvasmány az *Isteni színjáték*. Ettől kezdve csak igen ritkán láttuk Vayer tanár urat, megannyiszor vártunk rá a tanteremben, aztán jött valaki, aki kimentette, közölve távolléte nyomós indokát. Ezzel együtt Vayer tanár úrra jó szívvel gondolok. Csodáltam műveltségét, deákos írásművészetét, vagyis hosszú, de mindig világos tartalommal megtöltött mondatait, örömem telt a nála tett látogatásokban, kedvességgel bocsánatossá tett hiúságában, a felesége iránt minden második szóval, gesztussal kinyilvánított szeretetében. A pontos, félreérthetetlen fogalmazás iránti igényemet, legendás gimnáziumi osztályfőnököm, Bada tanár úr után ő erősítette tovább. Más kérdés, hogy ez az igény görcsössé tett, ha csak három oldalnyit írnom kellett, riadalommal töltött el, valósággal pánikreakciót váltott ki belőlem, nem tudtam meg, legfeljebb évtizedekkel később és nagy ritkán, mi az, jóízűen, folyamatos szorongás nélkül írni. A vele kapcsolatos kellemes emlékeim között csak egy keserű ízű van. Az a szigorlati vizsga, amelynek tárgya ezer év (500-tól 1500-ig) művészete volt. Lehetetlennek tűnt a felkészülés. Meg volt adva az ajánlott irodalom, semmi kifogás nem érhetette a ház elejét: több ezer oldal németül, angolul, olaszul, franciául. Tanácstalan voltam, végül abban találtam meg a feladat megoldásának legalább halvány reményét, hogy megvettem az Ullstein *Kunstgeschichte* öt paperback kötetét,¹ és minden második mondatát aláhúzva végigolvastam. Még egy cseppnyi büszkeség is volt bennem, hogy ennyi német szöveget elolvastam. Ha nem is túlságosan, de abban bíztam, hogy az ezer év bármelyik főművéről, vagy periódusáról kapott kérdésre, valami keveset, a bukás elkerüléséhez elegendőt el fogok tudni

¹ Az *Ullstein-Kunstgeschichte*, a berlini székhelyű kiadó 1963–1965 között megjelentetett, zsebkönyv formátumú, 20 kötetes egyetemes művészettörténeti sorozata volt.

hebegni. Eljött a vizsga órája, vártam a kérdést. Vayer tanár úr azonban túl szokványosnak ítélte, hogy mondjuk a reimsi katedrálisról kezdjen el faggatni. Régi barátja és nagy tisztelője volt az épp akkoriban elhunyt Genthon Istvánnak, és arra volt kíváncsi, mit tud egy szigorlatozó egyetemista az ő munkásságáról. Máig röstellem, de akkor még szinte semmit sem tudtam. Három ismeretterjesztő kismonográfiáját olvastam ugyan, de ott és akkor azok se jutottak eszembe. És máig nem tudom, mire kaptam végül a négyes osztályzatot. Csak a tanári szobából kijövet érzett megszégyenülés maradt felejthetetlen.

Ehhez, és nem csak ehhez az emlékhöz kapcsolódóan mindmáig nehezen találok a választ, mi lenne az eszményi megoldás a kötelező olvasmányok kérdésében. Ideális recept nyilván már csak azért sincs, mert igen különböző tehetségű és előképzettségű diákok verbuválódnak össze egy-egy évfolyamban. Biztos azonban, hogy a túl sok frusztrál, a túl kevés igénytelenségre nevel. Ha a diák áthághatatlan kásahegyet lát maga előtt, könnyen jut oda, hogy el se indul a hegy túloldalára vezető úton. Nem véletlen, hogy máig jó érzéssel emlékszem Boskovits Miklós féléves szemináriumára. Mindnyájunknak, akik részt vettünk rajta, kiosztott egy-egy olyan dolgozattemát a hozzávaló szakirodalommal, amelyhez a befejezés esélyével lehetett hozzákezdeni. Az általa később Fra Angelicónak tulajdonított Thebais-töredékről kellett írnom. A Régi Képtár állandó kiállításán ma sem tudok úgy elmenni a kép előtt, hogy ne gondoljak a dolgozathoz való felkészülés szellemi izgalmára, és arra az emberre, aki attól fogva mindig eszembe jutott, bármilyen más témáról írtam is.

Vayer Lajos mellett Zádor tanárnő volt a másik olyan tanárom, akivel, ritkán ugyan, de az egyetem falain kívül is találkoztam. Kutatási területe akkor nagyon távol állt tőlem, az építészethez, építészettörténethez spontán (messze nem tudományos) érdeklődéssel szinte csak öregkoromban kezdtem igazán vonzódni, csak újabban kezdem kapizsgálni, mi csodálni való van Pollack Nemzeti Múzeumának belső tereiben. Zádor Anna szenvedélyes érdeklődése minden iránt, ami kultúra, civilizáció, és minden iránt, ami egyedi, személyes, emberi, mégis inspiráló hatást tett rám, mint annyi más tanítványára. A művelt társalgás legjobb hagyományainak őrzőjeként él emlékezetemben. A 26 éves Marosi Ernő pedig úgy, hogy elsárgult jegyzetlapokból veszi le egyiket a másik után, és teszi egyik kupacról a másikra. Nem nézett ránk, nem emelte fel a tekintetét, mintha csak magának beszélt volna, pedig érezni lehetett, fejből tudja, amit jegyzetelt. Egyetlen mukkot nem értettem tudománytörténeti előadásaiból, amelyekből tíz év múlva egy igazi „opus mirabile”, az *Emlék márványból és homokkőből* született.² Időnként néhány szó, néhány név bukott fel, mint hal, amely megborzolja a tó sima tükrét: haptisch, taktisch, Kunstwollen, Villard d'Honnecourt, Viollet le Duc, Riegl, Wölfflin. Titokzatosságukkal ezek a többenél kicsit hangsúlyosabban kiejtett szavak a pillanat egy tört részére megragadták képzeletemet, magamhoz térítettek bóbiskolásomból. Kellemes

² *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből.* Válogatta, fordította és az előszót írta: Marosi Ernő. Budapest, 1976. (Művészet és elmélet)

izgalom tartott viszont nagyon is éberen Marosi tanár úr emlékmeghatározás óráin. Mint mondtam, nem voltam akkor még csöppet sem felnőtt, egy gyerek pedig játék közben érzi magát igazán elemében. A magyarországi román korról Dercsényi Dezsőtől, a gótikáról Entz Gézától hallgattam egy-egy szemesztert. A művészet-történeti kutatás és a műemlékvédelem két nagyformátumú művelőjéről van szó. Előadásaik mégsem hagytak bennem semmiféle nyomot, amit két okkal tudok magyarázni. Az egyik a már említett fogyatékozságom, amelyet, hiszi, nem hiszi az olvasó, nem tiltakozást provokáló *understatement*ként hozok elő. Tényleg lassú fel-fogású, nehezen összpontosító ember vagyok, kis igyekezettel diszlexiát is diagnosztizálnának nálam. Most, hogy egykori tanárimról mondok ilyen-olyan ítéletet, ezt igenis fontos hangsúlyoznom, hozzátéve, hogy a „butaságomból” fakadó folyamatos kudarcélmény egyben az a hajtóerő is, amely mindig megvédett az elbizakodottságtól és ezzel jó teljesítményekhez is hozzásegített. Szóval, amikor olyasmit mondok egyes tanárimról, hogy mit sem értettem előadásaikból, akkor ezt annak tudatában mondom, hogy „a hiba az én készülékemben” volt. Jelentős részben legalábbis. Másrészt, ezzel együtt is állítom, hogy tanárim többsége a tanszéken inkább volt tudós, vagy kutató, mint pedagógus. Egyetemi éveim alatt összesen kétszer voltam jelen az egyetemről eltávolított klasszika-filológus, Szabó Árpád³ előadásán, és ezeken tudtam meg, mi is az a „*furor paedagogicus*”, amikor valakiben az a legfőbb hajtóerő, hogy átadja tudását. Ezt éltem át Falus Róbert⁴ görög nyelvóráin is. Felejthetetlen az a csalódás, amikor egy másik görög tanárnak adta át az óráit. Ha nem is *furor paedagogicus*, de tűz volt Hahn István⁵ ókortörténész előadásaiban is, a kutatása tárgya iránti szenvedélyes szerelem, ami szuggesztivitásával inspirálta hallgatóit. Ha valaki semmit, vagy alig valamit jegyzett meg szavaiból, akkor is kedvet kapott tőle olvasásra, több tudás megszerzésére. Már nem tudom, elmondta csak, vagy le is írta Aradi Nóra, hogy azért választotta Réti István festészetét disszertációja tárgyául, mert nem volt hozzá érzelmi kötődése, így semmi nem befolyásolta károsan kutatása tárgyilagosságát. „Ettől koldultunk” előadásait hallgatva. Pontos volt, fegyelmezett, szenvtelen. Szó sincs róla, hogy „tudni nem érdemes” dolgokat mondott volna. Széleskörű tájékozottságához, műveltségéhez kétség nem fért. Csak magára kényszerített távolságtartása hatott elidegenítően. Érdekes színfolt volt a tanszéki palettán a már nyugdíjas Oroszlán Zoltán, aki az ókori művészetről adott elő. Magas színvonalú középiskolai órák voltak az övéi, és ezt minden lekicsinylés nélkül mondom. Pontosan lehetett tudni, mit vár el tanítványaitól a vizsgán, és ez (feltételezhetően mindnyájunkra) megnyugtatóan hatott. Oroszlán Zoltánénál ragyogóbb dicsfény övezte Dobrovits Aladárt, de az egyiptomi művészet végképp nem az a terület, ahol a belekóstolás elegendő a tágabb horizont megnyitásához. Ugyanez a helyzet a mezopotámiai

³ Szabó Árpád (1913–2001) klasszika-filológus, ókortörténész, matematika-történész, egyetemi tanár, az MTA tagja.

⁴ Falus Róbert (1925–1983) klasszika-filológus, irodalomkritikus, egyetemi tanár.

⁵ Hahn István (1913–1984) ókortörténész, egyetemi tanár, az MTA tagja.

művészettel, amelyről Komoróczy Géza⁶ tartott egy szemeszternyi előadás-sorozatot. Nehéz többet mondanom az emlékezet gyarlóságáról, mint hogy ennek a világraszólóan nagy tudósnak és bámulatos műveltségű embernek az előadásaiból annyi maradt meg bennem, hogy hangosan, szinte kiabálva beszélt, meg az a „sikerem”, hogy válaszolni tudtam a kérdésére, hogyan kell feloldani az INRI rövidítést Jézus keresztién. Egészen biztos, hogy Molnár László és Bobrovszky Ida tartott nekünk iparművészeti előadásokat, de egyikük sem volt elég színes egyéniség ahhoz, hogy több mint ötven esztendő múltán bármennyit is ide tudnék idézni alakjukból, amitől még, ha mondjuk Nádas Péter emlékező és karakterleíró tehetségével lennék megáldva (vagy megverve?), biztos rengeteg érdekes részletet tudnék elmesélni róluk, hisz, hogy mondjak valami laposat, nincs érdektelen ember, csak rossz megfigyelő.

Ha már szóba hoztam Aradi Nórát és Molnár Lászlót, nem térhetek ki annak a felkérésben szereplő kérdésnek a megválaszolása elől, hogy milyen volt a tanszék politikai légköre. Nos, ha valami, hát ennek a megítélése erősen családfüggő. Én otthonról nem-dogmatikus baloldaliságot hoztam magammal. Hegedűművész apám gyűlölte a rákosizmust, lelkesedett ötvenhatért, siratta Trianont, nyugati útjairól azzal jött haza, hogy egész jónak tűnik az élet a Lajtán túl, és kevés jelét látja a kapitalizmus rothadásának, alapvetően mégis, úgy is mint aki proletársorsból emelkedett ki, baloldali gondolkozású volt. A Kádár korszak konszolidálódásának éveiben vagyunk (1965–1970), azok közé tartoztam, akik hittek, vagy hinni akartak az „emberarcú szocializmusban” és egyfajta konvergálásban a keleti szocializmus és a nyugati szociáldemokrácia között. Akik az enyémtől eltérő családi környezetből jöttek, azok nyilván mást és másképp gondoltak a politikai légkörről, az emlékezés szempontjából csak az a fontos, hogy ne hamisítsuk meg se a múltat, se azt, hogy amikor benne éltünk, mit gondoltunk a korunkról. Visszagondolva tetten érhető egyetlen „rendszerellenes” fájdalom a Nyugatra utazás nehézsége volt. Ezt a fájdalmat súlyosbította a tudat, hogy választott szakmám színvonalas műveléséhez nélkülözhetetlen feltételről volt szó. Ami szorosan véve a tanszéket illeti, utólag sem érzem, hogy a légkörét átpolitizáltság mérgezte volna. Az ideológiai tantárgyak kötelezőek voltak, de egyrészt igen mérsékelt tisztelet, pláne érdeklődés mutatkozott irántuk, másrészt semmi befolyásuk nem volt a művészettörténeti tanszék működésére. A marxizmus, mint kötelező, de immár csak névleg egyeduralgó ideológia annyiban mégis hatással volt egy bölcsészhallgatóra, illetve, mert a kérdés hozzám szólt, hadd beszéljek ismét csak a magam nevében, hatással volt rám, hogy elültette bennem a hitet, hogy a művészet történetében kellő szorgalommal megismerhető ok-okozati összefüggések működnek, vagyis az alapvető kérdések megválaszolásához lehetséges kulcsot, vagy kulcsokat találni. Ennek nyomán kialakult bennem egy olyan meggyőződés, hogy az egyes korszakok művészetének a megértéséhez az adott korszak ideológiájának, filozófiai nézeteinek a megismerésén át vezet az út. Hauser Arnold munkáinak olvasása részben megerősítette, részben árnyalta bennem ezt a

⁶ Komoróczy Géza (1937–) hebraista, asszirológus, író, történész, egyetemi tanár.

képet, de amikor például képtelennek bizonyultam felfogni Kant vagy Hegel gondolatait, minimum annyit be kellett látnom, hogy a vázolt úton közelednem az igazság felé számomra legalábbis reménytelen. A kulskeresést ezzel kényszerűen abbahagytam, de legalább részben ugyanennek a „szellemi fejlődésnek” a folyományaként oda jutottam, hogy ha szerencsém lesz valamiféle kutatómunkát végezni, az épüljön biztos pillérekre. Miután Panofskyban olyan szerzőre találtam, aki mérhetetlen tárgyi tudás birtokában a legbonyolultabb kérdésekről is tudott számomra is felfogható módon tiszta egyszerűséggel szólni, kikötöttem az ikonográfiánál és ikonológiánál, mint kellőképp szilárdan megalapozott diszciplínánál. A hetvenes években három tanulmányomat is e tárgyban írtam, de nagyrészt annak tulajdoníthatóan, hogy az egyetem után első és utolsó munkahelyem a Szépművészeti Múzeum lett, és az először az emlékmeghatározás órákon játszott játékba, a műtárgyak közelségétől inspirálva, egyre jobban beleszerettem, a műtárgymeghatározó stíluskritika szenvedélyes művelőjévé váltam. Ok-okozati összefüggések ma már csak kicsit érdekelnek, és a kulskereséssel is felhagytam. Az egyes mű minősége, karaktere és eredetisége érdekel, utóbbin a személyesen egyszerit és megismételhetetlent értve. Az érzékezéshez azonban el kell indulni, ennek az indulásnak a helyszíne pedig az oly nagyon távoli múltban az ELTE Művészettörténeti Tanszéke volt.

Kelényi György

„VÉN DIÁK ÜDVÖZLETE”

EMLÉKEIM HALLGATÓ KOROMBÓL

1962-ben kezdtem el egyetemi tanulmányaimat. A megelőző időszakban kétfévente indítottak művészettörténet szakot, felváltva a régészettel. Érdekes módon néhány évfolyamtársam „keresztben” tanulhatott. Akkor voltak elsőévesek, amikor nem indult szak és mindjárt a második év óráit vették fel. A következő évben aztán velünk, gólyákkal jártak együtt és így tanulták végig az öt évet, váltogatva az évfolyamokat.

14-en voltunk nappalis hallgatók és 14-en úgynevezett egyéni levelezők. Ez a képzési forma még évtizedekig fennállt és lehetőséget adott diplomás, vagy nem egyetemista korú személyeknek, hogy művészettörténész-diplomát szerezzenek. Az volt a feltétel, hogy járjanak be az előadásokra és minden szaktárgyból vizsgázzanak – vagyis nem különböztek a többi hallgatótól. A létszámunk, a levelezőkkel felduzzasztva, rekord volt. Idősebb hallgatók, akik 3–6 fős évfolyamban tanultak, meglepődve látták, milyen sokan vagyunk. A levelezők már fontosabb művészeti hivatalokban (pl. Képzőművészeti Lektorátus¹) dolgoztak, és lehetőséget kaptak, hogy utólag megszerezzék az állásukhoz szükséges diplomát. Többen közülük jó képességűeknek bizonyultak és később fontos munkaköröket töltöttek be.

Latin szakosként egyedül voltam és mindjárt tapasztalnom kellett, hogy sok művészettörténeti órák ütközött a latinnal. A tanrendet ugyanis a magyar- és nyelvszakosok ún. nagyelőadásaihoz igazították (pl. politikai gazdaságtan, tudományos szocializmus), vagyis az összes nem-történész hallgató közös, kötelező előadásainak időpontjához. A szakos órák a „maradék” időbe kerültek és nem igazodhattak egymáshoz.

Tanáraink között volt egy oroszán és egy sárkány is, azaz Oroszlán Zoltán professzor, aki antik művészetet tanított és Sárkány Lóránd² tanár úr, aki rajztanárként rajzoltatott bennünket. Akkor még a rajzolás része volt a képzésnek, de az igazat megvallva, nem sok hasznunk lett belőle.

A Tanszéknek kevés oktatója volt: Vayer Lajos tanszékvezető professzor, Zádor Anna, akkor még docens, később ő is egyetemi tanár és Aradi Nóra docens (majd

¹ A Képzőművészeti Lektorátus 1963–1990 között működő, hatósági jogkörrel rendelkező költségvetési szerv; feladata, a köztéri műalkotások létrejöttének szervezés, zsűrizése, és finanszírozása, annak a megrendelővel történő koordinálása volt. 1974-ig a kiállítási anyagok zsűrizése is feladatai közé tartozott. 1990 után elsősorban szakértői tevékenységet folytatott. 2007-ben a Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus vette át feladatait, majd 2012-ben beolvadt a Magyar Alkotóművészeti Nonprofit Korlátolt Felelősségű Társaságba.

² Sárkány Lóránd (1904–1973) festőművész, rajztanár.



Kelényi György 1966 körül

professzor). Voltak akadémiai(?) ösztöndíjasok is, de velük nem találkoztunk, nem is tudtunk róluk. Persze könyvtáros kezelte a tekintélyes méretű könyvtárat: Bobrovszky Ida. A kis oktatói létszámot a tanszék vendégoktatókkal ellensúlyozta. Az évek folyamán Dercsényi Dezső romanikát, Entz Géza gótikát, Voit Pál magyar barokkot és iparművészetet adott elő, két-két félétven át. Dobrovits Aladár az első félétvenben az ókori Kelet művészetét ismertette, dióhéjban. Később Horváth Tibort, a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum igazgatóját is hallgattuk egy szemeszterben, a keleti művészetről. Ez a tanári gárda 1963-tól Marosi Ernővel gazdagodott. Ötödéves volt 1962–1963-ban és köztudott volt, hogy évfolyamának egyik legjobbjára és

végzés után bekerül a tanszékre. Így is lett; államvizsga után kineveztek tanársegédnek és a következő közel 60 évben, még jóval nyugdíj után is, központi figurája lett a tanszéknek. Lenyűgöző tudása, szakterületén kívül is mindenre kiterjedő érdeklődése óriási hatással volt a hallgatókra, sőt, kollégáira is. Nekünk, első „munkájaként” a Forrásgyakorlatot tanította.

A fő előadásokat Vayer Lajos, Zádor Anna és Aradi Nóra tartotta, a maguk szakterületének megfelelően. A szemináriumok is hozzájuk tartoztak.

Vayer Lajos akkor a Tanszék egyedüli vezetője volt. Korábban (1961-ig) két tanszék működött – a háború előtti Gerevich- és Hekler tanszékeknek megfelelően. 1951-től 1961-ig Fülep Lajos vezette az egyiket. Vayer Gerevich Tibor 1954-ben bekövetkezett halála után egy évvel került az egyetemre, ragaszkodva az önállósághoz és a második intézet vezetője lett. Fülep nyugdíjba menetele után azonban a kettősség megszűnt.

Fülep és Vayer egyéniségük különbözősége, illetve a művészettörténész munkáról vallott eltérő felfogásuk miatt is, nem kedvelték egymást. Fülep az esztétika, művészetfilozófia felől közelített, Vayer pedig a filosz-munkát, a grafika széleskörű felhasználását tartotta fontosnak.

Fülep Lajost nem ismerhettem, mert 1 évvel azelőtt ment nyugdíjba, hogy tanulmányaimat elkezdtem. Gondolatairól, művészeti nézeteiről így személyes emlékeim nincsenek. A felsőévesek, akik hallgatták, vegyesen értékelték. Többen nyugdíjas éveiben is jártak hozzá, kísérték híres Széher-úti sétáin, amelyek egyfajta peripatetikus akadémikaként egy életre szóló hatást gyakoroltak követőire. Akik viszont nem tartoztak ehhez a körhöz, egyetemi előadásai alapján nem nagyon kedvelték.

Irodalomtörténeti kollégiumai nem tűntek hasznosnak, gunyoros modorát sem szerették. Egyik, nem túl eredetinek ható megjegyzését akkor ejtette el, amikor két, késve érkező hallgató benyitott az órájára.

„Maguk kik?” – kérdezte.

„Levelező hallgatók.”

„Lehet, hogy maguk leveleznek velem, de én soha sem fogok válaszolni.”

Fülep írásainak több kötetre terjedő kiadása azóta azonban bizonyította, hogy nagy formátumú tudós, gondolkodó volt.

Vayer volt az egyetlen tanár, aki megkívánta, hogy álljunk fel, amikor belép. Nem tartott sok órát, de bámultuk, mert képleírásai legtöbbször személyes élményen és nem képeken, illusztrációkon alapultak. Akkoriban nehéz volt külföldre utazni; professzorunk viszont 1958 óta a Velencei Biennálén Magyarország miniszteri biztosa volt és „hivatalból” utazhatott. Máig emlékszem egy Leonardo-előadására, amelyen az is elhangzott, milyen képek mellett megyünk el, amíg odaérünk az illető festményhez és a színeket is részletesen, az árnyalatokat is felidézve említette.

Vayer előadásain egy-egy nagy egyéniséget választott ki és róla beszélt részletekbe menően. Később, amikor már a tanszékre kerültem oktatónak, nekem is azt mondta eligazításul: az itáliai reneszánsz építészetet ne egy összképpel, összefoglalóan mutassam be, hanem csak Brunelleschi és Alberti művészetének alapos elemzésére koncentráljak. Nagy tisztelet övezte; a gólya és az egyetemi tanár tudása közötti szakadékat áthidalhatatlannak láttuk. Akkor jelent meg *Masolino és Róma* című disszertációja,³ s ebben felfedeztük a páratlan erudíciót, amellyel művét megírta. A hírek szerint a könyv külföldön is elismerést szerzett és a Corvina (vagy talán egy német kiadó) készült is idegen nyelven megjelentetni. A kiadvány azonban nem valósult meg; a professzor úr – úgy hírlott – nem fogadta el, hogy rövidebb terjedelemben adják ki. Kár, mert új felfedezései, értelmezései az azóta eltelt évtizedekben részben elavultak, anélkül, hogy a szakma közkinsévé váltak volna.

Vayer professzor sok kötelező konzultációt tartott az egész évfolyam számára. Többet, mint más oktatók, és sokkal többet, mint azóta szokás. Az első konzultáción felmérte ismereteinket, mi az, amit „hoztunk”, milyen nyelven tudunk. Ekkor történt, hogy az egyik évfolyamtársunk arra a kérdésre, hogy milyen nyelven tud, azt válaszolta, hogy „többnyire minden kultúrnyelven”, ami nála egy szerény angol tudást jelentett.

Ami a nyelvtudást illeti, ez még sokaknak okozott problémát. Az akkori állami oktatási rendszerből következően, melyben az orosz volt az első idegen nyelv, nem mindenki tanult meg másodiknak valamilyen nyugati nyelvet – még olvasási szinten sem. A művészettörténeti munka azonban legalább két nyugati nyelv (szaknyelv) ismeretét igényli, mert a magyar nyelvű szakirodalom sosem lesz elegendő a komoly munkához. Akkoriban jóval szegényesebb is volt, mint ma. Az épülettel szemben lévő Idegennyelvű Könyvesboltban lehetett hasznos könyveket venni,⁴ például a mo-

³ Vayer Lajos: *Masolino és Róma*. Budapest, 1962.

⁴ A Váci u. 32-ben működött.

dern módszerekkel és tematikával rendelkező Rohwolt kiadó zsebkönyveit, de a 32 Forintos kötetenkénti ár visszatartott a vásárlástól.

A professzor úr a vizsgákon nemcsak a kötelező irodalom tartalmára, hanem a könyvek méretére, formátumára, borítójára is rákérdezett. A hallgatók azonban megtalálták a megoldást: azt mondták, kötött példányt használtak.

Vayer Lajos szigorú, tekintélyt parancsoló viselkedése csak hallgatóként tűnt távolságtartónak. Amikor oktató lettem a tanszéken, kiderült, hogy valójában jószívű, közvetlen és jóindulatú ember volt.

Zádor Anna, mint a Fülep-vonal híve, a mi időnkben kissé háttérbe szorult. Állítólag disszertációja akadémiai elfogadását is késleltették, míg a tanszékvezető munkája elfogadást nem nyert.⁵ Kitűnően adott elő, és nemcsak a műalkotásokkal, hanem az alkotók egyéniségével, társadalmi háttérével is foglalkozott. Nagyon empátikus személyként hallgatók nagy csoportja kedvelte. A „mama” ragadványnév találóan jellemezte: mindenkiel törődött, figyelemmel kísérte későbbi munkájukat, segítette, támogatta őket. Sokan magánéleti kérdésekben is kérték a véleményét.

Aradi Nóra csak a negyedik év két szemeszterében tartotta számunkra fő előadásait. Addigra mindenkinek kialakult az érdeklődési köre, szakterülete, már nyilatkozni kellett szakdolgozati témájáról; szóval, megoszlott a figyelem órái, a modern művészet tárgyköre iránt. Egyetemi éveimben a hallgatók másként viszonyultak a művészettörténeti korszakokhoz, mint ma. Míg ma döntő többségüket a modern művészet érdekli, arról a területről választanak szakdolgozati témát, akkor egyenletesebb volt a megoszlás: sokan foglalkoztak középkorral és nem kevesen magyar barokkal is.

Oktatóink közül jó érzésekkel gondolok vissza Oroszlán professzorra. Régész volt és tanszékünkön antik, valamint bizánci művészettörténetet tanított. Később is régészek vállalták az ókori művészet oktatását, de egyre nehezebb lett a művészet iránt érdeklődő és oktatni is szerető régészt találnunk. Ma sem megoldott ez a kérdés. Oroszlán professzor kissé iskolás módon, „elejétől a végéig” leadta a korszakot, vagyis a kréta-mükénéi kultúrával kezdte és 2 félév alatt eljutott a római művészet „végéig”. A felsőbb évfolyamokban senki más nem próbálta meg – nagyon helyesen – hogy korszakáról „mindent” elmondjon, végigvegye anyagát. Jó humorral adott elő, de az említettek miatt mondanivalója nem volt mélyenszántó. A vizsgák előtt konzultációt tartott, amelyeken kérdéseket lehetett felvetni. Oroszlán, ha hallgatólánytól kedvére való kérdést kapott, megköszönte, és régimódi gavallér módjára kissé meghajolt.

Ami az oktatás módszertani kérdéseit illeti, ma már nehéz pontos ítéletet mondani. Nem ismerhettük a korabeli külföldi egyetemi oktatást. Jó lett volna a bécsi tanrendről, előadásokról, előadókról hallani, már csak az egyetemek közötti történeti kapcsolatok miatt is. Mégis, úgy érzem, hogy bár oktatóink kitűnő szakemberek voltak, módszereik nem álltak a kor színvonalán. A fő céljuk, egyfajta

⁵ Vayer Lajos 1961. június 30-án, Zádor Anna október 19-én védte meg nagydoktori értekezését. Ld.: *Művészettörténeti Értesítő*, 11. 1962. 60., 292.

kronológiai sorrendben leadott ismeretközlés volt, még akkor is, amikor – a reneszánsz utáni korszakok esetén – csak egy-egy szakasz vagy terület művészetéről esett szó. Ikonográfia, ikonológia, vagy más modern szempont öt év alatt nem került szóba.

Az egyetem székhelyén, a Váci utcai egykori (ma újra) piarista gimnázium épületében, az első emelet 15-ös szoba, a kabinet volt a tanszék centruma. A tanszékvezető külön szobával, a két docens közös előtérből nyíló szobákkal rendelkezett. A 15-ös terem nagyrészt a hallgatóké volt, ahol órák között tartózkodhattak, beszélgettek, vitatkoztak. Nagy élet folyt, késhegyig tartó vitákkal, de a „nagyok” elmondása szerint a szakmai viták azelőtt nagyobb intenzitással zajlottak. Aztán egy évvel később változott a helyzet: a tanári asztalon gombfoci-meccseket játszottak.

Nagy hatással volt a beszélgetőkre Perneczky Géza. Már végzett, de még visszajárt és idősebb hallgatóktól körülveve könyvekről, kiállításokról, szerzőkről mondott véleményt. Szuverén ítéletei miatt a fiatalabbak nagyon tisztelték.

Az oktatás keretein kívüli hallgatói munkák közül kettőre emlékszem. Az egyik a felsőévesek szakdolgozatát, annak előmunkálatait ismertető előadássorozat volt. Emlékszem, hogy Hajós Géza⁶ a Gero-keresztről⁷ beszélt, ami, sok egyéb mellett, számomra nóvum volt.

A második, a hallgatók öntevékenységből indított előadássorozat a művészet-történet modern módszereiről szólt. (Ilyen tárgyú előadás nem volt a tanrendben). Az egyik téma, a struktúranalízis, 1962-ben, meglehetősen korszerű ismeretnek számított, hiszen Hans Sedlmayrnak a módszert bemutató tanulmánykötete nem sokkal korábban jelent meg.

Az előadásokat a 3. emelet egyik nagyelőadójában tartották. Itt egy felső padra rögzített epidiaszkóppal vetített egy külön erre a célra alkalmazott vetítő-bácsi (lehetett már 60–65 éves). Mire harmadévesek lettünk, megszűnt az állása és valamelyik hallgatónak kellett elvállalnia a szerepét. Ez néha hálás feladat volt, mert emlékmeghatározási gyakorlaton a címkével ellátott diák szem előtt voltak. Nagy, 9 x 9 cm-es üvegdiákat használtak az oktatók, amelyek jó részét a háború előtt vásárolta a tanszék. A kisebb, 5 x 5-ös diaképek csak ekkortájt kezdtek elterjedni; ezeket már az oktatók maguk szerezték be. Fő forrás volt a TIT diatára, ahonnan kölcsönözni lehetett. Az epidiaszkópnak volt egy része, amelynek üveglapjára könyveket fektettek, és a vetítő kivetítette azokat. A könyvtár állománya így sokat „szenvedett”, mert az üveglapra erősen rá kellett nyomni a kinyitott könyveket, ami nem használt a kötésüknek.

Vayer professzor sosem tartott a nagy teremben órát; mindig a 15-öst használta. Így nem is vetített; még akkor sem, amikor már volt kis, hordozható diavetítőnk is.

⁶ Hajós Géza (1942–2019) művészettörténész, kerttörténész, egyetemi tanár, 1965-től az osztrák Bundesdenkmalamt munkatársa volt.

⁷ Gero kölni érsek által 970 körül a dómban állíttatott életnagyságú kereszt.

Tanulmányaink legnagyobb, legnehezebb próbatétele a második és a negyedik év után sorra kerülő szigorlat volt, amely az előző két évben tárgyalt művészeti korszakok anyagára vonatkozott. Nemcsak az előadások anyagát, hanem évszázadok művészetét kellett ismerni, azaz a felkészülés – körülhatárolt tematika híján – szinte lehetetlen volt. Mindkettőhöz (az 1526 előtti és az azutáni időszak művészetéhez) maximalista módon, több, sűrűn teleírt oldalon sorakozott a kötelező irodalom jegyzéke. Évfolyamunknak szerencséje volt, hogy



Bolla Anna, Csernitzky Mária,
Lukács Zsuzsa, Györfly Kata, Nagy
Zoltán egy székesfehérvári tanszéki
kiránduláson, 1963 k.

Vayer professzor a vizsga idején mindkétszer Velencében tartózkodott a biennálén, mert tőle sokkal nehezebb, kiszámíthatatlanabb kérdéseket kaptunk volna.

Mivel a művészettörténet pedagógiai szaknak számított (a gimnáziumokban „rendes” tantárgy, nem csak fakultációs óra volt), szakmódszertant is tanultunk. Elvileg a végzettek tanárnak is elmehettek, de még a 60-as években a tárgy kikerült az alaptantervből. Nálunk azonban az államvizsgának is részét képezte. Dombi József, az Apáczai Csere János gimnázium művészettörténet tanára 1958-tól tanította ezt a tárgyat tanszékünkön. Egyik emlékezetes megnyilvánulása sokáig közszájon forgott: „fiú-osztályokban csak férfi-, lányosztályokban csak női aktokat szabad vetíteni” (akkor még a legtöbb iskolában nem volt koedukált oktatás).

Az oktatás részét képezte az évenkénti kirándulás, mint szakmai gyakorlat. Az egyetemnek volt autóbúsa, amelyet (emlékeim szerint ingyen) lehetett igényelni. Az első kirándulás fő célja Sopron volt. Út közben, Marosi Ernő és Zádor Anna vezetésével, sok kisebb, korábban még nem látott középkori műemlékkel is megismerkedtünk. Ezek közül sokat akkoriban tártak fel, illetve restauráltak és Marosi a legújabb régészeti kutatások eredményeit mutatta be nekünk. Később, amikor a tanszékre került oktatónak, Tóth Sándor is aktívan részt vett a kirándulásokon, s a 80-as években már egyedül szervezte, vezette azokat.

Bár pártállamban éltünk, a politika nem hatott egyetemi életünkre, mindössze a politikai tárgyak jelenlétében mutatkozott. Mindenkinek kötelező tárgyként a politikai gazdaságtan, a dialektikus materializmus, a történeti materializmus és a tudományos szocializmus szerepelt a tanrendjében.

1963-ban vagy 64-ben történt, hogy Hruscsov, a szovjet kommunista párt főtitkára, egyik beszédében éles hangon támadta az absztrakt művészetet. Ezután a művészeti életben szigorítás következett, ami jogos felháborodást váltott ki. 1964 tavasza lehetett (Hruscsovot csak októberben váltották le), amikor egy összhallgatói értekezletet hívtak össze a tanszéken és azon megjelent Kelen Béla,⁸ az MSZMP

⁸ Kelen Béla (1920–1994) pártmunkás, 1956–1962 között az MSZMP Budapesti Bizottságának titkára,

Budapesti bizottságának agitációs-propaganda titkára, az *Esti Hírlap* főszerkesztője. Tájékoztatta a jelenlevőket Hruscsov beszédéről és ami abból következik. Ekkor meglepő dolog történt, ami az ilyen „fejtágítókön” szokásos közönyös hallgatást megtörte. Felállt Dávid Ferenc ötödéves, majd Tóth Sándor negyedéves társunk és kifejtette, hogy nem a politikusok feladata művészeti kérdésekben nyilatkozni és véleményüket nem lehet magánvéleménynek tekinteni. Mindketten elemeztek „jelentés nélküli” absztrakt képeket. (Mellesleg Dávid barokkos, Tóth középkoros volt). Kelen, aki ezekre nem tudott válaszolni, nevetve szólt a belépő Aradi Nórának: – „Hova hozott engem?”

Az ügynek nem lett semmi retorziója; Kelen nem foglalkozott tovább az esettel.

A következő évek még sok újdonságot hoztak nekünk, akik a gimnáziumból egy más rendszerű, magasabb tudományos fokozatú egyetemi világba kerültünk. Visszanézve látom, hogy a felkészülés éveiben, a minden tudományos kérdés iránti érdeklődés, lelkesedés, melyet egyetemi oktatásunk alapozott meg, döntően meghatározta későbbi munkánkat, elkötelezettségünket diszciplínánk iránt.

Ruzsa György

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TANSZÉK TÖRTÉNETÉHEZ

A budapesti Művészettörténeti Tanszék történetéhez – bár sokat jelentett számomra egyetemistaként – e korszakból kevés hasznos adatot tudok feleleveníteni, mert egyetemi tanulmányaim egy részét a Moszkvai Lomonoszov Egyetemen végeztem. Talán érdekes lehet, ha e két egyetem tanszékeit összehasonlítom. Budapesten még hallgattam Oroszlán Zoltán professzor úr ókori művészetről szóló előadásait, bár végül is Moszkvában vizsgáztam.

A budapesti tanszéken az első különös és emlékezetes élményem nem is Magyarországon, hanem Romániában ért. Entz Géza professzor úr vezetésével tanszéki tanulmányutat tettünk Erdélyben, valamikor a hatvanas évek vége felé. Lelkesen magyarázott egy középkori templomi freskóról, amikor az odajött lelkésznek bemutatkozott. A lelkész a tisztelettől és a csodálattól majdnem elesett, és egy lépéssel hátra lépett. Ekkor döbrentünk rá, hogy Erdélyben Entz tanár urat az idősek még személyesen is ismerték, és sokan publikációi alapján igen nagyra tartották.

Az előadások közül legjobban Zádor Anna professzor asszony előadásai ragadtak meg, melyekre még ma is részletesen emlékszem. A szó legnemesebb értelmében könnyedek voltak, továbbá igen szellemesek és értékesek. Emlékszem még középiskolás koromban Zádor Anna TIT (Tudományos Ismeretterjesztő Társulat) előadásit is nagy áhítattal hallgattam. Talán többen megemlítették, hogy Zádor Annát sokan – nagy tisztelettel – a tanszék mamájának is nevezték, hiszen nemcsak szakmai konzultációi voltak igen hasznosak, hanem személyre szóló segítsége is, így a későbbi munkahelyválasztásban is. Én is ily módon kerülhettem az Iparművészeti Múzeumba, ahol később az ikongyűjtemény vezetője lehettem. Pollack Mihályról szóló könyvét¹ – bár nem tartozik kutatási területemhez – mind a mai napig érdeklődéssel olvasom. Zádor Anna professzor asszonyra mindig tisztelettel és hálával gondolok.

Égészen más jellegűek voltak Vayer Lajos tanszékvezető professzor úr előadásai. Ő viszonylag halkan, majdnemhogy monotonan beszélt, ám igen értékes gondolatokat közölt, gyakran latin kifejezéseket használva. Hallgatóitól elvárta, hogy négy nyelven (angol, német, francia, olasz) olvassák a szakirodalmat. Ez többé-kevésbé meg is valósult.

Érdekes összehasonlítani mindezt moszkvai professzorom Viktor Nyikityics Lazarev² tanszékével. Később az ő segítségével és vezetésével kutathattam évekig

¹ Zádor Anna: *Pollack Mihály 1773–1855*. Budapest, 1960.

² Viktor Nyikityics Lazarev (1897–1976) művészettörténész, a régi orosz, a bizánci festészet és a korai itáliai művészet kutatója. Ld. még: Ruzsa György: Emlékezés művészettörténész tanárainkra I. *Magyar*

Moszkvában és védtem meg kandidátusi disszertációm. Professzorom előadásait enyhén raccsoló beszéd, rendkívüli pontosság, választékosság és elegancia jellemezte. Ezért tanítványai „dorevolucionnij tyip”-nek, azaz forradalom előtti típusnak nevezték. Egyébként tanítványa, G. V. Vzdornov Lazarev érkező prózájának stílusáról külön tanulmányt is írt.³ Bár professzorom sok nehézséggel küszködött, („burzsoá objektivizmussal” vádolták, külföldi publikálási lehetőségeit egy időben korlátozták stb.) kutatási lehetőségei megmaradtak. A professzorok között ritka kivételként nem volt tagja a kommunista pártnak. Többen úgy vélték, hogy talán ezért maradt meg a Szovjetunió Tudományos Akadémiája levelező tagjának, és nem kapta meg a rendes tag címet.

Fő kutatási területe a régi orosz és a bizánci festészet volt. Ez utóbbiról megjelent hatalmas kétkötetes műve, mely több kiadást is megélt⁴ mindmáig e téma legrészletesebb és legszínvonalasabb feldolgozása. Lazarev külföldön, német nyelven *Byzantinische Malerei von den Anfängen bis zum 14. Jahrhundert* címmel kívánta kiadni hatalmas munkáját. A Pantheon Kiadó a kéziratnak nemcsak tartalmát, hanem világos, lebilincselő és elragadó stílusát is dicsérte, s hozzátette, hogy szigorú szerkesztőjük egy szót sem változtatott.⁵

A professzor úr elmondta, hogy ellentétben a budapestiekkel, alig tudta elérni, hogy tanítványai közül néhányan olvassanak az orosz nyelven kívül is szakirodalmat.

Többen érdeklődtek, hogy a politika mennyire befolyásolta a budapesti tanszék életét. Bár e tanszék életét kevésbé ismertem, de összehasonlítva a moszkvaival, határozottan állíthatom, hogy ezúttal is a szovjetek győztek.

A Moszkvai tanszéknek neves professzora volt Viktor Mihajlovics Vaszilenko, 1947-ben letartóztatták, mert Danyil Andrejev (1906–1959) költő és író jó barátja volt,⁶ akit szovjetellenes csoport megalapításával, szovjetellenes agitációval és terrorista cselekmények tervezésével vádoltak. Viktor Mihajlovics Vaszilenkot végül is huszonöt év kényszermunkára ítélték. 1956-ban szabadult, és visszatérhetett a Moszkvai Állami Egyetem (MGU) művészettörténeti tanszékére.

Ugyancsak itt dolgozott Mihail Andrejevics Iljin professzor.⁷ Feofan Grekről szóló egyik előadása igen megragadott. Talán ez is befolyásolt abban, hogy Feofan Grekről két könyvet is írjak. Tudós társaival együtt határozottan fellépett a régi épületek nagyszámú, felelőtlen lebontása, felrobbantása ellen. Az orosz barokk építészetnek rendkívül nagyméretű, városképet meghatározó moszkvai remekművét, a

Iparművészet, 23, 2016, 1. 41–45.

³ Г. И. Вздорнов: Научная проза В. Н. Лазарева. *Искусствознание*, No. 1. 1998. 35–42.

⁴ В. Н. Лазарев: *История византийской живописи*. I–II. Москва, 1986.

⁵ Végül angolul jelent meg: *Old Russian murals and mosaics from the XI to the XVI. Century*. London, 1966.

⁶ Viktor Mihajlovics Vaszilenko (1905–1991) művészettörténész. Ld. még: Ruzsa György: Emlékezés művészettörténész tanárainkra II. *Magyar Iparművészet*, 23, 2016, 2. 35–38.

⁷ Mihail Andrejevics Iljin (1903–1981), művészettörténész, építésztörténész. Ld. még Ruzsa 2016. i. m. 37–38.

Szuhareva Tornyot, Sztálin utasítására a tiltakozások ellenére 1934-ben lebontották. A tiltakozók közül sokakat letartóztattak. Mihail Andrejevics Iljint 1934. január 3-án tartóztatták le, és három évre Kazahsztánt jelölték ki kényszerlakhelyéül. Végül ő is visszatérhetett a művészettörténeti tanszékre, ahol haláláig oktatott.

Befejezéséppen meg kell említenem, hogy bár rendkívül színvonalas képzést kaptunk a budapesti tanszéken, amikor az „emlékmeghatározás” című kurzust fölvettem, igencsak elcsodálkoztam. Vetített képek alapján kellett a műtárgyakat muzeológiaiilag meghatározni. Úgy gondoltam, hogy eredetiben látott műtárgyakat kell meghatároznunk, hiszen a szakértésnél az autopszia elengedhetetlen. Igaz ezt széles körben megvalósítani igen bonyolult szervezést igényel, de a művészettörténész képzésben elengedhetetlen. Remélem erre egyre nagyobb hangsúlyt fektetnek majd a tanszék oktatói. (Valljuk meg ebben a vonatkozásban a Lazarev-tanszék jobb eredményeket ért el.)

Mi hallgatók magunk próbáltuk e problémát orvosolni. Theisler György⁸ barátommal – aki sajnos nincs már közöttünk – rendszeresen böngésztek a BÁV régiségboltjait, s bizony gyakran meglepően jelentős és igen jó minőségű műtárgyakra bukkantunk. Gyuri és gimnáziumi angol nyelvtanár édesapja igen jó szemű gyűjtők voltak. Egyébként a sok értékes tanulmányt publikáló Gyurinak talán a Goldmann Györgyről⁹ és a Kasitzky Ilonáról¹⁰ szóló munkái lettek a legismertebbek.

Az autopszia hiányával küszködő tanszékünkön mégis kitűnő képzés folyt, olyannyira, hogy közülünk került ki az itáliai késő reneszánsz és kora barokk festészet Magyarországon legkitűnőbb szakértője, Tátrai Vilmos, aki nemzetközi vonatkozásban is az elsők között van.

Az egyetlen történetek közül a legfontosabbat majdnem elfelejtettem. Itt ismerkedtem meg későbbi feleségemmel, Gellér Katalinnal.¹¹

⁸ Theisler György (1946–?) művészettörténész, muzeológus, a Munkásmozgalmi Múzeum munkatársa volt.

⁹ Theisler György: *Goldman György*. Budapest, 1984.

¹⁰ Theisler György: *Kasitzky Ilona*. Budapest, 1980.

¹¹ Gellér Katalin (1946–) művészettörténész.

MAROSI ERNŐ EMLÉKEZÉSE ARADI NÓRÁRA¹

Azt hiszem, nem él olyan ember Magyarországon, aki mindazt tudja, amit Aradi Nóra gondolt, és azt hiszem, a 70-es évek az ő számára egy olyan életszakasz volt, amikor valahogy igyekezett eltávolodni a múltjától és valamilyen módon betago-
lódni a rendes társadalomba, már amennyire ez a saját előfeltételei és az akkori környezet mellett lehetséges volt. '74-ben lettem Aradi Nóra helyettese a Művészettörténeti, az akkori Kutató Csoportban. Tehát igazgatóhelyettes voltam és a Régi Magyar Osztály vezetője. Ennek egyértelműen az volt az oka, hogy Vayer Lajos – aki eredetileg igyekezett a Művészettörténet Kutatóintézetet megcsinálni² – nagyon váratlanul, tulajdonképpen máig tisztázatlan módon, egyszerűen megbukott. Átlépték. Ez akkoriban megesett időnként. Én eléggé vívódtam, hogy lehet-e oda-
menni, egy, hát, hogy mondjam, egy legendásan (mert tényleg legendákat hallott az ember), tehát egy legendásan rossz hírű kollégának az intézetébe; és jobb híján Mojzer Miklóstól³ kértem tanácsot. Mojzer Miklóssal majdnem teljes éjszakán keresztül, messze éjfélén túl az egész városban sétáltunk, és Miklós a maga jellegzetes hanghordozásával azt mondta nekem: nézd, hát objektíve a legjobb még mindig ez.

¹ Az interjút Mélyi József készítette a Centrális Galériában, 2017-ben rendezett kiállítás alkalmából. Mélyi József: Rendületlenül. Ki volt Aradi Nóra? *Magyar Narancs*, 2017. március 23. Ld. még: Marosi Ernő: Aradi Nóra (1924–2001). *Ars Hungarica*, 29, 2001, 1. 213–214. Az itt közreadott, a hangfelvétel alapján készített szöveget szerkesztette Markója Csilla, jegyzetek: Bardoly István.

² Vayer Lajost 1964-ben a CIHA (Cimite Internationale d'Histoire de l'Art) XXI. Bonnban rendezett kongresszusán elnökségi taggá választották. Sikertelenül elérnie – az európai nyitásban érdekelt magyar kultúrpolitika támogatásával –, hogy a következő kongresszust Budapesten tartsák 1969-ben. Ennek alkalmából 1969. május 1-ével megalakították az MTA MKCs-t úgy, hogy a Művészettörténeti Dokumentációs Központot 1969 januárjában az MTA felügyelete alá rendelték, majd ebből kinőve megszervezték az új intézetet (Országház u. 30., majd Uri u. 62.). Hogy nem Vayer Lajost nevezték ki igazgatónak, annak sokkal inkább személyi ellentétek, valamint politikai okai voltak. Egyébként egy intézetvezető kinevezésében a döntő szót nem az Akadémián, hanem a Pártközpontban mondták ki, s nem volt feltétel a párttagság, de a politikai megbízhatóság igen (ld.: Sőtér István, Ortutay Gyula, Gerevich László stb.).

³ Mojzer Miklós (1931–2014) művészettörténész. 1950–1974 között az esztergomi Keresztény Múzeumban, illetve a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárában dolgozott. 1974-től 1989-ig az MNG Régi Magyar Osztályának munkatársa, illetve vezetője volt, majd 2004-ig a Szépművészeti Múzeum főigazgatója. Ld.: Jávor Anna: Mojzer Miklós (1931–2014). *Művészettörténeti Értesítő*, 64, 2015, 1. 223–227.

Természetesen mindenfélet hallottunk ugye, amit úgy szoktak mondani Aradi Nóráról, az előéletéről. Azt hiszem, előtte nekünk az egyetemen nagyon sokáig, három vagy négy évig az indexünkben szerepelt, hogy majd jön egy Aradi Nóra szeminárium, és mindig bélyegzővel érvénytelenítették ezt a bejegyzést, míg egyszer aztán a vége felé megérkezett. Addig annyi benyomásunk volt Aradi Nóráról, hogy talán 60–61-ben volt a Kondornak a Fényes Adolf Teremben egy nagyon fontos kiállítása, s ahogy mentünk fel a Fényes Adolf Teremhez vezető lépcsőházban, egy nő szaladt el mellettünk, és fönt megjelent – a második vagy a harmadik emeleten volt ez a kiállítóterem – aztán a Kondor maga, s nagyon feldühödve, sztentori hangon azt üvöltötte: „Hogy mi van, már nemcsak hazudtok, hanem loptok is!” Kiderült, hogy Aradi Nóra betiltotta a Kondornak az angyalos képeit, s nagy meglepetésre – Kondor naná nem reagált – nagy meglepetésre odament, s elvitte a képet, kivitte a kiállításból, leakasztotta.⁴ És akkor valaki, akivel mentünk, azt mondta: ez volt az Aradi Nóra. Nahát ez egy jó antré egy szakmában. Az első találkozásunk már az egyetemen úgy történt, hogy minket a Galaviccsl KISZ fegyelmi elé állítottak, mert Verőcemaroson kellett volna valami szemétdombot az egyik oldalról a másikra hajigálnunk, azt hiszem táborépítés címén. A hülye Galavicsnak eszébe jutott, hogy Migazzi váci püspök csinálta vagy csináltatta a nógrád-verőcei templomot,⁵ úgyhogy kiderült, hogy mi kommunista szombat, vagy kommunista vasárnap alatt misére mentünk. Történetesen mise már nem volt, de hát azért a templomhoz mentünk. Azzal védekeztünk, hogy mi azt tanuljuk a tanszéken, hogy minden művészettörténésznek az a feladata, hogy ha valahol megfordul, akkor felméri, hogy az adott helyen milyen műemlékek vannak. Azt mondták, hogy jó, erről meg fogják kérdezni Aradi Nórát, aki akkor került a tanszékre, nem is ismertük, ő valamilyen módon az ifjúság instruktora vagy mi az ördög lett. Na, egy szó mint száz, Aradi Nóra szemrebbenés nélkül azt mondta: márpedig ez így van. Gyakorlatilag az Aradi Nóráról annyit tudtunk, s hát tulajdonképpen ezt ő, mint szöveget pártolta, hogy a háború alatt Dél-Erdélybe került, mert az biztonságosabbnak tűnt, mint Észak-Erdély, a Magyarországhoz visszatért Észak-Erdély. Ott a román kommunista mozgalommal vett föl kapcsolatokat és a legfőbb tevékenysége rádiók lehallgatása volt, ami természetesen ott is tilos volt. Aradi Nóra tehát nagy nyelvtudásával így kapcsolódott be a mozgalomba, onnan visszatért Magyarországra '45-ben és Budapesten a *Szabadság* című lapnak a munkatársa lett. Alanyi költőként és műfordítóként is kipróbálta magát, aztán valamikor a Tanszékre került, de emellett

⁴ Ez egy legenda, amit Erdély Miklós terjesztett. Kondor kiállítása 1960. március 25-én nyílt hatalmas közönségérdeklődés mellett. Kondor *A forradalom angyala* c. képe eredetileg sem szerepelt a kiállításon, csak jóval később állította ki Kondor. A kiállítást egy héttel a meghirdetett előtt zárták be épp a nagy érdeklődés miatt. Németh Lajos katalógus bevezetőjét nem Aczél György tiltotta le, hanem Németh Lajos vonta vissza, mert nem volt hajlandó akceptálni Aradi Nóra húzásait. Ld.: Horváth György: Kondor Béla sors-történetéhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 69, 2020, 2. 179–181.

⁵ A Szent András-templom építése nem Migazzi Kristóf (1714–1803), hanem elődje, Althan M. Károly (1702–1756) püspök nevéhez köthető.

a Katpol,⁶ tehát a mai Bartók Béla úti Hadik laktanyában elhelyezett műintézmény tagja volt állítólag, erről többé-kevésbé biztos források is voltak, az egyetemen is voltak olyanok, akiket vallatott. Bojár Iván állítólag hótig arra készült, hogy az első adandó alkalommal megpofozza Aradi Nórát valamilyen törlesztés miatt.⁷ Hát ezek futottak, ezekről én nem tudok beszélni, mert ezekről semmi közvetlen tudásom nincs. Nekem az volt a benyomásom, hogy a 70-es években Aradi Nóra valahogy feledtetni igyekezett ezt a korszakot, s hát erre vonatkoznak azok a hitelesebb anekdoták, amik körülbelül úgy szólnak, hogy a Lukács György⁸ és a Fogarasi⁹ még

⁶ A Katonapolitikai Osztály 1945-ben jött létre a honvédségen belüli fasiszta, reakciós és hírszerzési tevékenység megakadályozására. Vezetője Pálffy György lett, székhelye a Hadik laktanya. Aktívan részt vettek a Kommunisták Párt ellenfeleivel szembeni, a törvényesség kereteit áthágó leszámolásban. 1950-ben az állambiztonsági szervek összevonásakor megszűnt, illetve beolvadt más szervezetekbe.

⁷ Bojár Iván (1924–1995) grafikus, díszlet- és jelmeztervező, művészettörténész. A *Kapu* folyóiratban közzétett cikkében a következőkkel vádolta meg Aradi Nórát: „Ez az ávóság lehetett volna szóbeszéd is, esetleg dr. Genthon Istvánnak, Aradi főnökének a túlzása akkor, amikor elmesélte: úgy 1954 tájékán mint zokogott Aradi a vállára borulva azért, hogy mikbe keveredett, s miként nem tudott kilábalni belőle. Csakhogy: 1956-ban egy megtört, megalázott ember jelent meg a lakásomon. Lengyel Alfonz, a NÉKOSZ-os Kardos László minisztériumi titkára, és elmesélte, mint feküdt összeverten a váci fogházban, amikor megjelent lelki vallatóként dr. Aradi Nóra, hogy rábeszélje beismerő vallomása megtételére.” Aradi Nóra ezt visszautasította: „Bojár Ivánnak a *Kapu* októberi számában megjelent „Közügy – magánügy?” című írásának legtöbb megállapítása valótlan. Amit írok, nem válasz és nem vitacikk. Csak tényeket közlök. Nem voltam ávós, sem más belügyi szerv dolgozója. 1947–1952 között polgári alkalmazott voltam a honvédség katonapolitikai osztályán, olyan munkakörben, amelyben a felrőtthoz hasonló «kiszállás», vagy hasonló tevékenység szóba sem jöhetett. Az említett személyt nem ismerem, az információ hamis.” Ezek után jelentkezett Gedényi Mihályné, aki az Aradi általi beszerzésének kísérletéről számolt be, és Mialkovszky Mária, aki a Lengyel Alfonzról szóló történetet ekképpen konkretizálta: „Elmesélte, hogy a börtönben holtra verték úgy, hogy hordágyon feküdt, illetve ült egy szobában, amikor rubáskaszerű ruhában megjelent Aradi Nóra, vallatni kezdte, s többek között Vayer Lajosra vonatkozó terhelő adatokat kívánt kipróbálni belőle. Nem bántotta tettelesen, ellenkezőleg. Zubbonya alatt nem volt alsóruha, testét fölfedve próbált hatást elérni. A kísérlet eredménytelen volt.” Aradi a helyesbítésében tételesen igazította ki a Bojár által közölt életrajzi adatokat: „Apró tévedések a felvázolt »portréból»: apám nem ügyvéd volt, hanem orvos, nem Nagyváradon, hanem Buteni községben. 1945–1950 között voltam egyetemi hallgató, az 1948-as Maurois-kötetet tehát nem azelőtt fordítottam. [André Maurois: *A szerelem hét arca*. Ford. Aradi Nóra. Budapest, 1948. – a szerk.] Igaz, hogy Genthon István a főnököm volt, sajnos csak négy hónapig (1952. november–1953. február); akkor valóban «zokogtam a vállán», amiért ott kellett hagynom a múzeumot, mert áthelyeztek a múzeumi főosztályra.” Az ügrről megjelent cikkek: Bojár Iván: Ki volt valójában a magyar képzőművészet teljhatalmú „zsűrora”? *Kapu*, 2, 43–44.; 1989, 10.; Aradi Nóra: Tények indulat nélkül. *Kapu*, 2, 1989, 12. 41. – Kubinyi Ferenc viszontválasza. Uo., 41.; Gedényi Mihályné: További tények. *Kapu*, 2, 1989, 12. 41–42.; Bojár Iván: Aradi Nóráról. *Kapu*, 3, 1990, 1. január, 49–50. és uo.: Mialkovszky Mária: Vallatták-e Lengyel Alfonzot? 51.

⁸ Lukács György (1885–1971) filozófus, az MTA tagja. Ebben az időben az ELTE Filozófiai és Esztétikai Tanszékének vezetője volt.

az 50-es években szólt a Fülepnek, hogy át kéne venni egy jobbra méltó, művelt hölgyet, aki hát abszolút rossz helyen van. Ezt Nórától lehetett tudni egyébként, hogy ugye neki kivégezték a főnökeit, a Pálffy volt elsősorban az ő főnöke ott, s ő maga is félt. Ugye, hát természetesen a sorok közt olvasó, kombinációra kész művészettörténészek mindenféle dolgokat mondtak, többek közt azt is, hogy Nóra soha nem tudott szabadulni ettől a múltjától. Általában Aradi Nórától egy dologról lehetett hallani az ő múltjából, tevékenységéről: valahogy érzékeltette a Pálffy körüli, tehát Katpollal kapcsolatos dolgokat, másrészt szeretett utalni a háború alatti tevékenységére. Aradi Nóra mindenkinek az agyára ment, mert akárhol volt, azonnal nekilátott keresztretjévnýt fejteni, és ezt ő úgy magyarázta, hogy ez neki azért kell, mert hozzászokott a rejtjelfejtéshez. Valamilyen módon a nagy olvasottsággal és nagyon sok tapasztalattal felépített művészettörténeti képét igyekezett lehetőleg modernné tenni, modernizálgatni, ebbe tartozott az ikonológia. Valamikor a 80-as évek elején lehetőség nyílt meghívni külföldi tudósokat, és hát én rendkívül nagyra becsültem, szerettem, tiszteltem Sauerlándert,¹⁰ aki eljött. Sauerländer Münchennek, s a Zentralinstitutnak akkor világszerte ismert nagy figurája volt, fantasztikus naivitással. Először életében volt vasfüggönyön túli országban; valahogy az előkészületek közben körbe kellett őt hordoznom az Akadémián, mint a véres kardot, de volt egy pillanat, amikor nekem valamit el kellett intézni az Intézetben, bevittem és magára hagytam vigyázatlanul az Aradi Nórával. Aradi Nóra beszámolt „A szocialista művészet jelképei”¹¹ című vállalkozásról és ismertette Sauerländerrel, hogy ez az ikonológia. Mikor ez a beszélgetés lezajlott a Köpeczinél,¹² akkor valahova meg kellett hívnom Sauerlándert, mert ezt okvetlenül le akarta öblíteni valahogy, és akkor az élményanyagának a kiegészítéséhez hozzátartozott ez a szocialista ikonológia. Úgy látszik, a Sauerländerben ez valami szörnyű erős nyomot hagyhatott, mert valamikor már 2000 után, ugye már 90-hez közeledett Sauerländer, aki még ma is teljesen ésnél lévő aggastyán Münchenben, és emlékezett az Aradi Nórára, és azt kérdezte: „Und die Ikonologie lebt noch?”¹³ Mondtam, hogy nem, sajnos meghalt. „Schade”,¹⁴ mondta Sauerländer villogó szemmel. Na most hát ez körülbelül sejteti Nóra 70-es évekbeli vállalkozásának szakmai értékét, és azt hiszem szakmai érték tekintetében Sauerlándert abszolút komolyan kell venni. De ugyanakkor a Nóra hagyta, hogy másfajta dolgok is legyenek. Én azt csináltam az Intézetben, amit akartam.¹⁵ Tényleg. Nem is nagyon kérdezték, inkább segítettek. Egy

⁹ Fogarasi Béla (1891–1959) filozófus, egyetemi tanár, a Közgazdasági Egyetem rektora, az MTA tagja, az MTA alelnöke.

¹⁰ Willibald Sauerländer (1924–2018) művészettörténész, egyetemi tanár, 1970–1989 között a müncheni Zentralinstitut für Kunstgeschichte igazgatója.

¹¹ Aradi Nóra: *A szocialista képzőművészet jelképei*. Budapest, 1974.

¹² Köpeczi Béla (1921–2010) irodalomtörténész, az MTA tagja, 1972–1975 között főtítkára.

¹³ És az „ikonológia” él még?

¹⁴ Kár.

¹⁵ P. Szücs Julianna ugyanerről tett említést a kiállításról írt kritikájában, értékelve Aradi vezetői

dologban nem. Az pedig az élő művészet volt. Tehát Beke¹⁶ felé nem tudom mi volt a nehezebb, a belügyi kormányzás vagy egyszerűen a szakmai, mondjuk úgy, hogy féltékenység. De Beke, a legutolsó ideig semmi mást sem csinálhatott az Intézetben, mint középkori kérdésekkel foglalkozó bedolgozó volt és aztán évente beadott három sűrűn gépelt oldal bibliográfiát különböző hazai és külföldi publikációiból. Úgy tűnik, hogy a Nóra személyesen intézte a belügyes kapcsolattartást. Tehát az soha az Intézetben nem merült föl. Volt egy minden hájjal megkent titkárnő,¹⁷ ő időnként, ha az ember bement és nem volt alkalmas a dolog (nem intézeti napon), akkor azt úgy szokta kifejezni, hogy most nem lehet, most a koma van nála.¹⁸ Én azt sem tudom, hogyan nézett ki a koma. Tehát ez valószínűleg az intézeti emberek védelmét is jelentette. Azt viszont tulajdonképpen nem sikerült megvalósítani, amit például Szabolcsi Miklós idején az Irodalomtudományi Intézetnek sikerült, vagy amit a zenészek is csináltak, hogy legyenek olyan párthatározatok, amiket az Intézetben készítenek elő. Tehát mondjuk egy „A képzőművészet aktuális kérdései” című párthatározat, mint ahogy az Irodalomtudományi Intézet részt vett, mit tudom én, a népi írókról szóló határozatban, a szocialista irodalom kérdéseiben. Na, ilyen nem volt. És nagyon érdekes módon az ősellenséget a Beke képviselte, de az ősellenséget

tevékenységét: „Mindenekelőtt azt a szilárd és jól impregnált ernyőt, amelyet a frissen alapított tudományos intézmény fölé húzott Aradi, egyszerre kivédve a belügy túlbuzgó kutakodásait, a kultúrpolitika ide-oda rángó vonalvezetését vagy éppen az aktuális pártirányítás által szorgalmazott túlbuzgó feladatvégzést. Mindez lehetséges volt: az igazgató feddhetetlen káderlapja, a béketáborbeli és a nyugati kommunista kollégákkal kiépített szoros, szívélyes kapcsolata, nem utolsósorban pedig emberfeletti szorgalma lehetővé tette, hogy a többiek – párttagok és párton kívüliek, vonalasok és úti társak – lényegében azt csináljanak ott, amit akartak. A szakma korrekt gyakorlatát, komolyan vehető kézikönyvek szerkesztését, külföldi konferenciákon való hangsúlyos képviselést. Magyarán: a polgári művészet-történet-írás hagyományainak őrzését. P. Szűcs Julianna: Egykori balos dolgok egy mai jobbos országban. *168 óra*, 2017., febr. 27. 65.

¹⁶ Beke László (1944–2022) művészettörténész, egyetemi tanár, először 1969–1988 között dolgozott a MKCs-ban, majd 2000–2012 között az MKI igazgatója.

¹⁷ Hudák Andrásné – Zsóka (1928–2004 [2007?]) titkárnő.

¹⁸ Ifjabb Bibó István hasonlóképpen emlékezik: „Ez nyilván az igazgató, Aradi Nóra beleegyezésével történt, akinek a javára írható, hogy a »helyes ideológiai irányvonal« biztosításában – ami nyilván feladata volt – nem buzgó túlteljesítésre, hanem a szükséges és lehetséges »optimális minimumra« törekedett. Ez azt jelentette, hogy a munkatársak többségének kiválasztásakor szakmai szempontok (is) érvényesültek, s az így odavett munkatársakat azután hagyta dolgozni, és olykor – nyilván egy bizonyos határig – a hátát is tartotta értük. Valószínűleg pontosan érezte, hogy a diktatúra puhulása folyamán az a bizonyos ideológiai minimum is csökken, és benyomásom szerint nem kíváncszott vissza az ötvenes évekbe. Ennek a magatartásnak az első, a szakmán belül jó visszhangot kiváltó megnyilatkozása talán éppen az volt, hogy a kutatócsoport indulásakor, 1969-ben Marosit vette maga mellé igazgatóhelyettesnek, aki egyébként körülbelül annyira volt marxista, mint én.” Tüskés Anna: „Jól emlékszem a kedvességére, a szeretetreméltóságára és a humorára...” Beszélgetés ifj. Bibó Istvánnal Illyés Gyuláról és a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évekről. *Magyar Napló*, 28, 2016, 1. 23–24.

időnként a Köpeczi meg a Szabolcsi támogatták. Tehát például a Bekével írtak irodalomtörténeti lapokba neoavantgarde témájú informatív cikkeket. Az volt az érzésem, hogy Aradi Nóra egy tragikus figura, egy jó családnak nagy gonddal a Sacré Coeurben nevelt lánya, tudom, hogy hosszú ideig az édesanyjával együtt lakott. Egyszer valami betegség érte a Nórát s akkor kifejezetten felszólításra meglátogattuk Németh Lajossal, s hát elképesztő gyönyörű Mednyánszky- és Farkas István gyűjtemény kellős közepén láttuk. A család valamelyik ágához tartozott az Atrium ház is. Tehát egy nagyon szép, művelt, nagypolgári környezetből csöppent ebbe a nem tudom micsodába, és én úgy érzem, ebben ő nem érezte jól magát, ebből ki akart törni, s igyekezett is. Én azt kell, hogy mondjam, hogy az a Kutató Csoport, amit akkor Kutató Csoportnak hívtak, aztán már az én időmben, 90' után nevezték el Kutatóintézetnek, tehát akkor emelték meg a rangját, de hát ez a rangemeléssel sem ért, akkor tudott rendesen működni, amikor ő volt az igazgató. A legtanulságosabb, hogy miért zajlott mindez? Hogy utána már nyomozni kell. Ha valaki ennyire elzárkózik a kíváncsi szemek elől, akkor biztos lehet benne, hogy el is felejtik.

ARADI NÓRA DOCENSI PÁLYÁZATÁNAK JEGYZŐKÖNYVE

JEGYZŐKÖNYV¹

a II. sz. Művészettörténeti Tanszékre meghirdetett docensi pályázat tárgyában javaslatételre kiküldött bizottság 1961. január 6-án tartott üléséről, melyen Oroszlán Zoltán elnök, Székely György tag, Vayer Lajos előadó, tanszékvezető professzorok vettek részt.

A hirdetményre egy pályázat érkezett, melyet dr. Aradi Nóra² nyújtott be. A Bizottság megállapította, hogy a pályázó megfelel az előírt követelményeknek, mert tudományos fokozata van (kandidátus), szükséges idegennyelvi ismeretekkel bír (latin, orosz, francia, olasz, román, német, angol), és egyetemi és főiskolai oktatói, továbbá múzeumi kutatói gyakorlatot fejtett ki.

A pályázó 1924-ben született, egyetemi tanulmányait egyetemünkön végezte, s karunkon 1950-ben szerzett művészettörténész diplomát. A munkásmozgalomban 1944 óta, előbb mint a romániai KISz, majd a Román KP tagja vett részt. Férje 1937 óta párttag,³ két gyermeke van. 1957-ben a Magyar Szabadságért Érdemrend bronzfokozatát nyerte el. A felszabadulás után előbb mint hírlapíró,⁴ utóbb mint minisztériumi alkalmazott dolgozott. 1952/1953-ban a Szépművészeti Múzeum tudományos munkatársa lett, majd 1953-ban a Népművelési Minisztérium művészeti múzeumi osztályának vezetője.⁵ 1954-ben aspiráns lett, aspiránsvezetője Vayer Lajos egyetemi tanár volt. 1957-

¹ Forrás: Az ELTE Egyetemi Tanács ülésének jegyzőkönyve, 1961. január 20. ELTE Levéltár, HUELTEL, 1.a.16-17. Közreadja Markója Csilla, jegyzetek: Bardoly István.

² Aradi (Felter) Nóra (szül. Kőrösbököny, 1924. VIII. 9.) Édesapja: Felter Ignác orvos, édesanyja: Berger Janka. A Budapest VI. kerületi Magyar Királyi Mária Terézia Leánygimnáziumban kitüntetéssel érettségizett 1942-ben. 1945/1946. tanévben már a Pázmány Péter Tudomány Egyetem Bölcsészettudományi Kar Művészettörténeti Tanszék hallgatója. 1945 óta párttag. 1947. június hónapban tett honpolgári esküt, ekkor honosították. 1950. augusztus 1-től a Művészettörténeti Tanszéken gyakornok, 1972-től egyetemi tanár.

³ Tóth Sándor. Belügyi tiszt, cukrász, tisztviselő. Részt vett az újpesti ellenállási mozgalom tevékenységében. 1945 után az ÁVO tisztje, 1950-től 1957-ig a kiegészítő parancsnokságok vezetője volt. Leszerelése után, 1972-es nyugdíjazásáig az Országos Idegenforgalmi Vállalat személyzetise volt. Aradi Nóra tagadta, hogy ő, vagy a férje ávos lett volna: „Nem voltam ávos, sem más belügyi szerv dolgozója. 1947-1952 között polgári alkalmazott voltam a honvédség katonapolitikai osztályán, olyan munkakörben, amelyben a felróttához hasonló „kiszállás” vagy hasonló tevékenység szóba sem jöhetett. Az említett személyt nem ismerem, az információ hamis. Férjem sem volt ávos, sem elbocsátott légiós, aki utóbb cukrász lett. Honvédtiszt volt és annak előtte cukrász.” Aradi Nóra: Tények indulat nélkül. *Kapu*, 2, 1989, 12. 41.

⁴ *Szabadság, Új Idők, Új Világ* stb.

⁵ A Népművelési Minisztérium Fülep Ferenc vezetése alatt álló Múzeumi Főosztályán belül működő

től a Művelődésügyi Minisztérium Képzőművészeti Osztályának vezetője. Aspiránsi disszertációját 1959-ben védte meg kiváló eredménnyel⁶ és ugyanabban az évben nyert feladajunktusi beosztást a II. sz. Művészettörténeti Tanszékhez. Külföldön egyrészt szakmai tanulmányúton, másrészt hivatali funkcióiból következően többször járt a Szovjetunióban, Olaszországban, Romániában, Csehszlovákiában, Lengyelországban és Ausztriában, többször jelentős kiállításokat rendezett szép sikerrel.

Tudományos munkássága elsősorban a XIX-XX. századi magyar művészettörténet, speciálisan a festészet, szobrászat és grafika területére terjed ki. A századforduló történeti festészetének fejlődését tárgyaló nagy tanulmánya,⁷ Réti Istvánnak a nagybányai művésztelep teljes problematikáját felölelő monográfiája (egyben kandidátusi disszertációja), ugyancsak Réti művészettörténeti írásának forráskritikai kiadása,⁸ és a polgári kultúra bomlásának jelenségeit kifejtő értekezése emelkednek ki önálló publikációi közül.⁹ A nagyrészt XX. századi és jelen művészetünk kérdéseit tárgyaló kisebb tanulmányainak száma közel százra tehető, ugyancsak nagyarányú recenziós és kritikai munkásságot is fejtett ki. Mint historikus és mint kritikus egyaránt elmélyült szakmai-ideológiai képzettségről és határozott marxista állásfoglalásról tett tanúságot, itthon és külföldön közzétett megnyilatkozásaiban. Utóbbi időben művészetelméleti probléma felé fordult és publikáció előtt álló könyvében a társadalom és közönség, stílus és minőség kérdéseivel foglalkozó tanulmányt készített,¹⁰ mely a modern művészeti irányzatok helyes értékelésének szempontjából jelentős anyagot tartalmaz.

Oktatói tevékenysége folyamán mit adjunktus szeminárium gyakorlatokat vezetett, konzultációkat tartott és a tudományos szakkör munkáját irányította – munkáját példás lelkiismeretességgel végezte. Az eltelt évek folyamán a Képzőművészeti és az Iparművészeti Főiskolákon művészettörténeti előadásokat tartott és a Szabadegyetem állandó előadói közé tartozik.

Az előadottak alapján a Bizottság a II. sz. Művészettörténeti Tanszékhez dr. Aradi Nórát egyhangúan docensi kinevezésre javasolja.

Vayer Lajos sk.
tv. egyetemi tanár

Székely György sk.
tv. egyetemi tanár

Oroszlán Zoltán sk.
tv. egyetemi tanár

Művészeti múzeumok és műemlékek osztálya vezetője (egyben főosztályvezető helyettes) volt 1953 májusától. *Népművelési Közlöny*, 1953. május 15. 61.

⁶ Aradi Nóra: *Réti István*. Budapest, 1960. – ez volt 1959-ben megvédett kandidátusi disszertációja, ld. *Művészettörténeti Értesítő*, 9, 1960, 1. 64–72. opponensei: Genthon István, Pataky Dénes voltak.

⁷ Aradi Nóra: *Száz kép a magyar történelemből*. Budapest, 1955.

⁸ Réti István: *A nagybányai művésztelep*. Szerk., bev. Aradi Nóra. Előszó: Lyka Károly. Budapest, 1954. – „az akkori politikai, művészetpolitikai viszonyok között azonban csak kompromisszumokkal kerülhetett kiadásra” – ld.: Csorba Géza: A szerkesztő utószava. In: Réti István: *A nagybányai művésztelep*. Szerk. Csorba Géza. Budapest, 1994. 183.

⁹ Aradi Nóra: A polgári kultúra hanyatlásának főbb jelenségeiről a magyar képzőművészetben. *Művészettörténeti Értesítő*, 5, 1956, 4. 295–300.

¹⁰ Aradi Nóra: *Képzőművészet és közönség*. Budapest, 1961. (Stúdium könyvek, 28.)

„KÍVÁNCSI VAGYOK”

SZÜLETÉSNAPI INTERJÚ PASSUTH KRISZTINÁVAL

Prof. Dr. Passuth Krisztina a hazai művészettörténet-írás, -oktatás jelentős alakja. 1961-ben diplomázott az ELTE művészettörténet-történelem szakán, majd a Magyar Nemzeti Galériában, a Szépművészeti Múzeumban, 1977 után, franciaországi tartózkodása idején pedig a Centre Pompidouban és a Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris-ban dolgozott. A rendszerváltás után hazatért és az ELTE Művészettörténeti Intézetének, később doktori iskolájának vezetője lett. Számos jelentős publikáció, monográfia, és legendás kiállítás rendezése fűződik a nevéhez. Fő kutatási területei a *Nyolcak*, a közép-európai avantgárd, František Kupka, Vajda Lajos, Moholy-Nagy László életműve. 85. születésnapja alkalmából, a pandémia miatt budai otthonának kertjében beszélgettünk.

1956–1961 között az ELTE művészettörténet-történelem szakán tanult. Mikor és milyen indíttatásból döntött úgy, hogy művészettörténész lesz?

Tulajdonképpen ez egy nagyon egyszerű történet, szerencsés családba születtem. Az apám¹ hihetetlenül művelt, széles látókörű ember volt, állandóan olvasott, miközben napi nyolc órát dolgozott különféle hivatalokban, rengeteg emberrel tartotta a kapcsolatot és még valamelyest sportolt is, rendszeresen uszodába járt. Vasárnaponként elvitt engem a Szépművészeti Múzeumba, regényeket tudott mesélni azokról a képekről, az akkoriban Giorgionének tulajdonított portré volt az egyik kedvence. A modern művészetről akkor még nem sokat hallottam, még kevesebbet láttam. Anyám érdeklődése szintén hihetetlenül széles spektrumon mozgott, benne is nagy érzékenység volt a kortárs képzőművészet és a modern francia szépirodalom iránt, tehát a képzőművészet az életünk természetes része volt. Ami hiányzott: a szakirodalom, főleg, ami a modern művészetet illeti. Nem nagyon lehetett akkoriban művészettörténet könyveket kapni, pláne jó minőségű, illusztrációkkal kísért művészeti albumokat, mint mostanában. Elsősorban német – ráadásul gót betűs – könyvekhez lehetett hozzájutni, ezeket nézegettem. Gimnazista koromban került a kezembe, nagy felfedezés volt a számomra Bortnyik Sándor, Hevesy Iván, Rabinovszky Máriusz *Kétezer év festészete* című könyve, én ezt a könyvet „bevágtam”, addig nézegettem az illusztrációkat, míg megtanultam, kitől melyik festmény származik s később már másutt is megismertem az egyes művészek stílusát, azok jellegzetességeit.

¹ Passuth László (1900–1979) író, műfordító.

Érettségi után elkezdett érdekelni egy modern magyar festő, Egy József, akit ma is nagyon szeretek. Szerencsére az ő alkotásaival nemcsak gyenge reprodukciókon, de eredetiben is találkozhattam. 1955-ben felvételiztem az ELTE-re, nem vettek fel, így a Széchényi Könyvtár könyvrestaurátor műhelyébe kerültem könyvkötő tanonc-nak, amihez semmi tehetségem sem volt. Viszont, életemben először, szabadidőm-ben önállóan kutattam Egy József életművét, ami akkoriban, 1955-ben még kevésbé volt ismert. Elmentem Badacsonytomajba is, találkoztam az özvegyével, láttam az otthonát, a tájat, amelyet évtizedekig festett. A naplójához viszont, ami akkor a Széchényi Könyvtárban volt, nem férhettem hozzá, zárolt anyagként szerepelt.²

Az Ön életművének egyik „centruma” a Nyolcak. Már a szakdolgozatát és a disszer-tációját is a művészcsoporthoz írta, mikor és hogyan találkozott ezzel a témával?

Egy József alkotásaiból szerettem volna írni a szakdolgozatomat, de Vayer Lajos professzor – ő volt akkor a tanszékvezető – azt mondta, hogy nem lehet, mert már másvalaki foglalkozik vele, a nálunk idősebb Láncz Sándor³ írta a dolgozatát Egy-ről. De még ma is aktuális az ötlet, nagyon fontos lenne írni egy igazán igényes nagymonográfiát róla.

Később összeharagkoztam Szij Bélával,⁴ aki felettem járt az egyetemen. Berény Róbertet kutatta, aki a Nyolcak csoporthoz tartozott, mint az egyik legtehetségesebb festő. Bélának voltak fotói is a képekről, ezek 18 x 24 cm-es fekete-fehér felvételek voltak, de számomra kincset értek. Ő beszélt nekem Berényről és adott nekem a fényképekből is. De engem nemcsak Berény Róbert, hanem az egész társaság érde-kelt, úgy, mint rendkívül aktív csoport, amely forradalmasította a magyar festészetet közvetlenül az első világháború előtt. Így választottam a Nyolcakat szakdolgozati témául. Azonban néhány régi katalóguson és cikkeken kívül szinte semmilyen szak-irodalom nem állt a rendelkezésemre. Nagyon nehézkes volt az anyaggyűjtés, meg-esett például, hogy amikor kikértem a Széchényi Könyvtárból egy, Kernstok Károly-ról, a csoport vezető művészéről szóló cikket és nagy sokára kihozták az adott lapszámot a raktárból, hiányzott éppen az a cikk, ami nekem kellett, s ez sokszor fordult elő. Így rájöttem, hogy előzőleg gondosan kivágták belőle, s az írást valahol máshol kellett megkeresnem.

Megnézni pedig leginkább csak úgy tudtam magukat a műveket, hogy amikor végzősként a Magyar Nemzeti Galériában több hónapig voltam gyakornok, kértem, hogy engedjenek be a raktárba, nagy nehezen beleegyeztek. Ez volt az első és utolsó alkalom, hogy ez megtörtént. Nagyon különös élmény volt, mert mivel senkinek

² Utóbb megjelent: *Egy breviárium*. Szerk. Keresztury Dezső. Veszprém, 1973.

³ Láncz Sándor (1919–1995) politikai munkás, művészettörténész. 1960–1970 között a Műcsarnok főelőadója volt, majd 1990-ig az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport munkatársa.

⁴ Szij Béla (1923–1993) művészettörténész. Az egyetemről történt eltávolítása után egy műanyaggyártó üzemben dolgozott, s csak 1959-ben fejezhette be tanulmányait. 1958-tól haláláig a Magyar Nemzeti Galéria munkatársa volt.



Passuth Krisztina a Művészettörténeti Tanszéken

sem volt sem ideje, sem kedve, hogy ott maradjon velem, bezártak egyedül a raktárba, mondván, hogy néhány órát ott maradhatok. Egyáltalán nem ismertem ki magam, az is nagy kunszt volt, hogy megtaláljam, amit keresek, mászkáltam a létrán, meg mindenütt. A festmények többnyire a magasban helyezkedtek el. Nehézen lehetett beazonosítani a képeket, mert a múzeumi kartonokról általában még hiányoztak a fotók, csak leírások voltak, később Szíj Béla és Szabó Júlia is segített nekem ebben eligazodni. A raktárban viszont azt találtam ki, hogy saját kis kartonokra jegyzetelek, leírom a festményeket, például: „Czigány Dezső: jobbra teáskanna, tőle balra csésze, színek: lila, fekete stb.” Tematikusan csoportosítottam a képeket: táj, portré, csendélet, csoportkép, egyebek. Gyorsan leírtam mindent, amit csak tudtam, s amire jutott idő. Ez ma, az internet korában, amikor ilyen hatalmas mennyiségű digitális anyag vesz körül minket, már képtelenségnek tűnik. Mindazonáltal a kis kartonokra való jegyzetelés és a gyors vázlatkészítés technikáját mind a mai napig használom, ha egy fontosabb kiállítást tekintek meg: nemcsak megnézem, hanem leírom és lerajzolom a képeket, így jobban rögzülnek az emlékezetemben. Marosi Ernő egyszer azt mesélte, hogy ő ugyanezt a módszert alkalmazza, ha látott valami számára fontosat, lerajzolta – csakhogy ő nálam nemcsak sokkal jobban rajzolt, hanem „jobban is látott”.

Ez a raktár-látogatás fordulópontot jelentett a kutatásomban. Ennek, s a kis kartonok alapján, valamint a Széchényi könyvtárban kikutatott cikkek alapján írtam

meg a dolgozatot, írógépen, három hét alatt Szigligeten, az Alkotóházban. Képanyagom alig volt, csak az a néhány kép, amit Szij Béla adott, meg az emlékeim. De Vayer Lajos professzornak végül is nagyon tetszett a dolgozat, leszámítva a sok gúnyos hibát – amiben teljesen igaza volt.

1965-ben rendezték – Kovalovszky Mártával és Kovács Péterrel – a legendás A Nyolcak és Aktivisták köre című kiállítást a székesfehérvári Csók Képtárban, és a tárlat katalógusában jelent meg az első jelentős publikáció – az Ön tollából – a Nyolcokról.⁵ Hogyan és mit változtatott a szemléletén akkor a tárlattal kapcsolatos munka, illetve a művek, amelyek a kiállítással összefüggésben a látóterébe kerültek?

Kovács Péterék a magyar művészet történetét kiállításokon keresztül mutatták be, kronologikusan, az első tárlat a szecessziót dolgozta fel, *A Nyolcak és Aktivisták köre* volt a második a sorban. A tárlat előkészítése lehetőséget adott arra, hogy felkeressem a gyűjtőket és a Magyar Nemzeti Galériában, illetve egyéb múzeumokban őrzött anyagot is rendesen megtekinthessem, ekkor láttam őket együtt először, rendezettebb körülmények között. A másik vonzerő a magángyűjtemények felkutatásában rejlett. Sok, addig lappangó művet is találtam, nagyon érdekes körülmények között.

Meglátogattam például Hevesy Ivánt,⁶ az utolsók között voltam azok közül, akik a szakmából nála jártak, a Rózsadombon lakott. Beszélgettünk, majd a legnagyobb meghökkenésemre egyszer csak előhúzta a szekrény mögül Bortnyik Sándor egy korai főművét, ami ma a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében található és Uitz két főművét, az egyik ezek közül őt, Hevesyt ábrázolta fiatalon, remek portré, most a Janus Pannonius Múzeum őrzi, a kiállítás után ugyanis az állam megvásárolta tőle a képeket. Hevesy a szekrény mögött tárolta az alkotásokat, mert máshol nem volt hely a lakásban és a képek elég rossz állapotban is voltak. Firkantottunk egy átvételi elismervényt, beraktuk egy ócska szatyorba, majd felszálltam a képekkel a 11-es buszra – hát, ha belegondolok, hogy ma ezek a képek hány milliót érnek...! A Hevesyvel való találkozás más szempontból is fontos élmény volt számomra: ő beszélt nekem Moholy-Nagyról is, akit – véleménye szerint – ő fedezett fel. Moholy-Nagy először verseket meg novellákat írt, majd, amikor bevonult katonának, tábori

⁵ *A Nyolcak és Aktivisták köre*. Kiállítási katalógus/Csók István Képtár. Székesfehérvár, 1965. – Ld.: Kovalovszky Márta: „Főpróba”: Passuth Krisztina m. v. *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, 2007. 153-158.; Passuth Krisztina: *A Nyolcak. A Nyolcak*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Kiállítási katalógus/Janus Pannonius Múzeum. Pécs, 2010. 10-19.; Gosztonyi Ferenc: „Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is”. *A Nyolcokról. Artmagazin*, 9, 2011, 1. 34-43.; Barki Gergely: „Füstbe ment terv”. *Enigma*, 14. 2017. No 90. 19-33.

⁶ Passuth Krisztina: Hevesy Iván (1893-1966). „*Emberek, és nem frakkok*”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. No 48. 329-344.

levelezőlapokra rajzolt és azokat küldözte el Hevesynek, Hevesy erre megjegyezte, hogy a versek, novellák még mindig jobbak voltak.

A Nyolcak kiállítás bezárása után, mielőtt visszazállították volna a képeket a múzeumokba és magángyűjteményekbe, előbb mindegyiket elvitték a Nemzeti Galériába. Petrás István,⁷ az egyik legjobb műtárgyfotós, ott a Nemzeti Galériában lefotózta őket. Az ő dokumentációja, amelyet minden jelentősebb tárlatról a legnagyobb gonddal készített, sokáig a legjobb forrást jelentette a művészettörténészek számára. Az volt a meggyőződése, hogy csak tökéletes képeket adhat ki a kezéből. Az ő fotói kerültek be később a Nyolcak könyvembe.⁸

És ekkoriban, a Nyolcak és Aktivisták tárlata kapcsán tapasztaltam meg először, hogy a kiállítás-rendezésnél jobb munka nincs: az ember egymás mellé rakosgatja a műveket, új együttesek, konstellációk, összefüggések bukkannak fel, rajtam áll, hogy ezekből mit emelek ki, mit hagyok ki, hihetetlenül izgalmas, hogy megszületik valami, ami korábban nem létezett – a rendezés tanulás, felfedezés, alkotás.

A székesfehérvári kiállítást Kassák Lajos nyitotta meg, de azt olvastam, hogy a Magyar Nemzeti Galéria Nyolcak konferenciáján ismerkedtek meg. Milyen ember volt?

1962-ben kerültem a Nemzeti Galériába, segédmuzeológusként dolgoztam a nyilvántartási osztályon, amely a hazai magángyűjteményeket tartotta nyilván. Az MNG rendezett egy Nyolcak konferenciát,⁹ én is tartottam ott egy előadást. Az első sorban ült a Kassák, de én akkor még nem ismertem személyesen. Amikor befejeztem az előadást, mindenki lelkesen tapsolt, csak ő nem, ettől meglehetősen elkeseredtem. A konferencia után viszont, amikor ott a folyósón tébláboltam, odajött hozzám és gratulált – ez akkor mindennél fontosabb volt számomra.

Később néha felmentem hozzá, megmutatta a Kassák-Vasarely mappát is. Egyszer volt egy kellemetlen esetem vele, ami akkor, s tulajdonképpen még ma is nagyon zavar. Meghívott magához – ez 1966-ban történt – és elmondta, hogy rendeznek egy dada kiállítást Zürichben és ki szeretnék állítani az ő régi montázsait is. „Húsz darab montázst legalísan ki akarok juttatni Zürichbe, és maga szerzi meg rá az engedélyt, azért van ott a Galériában” – közölte, s vitáról szó sem lehetett. Akkor ugyanis az volt a szabály, hogy 2000 Ft-nál nagyobb értékű műtárgyállományt nem lehet kivinni az országból, ezek a művek pedig messze meghaladták ezt az értéket. „De hát Mester, ezt én nem tudom elintézni” – feleltem én riadtan. Végül úgy csináltam, hogy amikor a montázsok bírálatra kerültek – ezeket a bírálatokat szerdánként

⁷ Petrás István (1904–1989) fényképész, a Magyar Film Iroda, a Műemlékek Országos Bizottsága, 1953-tól a Szépművészeti Múzeum, majd 1957-től a Magyar Nemzeti Galéria munkatársa.

⁸ Passuth Krisztina: *A Nyolcak festészete*. Budapest, 1967.

⁹ Berény Róbert és a *Nyolcak*. Magyar Nemzeti Galéria, 1963. október. Szíj Béla és Passuth Krisztina előadásához Pernecky Géza, Németh Lajos és Oelmacher Anna szólt hozzá. – Ld. még: Gréczi Emőke: *A Nyolcaktól a Nyolcáig – Kassákon és Vajdán át* – Passuth Krisztina a rendszerváltás előtti „rizikós” kiállításokról. *Múzeumcafé*, 6. 2012. No 28. 86–93.

tartották és többnyire Genthon István vezette őket – megkértem a két kollegát, Szabó Júliát és Szíj Bélát, akikről tudtam, hogy megismerik a Kassák műveket, hogy „ne vegyék őket észre”, de persze őket beavattam, hogy miről van valójában szó. Az volt a szerencsém, hogy a bírálatot Genthon helyett véletlenül éppen az akkori igazgató-helyettes, a jogászvégzettségű Márffy Albin vezette és amikor meglátta a borítékot, amiben a Kassák művek lapultak, teljesen felháborodott, mondván, hogy „micsoda dolog, hogy a Magyar Nemzeti Galériába valaki ilyen piszkos borítékot küld, menjen csak ki az országból az ilyen piszkos holmi...” Senki nem reagált erre a kollégák közül, s így a művek átsúsztak az első rostán. Ezután azonban még volt egy fázis, fel kellett becsülnetni a műveket. Az értékbecsléseket Fränkel József, egykori műkereskedő végezte, egyébként igen szakszerűen. Mivel ő pontosan tudta, hogy a Kassák művek összértéke messze meghaladja a 2000 Ft-ot, kiállított egy kiviteli engedélyt, – ami azt hiszem, most is megvan a Kassák Múzeumban –, miszerint a (piszkos) boríték „20 db ragasztott papírt tartalmaz, amelyek kereskedelmi értéke 0.” De hát ez persze nem volt szabályos, kértem Kassákot, hogy esküdjön meg, hogy vissza is hozza őket, mire azt felelte, hogy „hogyan esküdjön meg, mikor ő ateista” – és végül mindegyiket eladta később, ha jól emlékszem Nürnbergben. Így esett, hogy Zürichben az első dada kiállításon szerepelhetett Kassák és a magyar avantgárd, a kiállítás katalógusában meg is lehet nézni ezeket a munkákat. Viszont itthon ezekből – tudomásom szerint – már semmit nem lehet megtalálni.

Szintén nagy témája Vajda Lajos, beszélne kérem az ugyancsak legendás 1966-os szentendrei Vajda kiállításról, az ötletéről, a tárlat rendezésének körülményeiről, a koncepcióról, illetve utóéletéről?

Már ismertem a Vajda-művek egy részét és Vajda Júliát, Vajda özvegyét is, aki anyámmal is jóban volt. Mielőtt elmentem hozzá, azt kérdezte: „Fel tudod említeni a rekamiét?” Feleltem – szinte minden Vajda rajz ott volt az ágyneműtartóban, azok közül választottam. És Júlia tudta, hogy hol vannak az egyéb munkák is. A rendezésben ő igazán alkotó módon, ha jól emlékszem, nem vett részt, de a katalógushoz a kliséket ő hozta el nekem. A plakátot Bálint Endre készítette és ő tartotta a megnyitóbeszédet. A rendezés maga magányos és nehéz küzdelem volt. Viszont olyan sikert, mint akkor, sem előtte, sem utána nem éltem át: nemcsak a kiállítóhelyiséget, de a múzeum előtti teret is elárastották látogatók.

A megnyitó után egy-két nappal kiderült, hogy a Pest Megyei Tanács bezáratta a kiállítást, senkit sem engedtek be, azóta sem tudom, pontosan, miért, milyen indokkal. Azonnal lépnem kellett, különben úgy maradt volna. Ezért megkerestem Aczél Györgyöt – ő gyakorolta akkor a hatalmat a kulturális ügyek felett – ismeretlenül, soha nem találkoztunk korábban, úgy, hogy felhívtam a lakásán, a száma benne volt a telefonkönyvben. Bemutatkoztam neki és próbáltam meggyőzni, hogy nyissák ki a kiállítást újra. A telefonbeszélgetés után Aczél berendelt magához a Pártközpontba másnapra, közölte, hogy ehhez az ügghöz neki személy szerint semmi köze, nem rá tartozik. Erre utaltam arra, hogy ő ismerte régen Vajda Lajost, de baráti

viszony fűzte Bálint Endréhez is. És a kiállítással kapcsolatban egyébként sem történt semmi szabálytalanság: a Vajda tárlatot az MNG és a Ferenczy Múzeum közös rendezésében, előzetes terv, jóváhagyás alapján rendeztem meg. Azt, hogy ezek után Aczél György hogyan intézkedett, kivel beszélt, azt nem tudom. Mindenesetre a Pest Megyei Múzeumok Igazgatóságával való kisebb-nagyobb vita után szerencsésen újra megnyílhatott a kiállítás. És hatalmas volt iránta az érdeklődés, ahogy említettem, azt hiszem, ez a tárlat hozzájárult ahhoz, hogy szélesebb körben is kezdtek felfedezni Vajdát. Nagyon nehézkesen, de még egy kis katalógust is sikerült hozzá kihozni, öt reprodukcióval.

Sokat kellett akkoriban ilyesmikkel hadakozni. Volt például egy vicces-botrányos esetem Pogány Ö. Gáborral,¹⁰ a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatójával, amikor ott dolgoztam segéd-muzeológusként. Amikor Kondor Béla *Dózsa-sorozatát* kiállították a ceglédi múzeumban, nekem kellett elkészítenem a műtárgylistát. Fel is vettem minden adatot, így: „*Első jeladás a felkelésre*, 1956, rézkarc, méret, leltári szám”, „*Ágyúvonszolás*, 1956” stb. Ezt én nagy élvezettel csináltam, de sejtettem, hogy az évszám miatt cirkusz lehet belőle, miközben a sorozatot Kondor egyébként még a forradalom előtt, 1956 nyarán készítette. Pogány akkor állt velem szóba először, kérdezte, hogy ezt, hogy képzeltem, mit fog szólni ehhez Aczél elvtárs. Mire azt válaszoltam: „Én az egyetemen azt tanultam, hogy így kell leírni a tételt: „művész, cím, évszám, technika, méret stb.” – feleltem. Természetesen az lett a vége, hogy ki kellett hagyni éppen az 1956-os évszámot, s a szegényes kis katalógus így jelent meg.

A hetvenes évek végétől egy ideig Franciaországban élt. Hogyan fogadták Önt, milyen volt magyarnak, illetve magyar művészettörténésznek lenni Párizsban, hogy érezte ott magát?

Egy nagyon szerencsés pillanatban, 1977 nyarán érkeztem Franciaországba, úgy, hogy nem tudtam még pontosan, mihez fogok kint kezdeni. Ott derült ki, hogy a *Centre Pompidou* tervez egy gigakiállítást, *Paris–Berlin–Moscou* címmel. Ezért bementem a *Pompidouba* és otthagytam az életrajzomat, elmagyaráztam, mivel foglalkozom, mit publikáltam, egyebek. Az eredetileg főkurátornak kinevezett Madame Karshan éppen megbetegedett, s az eredetileg egy kiállításból végül kettőt csináltak, hirtelen szükség lett több munkatársra. Így felvettek kurátor-asszisztensnek, ez 1978-ban volt. Werner Spies, a kiállítás főkurátora szívesen fogadott, ő többször járt Magyarországon, írt Vasarelyről és kellett is valaki, aki segít a rendezésben is, valamint ír a katalógusba is. Ezt én nagyon szívesen csináltam, ilyen jelentős kiállítás körüli munkálatokban még soha nem vettem részt. Nagyon jó hangulat volt a *Pompidouban*, és úgy éreztem, hogy a kollégák általában is nyitottak a kelet-európai országok felé. Amikor bekerültem a *Pompidouba*, a múzeumi részlegben én voltam az egyetlen magyar, de más részlegekben előfordultak cseh, lengyel, román kollégák is. Kedvesek

¹⁰ Pogány Ö. Gábor (1916–1998) művészettörténész. 1957–1980 között a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatója.

voltak velem a franciák, emberileg és szakmailag is érdeklődtek irántam, mindig kérdezték, hogy nálunk hogy mennek a dolgok, milyen kiállítások vannak, segítettek a francia szövegek fogalmazásában, meghívtak magukhoz. Volt akkoriban Franciaországban egy „intellektuális baloldaliság” és bár én nem politizáltam, sokan éppen azért keresték a társaságomat, mert érdekelte őket, hogy mi a helyzet Magyarországon.

Egy évvel azelőtt, 1977-ben nyílt meg a múzeum és volt rá anyagi forrásuk, hogy a gyűjteményt, illetve a könyvtárat is gyarapítsák. A kiállítások körüli munka után a könyvtárban dolgoztam, az volt a feladatom, hogy a régebbi (századeleji), jelentősebb orosz nyelvű művészeti könyveket felkutassam és megvásároljam a könyvtár számára, majd ismertessem a folyóiratunkban. Gyűjtőktől, antikváriumoktól is vásároltunk, mert akkor nagy volt az érdeklődés az orosz kultúra iránti. A korai orosz avantgárdról szóló publikációkat recenzáltam a *Cahiers d'art moderne*-ben, de írtam a *Documents de l'Europe de l'est*-be is.

A legnagyobb élmény mégis az volt, hogy – mint már említettem – olyan szerencsém volt, hogy egymásután nemcsak egy, hanem két kiállítást is rendeztek, mert az oroszok és a nyugat-németek nem voltak hajlandók együttműködni, így a tárlatot két részletben csinálták meg. *Paris-Berlin*¹¹ címmel rendezték meg az elsőt 1978-ban, részt vettem a rendezésben és két tanulmányt írtam a katalógusba, az egyiket a *Der Sturm*-ról, a másikat a német és a kelet-közép-európai kapcsolatokról. A második kiállítás a *Paris-Moscou*¹² volt, ennek kapcsán sok orosz művészettörténésszel, gyűjtővel is megismerkedtem és nagyon érdekes események kísérték végig a munkát. Ehhez a kiállításhoz két katalógus készült, az egyik a legnagyobb titokban, ezt Troels Andersen, dán művészettörténész szerkesztette és szovjet-ellenes cikkeket, írásokat foglalt magába. Két különböző munkacsoport dolgozott a két katalóguson, én a „hivatalos” katalógus körüli munkálatokban vettem részt. Időnként felbukkantak az oroszok, hogy ellenőrizték a munkát, de sohasem tudtuk, hogy mikor jönnek. Beállított egyszer például Anatolij Strigalev, a híres szovjet művészettörténész is, éppen ültem ott az akváriumban, akkoriban a *Pompidou*-ban két nagy üvegdobozban voltak az irodák, a második emeleten, amit mi akváriumnak hívtunk. Amikor egyszer betoppant a szovjet főellenőr (a nevére már nem emlékszem), bár nem ismertem személyesen, de rögtön tudtam, hogy ő az és azt is sejtettem, hogy miért jön. Kiteregettük neki a könyvtárban a katalógust a földre, leporelló-szerűen, ő ott helyben elolvasta az egészet és szóvá is tette, ha kifogásolni valót talált. A másik katalógus létezését egyébként nem is sikerült eltitkolni előle, rájött a dologra.

Egészen más, érdekes történet volt az is, amikor a *Pompidou* vett hat gyönyörű „Mondrian képet”, ami szenzációnak számított, mert már akkor nagyon kevés Mondrian volt a piacon, én is alig láttam Párizsban. De a vásárlásból nagy botrány

¹¹ *Paris-Berlin: Rapports et contrastes France-Allemagne (1900-1933)*, 1978. július 12. – november 6., Centre Georges Pompidou, Párizs.

¹² *Paris-Moscou (1900-1930)*, 1979. május 5. – november 5., Centre Georges Pompidou, Párizs.

lett, mert kiderült, hogy a képek feltehetően hamisak és a vásárlás előtt egyetlen restaurátornak sem mutatták meg őket. Végül is némi vita és külső, holland szakértők bevonása után bebizonyosodott, hogy valóban hamisak, olyan festékekkel készítették őket, ami a harmincas évek előtt nem létezett. Germain Viatte, a gyűjteményi osztály vezetője, aki megvásárolta a képeket, rendkívül kínos helyzetbe került emiatt. De volt olyan is, hogy nekem is behoztak a múzeumba egy hamis Malevicset megmutatni, de tartózkodtam tőle, hogy bármit is mondjak róla.

1987-ben államdoktorátust, vagyis nagydoktori fokozatot szerzett a Sorbonne-on. Mi volt a kutatási témája?

Párizsban rájöttem, hogy ott az én egyetemi végzettségem és a magyar doktorátusom nem ér semmit, mert nem lehetett honosítani, a csehet, lengyelt elismerték, a magyart nem. Mégis szerettem volna valamilyen papírt a végzettségemről, de nem tudtam, hogy induljak el. Az egyik kollégám javasolta, hogy keressem meg Jean Laude-ot, aki a *Sorbonne* professzora és a francia, valamint az afrikai művészet kiváló szakértője volt. Francia kollégám, Pierre Georgel, aki később a Picasso múzeum igazgatója lett, azt tanácsolta, hogy Jean Laude biztos tud majd nekem ebben segíteni. Teljesen ismeretlenül írtam neki egy levelet. Megírtam a levelet magyarul és megkértem anyámat, aki akkor éppen nálam lakott és tökéletesen tudott franciául, hogy fordítsa le, majd adja fel postán. Én éppen nem voltam otthon, anyám meg félreértette a dolgot, legépelte a levelet magyarul és feladta. Amikor ez kiderült, azt gondoltam, hogy „Na, ez annyi”, ezzel végképp elástam magam a *Sorbonne* híres professzora előtt. Azonban másnap reggel megszólalt a telefon: Jean Laude hívott és ezt mondta: „Nézze, szégyellem magam, de az a helyzet, hogy németül tudok, ám magyarul sajnos még nem, magyarázza el, hogy miről van szó.” Én elnézést kértem a félreértésért. Másnap bejött a *Pompidouba*, ahol dolgoztam és azt mondta, hogy szerinte annak semmi értelme, hogy egyetemi doktorit csináljak, a nagydoktorit, vagyis az államdoktorátust ajánlotta. Beiratkoztam tehát a *Sorbonnera* és jártam a kurzusaira, isteniek voltak, tartott órát a világhiállításokról, Paul Klee-ről, vagy – engem ez érdekelt a legjobban – az afrikai művészetnek az európai művészetre gyakorolt hatásáról. Az órák a *Sorbonne* főépületében voltak, a *Place de la Sorbonne*-on, szombat esténként, utána többnyire meghívott minket, hallgatókat vacsorázni. Három évig írtam a disszertációt, a magyar avantgárd helyzetét kutattam a kelet-európai avantgárdon belül, közben dolgoztam, akkor már a *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*-ban, a könyvtárban. Izgalmas volt, hogy meg tudom-e egyáltalán védeni a disszertációt, mert közben hoztak egy állami határozatot, hogy ezt a tudományos címet kivezetik és aki szeptemberben véd, az még leteheti, de aki utána, az már nem, én végül a határidő legutolsó napján védtem meg a doktorit. Végül is egy négy kötetes munka lett, három kötet volt a dolgozat és egy a képanyag. A védés nagyon emlékezetes a számomra, a *Sorbonne* főépületének nagy amfiteátrumában került rá sor, én senkit sem hívtam meg, úgy voltam vele, hogy az ember foghúzáshoz sem hív közönséget. Ezeket a védési időpontokat általában előre közölte a *Le Monde*,

nálam szerencsére ezt elfelejtették, így az óriási teremben összesen, ha öten voltunk, a bizottságon kívül. A védés öt óráig tartott, egy tízperces szünettel, mindenféle nemzetiségű – francia, lengyel – művészettörténész volt a bizottságban (magyar nem), de ott volt Frank Popper is, osztrák származású brit művészettörténész, a kinetikus művészet szakértője, ő kérdezett a legtöbbet, s vele alakult ki egyfajta dialógus. Szóval szerencsésen túlestem az egészen, másnap mentem vissza a múzeumi könyvtárba dolgozni, nem is szóltam ott az eseményről senkinek.

Hazatérése után, 1993-ban az ELTE Művészettörténet Tanszékének vezetője és nagy hatású oktatója lett. Mit tart a legfontosabbnak a művészettörténet-oktatás terén, mi az oktatói „ars poeticája”?

A rendszerváltáskor néhai férjem, Kemény István¹³ hazajött, itthon kapott állást. Akkor ez egy jó időszak volt Magyarországon és reméltem, hogy majd csak talállok itt munkát én is. Ekkoriban, amikor egyszer hazajöttem látogatóba, elmentem megnézni egy kiállítást, ahol összefutottam Marosi Ernővel és Szabó Juliával, kérdezték hallottam-e, hogy meghalt Németh Lajos és meghírdették a tanszékvezetői pozíciót, bátorítottak, hogy pályázzam meg. Azt sem igazán tudtam, hogy hogyan lehet pályázni, mit kell csinálni, sem életrajzom, sem publikációs jegyzékem, de még egy írógépem sem volt itthon. Aztán végülis megpályáztam, s egy év múlva kineveztek.

Emlékszem, az első órák egy nagyelőadás volt, az európai absztrakció születése volt a téma. Én nem szerettem *ex cathedra* beszélni, előadni, beszélgetni szerettem a hallgatókkal. Számomra nem az volt fontos, hogy tételekbe foglaljam az anyagot vagy évszámokat soroljak, hanem hogy kérdéseket tegyek fel, kíváncsi voltam és vagyok a hallgatók véleményére, arra, hogy mit gondolnak, bennük hogyan mozdul a téma. Ez hiányzik, most a járvány miatt nem tanítok, de ha eljönnek a tanítványok, itt a kertben beszélgetünk.

Amit fontosnak tartok: hogy kérdéseket tegyünk fel, s azokat vitassuk meg együtt, hogy semmit se fogadjunk el abszolútnak, megváltoztathatlannak. Mióta művészettörténettel foglalkozom, úgy tizenhat éves korom óta, minden rengeteget változott. A mai kutatónak százszor több segédeszköze van, mint ahogy annak idején egyáltalán elképzelni tudtuk. De mindez nem pótolhatja, nem helyettesítheti a gondolkodást, a kérdésfeltevést, azt, hogy revidéáljuk azt, amit már egyszer talán rosszul leírtunk. És hogy mindent kijavítsunk, ami kétségesse válik, s újból leírjuk, más szempontból, más összefüggésben, s így a régebbi téma is eleven, érdekes marad. S amit még tervezek: szeretnék egy új könyvet írni, amelynek a körvonalai már kezdenek kirajzolódni, sok ötlet, gondolat születik bennem vele kapcsolatban.

Az interjút készítette: Konkoly Ágnes

¹³ Kemény István (1925–2008) szociológus, 1977-ben emigrált Franciaországba, 1990-ban tért haza s az MTA Szociológiai Intézetének tudományos tanácsadója majd igazgatója lett.

Sodics Dominika

AZ ARS HUNGARICA KÖNYVSOROZAT (1932–1938) ÉS A GRESHAM-KÖR 2.¹

„Minden kornak új művészettörténetet kell írnia.”²
Az *Ars Hungarica* kettős programja

„A sorozat célja: a magyar múltból és jelenből minél több művészi értéket napvilágra hozni. Kimeríthetetlen kincsestár áll előttünk s hogy célunkat megközelíthessük, hosszú esztendőök céltudatos programját kell megvalósítanunk. Munkatervünk felöleli mindazoknak az értékeknek feldolgozását, amiket az Árpádoktól napjainkig Magyarországon művészeink megalkottak.” – olvasható az *Ars Hungarica* 1932 novemberében megjelent első körlevelében, melyet a kiadó vélhetően a sorozat programjának kidolgozójával, Genthon Istvánnal közösen fogalmazott meg.³ Genthon a Farkas Ferenc-hagyatékban fennmaradt egyik kézírata alapján rekonstruálható, legalábbis részben, a sorozat eredetileg tervbe vett, de meg nem valósult köteteinek tematikája.⁴ A 100 tételből álló felsorolás nyomán valószínűsíthető, hogy eredetileg ugyanennyi kiadvány megjelentetését tűzték ki célul, bár az 1935-ben megjelent Éber László és Gombosi György-szerkesztette *Művészeti lexikon* második kiadásának szócikkében már csupán 50 tervezett kiadvány szerepel.⁵ Hasonlóan, a Genthon és Zádor Anna szerkesztésében 1965-ben megjelent *Művészeti lexikon* is 50 kötetes tervezetet említ.⁶ A kéziratban található kötetcímek némelyike mellett a majdani szerzőre vonatkozó javaslat is szerepel, a 9–18. tételeket tartalmazó oldal pedig sajnálatos módon hiányzik. A szöveget már csak kiemelkedő forrásértéke miatt is érdemes egészében idézni: „1. A magyar szent korona és a koronázási jelvények (Mihalik, Falke)⁷ 2. XI. századi templomaink 3. Korai magyar ötvösművészek és

¹ A szerző a Szépművészeti Múzeum doktorandusz munkatársa (ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskola, Művészettörténeti Doktori Program).

Ezúton szeretném megköszönni Gosztanyi Ferencnek, hogy felhívta a figyelmem a témában rejlő lehetőségekre, illetve folyamatos szakmai támogatásával segítette a dolgozat létrejöttét.

² Az *Ars Hungarica* második körlevele, 1933. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 48.

³ Az *Ars Hungarica* első körlevele, 1932. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 47.

⁴ Farkas J. A. 2007. 47–48.

⁵ Éber-Gombosi 1935. 51.

⁶ Genthon-Zádor 1965. 105.

⁷ Mihalik Sándor (1900–1969), művészettörténész, az Iparművészeti Múzeum munkatársa, elsősorban

zománcos munkák 4. Aquamanilek a XI–XIV. századból (Árp. bronzművesség) 5. XII. századi templomaink 6. Román oszlopfejek (az utóbbi kettő össze van kötve) 7. Pécsi szobrok és domborművek 8. A jáki székesegyház [9–18. hiányzik] 19. Erdélyi erődtemplomok 20. Zsigmond király műkincsei (Horváth)⁸ 21. Magyar elefánt-csontnyergek 22. Korai magyar táblaképek 23. Magyar ereklyetartó-karmák 24. A magyar fa szobrászat régebbi emlékei (Kampis?)⁹ 25. Szepességi festőművészet a XV. században 26. Gótikus kőszobrok 27. A kassai főoltár 28. Figurális sírszobrászat a XV. században 29. XV. századi templomok 30. A kassai dóm 31. XV. századi miniatűrök 32. Magyar faszobrászat a későgótika idején 33. MS mester s a dunai iskola Magyarországon (8)¹⁰ 34. Gótikus bútorok 35. A sodronyzománcos ötvösség 36. Ötvösművek a XV. századból 37. A reneszánsz szobrászat Magyarországon (9) 38. A budai vár a XV. században 39. Gótikus sírszobrászat 40. Mátyás király műkincsei (10) 41. Magyarországon készült Corvin-kódexek 42. Magyar üvegfestmények 43. A török művészet emlékei Magyarországon 44. Régi kályhacsempék 45. Magyar festőművészet a török világ idején 46. Sírkövek és epitáfiumok 47. A pártázatos építkezés Magyarországon 48. Felvidéki barokk 49. A magyar fayence 50. Erdélyi ötvösség a XVI–XVII. században 51. Az ónművesség Magyarországon 52. Erdélyi tallérok 53. Násfák és ékszerek 54. Az úri hímzés 55. Magyar üvegművesség 56. A barokk építészet Magyarországon 57. Magyar barokkszobrok 58. Egyházi festők a XVIII. századból 59. A magyar porcellán 60. Donát János 61. Régi magyar rajzok 62. Szentpétery József 63. Budai paloták 64. Ferenczy István és szobrász kortársai 65. Régi pesti házak 66. Hild József 67. Magyar zenészszerzők 68. Marastoni Jakab 69. Feszl Frigyes 70. Elfelejtett biedermeierfestők 71. Borsos József 72. Molnár József 73. Izsó Miklós 74. Székely Bertalan 75. Lotz Károly 76. Lechner Ödön és a magyar építészeti stílus 77. Az ismeretlen Munkácsy 78. Ferenczy Károly 79. Nagybányai festők 80. Strobl Alajos 81. Csók István 82. Rippl-Rónai József 83. Lajta Béla 84. Beck Ö. Fülöp 85. Csontváry Tivadar 86. Bohacsek Ede 87. Nemes Lampérth József 88. Uitz Béla 89. Medgyessy Ferenc 90. Egrý József 91. Ferenczy

ötvösművészettel foglalkozott. Otto von Falke (1862–1942) a berlini múzeumok egykori főigazgatója 1928-ban tekinthette meg a Szentkoronát, 1929-ben az *Archaeologiai Értesítőben* publikálta meglátásait. Otto von Falke: A szent korona. *Archaeologiai Értesítő*, 43. 1929. 125–137. – Id.: Szakács Béla Zsolt: Egy levelezőlap a Szentkoronáról. *Ars Hungarica*, 24. 1996. 219–221.

⁸ Horváth Henrik, az *Ars Hungarica* 12. kötetének (*A magyar szobrászat kezdetei*) szerzőjének neve már a kezdetektől felmerült. Horváth a témában megjelent nagy jelentőségű művét 1937-ben publikálta: Horváth Henrik: *Zsigmond király és kora*. Budapest, 1937. (Budapest székesfőváros várostörténeti monográfiái, 8.)

⁹ Kampis Antalnak 1932-ben jelent meg *A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig* című műve (doktori disszertációja), nyomdai munkálatait a Bíró Rt. végezte. Ld. jelen szöveg első része, 138. Művéről Genthon István is közölt recenziót. Genthon 1933. Az *Ars Hungarica* szórólapja 1936 tavaszán még Kampis *A középkori magyar faszobrászat* című kötetét is beharangozta, azonban ez nem került kiadásra. Farkas J. A. 2007. 61.

¹⁰ A 33., 37. és a 40. tétel után zárójelbe írott számok jelentését ezidáig nem sikerült azonosítani.

Noémi 92. Ferenczy Béni 93. Modern bútorok 94. Pátzay Pál 95. Az építészet a világháború után 96. Szőnyi István 97. Új magyar grafika 98. Zádor István 99. Bernáth Aurél 100. Magyar karikatúrák.”

Látható, hogy a nagyigényű program az Árpád-kor művészetétől egészen a kortárs alkotók munkásságáig ível, az építészet és képzőművészet mellett hangsúlyt helyezve az iparművészeti alkotásokra is. A vázlat azonban nem csupán az *Ars Hungarica*, hanem a húszas-harmincas évek művészettörténet-írása elé állított talán legnagyobb kihívás, a művészettörténeti szintézis megalkotásának összefüggésében is jelentős – különösen Genthon esetében. A program kidolgozásának feltételezhető ideje ugyanis szorosan egybeesik Genthon más, szintén a magyar művészettörténeti szintézisre vonatkozó vállalkozásával.¹¹ Az *Ars Hungarica* első kötetére 1932 márciusában született megállapodás,¹² feltételezhető tehát, hogy a program ezt megelőzően már mindenképpen készen volt, sőt, a hosszas előkészületekre való tekintettel vélhetően legkésőbb 1931 végén tisztázódott.¹³

Körülbelül egy évvel az *Ars Hungarica* koncepciójának kidolgozása előtt, 1930 szeptemberében nyújtotta be Genthon „*A magyar művészet*” című tervezett kötetének szinopszisát az írásait a későbbiekben rendszeresen közlő Magyar Szemle Társasághoz.¹⁴ Az eredetileg elképzelt „kb. 250–300 lapos könyv” helyett, melynek „célja a magyar művészet útjának bemutatása a honfoglalás korától napjainkig”¹⁵ végül a szűkebb fókuszú és soha el nem készült, *A magyar képzőművészet története* című műre szerződött a kiadóval.¹⁶ A könyv megírásától végül Genthon egyetemi professzora, Gerevich Tibor javára elállt, aki Genthon lemondó nyilatkozata szerint szintén a témában írt könyvet, melyet a *Magyar Szemle*-nek ajánlott fel kiadásra. Genthon a „bánatpénzként” kiutalt összegért két könyv megírását és további cikkeket ígért a kiadónak, melyek közül azonban csak az 1932-ben megjelent *Budapest múltja és művészete* készült el.¹⁷ Mindeközben Gerevich a saját magának fenntartott témát nem írta meg, így a főszerkesztő Szekfű Gyula egy, az eredeti megállapodásban meghatározotthoz hasonló kötet megírására tett ajánlatot Genthonnak tartozása elengedéseért cserébe. A kötet véglegesnek bizonyuló tematikáját, az „Ujabbkori magyar festészet”-et az egyébként a szerkesztő és a művészettörténész között közvetítő Balogh József javasolta

¹¹ Az *Ars Hungarica* koncepciója és Genthon a művészettörténeti szintézis megírására irányuló törekvései közötti, a továbbiakban is ismertetett összefüggésekhez ld.: Farkas J. A. 2007. 42–46.

¹² Bernáth Aurél levele Farkas Ferencnek, 1932. március. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Ld.: Farkas J. A. 2007. 79.: 88. jegyzet.

¹³ Farkas J. A. 2007. 47.

¹⁴ Gosztonyi 2004. 40

¹⁵ OSzK Kézírtattára, Fond 7/654/3. (A Magyar Szemle Társaság iratai) – Gosztonyi 2004. 44.: 39. jegyzet. Ld. még: Farkas J. A. 2007. 45.

¹⁶ Gosztonyi 2004. 40.

¹⁷ Genthon István: *Budapest múltja és művészete*. Budapest, 1932. (A Magyar Szemle Kincsestára, 50.) Az el nem készült másik kötet a *Budapest gyűjteményei* lett volna. Gosztonyi 2004. 42.

Genthonnak.¹⁸ Így a szintézis egy „részlete”, a fiatalkori fő mű, *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig* 1934 karácsonyára megjelent.¹⁹ Külön utakon, még 1932-ben (valójában már 1931 végén)²⁰ Genthon egy másik „részletet” is publikált: *A régi magyar festőművészet története a XV–XVI. század táblaképfestészetének feldolgozása*, Genthon utolsó jelentős munkája a régi művészet témakörében, egy pályaszakasz lezárása.²¹ A harmincas évek elején Genthon számára a történeti szempont, a művészettörténeti szintézis megalkotása az egyik legaktuálisabb kérdés volt: „A magyar festőművészet ezeréves fejlődésének tüzetes feldolgozása régóta foglalkoztat.” – írta *Az új magyar festőművészet* jegyzet-utószavában, ahol a megjelent munkáira, mint a készülő nagy mű fejezeteire hivatkozott.²² Bár, mint ekkor, 1935-ben megjegyezte, a „hátralévő munkának ma még csak a körvonalai látszanak”,²³ a tervezetek és a publikált szövegek együttes vizsgálata az *Ars Hungarica* nagyívű és meg nem valósult programjának egy-két alapelvehez is közelebb visz.

A sorozat kéziratos vázlatából rekonstruálható koncepció és az 1930-as szinopszis összevetése is tanulságos. A szinopszisban kijelölt időbeli határok az *Ars Hungarica* esetében szűkebbek: előbbi a honfoglalás korától, utóbbi az Árpád-kortól vezetné végig a magyar művészet történetének alakulását. Genthon a szinopszisban külön hangsúlyozta, hogy a könyv „legrészletesebben a XIX. és XX. század művészetét ismertetné.”²⁴ Az *Ars Hungarica* a vázlat alapján tulajdonképpen a 60. tételtől, a Donát János művészetét tárgyaló tervezett kötetből a szinopszisban kijelölt időszakot tárgyalta volna – ez a kötetek több mint harmadát jelenti. Mindebből a huszadik századi művészet szoros értelemben véve is, több mint húsz kötetet tett volna ki. Az egyes művészettörténeti korszakokat tárgyaló részek terjedelmének egymáshoz viszonyított aránya Genthon számára alapvető fontosságú volt. Genthon Péter András 1930-ban publikált két kötetes *A magyar művészet történetéről*²⁵ írott recenziójában a könyv legnagyobb erényének a helyes „arányosítást” tartotta, mely nem csupán a barokk művészetre irányuló figyelemben nyilvánult meg szerinte, hanem abban is, hogy Péter „tekintélyes helyet szentel a legújabb irányoknak.”²⁶ Péter könyvének szintén körülbelül egyharmada foglalkozik a 19–20. század művészetével, közvetlenül a „legújabb törekvésekkel” pedig a legutolsó, mintegy 50 oldalas egység.

¹⁸ Gosztonyi 2004. 42.

¹⁹ Genthon 1935.

²⁰ A *Pesti Hírlap* már 1931. december 19-i számában közölt recenziót a kötetről.

²¹ Genthon 1932a.; Marosi 2004. 19.

²² Genthon 1935. 276.

²³ Uo.

²⁴ OSzK Kézirattára, Fond 7/654/3. (A Magyar Szemle Társaság iratai) – Gosztonyi 2004. 44.: 39. jegyzet.

²⁵ Péter 1930.

²⁶ Genthon 1931a. 161.

Recenziójában Genthon elmarasztalta viszont az iparművészeti emléktárgyainak hiányát, ugyanis ezek „nélkül a művészetünk múltjáról nyert fogalmak igen-igen hézagok maradnak.”²⁷ Már az 1930-as tervezetében is hangsúlyozta az iparművészeti alkotások kutatásának fontosságát, „melyek – mint fogalmazott – olykor többet mondanak az építészet, szobrászat vagy a festészet emlékeinél vagy éppen hézagpótlók.”²⁸ Genthon jegyzi az 1930-ban publikált *Magyarország történelme, földje, népe, élete, gazdasága, irodalma, művészete Vereckétől napjainkig* ötödik kötetének *A magyar iparművészet és népművészet*-fejezetét,²⁹ illetve több alkalommal közölt rövidebb iparművészettel foglalkozó cikkeket, kiállításkritikákat iparművészeti tárlatokról,³⁰ önálló iparművészeti tárgyú munkája azonban nem jelent meg. Az *Ars Hungarica* vázlata, 20 iparművészeti vonatkozású kötetet említ, mely különösen annak fényében feltűnő, hogy a felsorolásban mindössze 14 építészeti tematikájú tétel szerepel. Az arány még úgy is meglepő, ha számításba vesszük, hogy a 9–18. tételek hiányoznak és szélsőséges esetben megfordíthatnák az erőviszonyokat. Az *Ars Hungarica* megjelent kötetei közül – érthető okokból Fettich *A honfoglaló magyarság művészete* című kötetét leszámítva – egy sem foglalkozik iparművészeti témával. Oltványi Farkas Ferencnek címzett, 1934 áprilisában kelt levele arról tanúskodik, hogy a kiadó bizonyosan támogatta Genthon eredeti elképzelését a műfaji szűkítés elhagyására vonatkozóan és elsősorban Oltványi lehetett az, aki ragaszkodott a szorosan értelmezett képzőművészeti tematikához. „Kedves Ferikém, – hivatkozással a Kozma-ügyben tegnap folytatott beszélgetésünkre, kérnélek, hogy ebben a dologban további megbeszélést az érdekeltekkel nem (!) méltóztatással folytatni. [...] Baráti körömmel való megtárgyalás alapján ugyanis úgy látom, hogy idő előtti volna megbontani azt az egyértelmű és egységes szellemű programot, amelyet eddigi köteteink és az első 12 kötetre megállapított sorrendünk, azt hiszem, igazán impozánsan dokumentál. Természetesen nem Kozma értékeléséről van jelenleg szó, minthogy őneki úgyis szántunk a továbbiakban egy kötetet, hanem mindössze arról, hogy a megindulásnál a szűk értelemben vett képzőművészet talaján maradjunk.”³¹ Farkas Ferenc baráti kapcsolatban állt Kozma Lajossal, így a „tárgyalások” természetesen nem csupán az eredeti program megtartása melletti elvi állásfoglalásként értelmezhetők, mindenesetre jól megvilágítják a kiadó és a szerkesztő között a korábbiakban már említett sorozatos konfliktusok egy újabb gócpontját.

²⁷ Uo., 160. Ld. még: Farkas J. A. 2007. 45.

²⁸ OSzK Kézirattára, Fond 7/654/3. (A Magyar Szemle Társaság iratai) – Gosztonyi 2004. 44.: 39. jegyzet.

²⁹ Genthon 1930.

³⁰ Ld. többek között Genthon István írásait: Mátyás király ötvösművei. *A Műgyűjtő*, 2. 1928. 80–81.; Képzőművészeti szemle. Az Iparművészeti Múzeum régi egyházművészeti kiállítása. *Napkelet*, 8. 1930. 709–714.; Képzőművészeti szemle. Az Iparművészeti iskola jubiláris kiállítása. *Napkelet*, 9. 1931. 87–89.; Képzőművészeti szemle. Az Iparművészeti Társulat kiállítása. *Napkelet*, 10. 1932. 70–73.

³¹ Oltványi-Ártinger Imre levele Farkas Ferencnek. 1934. április 18. – Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 59.

Az incidens ezen túl bizonyítékkal szolgál arra nézve is, hogy Oltványi elsősorban a „baráti társaság” érdekeit tartotta szem előtt, vagyis a bármiféle „kitekintésről” csak azt követően lehetett szó, hogy a társaságba tartozó, vagy Oltványi által fontosnak ítélt képzőművészekről már megjelent a monográfia. A megjelent és a dokumentálhatóan tervbe vett kiadványok között ugyanis (a „12 kötetre megállapított sorrendet” mégis megbontó két történeti kiadványt leszámítva) valóban csak képzőművészek monográfiájával találkozunk. Bernáth, Egry, Szőnyi, Ferenczy Noémi, Medgyessy, Czóbel, Derkovits, Farkas István, Kernstok, Beck Ö. Fülöp monográfiái, illetve az el nem készült Pátzay-Berény-Szobotka-kötetek mellett³² egy helyen még egy Aba-Novák Vilmosról szóló kiadvány terve is felmerült.³³ Az *Ars Hungarica* 1933 november-decemberében kiadott második szórólapja pedig a Bernáthékat megelőző generációhoz tartozó művészekről szóló köteteket, Csók István-, Ferenczy Károly-, Rippl-Rónai József- és Szinyei Merse Pál-monográfiákat ígért a potenciális vásárlóknak.³⁴ Látható az is, hogy a megjelent, illetve tervezett kötetek tematikája ellentmond Genthon eredeti, időrendben számozott történeti programjának. Bizonyos, hogy a kortárs (képző)művészek bemutatása felé tolódó – vagy inkább a történeti és iparművészeti köteteket mellőző – tendencia Oltványi fellépésével és egyre hangsúlyosabb, egyenesen a szerkesztői posztig ívelő szerepvállalásával, illetve ezzel párhuzamosan Genthon háttérbe vonulásával meglehetősen muníciót kapott, az eredetileg tervezettnél szélesebb skála foglalkozott az aktuális jelen vagy a közelmúlt művészetével. A sorrend meghatározása, az időben visszafelé haladás azonban természetesen nem magyarázható Oltványi jó szándékú, de olykor propaganda-ízű akcióival, illetve azzal az esetleges gyakorlati indokkal sem (bár ez nyilván hasznos volt), hogy az első két monográfia szövege alapvetően már készen állt. A kortárs alkotókat népszerűsítő és az olykor – mint például Ferenczy Noémi esetében³⁵ – egészen egzisztenciális indíttatású szándék magától értetődően nem hiányozhatott az eredeti elképzelésből sem, azonban a sorrend megfordítása mögött átfogóbb, Genthon (és a Gresham) (művészet)történeti szemléletét megvilágító program állt.

A fordított sorrendet maga a kiadó (és Genthon) az *Ars Hungarica* első, a Bernáth-monográfiával egy időben, 1932 novemberében kiadott körlevelében rövi-

³² A Pátzay- és Berény-kötetet Oltványi, a Szobotka-kötetet Jajczay János írta volna. Ld. a Medgyessy- és Kernstok-kötet kolofonját. Farkas Z. 1934.; Körmendi 1936.

³³ Kállai Ernő a bécsi Galerie Neumann und Salzer-ben 1936 március-áprilisában rendezett *Ungarische Maler in Wien* című kiállítás katalógusbevezetőjének végén ajánlotta az *Ars Hungarica*-kiadványokat. Megemlítette, hogy a Berény-monográfia mellett egy Aba-Novákról szóló kötet is előkészület alatt áll. Ld. jelen szöveg, 132.; Kállai 1936a.

³⁴ Az *Ars Hungarica* második körlevele, 1933. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 48.

³⁵ „Úgy hallom, Noémiről is jelenik meg könyve magyarul. Nagyon jól tette, hogy írt róla. Talán hasznára lesz. Úgy hallom, Pesten él, s igen nehezen.” Ld.: Fülep Lajos levele Tolnai Károlynak, Zengővárkony, 1934. január 19. Fülep 1995. 279. (1980. sz.)

den azzal indokolta, hogy a sorozat az élő művészekről szóló kötetek kiadásával kezdődik, ugyanis a jelen művészete áll a legközelebb az olvasóhoz.³⁶ A gondolat bővebb kifejtésére és ezzel tulajdonképpen a sorozat koncepciójának végleges meghatározására az eseménytelen 1933-as évben kiadott második körlevélben került sor. Szövegezésében az *Ars Hungarica* kiadásába egyre intenzívebben bekapcsolódó Oltványi is részt vehetett,³⁷ a koncepció azonban még Genthon elképzelését tükrözi. „[Az *Ars Hungaricát*] A szokásos művészettörténetektől megkülönbözteti azonban a monografikus forma és az, hogy a mából kiindulva és időben visszafelé haladva óhajt összefoglaláshoz jutni. Elsősorban az élő jelenségek helyét kívánja a magyar művészetben kijelölni és csak azután foglalkozik a közvetlen elődökkel és az elődök elődjeivel. A múlt nagyjainak tárgyilagos művészettörténeti jelentőségén kívül főleg annak megállapítására törekszik, hogy mi bennük a ma is hatóerejű érvény. Minden kornak új művészettörténetet kell írnia. Az *Ars Hungarica* a ma művészetszemléletén keresztül mutatja majd be a múlt művészetét is, abban a hitben, hogy ha a régi nagy mesterek egyéniségéből lehántja mindazt, ami csak korjelenség és korhatás és kidomborítja művészetükben az általánosan emberit, ezzel újra eleven erőként kapcsolja őket a mostani nemzedék életébe. Hidat ver a jelen és múlt között s a különböző egyéniségek egységes szempontú szemlélete révén talán alkalmas arra is, hogy kötetiből a magyar művészet bölcséletének körvonalai bontakozzanak ki.”³⁸

Az *Ars Hungarica* indulásakor Genthon számára a történeti szempont, a magyar művészettörténeti összefoglalás megírásának ambiciózus célkitűzése rendkívül aktuális, de már ekkor sem önmagáért való kérdés volt. Lényegében az előbbi idézet világítja meg az *Ars Hungarica* kettős programját: a jelen művészetszemléletének definiálását és történeti helyének kijelölését. A sorozat egyik fontos téje nem csupán a Gresham történeti hagyományba való bekapcsolása, hanem egyenesen egy történeti sor végpontjaként való meghatározása. Az *Ars Hungarica* programjának összefüggésében ugyanakkor a Gresham nem csupán végpont lesz, hanem egyúttal, visszamenőlegesen, a szelekció eszköze is. A „ma művészetszemléletén keresztül” bemutatott múlt meghatározása tulajdonképpen lehetőséget biztosított arra, hogy a Gresham elvei tükrében nem fontos, vagy a „folyamatosság” szemszögéből nem értelmezhető alkotók és irányzatok szinte teljes mértékben kimaradjanak a tárgyalásból. Az értékalapú és a „fejlődéstörténeti” nézőpontú szelekció Genthon *Az új magyar festőművészetének* módszertani kérdéseket is tárgyaló utószavában is előkerül. „Ugyanazok az elméleti és formai szempontok irányítottak e munkában is, mint társaiban irányítottak és irányítanak: céloom a lehetőleg teljesen összegyűjtött emlékek érték szerinti kiválogatáson alapuló fejlődéstörténeti bemutatása volt. [...] csak azokkal foglalkozom, kiknek itt, vagy ott, a fejlődés szempontjából, vagy érték-

³⁶ Az *Ars Hungarica* első körlevele, 1932. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 47.

³⁷ Farkas J. A. 2007. 49.

³⁸ Az *Ars Hungarica* második körlevele, 1933. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 48.

belileg nagy a jelentősége, eleve elvetve a lexikális teljesség apróbb monográfiákhoz illő igényét.”³⁹ Genthon, természetesen összefoglaló munkájában sem hagyott kétséget afelől, hogy számára a fejlődés aktuális végpontja, illetve az „érték” definíciója a Gresham-kör tevékenységében ragadható meg. A kötet történeti elbeszélése az absztrakt irányok és az „éppen csak jelentkező újklasszicizmus” közé ékelte „derékhad”, ezen belül elsősorban az „Egry-Márffy” és a „Bernáth-Szőnyi-Berény-Derkovits csoport” tevékenységében kulminál, „melynek mai művészetünk legnagyobb értékeit köszönhetjük.”⁴⁰

Az *Ars Hungarica* további (szintén utólagos) programszövegének tekinthető Oltványi már a korábbiakban említett, Sámán András álneven írott 1934-es, a *Magyar Írásban* megjelent kritikája.⁴¹ A szöveg már csak azért is külön figyelmet érdemel, mert az idézett körlevelekben nem közölt adalékokkal szolgál a könyvsorozat (illetve Oltványi) általános célkitűzéseire vonatkozóan. Az *Ars Hungarica* összefüggésében itt kapott először kiemelt szerepet a nagybányai tradícióval való történeti-generációs párhuzam, így pedig a szöveg a szakirodalomban, illetve a vélhetően utólagosan kreált „posztnagybánya” kifejezésben rögzült Nagybánya-Gresham azonosítás egyik fontos momentumaként is értelmezhető. Oltványi a nagybányai festőkre való hivatkozásával tulajdonképpen az *Ars Hungarica* szűkebb értelemben vett történeti programját is explicitté tette. Fontos, hogy Oltványi számára a Nagybánya-hagyomány mint a magyar festészeti tradíció megtestesítője elsősorban nem a stiláris párhuzamok folytán válik érdekessé, hanem az új generációra váró feladatok és az adott történeti szituáció azonossága miatt. „A magyar művészeti élet mai állapota sokban hasonlít a nagybányaiak impresszionizmusának diadalát közvetlenül megelőző évek viszonyaihoz. Az a középkorú nemzedék, amely a nagybányaiakéhoz hasonló küzdelmeken esett át, ha nem is folytatója az ő életművüknek – bennük látja a magyar piktúra első, egyetemesebb jellegű és értelmű csoportos kivirágzását, és bennük érzi a magyar festői sajátosságok első ízben való megnyilvánulását.”⁴² A nagybányai és az új művészek művei közötti összefüggést „nem képek külső alkata” mutatja, „hanem magyar tradíciót kívánó hajlamuk, szellemi rögzítettségük és az az egyértelműség,”⁴³ amelyet festészetüktől megkövetelnek.”⁴⁴ A fülepi reminiscenciákat sem nélkülöző felfogásban a Nagybánya által megteremtett magyar művészeti tradíció meggyökereztetésének, az „elszigeteltségből” való kimozdításának feladata hárul az új generációra. Az *Ars Hungarica* célkitűzése pedig tulajdonképpen ebből következik:

³⁹ Genthon 1935. 276.

⁴⁰ Uo., 246.

⁴¹ Oltványi-Ártinger 1934a.

⁴² Uo., 16.

⁴³ Az „egyértelműség” kifejezés esetén nehéz nem a Genthon Bernáth-monográfiájában feltűnő „egyértelművé tevés” fogalmára gondolnunk, különösen annak fényében, hogy Oltványi tanulmányának második fele a már megjelent négy kötet recenziója.

⁴⁴ Oltványi-Ártinger 1934a. 17.

az vár a „harmincévesek” krónikásaira, amit Nagybánya elismertetésében Lyka Károly, Petrovics Elek, Réti István és Rózsa Miklós már elvégeztek.⁴⁵ Természetesen a nagybányai festők és a Gresham közötti kapcsolat ismét csak az egy évvel később megjelent *Az új magyar festőművészet története* lapjain teljesedik ki és helyeződik történeti dimenzióba.⁴⁶

Oltványi értelmezésében a nagybányai „örökség” egyúttal a külföldi művészeti tendenciáktól való függetlenségre is rámutat: bár „Nagybánya művészete még külföldről kapta az indító erőt”,⁴⁷ az új művészetnek „idegen” inspirációra már nincsen szüksége. Részben ide kapcsolódik a programszöveg egy másik fontos megállapítása is, miszerint a nagybányai művészek hasonlóképpen léptek át az akadémizmus korlátain, mint ahogy Bernáthék „átvergődtek a XX. század első negyedének hol uralkodó, hol csak divatos izmusain. [...] Naturalista, impresszionista, kubista, expresszionista, novecentista áramlatok kavargtak, erjedtek, főszerepe azonban a német expresszionizmusnak és a Picasso-Braque-Matisse iskolának jutott.”⁴⁸ A nagybányai tradíciót hangsúlyozó szűkebb történeti programban az avantgárd válik tehát ellenpólussá. Ami a genthoni koncepcióban egyszerű elhagyásban nyilvánult meg – a tervezett kötetek listájában a tízes évek magyar avantgárdjára Nemes-Lampérth és Uitz szerepeltetésével mindössze csak utalás történik – Oltványi szövegében már határozott elutasító stratégiává válik. Hasonlóan, míg Genthon a jelen művészetét tulajdonképpen egy az egyben „kisajátítja” a Greshamnek, Oltványi kijelöli és a külföldi hatás hangsúlyozásával diszkreditálja is a többi szereplőt. Szerinte az új generáció művészeinek hatása „a náluk is fiatalabb generációra minden kiállításon nyilvánvaló akkor is, ha ez a hatás közvetlen, akkor is, ha ellenzésben jelentkezik, akár az École de Paris újabb felkarolásával, akár pedig az olasz novecentizmus klasszicisztikájának átvételével.”⁴⁹

Az *Ars Hungarica* Genthon előzetes, nagy volumenű tervezete nyomán, illetve Oltványi már később írott, az utólagos magyarázat szándékától sem mentes cikkében kibontakozó programja tehát a Gresham pozícióját a magyar művészet (egyedüli) történeti letéteményeseként, a magyar tradíciót jelentő nagybányai hagyomány továbbadójaként, a „folyamatosság” biztosítójaként határozta meg. Adott a kérdés, hogy a programokban kifejtett műltszemlélet, illetve a jelen művészetének az utalás szintjén felmerülő értékdefiníciója az *Ars Hungarica* kötetében, az egyéni életművek összefüggésében milyen módon jelenik meg. Bár a gondolatkísérlet és az átláthatóság kedvéért kijelöltem bizonyos tematikus egységeket, ezek természetesen nem mereven szétválaszthatók, teljes értelmüket csupán összefüggéseikben nyerik el.

⁴⁵ Oltványi a Nagybánya-tradíció kialakítása és a résztanulmányok kapcsán Lyka Károly, Petrovics Elek, Réti István és Rózsa Miklós elméleti tevékenységére hivatkozik. Oltványi-Ártinger 1934a. 17.

⁴⁶ Genthon 1935.

⁴⁷ Oltványi-Ártinger 1934a. 16.

⁴⁸ Uo., 17.

⁴⁹ Uo., 16.

KÖZELI OLVASAT

A múlt művészete

„A múlt sohasem válik semmivé, mert a szellem mindenkori jelen alkata az összes korábbi fokozatait magában foglalja.” – írta Genthon István az *Ars Hungarica* első kötetének bevezető soraiban.⁵⁰ Megállapítása egyrészt az egyéni életművek, az alkotók saját stílusának kialakulása szempontjából, másrészt pedig egy egész művészgeneráció műltszemléletének vonatkozásában is értelmet nyer. A helyesen értelmezett múlt, vagyis minden idők jó művészete – Genthon Bernáth 1930-as *Önarcképének* kapcsán egyenesen a quattrocento angyali üdvözléteire hivatkozott⁵¹ – mindenkor aktuális párhuzam marad, azonban egyik esetben sem válik közvetlen inspirációs forrássá. Más indoklással ugyan, de lényegében hasonló megállapítást tett Tolnai is: „Ferenczy Noémi művészetének tíz év előtti nagy fordulatát nem lehet külső művészi benyomások hatásából levezetni. Az analógiák Giotto ritmikus kompozíciójával és tömörszerűen leegyszerűsített alakjaival, Bruegel és Cézanne szubztancialitásával: csak szimptomái, nem okai az új stílusnak.”⁵²

A „hatás” fogalma mindössze addig érvényes, és addig is elsősorban negatív minőségben, míg az adott művész meg nem találja saját, rendszerint az 1930 körüli időszak művészi termésében kulmináló stílusát. A másodkézből átvett hatások, melyek gyakran az alkotó „lelkületével” ellentétesek, pusztán formalizmust eredményeznek a szerzők szemében, legyen szó akár a régi művészetről, akár a közeli múlt alkotásairól. Ennek egyik legmarkánsabb példája Oltványi Derkovits-szövegében található, ahol a művész korai, aktos kompozíciói kapcsán a Kernstokon keresztül megértett Marées-hatásról szólva a szerző megjegyzi: „Az a bensőség, amellyel a valóságot eszményi ritmusba foglalta, már Kernstok őszinte és szellemes átírásában is veszített erejéből, Derkovits utánérzésében pedig tisztára formalisztikussá vált. Nyilvánvaló szerkesztési készsége egyedül nem bizonyult eléggé tartalmasnak ahhoz, hogy éltető közvetlenséggel hevítse át az idegen érzületre épített festményeket”.⁵³ Hogy a múlt művészetéből való bármilyen genealógiai felhangú levezetés ennek fényében mennyire abszurdnak tűnik, jól mutatja Genthon megjegyzése: „Tudatmezőnkön szinte állandóan nyüzsögnek az új élményobjektumok, művészetünk sem lehet olyan, mint a tegnapé volt.”⁵⁴ Így válik értelmezhetővé az a többször előforduló, de lehangsúlyosabban Oltványi Egry-szövegében megjelenő gondolat is, miszerint a művészek megtalált stílusa teljesen individuális, nem rendelkezik elődökkel. A régi művészet jelentőségének értelmezésében Fenyő Iván Szőnyi-kötete

⁵⁰ Genthon 1932d. 9. Az *Ars Hungarica*-kötetéből származó idézeteket mai helyesírással közlöm.

⁵¹ Genthon 1932d. 14. – Bernáth Aurél: *Önarckép sárga kabátban*, 1930. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

⁵² Tolnai 1934. 24.

⁵³ Oltványi-Ártinger 1934c. 12.

⁵⁴ Genthon 1932d. 13.

mutat nagyobb eltérést. „A történeti út, mellyel már oly sok régi festő működését sikerült megvilágítani, értékelését helyes irányba terelni, éppen olyan jogos a festőkortársnál is. [...] A közelmúlt romantikus hajlamú műtörténete gyakran megfelelkezett a nagy egyéniségek történelmi előzményeiről; elhallgatta az eredetet, hogy annál jobban kidomborítsa az eredetiséget.”⁵⁵ Talán a hangsúlyosan történeti szemlélet – Fenyő ezt követően Szőnyi művészetét az Uitz-, Rembrandt-, és Marées-hatás vonatkozásában vizsgálja – eredményezhette, hogy a kiadás előtt probléma merült fel Fenyő szövegével kapcsolatban. „Fenyő kézírata nem volt megfelelő – ennek elbírálásában én nem játszottam közre” – idézte fel Farkas Ferenc az Oltványinak írott 1934-es ominózus levelében.⁵⁶ Vélhetően a szerkesztőnek lehetett kifogása a szöveg ellen, méghozzá éppen a történeti szempontrendszer alkalmazása miatt, aminek végül recenziójában hangot is adott: „Fenyő tisztán történeti szempontból kívánta megrajzolni Szőnyi művészi egyéniségét. A teljesen mereven alkalmazott történeti szempontnak hozzáférhetetlen marad az élő jelenség és bizonyára ez az oka annak, hogy Fenyő Iván nem tudta elibénk vetíteni Szőnyi István jellegzetes és a fiatalabb generációban talán legnagyobb hatású művészetét.”⁵⁷ Fenyő könyve valóban nélkülözte azt a recenziók alapján ideálisnak tartott esszéstílust, melyben az alkotó személyiségének megrajzolása is fontos szerepet játszik. Az is bizonyos azonban, hogy a történeti szempont objektivitása miatt Fenyő szövege jóval tartózkodóbb, a programadás szándéka a többi kötethez képest kevésbé hangsúlyos.

Az új generáció művészetének autonómiája, bármilyen preconcepciótól való mentessége történeti vonatkozásban két irányból is védelmet, vagy legalábbis markáns elhatárolódást igényelt. Az elhatárolódás tétje pedig tulajdonképpen a genthoni (és fülepi) *korszerű és nemzeti* fogalmának (újra)definíálása.

Izmusok

A Gresham alkotóival kapcsolatos, egyik leggyakrabban előforduló megállapítás, lényegében szakirodalmi közhely, hogy az izmusok „viharain” túljutott művészek a megbízható tradíció ösvényére lépve, ismét a természeti látványból kiindulva hozták létre esztétikai szempontból kiemelkedő, de összességében kockázatmentes, l’art pour l’art művészetüket. Az *Ars Hungarica* programja és kötetei, valamint általában a kortárs szövegek viszont éppen azt mutatják, hogy az elméleti háttér kidolgozására, az alkotások vizuális jellemzőinek teoretikus megalapozására rendkívüli hangsúlyt helyeztek a művészettörténészek és kritikusok, illetve maguk a művészek is – gondoljunk csak Bernáth Aurél a harmincas évek második felétől megszorodó elméleti munkáira. A Gresham körüli művészek egyik leginkább magyarázatra szoru-

⁵⁵ Fenyő 1934a. 11–12.

⁵⁶ Farkas Ferenc levele Oltványi Imréhez, 1934. október 12. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 54.

⁵⁷ Oltványi-Ártinger 1934a. 18.

ló tette az avantgárd izmusoktól való elfordulás, mely egyes alkotók, mint például Bernáth vagy Szobotka életművében valóban gyökeres fordulatot jelent. Az elfordulás éppen a szövegek szintjén válik határozott tagadássá, mely az autonóm művészetszmény létrehozásának feltételeként jelenik meg. Az „izmusok utáni piktúra” a Gresham körüli alkotók szempontjából elsősorban az expresszionizmust követő új állapot meghatározása miatt volt fontos. A Franz Roh-féle *Nach-Expressionismus*, az avantgárd mozgalmak utáni „lecsendesedés”, a hagyományosabb művészetszemlélethez való visszatérés kísérlete a húszas-harmincas évek európai művészetében általános tendenciának számít.⁵⁸

Az *Ars Hungarica* művészmonográfiáinak mindegyike foglalkozik az izmusok kérdésével, sőt a reprodukciók révén egy másodlagos narratíva is létrejön. Ennek talán legparadigmatikusabb példája a Bernáth-monográfia, ugyanis Genthon esszéje bevezetésében rögtön kijelentette, hogy Bernáth életműve lényegében a „kereső” korszak lezárulta után, a húszas évek expresszionista műveit követően, az 1926-os, Bernáth saját elbeszélésében is szimbolikus pozícióba emelt *Riviéra* című vászonnal kezdődik.⁵⁹ „Amit azóta alkotott, azt hisszük – pars pro toto – az egész Bernáthot jelenti. [...] Bernáth azóta Bernáth, mióta szembekerül a múlt lidérceivel, ezóta váltak művei az izmusok utáni piktúrának olyféle eredményeivé, melyekhez foghatót csak az új művészet java termésében lehet találni.”⁶⁰ Ugyanilyen tanulságos a kötet végén, időrendben elhelyezett reprodukciók kiválogatása is: a legelső kép a *Riviéra*,⁶¹ a többi alkotást pedig nagyrészt a legújabb, 1930 körüli képtermésből választották ki. Az arány, a szöveg és a reprodukciók szintjén egyaránt, még ha nem is ennyire markánsan, de szinte minden monográfia esetében hasonló.

Az *Ars Hungarica* elbeszélésében az izmusok kora a zűrzavar időszaka, amikor a tartalom és a forma egysége az alkotó „szubjektív döntésének” esik áldozatul.⁶² A szövegek értelmezésében az ebből következő nagyzó „egyénieskedés”, „a tiszta emóció, a tiszta imagináció (expresszionizmus, szürrealizmus) vagy pedig a tiszta formai spekuláció (kubizmus)”⁶³ egyaránt tévút. Oltványi monográfiájának szövegében az expresszionizmus érzelmessége és Derkovits tárgyias felfogása került ellenétbe. Sőt, a *Halas csendélet* „mercizmusát” Oltványi sajátos eltévelyedésként értelmezte: „[Derkovits] ellenkezése az expresszionizmus viharos iramával és elnagyolásával szemben állandó volt. Ennek az elfojtott ellenkezésnek feszültséget és

⁵⁸ Franz Roh: *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig, 1925. Nem elhanyagolható tény, hogy Kállai Új magyar piktúrája, hasonló következtetésekkel szintén ebben az évben jelent meg. A kérdéshez ld.: Zwickl 1998. 21–22.; Szücs 2002. 90–92.

⁵⁹ Bernáth Aurél: *Riviéra, 1925–1926*. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

⁶⁰ Genthon 1932d. 9–10.

⁶¹ Bernáth Aurél saját „természetelvű” fordulatát, tulajdonképpeni „festővé válását” a *Riviéra* című festményéhez köti. Ld.: Bernáth 1960. 427. Rum 2010. 39–40.

⁶² Tolnai 1934. 9.

⁶³ Uo.

tárgyi konkretizálásra irányuló hajlamát szemmel láthatóan bizonyítja az, hogy hirtelen kirobbanása a *Halas csendélet*-en a mercizmusig hajtotta Derkovitsot”.⁶⁴ Majd természetesen gyorsan fel is mentette a művészt: „Derkovits egyébként sohasem ábrázolt ennyire durva anyagszerűséggel, de lélektanilag rendkívül érdekes és indokolt tünete a visszahatásnak, melyet az expresszionizmus sztenogramja váltott ki belőle.”⁶⁵ Nyilas-Kolb Jenő ugyancsak Farkas István individuális alkotói hozzáállására vezette vissza, hogy a művész munkásságában a Párizsban, a fiatal Szobotka és Csáky József mellett közről is megtapasztalt kubista formaadás hatása nem maradt tartós.⁶⁶ Hasonlóan, Jajczay szerint Szobotka is „egészséges művészi ösztöne” miatt fordult el a kubizmustól: „[a művész] a konok kubista következetességben veszélyt érzett: félt, hogy művészete geometriai, matematikai »tudománnyá« válik”.⁶⁷ Berényről írott esszéje bizonyítja, hogy Oltványi az izmusok egyik legfenyegetőbb következményének a képi egység megbomlását tartotta: „Berény idejében belátta, hogy a »szellem nyugtalansága még nem a nagyság jele« s hogy a vásznon való töprengés örök akadály a kiteljesülésnek, oka azoknak a »holt területeknek«, melyek az elmúlt évtizedek »kereső« festészetének legtöbb alkotásán felbukkannak a festői hangulat és gondolat egységes érzékítésének rovására.”⁶⁸

Farkas Zoltán Medgyessy-kötetében azonos alapon utasította el a korszak köztéri szobrászatát még ekkor is meghatározó kiüresedett akadémizmust, mint az avantgárd izmusait: „[Medgyessy] a művészetnek egy sablonossá vált és sablonjaiból többféle irányban is akadémiaát gyártó korában új, őszinte és nem csekély erejű formákkal jött. Nem fontos, hogy ezzel párhuzamosan pro és kontra nem keresett elméleti alátámasztást, sohasem analizált, hanem annál erősebben megérezett vágyaihoz.”⁶⁹ Hozzátette, hogy „[Medgyessy] nem tartozik ama programszerűen primitíveskedő művészek közé, akik a századforduló tájékán tömegesen jelentkeztek Európa művészetében. Medgyessy primitív, de nem ravasz intellektuális meggondolásokat kergetve, hanem az egész érzésvilágával, lelke minden megnyilvánulásával egyszerű.”⁷⁰ Gombosi György bár szorosán véve a 19. századi akadémizmusról beszél, mint olyan törekvéstről, mely a szobrászat „lényegével” nem összeegyeztethető, soraiból nem nehéz kiolvasni az izmusok bírálatát sem: „A múlt század versengett önmagával a művészi alkotásban felhalmozható érzelmi élmény fokozásáért, azt hitte, műve annál nagyobb, minél rikítóbb eszközökkel ostromolja az érzékeket, minél kihívóbb kifejezésének hangja. A huszadik század szakított ezzel a versengéssel, amely a soha meg nem nyugvás vitiosus curriculumusával fenyegette.”⁷¹

⁶⁴ Derkovits Gyula: *Halas csendélet* I., 1928. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

⁶⁵ Oltványi-Ártinger 1934c. 14–15.

⁶⁶ Nyilas-Kolb 1935. 13. Farkas István: *Piros kalitka*, 1928. (Magántulajdon).

⁶⁷ Jajczay 1938. 276.

⁶⁸ Oltványi-Ártinger 1936.

⁶⁹ Farkas Z. 1934. 22.

⁷⁰ Uo., 14.

⁷¹ Gombosi 1938. 8.

Az *Ars Hungarica* szerzői az izmusok egyik legmeghatározóbb negatív következményét a képi gondolat közvetítésének nehézségeiben fedezték fel, melyet az önkényes formaválasztásra vezettek vissza. Ennél azonban elemibb problémát jelentett, ha az alkotás „tartalma” a művészet szféráján kívülről származik és legfőképp, ha verbalizálható. Fenyő Iván például így írt Szőnyi korai korszakáról: „Bár egész fiatalkori munkáinak formafelfogásában rokonság mutatkozik a német expresszionizmus néhány képviselőjével, ez a fajta festészet mégis teljesen távol áll a művészi érzelmeitől. Temperamentumának nem felel meg az, hogy azoknál a látás maga csak másodlagos jelentőségűvé lesz azáltal, hogy a hangsúly a szellemi tartalom, a lelki hangulaton és egyszersmind valami romantikusan elvont »világnézeteknek« formákba-törésében van, melyek által a festmény erősen irodalmi mellékízt kap.”⁷² Fontos hozzátenni, hogy Oltványi Egry-monográfiájában a látás fogalma hasonló jelentést nyert, mikor a szerző Egry „előd-nélküliségének” egyik eredményeként az „emlékképektől zavartalan látását” nevezte meg.⁷³ Az elbeszélhetőség kérdése több kötetben is felmerül, jelentése pedig túlmutat az írói szabadkozás bevett formuláin. A tiszta festői-szobrászi tartalom „elbeszélése” a szövegek tekintetében önmagában véve is abszurdum, a szerző a szavak segítségével pusztán megközelíteni tudja a *kép*, illetve *szobor* tárgyát. A megfogalmazhatóság beiktatása a vizuális-érzéki kifejezőmód logikájával, az immanens képi és plasztikai értékekkel, és általában a művészet autonómiájával nem összeegyeztethető.

Szintén az izmusokkal való „leszámolás” egyik, az előbbivel is részben összefüggő következménye a festői szépség értékének rehabilitálása. „Oly hosszú száműzetés után a szépség ismét helyet kap a művészet tárgyi kelléktárában. Az impresszionizmus óta eltűnt a porondról. A művészek hűtlenek lettek hozzá a »jellegzetes« és a »kifejező« címkékbe csomagolt rút kedvéért oly dolgokra szentelték figyelmüket, amit nem helyeseltek a világban, s csodálatosképpen ezt jelenítették meg esztétikai formák között.” – írta Bernáth képeiről Genthon.⁷⁴ A szép értékének visszaállítása, mint általános európai tendencia jelenik meg a Szőnyi-monográfiában is. Fenyő interpretációjában Szőnyi „egyenest, kísérletezéstől mentes útján a természet festői szépségeit egyéni formanyelven kiaknázva arra a stílusfokra jutott el, ahova ma már az expresszionizmus, az új tárgyilagos stílus, de a francia dekoratív síkszerkesztésű festészet is elérkezett a maga göröngyös, kanyargós ösvényein, miközben sokszor a legkitűnőbb festők is, nem egy munkájukban az elveknek estek áldozatul. Már a legújabb német festményekben is megtalálható a kitisztult szépség utáni vágy.”⁷⁵

Előbbiek fényében feltűnő, hogy az *Ars Hungarica* Genthon-féle előzetes programjában Bohacsek Ede, Uitz Béla és Nemes Lampérth József nevét is ott találjuk. A szelekció talán Genthon saját preferenciáinak tükrében válik érthetővé. Bár a húszas években rendre jelentek meg az avantgárd irányzatokat elítélő kritikái,

⁷² Fenyő 1934a. 11.

⁷³ Oltványi-Ártinger 1932. 12.

⁷⁴ Genthon 1932d. 18.

⁷⁵ Fenyő 1934a. 21.

Uitzról és Nemes Lampérthről elismerően nyilatkozott.⁷⁶ „Mai törekvései az egész kor törekvéseit reprezentálják s megoldása egy jövődő stíluskorszak kibontakozását jelenti. S aki végignézi az új művészet jellemző képviselőin, megnyugvást és örömet érezhet, hogy egy ilyen művész került a korszerű törekvések legéleire.” – írta 1924-ben Uitz rézkarcmappájáról.⁷⁷ Az új magyar festőművészet történetében bár az aktivizmusnak mindössze fél oldalt szentelt, Uitz és Nemes Lampérth alkotásairól, mint a következő generációra is nagy hatással bíró művészetről, hosszan értekezett.⁷⁸

Impresszionizmus, Nagybánya

Az izmusok diszkreditálása természetesen magában rejtette az impresszionizmushoz való visszatérés veszélyét. A természeti látvány és a szépség értékének visszaállítása már csak a fogalmi megkülönböztetések tisztázatlansága miatt is lehetővé tette volna, hogy a csoport művészete kapcsán az impresszionizmus és ne annak meghaladása váljon elsődleges hivatkozási alappá. Ez a lehetőség csak azért is elfogadhatatlan lett volna, mert a csoport felfogása szerint már maguk az izmusok is kiutat kerestek a naturalizmus végső megnyilvánulásának tartott impresszionizmus felületességéből. Bár az avantgárd törekvések kudarcot vallottak, a teljes „visszatérés” fejlődéstörténeti vonatkozásban, illetve az aktuális jelen „élménygazdagságának” megörökítése szempontjából sem volt járható út.

Az impresszionizmus pillanatnyiségének bírálata hangsúlyos elem a Szőnyi-monográfiában. Fenyő szerint a művészt a Monet-féle festésmódtól elsősorban az választja el, hogy különböző időpillanatokban keletkezett „reflexek millióit sűríti egy képbe”.⁷⁹ Szőnyi Fenyő értelmezésében az impresszionizmus felületességétől a „tónusok romantikus hangsúlyozása választja el.”⁸⁰ Oltványi Egry-kötetében szintén az impresszionizmus „felületiségére” rámutatva tett különbséget a képteret „kitöltő” és az Egry-képeket jellemző „betöltő” alkotói módszer között.⁸¹ Hasonló megállapításra jutott a Czóbel-kötetben Kállai is. Kállai a művész festményei és az impresszionizmus képalkotása közötti különbséget abban látta, hogy Czóbel képein a fény nem vibráló, illékony, felületi jelenség, hanem sűrű anyaggá, színné válik, amelynek kiterjedése nem sík, hanem befelé sugárzó. „[A fény] viszont nem is szóródik széjjel az impresszionista plein air értelmében és nem bontja ezernyi tarka reflexszé a testhez és anyaghoz álló lokálsínt. Czóbel sűrű, összevont, tónusos színfoltokat fest.”⁸² Kállai ezzel együtt az impresszionizmus fontos eredményének tartotta, hogy a képzőművészetet megszabadí-

⁷⁶ Genthon 1924. Genthon István: Nemes Lampérth József. *Magyar Írás*, 5, 1925, 7. 95–96.; Genthon István: Nemes Lampérth József. *KUT*, 1, 1926, 6. 2–4. – ld.: Gosztonyi 2004. 32.

⁷⁷ Genthon 1924. 89.

⁷⁸ Genthon 1935. 235–237.

⁷⁹ Fenyő 1934a. 10.

⁸⁰ Uo., 19.

⁸¹ Oltványi-Ártinger 1932. 12.

⁸² Kállai 1934b. 10.

totta a „patetikus motívumok” ábrázolásának kényszerétől.⁸³ Hasonlóan, Körmendi András a Kernstok-kötetben az impresszionizmus jelentőségét a képalkotó elemek ábrázoló funkció alóli függetlenítésében állapította meg: „A színt, a vonalat, a tónust – a művészi kifejezés elemeit – az impresszionizmus szabadította fel azon merev, zárt törvények alól, amelyekkel a valóságosság szolgálatában a művészet magát körül-bástyázta.”⁸⁴ Bernáth kapcsán az egyik, ha nem a legtöbbet idézett gondolat Genthon a művész képeinek „mélyfényűségére” vonatkozó megállapítása. A „mélyfényűség” jelentése azonban nem csupán, és nem is elsősorban egy bizonyos vizuális jellemző megragadásában érhető tetten. Bernáth belülről világító, izzó színeit Genthon az impresszionizmus „felületi fényeivel” állította ellentétbe: „Szempontunkból az impresszionizmus legfontosabb tulajdonsága az volt, hogy az atmoszféra-festésből kifolyóan a felületi fényekre építette a képet. [...] Bernáth fejlődéstörténeti jelentőségének javát abban látjuk, hogy a felületi fények alkalmazásával szembefordult s a mélyfényűséget találta meg kifejező formául.”⁸⁵ Genthon azonban ennél is tovább ment: a szövegben többször előkerülő „grand art”-hivatkozások indoklása is a mélyfényűség fogalmában kulminál: „A mélyfényűség a festőművészet régi kincse, mely főképp az impresszionizmus idején ment feledésbe. [...] Bernáth a régi mesterekkel megegyezik abban, hogy a világító erejű áttetszőséget hozzájuk hasonlóan a mélyfényűségből nyeri, de sajátos fejlődéstörténeti helyzete mégis elválasztja e csoporttól, mellyel csak a technika alkalmazásában rokon. Ez a mai mélyfényűség, mely kiváltképp Bernáth művészetében ér el teljességhez, különbözik a régitől. A történelem csak általános-ságaiban ismétli önmagát, nem részleteiben.”⁸⁶

A szobrászat esetében az impresszionizmus bírálata a műfaj hitelességének és az önálló szobrászati értékek megőrzésének kérdésével függött össze. Farkas Zoltán Medgyessy művészetét a barokk, a naturalizmus, illetve az impresszionizmus törekvéseivel állította ellentétbe. Farkas az impresszionizmus „festői” törekvéseit a szobrászat immanens értékeivel nem tartotta összeegyeztethetőnek: „Mentől több lelki tartalmat önteni a műbe, festői hatásokra törekedni, impressziókat adni, megfogni valamely különlegesen érdekes lelki vagy testi pillanatot, inkább festői és mozgalmas mint nyugodt szobrászi beállításban.”⁸⁷ A szobrászatot Farkas szerint a Rodin-féle impresszionizmus „pillanatnyi mozgáskeresése izgatott taglejtésekre biztatta, melyek egyensúlyától méginkább megfosztották, még nyugtalanabbá tették és zárt körvonalak helyett szaggatott, csak egy pontról megálló vonalvezetésre szoktatták.”⁸⁸ Oltványi Pátzay-esszéjében a szobrász *Fúj a szél* című művéről írta, hogy „gazdaságosan felépítve, belülről idomulnak a formák a szél erejéhez, nem impresszionisztikus, hanem logikus természetességgel.”⁸⁹

⁸³ Uo., 12.

⁸⁴ Körmendi 1936. 12.

⁸⁵ Genthon 1932d. 23.

⁸⁶ Uo., 24.

⁸⁷ Farkas Z. 1934. 12.

⁸⁸ Uo., 13.

⁸⁹ Oltványi-Ártinger 1938. 81. Oltványi a *Fúj a szél* című alkotásra, mint vázlatra hivatkozik. Nem

Az impresszionizmushoz való viszony kérdése természetesen magában hordozta a magyar naturalista-impresszionista hagyomány letéteményesének tekintett nagybányai művészet helyének meghatározását is. Akárcsak Oltványi a korábbiakban tárgyalt programszövegének összefüggésében, Nagybánya festészete az *Ars Hungarica* szövegeiben is elsősorban a magyar tradíció és a lehetséges önálló művészeti fejlődés szimbólumaként szerepel – igaz, meglepően kevés alkalommal. Oltványi Egyr-köte-tében a nagybányai alkotók jelentőségét a korszerűség követelményének beteljesítésében látta: „A magyarság, amely az elmúlt században mindig csak jóval későbbben kullogott az európai áramlatok után, a nagybányaiakkal, – magyar művészeti reform-mozgalomnak e legimpozánsabb és legrokonszenvesebb kollektív megnyilvánulásával – már lépést tartott Európával”.⁹⁰ A nagybányaiak művészete mint az első helyi, magyar eredetű művészet jelenik meg a Szőnyi-monográfia bevezetőjében is: „A század elején Nagybányán sajátos jellegű stílus bontakozott ki, minden külföldi hatás ellenére is oly helyi zamatú festészet, amilyenre addig a magyar művészet történetében még nem volt példa.”⁹¹ Kállai elbeszélésében Czóbelt Nagybánya művészete a dekoratív vonal elhagyásában segítette.⁹² Az *Ars Hungarica*-kötetekben a nagybányai tradícióval való kapcsolat Oltványi programszövegének értelmében jön létre, bár a két generáció közötti párhuzam közel sem olyan markáns, mint a szerkesztő kritikájában, vagy éppen általánosan a kortárs szövegekben. Persze nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Genthon a könyvsorozat eredeti programjában külön kötetet szentelt Ferenczy Károlynak és a nagybányai festőknek is. A Ferenczy-monográfiát ráadásul az *Ars Hungarica* második körlevelében ismételtelen kilátásba helyezték és ekkor került be a magyar impresszionizmus és Nagybánya „magányos” előfutára, Szinyei Merse Pál neve is a tervezett kötetek sorába.⁹³

Fontos egy megjegyzés erejéig hozzátenni azonban – és ezzel talán a Gresham-Nagybánya kapcsolat további elemzésének szükségességére is rámutathatunk –, hogy a harmincas évek közepétől nagyrészt Genthon *Az új magyar festészet történetének* és Bernáth elméleti írásainak köszönhetően, az előbbivel párhuzamosan egy alternatív és differenciáltabb elképzelés is kialakult Nagybánya elveinek a jelenre vonatkoztatható hatásairól.⁹⁴ Bernáth rövid, ám annál jelentőségtelesebb írása Ferenczy Károly *Háromkirályok* című művéről 1935-ben jelent

tudjuk, de sejthető, hogy az 1934-es *Dunai szélről* vagy ehhez nagyon hasonló problémát felvető szoborvázlatról lehet szó. – Pátzay Pál: *Dunai szél*, 1934. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

⁹⁰ Oltványi-Ártinger 1932. 28. – vö.: Fülep (1923) 1971. 103–107. és Genthon 1935. 176.

⁹¹ Fenyő 1934a. 9.

⁹² Kállai 1934b. 14.

⁹³ Az *Ars Hungarica* második körlevele, 1933. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Ld.: Farkas J. A. 2007. 48. – vö.: Genthon 1935. 161–175.

⁹⁴ Nagybánya művészetének két világháború közötti recepciójáról ld.: Csorba 1996. 18–20. Ferenczyhez: Kopócsy 2011. A „konstruktív impresszionizmushoz”: Gosztonyi 2019. 131. Bernáth alkotásait Cezanne művészetével Meier-Graefe is éppen ebben az időben állította párhuzamba. Ld.: Meier-Graefe 1935.

meg a *Magyar Művészetben*.⁹⁵ „A Három Királyok konstruktív impresszionista elgondolás.” – írta Bernáth.⁹⁶ A nagybányai festők közül Ferenczy kiemelkedik, és a tanulmány végpontján művészete Cezanne életművével kerül párhuzamba. „Az ő [Cezanne], sajnos, befejezetlenül maradt nagy képei (Fürdőzők) megható tanúságtételei annak a küzdelemnek, ahogy ő a naturalizmus-impresszionizmus lefokozott igényű világából el akart jutni egy magasabban értelmezett világba. [...] Mindketten megvívták harcukat ezzel az új művészi szemlélettel. [...] Átmentették mindketten az impresszionizmust és színkultúrájával gazdagabbá tették a festészetet.”⁹⁷ Az impresszionizmusra és Nagybányára vonatkozó, megszüntetve megőrző hozzáállás, illetve Ferenczy és az impresszionizmust megszilárdító Cezanne művészetének kiemelése Bernáth teoretikus fő művében, a két évvel később megjelent *A kompozíció sorsa az újabb festészetben* című tanulmányában került tágabb összefüggésbe,⁹⁸ tiszta ars poeticává pedig Bernáth 1939-es Ernst Múzeumban rendezett kiállításának előszavában vált, melyet maga a művész írt.⁹⁹ A problémát látszólag tovább bonyolítja, hogy Bernáth a par excellence „szerkezetes” Ferenczy-képet nem a Genthon által „képszerűnek” tartott késői korszak művei közt, hanem az 1898-as *Háromkirályok*ban találta meg.¹⁰⁰ Talán az *Ars Hungarica* szempontjából sem mellékes, hogy Oltványi számára az értékek „átmentése” és az előzmények túlzott kihangsúlyozása még ekkor sem volt teljesen elfogadható álláspont. Bernáth katalógusbevezetőjére reagálva így írt: „Az impresszionizmus tartalma és technikai fegyvertára talált kincs, s gazdagsága mindvégig ebből az egyszeri kincsleletből táplálkozik. A nagybányaiak művészete boldog, kívánságteljesítő álom módján váltódik valóságra. Bernáthéké bonyolultabb, s indulásában sokoldalúbb szellemidézés.”¹⁰¹ Bár Ferenczyről 1935-ben írott soraiban feltűnik a „tiszta festői feladat” és a „szín- és folthatás térábrázoló jelentősége”, Ferenczy Oltványi számára továbbra is a természet „gyengéd költészettel nemesített képének” festője maradt.¹⁰²

Látvány és kép

Ez alapján csak sejtethető, hogy Oltványi ellenérzése elsősorban azzal állhatott kapcsolatban, hogy Bernáth a konstruktív Ferenczy-kép kialakításával a harmincasoknak tulajdonított legnagyobb és a szavak szintjén is talán legbiztosabban meg-

⁹⁵ Ferenczy Károly: *Háromkirályok*, 1898. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

⁹⁶ Bernáth 1935. 368.

⁹⁷ Uo.

⁹⁸ Bernáth 1937.

⁹⁹ Bernáth 1939.

¹⁰⁰ Genthon 1935. 192–193. *A Háromkirályok* „kategóriáját” Bernáth a továbbiakban kiterjesztette a Genthon által említett késői aktos képekre is. Bernáth 1937. 168.

¹⁰¹ Oltványi-Ártinger 1939.

¹⁰² Oltványi-Ártinger 1935. 42–43.

ragadható eredményt egy generációval előrébb helyezte. Ugyanis, mint az a fenti idézetekből is érzékelhető volt, az *Ars Hungarica* köteteiben az impresszionizmus felületességéből, illetve az izmusok elrugaszkodott és értelmetlennek tartott formavilágából egyaránt a látvány szerkezetes, az autonóm kép szabályait követő felépítése és annak individuális, érzelmeken nyugvó „átszellemítése”, „festői tartalmakkal” való megtöltése jelentett kiutat.

Fontos ismételten hangsúlyozni, hogy a sorozat elbeszélésében a természettel való kapcsolat – elsősorban persze a nagybányai művészetre való hivatkozásokkal – a tradíció nélküli izmusokkal szemben a magyar művészet folyamatosságának biztosítása okán is kiemelt szerepet kapott. A tárgyi ábrázolástól, a „természetelvűségtől” való elszakadás a kor művészeti irodalmában általában is olyan tulajdonság, mely a magyar „lelkiséggel” nem összeegyeztethető. A nemzetkarakterológiai felhangú megállapítás jelen van Kállai *Új magyar piktúrájában* és Genthon *A magyar festőművészet történetében* is.¹⁰³ A magyar művészet definíciójával összefüggésbe hozott természetelvű festészet az *Ars Hungarica* szövegeiben is megjelenik, nem meglepő módon, leghangsúlyosabban Kállai Czóbel-kötetében,¹⁰⁴ de Kernstok két világháború közötti korszakának a látványhoz való erőteljes visszakanyarodását Körmendi is részben magyarságával hozta összefüggésbe. Kernstokot, aki mint a modern magyar festészet egyik kulcsszereplője, generációs előfutára jelenik meg a sorozatban, Körmendi az előbb említett alapon menti fel az aktualitástól való elszakadás vádját alól is.¹⁰⁵ Hasonlóan Nyilas-Kolb Jenő is azt írta, hogy Farkas István túlságosan magyar festő volt ahhoz, hogy megtagadja a természetet.¹⁰⁶

A Nagybányával leghangsúlyosabban párhuzamba állított Szőnyi festészete Fenyő szerint nem áll meg a „tradíciótiszteletnél”, hanem „ott leli meg a szilárd alapot, melyre azután a maga végtelen sok, új és egyéni mondanivalóját felépíti.”¹⁰⁷ A természet formáinak egyszerű „lefestését” Genthon az új művészet lényegével ellentétesnek tartotta. „A festő számára a természet nem cél, hanem eszköz, a művészet nem másolja, hanem szabadon alakítja mondanivalóját. A művészi valóság szuggesztív ereje nem a természeti formák lerögzítéséből fakad, hanem a festő élményének mélységéből és vizuális képzeleteinek szintjéből és tartalmasságából.”¹⁰⁸ Ennek megfelelően Genthon a művészi valóságot határozottan elválasztotta a külvilág realitásától. Hogy a kettő nem összeegyeztethető, Genthon szerint arra utal, hogy „minden idők művészete absztrakt”, illetve, ezzel összefüggésben, az objektív realitás képre vitele nem lehetséges.¹⁰⁹ A művészet és a valóság dimenziói közötti kapcsolatot Genthon az „egyértelművé-tevés” fogalmának bevezetésével világította

¹⁰³ Kállai (1925) 1990.; Genthon 1935.

¹⁰⁴ Kállai 1934b.

¹⁰⁵ Körmendi 1934.

¹⁰⁶ Nyilas-Kolb 1935. 20.

¹⁰⁷ Fenyő 1934a. 10.

¹⁰⁸ Genthon 1932d. 24.

¹⁰⁹ Uo., 20–21.

meg: „Esztétikai egységet más módon, mint egyértelművé-tevéssel nem lehet elérni. A tárgy egyértelművé válik környezetével, az alakzat a síkkal, tehát az alkotási processzus során a tárgy vizuális jegyeinek – ha azok más irányúak mint a képe – meg kell változniuk.”¹¹⁰ Ilyen módon „képtermű”, és nem „tárgyértelmű” alkotás jön létre.¹¹¹

A természet elmeinek kiválogatása az alkotó saját, szubjektív, a „képterműséget” középpontba állító döntése. A látható természet egységes rendszerbe foglalása és az aktív képszerkesztés az autonóm kép létrehozásának feltétele. A látvány és a kép összefüggéseinek tisztázása Genthon szövegében jelenik meg a legkoncentráltabb formában, definíciós törekvéseit ráadásul Bernáth alkotásain túlmutatva az egész generáció művészetére kiterjesztette. Az *Ars Hungarica* köteteiből számos szöveghelyet idézhetnénk, ahol a szerzők a kép szerkezetének létrehozásáról, a képelemek szoros összefüggéséről, a természetben létező, de a kép szférájában már nem releváns esetlegességekről írnak, előképként pedig szinte minden esetben Cézanne-ra hivatkoznak. Oltványi szerint Egry az atmoszférafestést a kép szerkezetén keresztül valósította meg, Derkovits-kötetében pedig így írt: „[A művész] legfőbb építő elve a nyitott és zárt alakzatoknak értelmes felosztása. Képeinek sorsa tehát ezeknek a pozitív és negatív formáknak a síkon, az eszmei térben való elrendezésén múlik.”¹¹² Tolnai szintén hangsúlyozta a szerkezet fontosságát Ferenczy Noémi alkotói módszerében, Nyilas-Kolb pedig Farkas István és mestere, Mednyánszky László között az alapján tett különbséget, hogy Mednyánszkyval ellentétben Farkas „kompozíciókat szerkeszt.”¹¹³ Sejthető, hogy a sorozat összefüggésében Kernstok Károly Nyolcak időszakához köthető munkásságának jelentősége is a szerkezetesség tekintetében válhatott különösen fontossá és emelte ki a művészt a modernista előfutár univerzális szerepéből.

A szerkezetes képalkotás követelményének bevezetése mellett az *Ars Hungarica* festőmonográfiáiban a *kolorizmus* fogalma vált a generáció művészetét egyesítő jellemzővé. Akárcsak a természethez való viszony kérdésében, ez esetben sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a színesség – lévén a kép érzelmi vonatkozásával összekapcsolt jelenség – a kor művészeti irodalmában szintén nem mentes a nemzetkarakterológiai vonatkozásoktól. Már csak az *Új magyar piktúra* szempontrendszerének fényében sem meglepő,¹¹⁴ hogy a szín és a szerkezet (vonal) kettőssége leghangsúlyosabban Kállai Czóbel-monográfiájában kapott helyet. Kállai szerint Czóbel második párizsi korszakában festett műveinek legfontosabb alkotóeleme a súlyosság, sűrűvé és így egyúttal szerkezetivé váló szín. „Czóbel úgy alkalmazza a színt a maga nyers anyagi voltában, akár a szőnyegszövő a színes fonalat. Színeinek dús, anyagi lerakódása nem kendőzi, hanem plasztikus valósággá telíti a vászon síkfe-

¹¹⁰ Uo., 21.

¹¹¹ Uo., 16.

¹¹² Oltványi-Ártinger 1934c. 16.

¹¹³ Nyilas-Kolb 1935. 15.

¹¹⁴ Kállai (1925) 1990.

lületét. A kép ennek a lerakódásnak a síkszerű, színes mintázata.”¹¹⁵ A kettősség Oltványi Derkovitsról¹¹⁶ és Berényről szóló szövegének is markáns eleme. „A képszerkesztés módjának egyéni sajátosságai mellett azonban festészetének minden korszakon át legjellemzőbb s máig is épen megőrzött vonása az eredendő, zamatos kolorizmus.” – írta Berényről.¹¹⁷ Bár Egry-monográfiájában kiemelte, hogy a művész nem érdeklődik a szín kérdései iránt, képleírásaiban különös érzékenységgel és részletességgel jellemezte a festmények színbeli tulajdonságait.¹¹⁸ A belülről sugárzó, „mélyfényű” színezésről és a kifinomult kolorizmusról mint az impresszionizmus felületiségével ellentétes jelenségről Bernáth művészete kapcsán már volt szó. Hasonlóan, Tolnai Ferenczy Noémi gobelinjei leírásakor a formák „mélyén fészkelő”, „mélytűző színeiről” beszél: „Ferenczy Noémi felfedezte a színnek harmadik dimenzióját; a színszépségnek, a színek kifejező erejének új lehetőségeit revelálta.”¹¹⁹

A dolgok „festői léte”

„Ha magyarázni kell azokat a formai sajátságokat, melyek az új művészetben s vele Bernáth művészetében jelentkeztek, elsősorban arra kell felhívni a figyelmet, hogy nem a tárgy a téma, hanem annak festői léte” – írta Genthon a Bernáth-monográfiájában.¹²⁰ A „festői lét”, illetve a más szövegekben is rendszeresen használt „festői” fogalma a (hétköznapi) látvány átírásának formai eszközein, a „szerkesztett” kép és a kolorizmus érvényesítésén túl összetettebb képalkotó folyamatot jelöl. A képi dimenzió létrehozása magától értetődő módon nem merülhet ki a formai „ügyeskedésben”, hiszen ez szükségszerűen az *Ars Hungarica* szövegeiben élesen bírált és elsősorban az izmusokra vonatkoztatott l’art pour l’art művészet vádját vonná maga után. Az autonóm kép *festői tartalmat* közvetít, mely azonban kizárólag a vizualitás, a *festői formák* útján hozzáférhető, „érezhető”, és következésképpen nem „kimondható”. „A művészi valóság szuggesztív ereje nem a természeti formák lerögzítéséből fakad, hanem a festő élményének mélységéből és vizuális képzeleteinek szintjéből és tartalmasságából.”¹²¹ A kép így lesz „önértelmű zárt lét,” mely „a tiszta festői látásból eredő alakító képzelet szülötte.”¹²² A felszín alatt rejtőző, a formákba kódolt asszociatív tartalmak a művész egyéniségének, saját „lelkivilágának” szintjén jönnek létre, viszont jelentőségük a művészet sférájában univerzálissá és valóságon túlivá válik.

Előbbiek talán legköltőibb összefoglalása Genthon szövegének végkövetkeztetése: „A gondolatok kiszabott útja itt végül a képeken keresztül elérkezett az emberhez.

¹¹⁵ Kállai 1934b. 13.

¹¹⁶ Oltványi-Ártinger 1934c. 22.

¹¹⁷ Oltványi-Ártinger 1936. 71.

¹¹⁸ Ld. például: Oltványi-Ártinger 1932. 18–21.

¹¹⁹ Tolnai 1934. 20.

¹²⁰ Genthon 1932d. 20.

¹²¹ Uo., 23.

¹²² Oltványi-Ártinger 1934c. 17.

Sok és sokféle kép, a tevékeny ember termése egyforma intenzitással mutat rá az alkotóra. Mindabból, amit említettünk, arra a következtetésre lehet jutni, hogy Bernáth Aurél, ki művészetével az asszociatív tartalmak és a képzetek uszályát húzza maga után, transzcendentális ihletű művész a szó legiőbb értelmében. Spirituális festő, mint ilyen, oeuvre-je eleven ellentéte a múlt század csak tárgyias érdeklődésű szemléletének, abba az óriási revíziós mozgalomba kapcsolódik, mely napjainkban indul meg. A mai ember gondolatai és érzései, kusza és erjedő tevékenységei találnak megfelelőt ebben a gyönyörű művészetben, melynek izgalmas voltát emberi közelsége és áhítatos tisztasága oly nemessé tesz.”¹²³

Kállai szerint Czóbel műveiben a művész saját érzelmei és a rejtett, egyetemes, „egylényegű” tartalmak egyszerre jelennek meg. Czóbel „az anyagszerűség kötelme alól feloldott” színei nem „a természet külsején észlelt anyagszerűséget ábrázolják, hanem a festő érzéseit hivatottak kifejezni”,¹²⁴ miközben mélyből jövő, sejtelmes sugárzásuk a „dolgok rejtett lelkét” teszi láthatóvá. „Czóbel képeinek látható színei és formái mögött ott lappang a metafizikum láthatatlan háttere, a dolgok »második arculata«, a »lélekjárás«. Ezen a rejtélyes »aláfestésen« múlik Czóbel képeinek sajátos varázsa. Befelé nyúló szemmel csüggenek a világ fojtottfényű, színes tükrözésén. És ez a befelé való nézés, ez az elmélyülés másként, mint a festői kifejezés jelképes módján nem is tudná megsejtenni velünk azt, ami tekintetét révületbe ejtette.”¹²⁵ Nyilas-Kolb Jenő Farkas István életművét a művészet „mindenkori fokmérőjeként”, az autonóm kép feltételeként értelmezett „átszellemítés” fogalmának tükrében vizsgálta: „a művész, felülemelkedve az anyagon, egy következetesen megtervezett egysíkú világot valósít meg és teljesen áthatja egyéniségének fluidumával. Minden, amit a festő látott, érzett, átélt, amit idegeibe és jegyzőkönyvébe feljegyzett, csak arra volt jó, hogy mezők, tengerek, földek, égboltok átszellemített formájában valami megingathatatlannul véglegessé: örök képpé álljon össze.”¹²⁶ Mivel Farkas István a dolgok emlékeiből alkotja képeit, tárgyai már nem „jelenvalók”, hanem „elvonatkoztatott lények, az öntudatlanból feltörő, színben és formában tudatossá vált asszociatív emlékek.”¹²⁷ Már némileg ez alapján is látható, hogy Nyilas-Kolb Farkas István a látványhoz viszonyított alkotói módszerét, különösen figurális képei esetében a többi művészével ellentétesnek tettezte. Míg Bernáth, Czóbel, vagy éppen Berény inkább a látott képet „szellemíti át”, a látvány elemeiből „válogat”, ahhoz képest vesz fel egy „távolabbi” pozíciót, addig Farkas István belső, eleve adott érzelmeinek, álmainak és félelmeinek kifejezésére talál vizuális kifejezőeszközöket és természetből vett motívumokat. Farkas István képalkotói folyamatát a szerző így jellemezte:

¹²³ Genthon 1932d. 23. Genthon szerint a hétköznapi képtárgy kiválasztása is elengedhetetlen az „átszellemítés” eléréséhez, mely az asszociatív tartalmak szilárd alapját, és egyúttal a kontrasztját is jelentik.

¹²⁴ Kállai 1934b. 10.

¹²⁵ Uo., 24–25. – Forgács 1981. 24–27.

¹²⁶ Nyilas-Kolb 1935. 19.

¹²⁷ Uo., 18.

„Először mindig az eleve elrendelt alapérzés van adva. Ebben megfog a külső és belső ingerekből összetevődő aktuális hangulat. Bent, a képzelet és az alakítótehetség alkímista műhelyében kiformalódik a szín- és formaképlet. A kifejezési vágy hatása alatt vásznon és festékben testet ölt. [...] Ez a tisztán ösztönös és tisztán festői eljárás a tárgyi elemeknek csak alárendelt szerepet engedélyez. Farkas képei: csak képek és semmi egyéb.”¹²⁸ Ehhez képest például Jajczay Szobotka-esszéjében a művész legújabb korszakáról megjegyezte: „végre úgy tudja kifejezni magát, hogy tájképei »ábrázolják« ugyan a természetet, de a régi, szigorú kötöttség helyett a festői fantázia is szóhoz jut munkáiban.”¹²⁹ Berényről pedig Oltványi így írt: „Az élet gazdag jelenségeiből szabadon választja képötleteit és telt, teljes skálájú palettájának érzéki színeképei engedelmes hangzattal állanak a festői közlés szolgálatába.”¹³⁰ Minthogy motívumait a természet és a felszabadult képzelet sugallják, képei egészséges életközelséget árasztanak abban a költői értelmezésben, amely az ábrázolást szellemivé, művészté varázsolja.”¹³¹ A fentiek alapján megkockáztatható, hogy Oltványi az „átszellemítés” mozzanatát is hiányolhatta Fenyő Iván történeti szempontú Szőnyi-monográfiájából.¹³²

Oltványi Egy képeinek szerkezeti jellemzőit a lelki telítettség képi megnyilvánulásának látta: „nem tárgyi képzetekből, hanem festői érzését előntő gáttalan lelkesültségből, pszichikai nyomatékából áll össze a képszerkezet, amelynek a vonalak, fények és színek nagyrészt csak szükséges eszközei.”¹³³ Mindezzel együtt Egy „tudatában van a dolgok testiségének, de fizikai valóságosságukból azonnal művészi hitének sajátos törvények kormányozta világba szellemíti őket.”¹³⁴ A festő az asszociációs tartalmakkal telített képben közvetített „élménye azonos élménnyé változik a nézőben is, aki ellenállhatatlanul sodródik Egy mélyrőlbúgó lírájának árába.”¹³⁵ Az itt említett „líra” Oltványi teljes szövegének tükrében nem csupán egyszerű jelzőként szerepel: a „mestermű” fogalmának esszenciáját jelenti. Amikor Oltványi a „lírai mesterművet” meghatározta, tulajdonképpen az egész generáció műalkotás-fogalmát azonosította a „líraisággal”: „[Egy alkotása] mesterművé teljesedik. Lírai mesterművé: a természeti tárgyak természeti és tárgyi megnyilatkozásukon túl, festői jelentőségükben, képi önállóságukban jelentkeznek, egy hatalmas érzékenységű művészlélek áhítatának lelkesült fényében.”¹³⁶ A líraiság Oltványi Derkovits-kötetében a mű jelentésének és tartalmának összefüggésében szerepel: „[Derkovits] Kolorizmusa mélyrehangolta a leghétköznapibb kép gondolatot is, minthogy az

¹²⁸ Uo., 24.

¹²⁹ Jajczay 1938. 276.

¹³⁰ Vö.: Berény Róbert: A festői közlés. *Nyugat.* 6, 1913, 7. (április 1.) 528–530.

¹³¹ Oltványi-Ártinger 1936. 72.

¹³² Oltványi-Ártinger 1934a. 18. Ld. jelen dolgozat, 118.

¹³³ Oltványi-Ártinger 1932. 15.

¹³⁴ Uo., 14.

¹³⁵ Uo., 15.

¹³⁶ Uo., 17.

élményállandóság tikkadt feszültsége nem a témába érlelődött jelenéssé és jelentéssé, hanem a színek vigasztalan hangzatában és riadt dinamikájában. Ízes körforgásuk érzékletes, ökonomikus rendjük nem illusztráció, hanem különálló tartalom: önértelmű, mélységes líra.”¹³⁷ Valószínűsíthető, hogy a líraiság fogalma Kállai Új magyar piktúrájától nem függetlenül került Oltványi műkritikusi szókészletébe, különösen annak fényében, hogy Kállai könyvében a *Lírikusok* című fejezet főszereplője nem más, mint Egry József, illetve, hogy az Egry-monográfiában emlegetett Ady-párhuzam is az *Új magyar piktúra* lapjain született meg.¹³⁸

A gyakran szintén nemzetkarakterológiai jellemzőként használt¹³⁹ „líraiság” jelentésmódosulásának vizsgálata átlépi a jelen dolgozat kereteit, azonban fontos egy megjegyzés erejéig rámutatni, hogy használata a harmincas évek művészet(politika)i közegében egyáltalán nem számított ártatlan tettnek. Aba-Novák Vilmos vélhetően 1930 elején Gerevich Tibornak címzett, de végül el nem küldött levelében a római iskola és a „Berény-kvartett” közötti esztétikai és intézményes különbséget a „lírai” és „epikus” ellentétbe állításával érzékeltette.¹⁴⁰ A Molnos Péter közlésében olvasható levélben Aba-Novák feltételezte, hogy Margherita Sarfatti állítólagosan készülő összefoglaló művészettörténetéből Péter András közbenjárására kimarad a római iskola művészete. „Jól ismered álláspontom: a szférikus piktúra (Nagybánya) a líra jegyében született, monumentális feladatokra nem vállalkozhatik: célkitűzései egészen ellentétes póluson adattak meg. A Péter András szerelmei: Berény, Egry stb. tisztára a nagy-bányai szellemiség úgyszólván barokk kihajtásai.”¹⁴¹ Ma azonban – mikor korunk epikus lendületet mutat [...] egy Péter András-adta hátbatámadás elítélendő!”¹⁴² A művész Genthon *Az új magyar festőművészet történetének* elolvasása után 1935-ben pedig így írt naplójába: „A »Berény-kvartett« – lírikus az utolsó ízéig! A nagy művészeti korok mindenkor epikusak, propagátorok voltak. A l’art pour l’art ha kapcsolatot az élettel mégis keres, az csak a líra lehet. Itt tart a »Berény-kvartett«. [...] A csak kizárólagos festőiség ma már nem elég. Ez akciórádiusnak – kevés. Ezen a ponton okozok én fájdalmat pusztá létemmel a Berény kvartettnek.”¹⁴³ Aba-Novák

¹³⁷ Oltványi-Ártinger 1934c. 20. A líraiság fogalma kisebb-nagyobb súllyal az *Ars Hungarica* más kötetiben is előkerül. Kállai Czóbel kapcsán pedig helyesbítette korábbi kijelentését, miszerint Czóbel lírikus festő lenne, a Czóbel-monográfiában már „víziós” művésznek látta. Kállai (1925) 1990. 118.; Kállai 1934b. 25.

¹³⁸ Kállai (1925) 1990. 112–114.

¹³⁹ Oltványi az Egry-monográfia zárófejezetében a líraiságot „magyar művészet” általános jellemzőjének tartotta. Oltványi-Ártinger 1932. 29.

¹⁴⁰ Aba-Novák Vilmos levele Gerevich Tibornak, 1930 első hónapjaiban – Molnos 2009. 26–28. és Sarfattihoz, uo.: 44–45. jegyzet.

¹⁴¹ Péter 1930. 162–187.

¹⁴² Aba-Novák Vilmos levele Gerevich Tibornak, 1930 első hónapjaiban – Molnos 2009. 27.

¹⁴³ Aba-Novák Vilmos naplóbejegyzése, 1935. január 18. – Molnos 2009. 29–30. A „Berény-kvartett” elnevezés, mely jelen esetben Berény, Bernáth, Egry és Szőnyi művészetére vonatkozik a csoport elnevezésére tett „ajánlatként” is értelmezhető.

bár talán fájdalmat nem, mindenesetre kellő mennyiségű fejtörést okozhatott a Gresham teoretikusainak. A példa természetesen kiragadott, de az ambivalens viszonyt talán megvilágítja, hogy a művész állandó szerződésben állt például a Fränkel Szalonnal, ahol 1936-ban a galéria többi állandó művészeivel, így többek között a „Berényi-kvartettel”, Berénnyel, Bernáthtal, Egryvel és Szőnyiivel együtt állított ki, sőt, Kállai a kiállítás bevezető tanulmányának a *Magyar festőiség* címet adta.¹⁴⁴ A kiállítás anyaga részben megegyezett ugyanazon év tavaszán Bécsben a Galerie Neumann und Salzerben rendezett *Zehn Ungarische Maler* című kiállításával, melynek katalógusában Kállai az *Ars Hungarica*-sorozat részeként publikálendő Aba-Novák-monográfiát is említett.¹⁴⁵

Szobrászi tartalom

Ahogy a festészet esetében, a műalkotás „tartalma” csupán az önálló, képi eszközök, a szerkezet és a szín révén válik megközelíthetővé, a szobor „jelentése” is immanens plasztikai tulajdonságain keresztül lesz érzékelhető. Gombosi az új szobrászat formai törekvéseit hildebrandi referenciával így foglalta össze: „A modern szobrász dolga volt, hogy az illusztráció feladatköréből kiszabadítsa a szobrot s a benne rejlő formai hatóeszközöket hozza felszínre. A figyelem elsősorban a szobrászi formában rejlő s nemzedékek óta teljesen elhanyagolt architektonikus tényezők felé fordult”.¹⁴⁶ A formai hatóeszközöket a szerző később részletesebben is definiálta: „Nem kívánja érzelmi élmények tüntető feltárását: többre becsüli, ha szépen érvényesül a kiegyensúlyozott test ritmusa, ha a szobor anyagi felépítés és funkcionális elrendezés szempontjából biztos és megnyugtató. A nagyságot nem a szobor méretében keresi, hanem a látás nagyságában: az egészet összefoglaló vonalat keresi, a kompozíció zártságát. A részlet nem akkor szép, ha élethűen, szemléletesen ki van dolgozva, hanem ha alá van rendelve az egész tömegének, ha bele van summázva a nagyobb egységekbe. A modern szobor tömege zárt.”¹⁴⁷ A pozitív formák, az egymásba záródó körvonalak, a szobor súlya és monumentalitása a Pátzay- és Medgyessy-szövegekben is kiindulópontként szolgál. Oltványi szerint Pátzay kőszobrai esetében „az összhangot a részek szobrászi összefüggése és az architektonikus felépítettség biztosítja, mert építészeti szellem nélkül nincs tömeghatás és lehetetlenné válik a konstruktív szintézis.”¹⁴⁸ Farkas Zoltán Medgyessy saját szavaira hivatkozva így fogalmazott: „ideája: a biztos nyugalom, a vaskos elemi erő. Szobrai igazán biztosak. Hatalmas súlyukkal meg nem ingathatóan a legteljesebb

¹⁴⁴ Aba-Novák Vilmos, Berény Róbert, Bernáth Aurél, Csók István, Czöbel Béla, Diener-Dénes Rudolf, Egry József, Fényes Adolf, Iványi-Grünwald Béla, Szőnyi István, Vass Elemér festőművészek kiállítása. Fränkel Szalon, Budapest, 1936. július 5–augusztus 31. Ld.: Kállai tanulmányát uo.: Kállai 1936b.

¹⁴⁵ Kállai 1936a. – Aba-Novák és a Gresham kapcsolatához ld. még: Molnos 2006. 66–70.; Molnos 2009. 26–33.

¹⁴⁶ Gombosi 1938. 7.

¹⁴⁷ Uo., 8.

¹⁴⁸ Oltványi-Ártinger 1938. 81.

egyensúlyban nehezednek talapzatukra. Heverő, ülő vagy álló formatömbök, amelyek kimozdíthatatlanul hirdetik szinte végzetes megkötöttségüket. Semmi vágyuk sincsen, hogy ettől szabaduljanak, hogy nehéz anyaguk súlyát le vessék, nem próbálnak könnyedek lenni, mintha maga a kő, a bronz állana ellen minden játékos kilendülésnek”.¹⁴⁹

A szobrászi *monumentalis* azonban a „szerkezetes” képhez hasonlóan nem öncélú, értelme nem merül ki a szobrászat formai értékeinek kihangsúlyozásában. „Pátzay művészetében állandóan gondolatok lüktetnek azzal a forró áramlással, amely nem irtja ki a művészi közvetlenséget, elméletekkel nem fagyasztja merevvé a műalkotást, hanem kettős vérkeringéssel csak fokozza életérvénységét.”¹⁵⁰ Gombosi Beck Ö. Fülöp két világháború közötti művészetét a formai tökéletesítést követő *lírai* szakaszként jellemezte. „Beck új lírája nem a témában, a modell valamely attitűdjében fejeződik ki, hanem mint valamely láthatatlan fluidum, ott rejlik magában a mű stílusában, abban a szellemiségben, amely a művet produkálta és amelyet a mű tükröz.”¹⁵¹ A felszabaduló líra szintézisbe került a szobrász tudatos (és formai) attitűdjével: „Beck lírikus alaptermészete felszabadulhatott, de levezetést csak tudatának útjain keresztül nyerhetett. Ez a tudatos, önirányító lelki tényező Beck természetének igazi és legmélyebb alapvonása”.¹⁵²

A monumentális forma legfontosabb következménye Farkas Zoltán szerint a Medgyessy műveiben kifejeződő időtlenség. „Szobrai [...] időtlenekké válnak, esetlegességekhez nem kapcsolódnak. Ki vannak szakítva az élet feltételezettségéből, a hétköznapi és sub specie aeternitatis állnak előttünk, mint az archaikus szobrászatnak vagy a primitív nép plasztikájának meghökkentően egyszerű és hatalmas igaz termékei, melyek láttára minden korszerűséget feledve az emberinek legmélyebb és örök változatlansága jut eszünkbe.”¹⁵³ Az időtlenség ugyanakkor „olyan feltételezettséget jelent, mely minden gondolati elem bekapcsolása nélkül fűzi hozzá a néző lelkét ahhoz a maradandó képhez, melyet Medgyessy nyújt: innét közvetlen hatása”, a maradandó kép pedig a „lét ábrázolása”.¹⁵⁴ A tartalom, a lét ábrázolásának „állandósága és a formák monumentalitása emeli fel az alakítást olyan magaslatra, hogy valami ősi emberi vonatkozás megtestesítőjévé váljék.”¹⁵⁵ Farkas Zoltán értelmezésében tehát Medgyessy sokat emlegetett naív, ősi szemlélete egyetemes, állandó tartalmak közvetítője lesz, az alkotás átszemléltetésének eszközévé válik. Érdemes hozzátenni, hogy Genthon István az éppen ugyanekkor, 1934-ben megjelent *Az új magyar szobrászat* című tanulmányában Medgyessyn éppen az egyetemességet kérte számon: „Medgyessy művészete igen jellegzetes, spontán erejű értékeinek ellenére is provinciális jellegű.”¹⁵⁶

¹⁴⁹ Farkas Z. 1934. 14.

¹⁵⁰ Oltványi-Ártinger 1938. 80.

¹⁵¹ Gombosi 1938. 24.

¹⁵² Uo., 26.

¹⁵³ Farkas Z. 1934. 17.

¹⁵⁴ Uo., 24.

¹⁵⁵ Uo., 23.

¹⁵⁶ Genthon 1934a. 168.

Politikum

A tisztán festői és szobrászi, illetve a nem verbalizálható, asszociatív tartalom kimutatása, mely az *Ars Hungarica*-kötetekben a műalkotás definíciójaként jelenik meg, a derkovitsi életmű értékelésének esetében jelentette a legnagyobb kihívást, és természetesen egyúttal megvilágítja a Gresham és a művész közötti ambivalens viszonyt is. Derkovits nem járt el a kávéház művészasztalához, összességében szorosabb szálakkal kapcsolódott a KUT csoportjához, mint a Greshamhoz.¹⁵⁷ Hogy alkotásai mégis helyet kaptak a legnevesebb, a csoporthoz kötődő magángyűjtők, mint például maga Oltványi, Fruchter Lajos vagy Márton Ödön kollekciójában,¹⁵⁸ valamint minden jelentős összefoglaló szándékú kortárs művészetről szóló szövegben, többek között Genthon 1935-ös könyvében vagy Tolnai brüsszeli előadásában, elsősorban műveinek kvalitása biztosította. Hogy a Gresham miként tudta „integrálni” a művészt, arra éppen Oltványi Derkovits-kötete az egyik legfontosabb forrás. A baloldali eszméket valló festő politikai állásfoglalását Oltványi a művészet szféráján kívülről érkező tartalom és Derkovits eredendő „festői érzületének” ellentétbe állításával igyekezett feloldani, amiből sorsszerű módon az életmű 1930 körül kezdődő szakaszában utóbbi került ki győztesen. „A fejlődés folyamatosságát hátráltatta ugyan különös művészet-elmélete, de ábrázolási technikájának tisztító hatalma végül is lerázta az elméleti szempontok jármát. A csalahatlan festői érzés hosszasan viaskodott benne az irodalmias árammal: Derkovits ugyanis festői érzülete ellenére, zavaros politikai nézetek hatása alatt, programfestészetet, helyesebben propaganda-festészetet akart megvalósítani.”¹⁵⁹ Oltványi szerint az irodalmias téma erőteljes hangsúlyozása a kép autonómiájával ellentétesen hat és illusztratív jellegű ábrázoláshoz vezet: „a magyarázó, megértető illusztráció pedig sosem önértelmű zárt lét, mivel nem a tiszta festői látásból eredő alakító képzelet szülte”.¹⁶⁰

A szerzőnek az egész könyvét jellemző sajátos retorikai fogása, hogy Derkovits nézeteit alapvetően hibásnak állítja be. Oltványi értelmezésében a művész félreértette saját munkái és általában a művészet célját. Hogy Derkovits végül rátalált saját festői útjára, a rajzi értékekkel összhangba hozott kifinomult kolorizmusra, az új generáció, elsősorban Bernáth és Berény hatásának tulajdonította Oltványi. Derkovits már csak azért sem maradhatott a negyedik rend szószólója, mert hozzájuk „éppen művészvolta, magasrendű alkotó ereje és folyton csiszolódó kultúrája folytán már alig lehetett köze.”¹⁶¹ Bár a művész festői értékei nem szorultak magyarázatra, a szerző rendkívüli igyekezettel súlytalanította Derkovits következetes világnézeti elköteleződését és hangsúlyozta művészetének formai, illetve általánosan a humánus középontba állító

¹⁵⁷ Kopócsy 2014. 76.

¹⁵⁸ Molnos 2014.

¹⁵⁹ Oltványi-Ártinger 1934c. 16.

¹⁶⁰ Uo., 17.

¹⁶¹ Uo., 19.

jellemzőit.¹⁶² Oltványi a könyvében lényegében a művész saját „festői hitvallásával” szállt szembe. Derkovits 1927-ben az Ernst Múzeumban rendezett kiállításának katalógusában így írt: „Össze kell kötni a képzőművészetet a mondanivalóval, mert az embernek biztosan van közölni valója. Mint festőnek és mai embernek érzem, hogy kötelességem az életünk és társadalmunk jelenségeit maradék nélkül kifejezni.”¹⁶³

Mindazonáltal a Derkovits-monográfia még így is, bár részben persze kényszerűségből és direkt állásfoglalás nélkül, de többet foglalkozik a művészet és (baloldali) politika kérdésével, mint bármelyik másik kötet. Bár Oltványi például a megszokottnál többet ír esszéjében Berény korai korszakáról, a Tanácsköztársaságban vállalt szerepéről, emigrációjának politikai indítékairól hallgat. Az 1919-es év eseményei bár a tárgyalt művészek nagy részét érintették, a szövegekben erről nem, vagy alig esik szó. Körmendi mindössze ennyit jegyzett meg Kernstok-monográfiájában a művész első világháború utáni szerepvállalásáról: „Humanista elkötelezettsége és szellemének tevékeny kedve, amely már a háború előtt is a magyar haladó szellemiség harcos táborába vonta, nem engedték meg, hogy kívülmaradjon az idők viharain. S ha nem is került az események sodrába, rokonszenve mindenesetre nyilvánvaló volt olyan gondolatok iránt, amelyek később népszerűségüket veszítették.”¹⁶⁴

Az *Ars Hungarica* (és egyébként általánosan a művészeti közélet) baloldali ideológiákhoz fűződő viszonyát Ferenczy Noémi és Tolnai a monográfiával kapcsolatos levelezése is megvilágítja.¹⁶⁵ Az életmű szóban forgó időszakáról a kötetben Tolnai mindössze ennyit írt: „1919–1921-ben, Ferenczy Noémi nem dolgozott. Mint mindenki, úgy ő is a történelmet élte.”¹⁶⁶ A levelezés alapján azonban bizonyos, hogy a szövegből elsősorban a művész kérésére, illetve vélhetően Pogány Kálmán és Oltványi javaslatára több politikai vonatkozású rész kimaradt. „Nagyon kár, hogy egyrészt már Maga is átdolgozta ahogy Kálmán mondja, hogy nekem ne ártson és ezenkívül még a megjelenés miatt újra ki kellett hagyni belőle, mert nemcsak engem bezárnának, de a könyvet elkoboznák.”¹⁶⁷ – írta Ferenczy Noémi Tolnainak, valamint a kérdésre egy másik, valószínűleg korábbi levelében is kitért: „Maga nem csak történelmet ír ebben az esetben, hanem egy még fejlődésben levő művésznek segíteni is akar, azzal, hogy még élete korában exponálja Magát érte, megmondja a nyilvánosságnak, hogy

¹⁶² Ld. még: Tímár 2014. 114–119.; Körner Éva találó szavaival: „Úgy értékelhetjük ezt a megjelenésében a művész halála időpontjához nagyon közeli posztumusz monográfiát, mint egy találkozást a túlélő, életerősebb személy visszanyúlását egy kezelhetetlen, öntörvényű személyiséggel, rendhagyóan egyszerű életművéhez.” Körner 1994. 8. A Gresham és Derkovits kapcsolatához ld. még: Kopócsy 2014.

¹⁶³ [Derkovits Gyula festői hitvallása]. 91. *Csoportkiállítás. Derkovits Gyula, Molnár C. Pál, Rauscher György, Simon György János, Cselényi Walleshausen Zsigmond festőművészek és Kósa Mária szobrászművész.* Ernst Múzeum, Budapest, 1927. szeptember. [7.]

¹⁶⁴ Körmendi 1936. 22.

¹⁶⁵ Gosztonyi 2020. 119–120.: 31. jegyzet.

¹⁶⁶ Tolnai 1934. 16.

¹⁶⁷ Ferenczy 1978. 342.



11. Ferenczy Noémi: *Fahordó nő*, 1924–25.

Reprodukálva: Tolnai 1934. 12. kép, Szépművészeti Múzeum
Könyvtára, 4003/4. Fotó: Szépművészeti Múzeum – Magyar
Nemzeti Galéria, Budapest



12. Ferenczy Noémi: *Parasztfej*, 1926. Reprodukálva: Tolnai 1934. 15. kép, Szépművészeti Múzeum Könyvtára, 4003/4.

Fotó: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

ez az ember figyelemre méltó dolgot csinál (ugye?) mármost, ha Maga a »politikai« dolgot említi, akkor nem hogy segít, hanem árt az embernek és a munkájának. A »pillanatnyi konjunktúra« alatt kell élni, ami amúgy is nehéz, hát még, ha (amit Maga nem tud) az ember »politikai« szempontból nyilvánosságra kerül.”¹⁶⁸ Sőt, Ferenczy Noémi az *Ars Hungarica* képmellékletében megjelenő két művének sarló-kalapács motívumát torzítva reprodukálták: „Az itteni klisék közül kettő »meghamisítva« kell megjelenjen. Az én jelenlétemben, nálam, felismerhetetlenné kellett tenni a »sarló és kalapács«-ot a Fahordó nőn és a Kaszás fej-nél... Maga nem ismeri az itteni viszonyokat, ha nem egyezünk bele mindenbe, a könyv nem jelenhetik meg. Viszont ezt a két reprodukciót kihagyni sem lehetett. Nyomorult ország ez...”¹⁶⁹ (11-12. kép)

¹⁶⁸ Ferenczy Noémi levele Tolnai Károlynak. Budapest, 1933. október 25. Kecskeméti Katona József Múzeum, Képzőművészeti Gyűjtemény Művészettörténeti Adattára, ltsz. 1865-95. – Gosztonyi 2020. 119-120.: 13. jegyzet.

¹⁶⁹ Ferenczy Noémi levele Tolnai Károlynak, 1933. december 21. Casa Buonarrotti, Firenze. A torzításra

Látható, hogy az *Ars Hungarica* közelebbi vizsgálatával a Gresham politikumhoz fűződő viszonya is élesebb megvilágításba kerül. A politikai kérdések elől való elzárkózás egyrészt esztétikai, másrészt egzisztenciális alapú. A művészeti autonómia kérdésében való markáns állásfoglalás tükrében a politikai szempont bevonása, nem lehetetlen, de valóban bővebb indoklást igénylő tett lett volna. És persze nem szabad elfelejteni azt sem, hogy baloldali mozgalmak általános ellenzésének légkörében egy ilyen törekény finansiális alapokon nyugvó vállalkozás nem kockáztathatott. Különösen úgy, hogy a sorozat célkitűzése a modern művészet népszerűsítése volt, még a látszatát is el kellett kerülni annak, hogy a kiadás esetlegesen politikai cselekedetnek tűnjön. Ebből a szempontból válik érdekessé Genthon *Az új magyar festőművészet történetében* tett megállapítása is, miszerint az aktivizmus művészeinek politikai szerepvállalása következtében a kevésbé tájékozott közönség számára minden új művészeti törekvés szélsőbaloldali állásfoglalásnak tűnt. „Politika és művészet találkozása mindig végzetes az utóbbira, ezúttal is megszenvedett érte, neki tulajdoníthatók azok az alantas szellemű vádak és gáncsvetések, melyek új művészetünket a kommün bukása óta érték.”¹⁷⁰ Mindez persze nem tántorította el Oltványit a politikai szerepvállalástól, illetve attól sem – bár ez végülis művészeti elveivel konzekvensnek mondható – hogy a római iskola tevékenységét és a német hatást politikai alapon, mint propagandaművészetet kritizálja.¹⁷¹

ZÁRSZÓ

A bernáthi „kodifikálatlan program” kibontására az *Ars Hungarica* 1932 és 1938 között megjelenő kötetei – illetve az ezekkel szorosan kapcsolatba hozható további szöveges források – reprezentatív fórumot biztosítottak. A könyvsorozat azok közé a platformok közé tartozott, ahol a kávéházi asztal mellett rendszeresen összegyűlő, hivatalosan mindvégig informális „baráti társaság”, mint „művészcsoporthoz” a kortárs művészeti nyilvánosság szintjén is érzékelhetővé és harmincas évek második felére egyre határozottabban artikulálhatóvá vált. Az „intézményesülés”, a művészeti közéletben való folyamatos „térfoglalás”, melyet például a Fränkel Szalon koncentrált kiállítási programja vagy éppen a hivatalos egyesületekben való egyre hangsúlyosabb részvétel is jelez,¹⁷² véleményem szerint nem tekinthető kizárólag egy ad hoc

más levélrészletek is utalnak: „Az emblémák a bordureben nyugodtan maradtak volna, ha Kálmán (Pogány Kálmán) (aki a Maga megbízottja) nem ragaszkodott volna a 'törléshez'... Hogy ez kellett-e, az felfogás dolga.” Ferenczy Noémi levele Tolnai Károlynak, 1933. december 29. Casa Buonarrotti, Firenze. „a cenzúrázott sarló és kalapácsok felismerhetők, csak el vannak rontva egy kicsit (inkább én csináltam volna)”. Ferenczy Noémi levele Tolnai Károlynak, 1933. december 22. Casa Buonarrotti, Firenze. A részleteket idézi: Pálosi 1985. 196. 30. jegyzet. – Ferenczy Noémi: *Fahordó nő, 1924–1925 és Parasztféj, 1926.* – reprodukálva: Tolnai 1934. 12. és 15. kép.

¹⁷⁰ Genthon 1935. 235.

¹⁷¹ Sümegi 1991. 221.

¹⁷² A Szinyei Merse Pál Társaság és a Gresham-kör kapcsolatához legújabban ld.: Vargyas 2021. 133–134.



13. Czöbel Béla: *Lépcsős út*, 1921. Reprodukálva: Kállai 1934b. 3. kép, Szépművészeti Múzeum Könyvtára, 4003/7.
Fotó: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

folyamat eredményének, magától értetődő generációváltásnak, és teljes mértékben nem magyarázza az a sokat hangoztatott elképzelés sem, miszerint a Gresham körüli alkotók művei esztétikai és politikai értelemben „kockázatmentesnek”, így könnyen elfogadhatónak tűnhettek. A Gresham folyamatos pozícióba kerülésének – és volta- képp általánosan a csoport működésének – háttere nem kis részben egy tudatosan felépített, szöveges-fogalmi konstrukció, melynek az egyik legfontosabb és legreprezentatívabb eleme az *Ars Hungarica*-sorozat.

A könyvsorozat mint vállalkozás megvalósításának dinamikája, a közös platformra kerülő szerzők és művészek együttműködése, az előzetes koncepció, a kiadói és szerkesztői elképzelések ütközése a Gresham-kör mint csoport működésének megértéséhez is közelebb visz, bizonyos esetekben rávilágít a szakmai-társasági-baráti kapcsolatok olykor egyáltalán nem magától értetődő összefonódásaira és töréspontjaira. A kötetek megjelenítése nem csupán a kiadó, Bisztrai Farkas Ferenc mecénási attitűdjének nagyszabású bizonyítéka, hanem – egyfajta kölcsönösen megerősítő módon – a csoport művészei mögött álló tőkeerős gyűjtő réteg támogatásának jelentőségére is rámutat. A kötetekben ismertetett és reprodukált alkotások nagy része kortárs magángyűjteményekből származott, amit a képjegyzék minden alkalommal akkurátus módon dokumentált. A gyűjtéstörténeti vonatkozáson túl természetesen a kötetek reprodukcióinak jelentőségét sem lehet

figyelman kívül hagyni, hiszen azóta lappangó alkotások is feltűnnek a képmellékletekben (13. kép).¹⁷³

A Gresham művészeinek és műpártolóinak aktív részvételével, egységes program és következetesnek mondható szerkesztői elképzelés alapján kiadott szövegek együttes, „horizontális” vizsgálata lehetővé teszi a csoportszinten is érvényes igenlő és elhárító stratégiák meghatározását és a Gresham műalkotás-definíciójának megközelítését. Az átfogó magyar művészettörténet programjának kidolgozásával a Gresham körüli alkotók munkássága vált az éppen aktuális történeti sor végpontjává, a jelen kisajátításával pedig a *korszerű* és *nemzeti* követelménye a csoport művészetében realizálódott. A történeti dimenzió ugyanúgy szerves része az *Ars Hungarica*-kötetek műalkotás-definíciójának, mint a szövegekből kiolvasható alapfogalmak – „szerkezetes kép”, kolorizmus, „architektonikus” szobor, „átszellemített” természet, az individuális és „festői tartalom” – alapján rekonstruálható, az immanens képi és a *szobrászi* értékeket középpontba állító művészetszemély. Az autonóm műalkotás meghatározása jelenti a kiutat az impresszionizmus „felületességéből”, illetve az avantgárd izmusok „zsákutcájából” és kapcsolja a Gresham alkotóit minden idők jó művészetéhez.

Az *Ars Hungarica* köteteinek szoros olvasata alapján láthatóvá vált, hogy a szövegek a fenti téziseket jól megragadható *program*ként definiálják. Az egyes kötetekben eltérő hangsúllyal megjelenő programadó szándék már csak azért is kifejezetten jelentős, mert az alkalmazott fogalmak egy zárt körből, maguktól az érintettekől, a Gresham művészeitől, kritikusaitól és művészettörténészeitől származtak. A kötetek koncentrált példái annak, hogy a Gresham tulajdonképpen már működésének kezdetén kisajátította a csoport művészetéről való beszédmódot és tudatosan építette saját recepcióját, a történeti dimenzió beiktatásával pedig lényegében kanonizálta saját tevékenységét. Magától értetődik, hogy a Gresham öndefiníciós törekvései nem korlátozódtak az *Ars Hungarica* köteteire: a könyvsorozatban programszerűen megfogalmazódó művészeti elvek közvetítése a csoport működését övező szövegkorpusz egészére jellemző, így természetesen a kiállításkritikákban, katalógusbevezetőkben, a művészek saját nyilatkozataiban vagy éppen művészetelméleti értekezéseiben ugyanúgy megtalálható. Ezek összevetése pedig további kutatások tárgyául szolgálhat. A Gresham-körként hivatkozott, rendkívül intellektuális, az elméleti kérdésekre különösen fogékony és a művészeti élet aktuális helyzetére érzékeny társaság minden bizonnyal tudatos koreográfia szerint alakította és használta ki a csoport számára publicitást biztosító nyilvános fórumokat, és építette ki a tevékenységük leírására lényegében máig használatos szoros fogalmi hálót. A szókincs nem csupán a kortárs beszédmódban rögzült, hanem a szakirodalomban is állandósult. A fogalmak visszakövetése és a főbb igazodási pontok, valamint elhárító stratégiák meghatározása a „Gresham-jelenség” kritikai szemléletű újragondolásának, a klisévé vált szempontok – mint például a Nagybánya-recepció – újraértelmezésének szükségességére is rámutatnak. Úgy gondolom, az *Ars Hungarica* alapján rekonstruálható szempontrendszer az árnyaltabb kép irányába tett lehetséges első lépések egyike.

¹⁷³ Ilyen például Czöbel Béla *Lépcsős út* (1921) című műve is, melyen keresztül ráadásul Kállai a művész kompozíciós módszerét is bemutatja. Kállai 1934b. 3. kép.

RÖVIDÍTÉSEK

MI Adattár – MTA, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár

OSzK Kézirattár – Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár

BIBLIOGRÁFIA

Bardoly 2008

Bardoly István: A Magyar Művészet repertórium. Összeáll. Bardoly István. *Ars Hungarica*, 36, 2008, 1/2. 293–364.

Beke 1977

Beke László: Pályakép és „világkép”. In: Charles de Tolnay: *Michelangelo. Mű és világkép*. Budapest, 1977. 367–378.

Beke 2002

Beke László: A két világháború között: külföldön és itthon. A hazai helyzet. *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Főszerk. Beke László. Budapest, 2002. 324–331.

Benedek 1998

A Gresham-kör művészete. Festmények, szobrok a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből. A kiállítást rendezte és kat. összeáll. Benedek Katalin. Városi Hangverseny- és Kiállítóterem, Zalaegerszeg, 1998.

Bernáth 1935

Bernáth Aurél: Ferenczy Károly: „Három királyok”. *Magyar Művészet*, 11, 1935, 12. 368.

Bernáth 1937

Bernáth Aurél: A kompozíció sorsa az újabb festészetben. *Magyar Művészet*, 13, 1937, 5. 137–168.

Bernáth 1939

Bernáth Aurél: Előszó. *Bernáth Aurél kiállítása. Az 1912–1939. évek műveiből*. Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete, Ernst Múzeum, Budapest, 1939. október 22. – november 5. 3–4.

Bernáth 1960

Bernáth Aurél: *Utak Pannóniából*. Budapest, 1960.

Bernáth 1965

Bernáth Aurél: Egry temetése [1965]. *Egry József arcképe. Egry József írásai. Írások Egry Józsefről*. Szerk. Keresztury Dezső. Budapest, 1980. 107–111.

Bernáth 1967

Bernáth Aurél: *A Múzsza udvarában*. Budapest, 1967.

Bernáth-Fruchter 2007

Küldj egy kis optimizmust! Bernáth Aurél levelei Fruchter Lajoshoz (1930–1952). Sajtó alá rend. Rum Attila. Budapest, 2007.

Buday 2012

Buday Péter: A Forum mint a két világháború közötti magyar kultúra dokumentuma. *Fórum Társadalomtudományi Szemle*, 14, 2012, 1. 51–62.

Csatkai 1960

Csatkai Endre: Kolb Jenő 1898–1959. *Soproni Szemle*, 14, 1960, 1. 90.

Csorba 1996

Csorba Géza: A Nagybánya-kép száz éve. *Nagybánya művészete. Kiállítás a Nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából*. Szerk. Nagy Ildikó. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1996. 15–24.

Ébli 2005

Ébli Gábor: Budapest: műgyűjtők városa. *Beszélő*, 10, 2005, 3/4. 142–153.

Elek 1935

(e. a.) [Elek Artúr]: Czóbel Béláról. *Ujság*, 1935. szeptember 5. 10.

Elek 1936

(e. a.) [Elek Artúr]: Körmendi András festményei. *Ujság*, 1936. október 18. 17.

Farkas J. A. 2001

Farkas Judit [Antónia]: Bisztrai Farkas Ferenc és a bibliofil könyvkiadás. Adalékok a két világháború közötti magyar könyvkultúra történetéhez. *Korall*, 3. 2001, No. 10. 163–186.

Farkas J. A. 2007

Farkas Judit [Antónia]: *Ars Hungarica*. Bisztrai Farkas Ferenc és a két világháború közötti művészeti könyvkiadás. „Aki nem ír, hanem úr.” *Bisztrai Farkas Ferenc emlékezete*. Szerk. Farkas Judit. Budapest, 2007. 24–82.

Farkas J. A. 2014

Farkas Judit Antónia: Nyomdászattól az alkalmazott grafikáig: Biró Miklós

pályaképe. *Magyar Könyvszemle*, 130, 2014, 1. 66–84.

Farkas J. A. 2020

Farkas Judit Antónia: A „pesti aranyemberek” „széplelkű és finomtollú” utóda: Sacelláry Pál könyvkiadói és írói munkássága. „A kultúra tarthatja meg, és teheti ismét nagygyá”. *Tanulmányok Ujváry Gábor hatvanadik születésnapjára*. Szerk. Dubniczky Zsolt et al. Budapest, 2020. 410–424.

Farkas Z. 1932

Farkas Zoltán: Medgyessy Ferenc kiállítása. *Nyugat*, 25, 1932, I.: 4. 230.

Farkas Z. 1934

Farkas Zoltán: *Medgyessy Ferenc*. Budapest, 1934. (Ars Hungarica, 5.)

Farkas Z. 1935

Farkas Zoltán: Derkovits Gyula. Irta Ártinger Imre, az Ars Hungarica 6. kötete. Budapest, 1934. Bisztrai Farkas Ferenc kiadása. *Magyar Művészet*, 11, 1935, 1. 30–31.

Fenyő 1933

F. I. [Fenyő Iván]: A legújabb magyar művészeti irodalom. *Prágai Magyar Hírlap*, 1933. május 21. 12.

Fenyő 1934a

Fenyő Iván: *Szőnyi István*. Budapest, 1934. (Ars Hungarica, 3.)

Fenyő 1934b

Fenyő Iván: Der Maler István Szőnyi. *Forum*, 4, 1934, 7. 198–199.

Fenyő–Genthon 1928

Fenyő Iván–Genthon István: Régi magyar képek a Szépművészeti Múzeumban. *Magyar Művészet*, 4, 1928, 2. 71–95.

Fenyő–Genthon 1931

Fenyő Iván–Genthon István: A Magyar Nemzeti Múzeum szárnyasoltárképei. I–II. *Magyar Művészet*, 7, 1931, 8. 440–460.; 9/10. 493–519.

Ferenczy 1978

Ferenczy Noémi önéletrajza és levele Tolnay Károlyhoz. *Ars Hungarica*, 6, 1978, 1/2. 341–347.

Fettich 1935

Fettich Nándor: *A honfoglaló magyarság művészete*. Budapest, 1935. (Ars Hungarica, 11.)

Fintor 2020

Fintor Zsófia: A „posztnagybányai” iskola. A Gresham-körhöz kapcsolódott fogalmak vizsgálata. *Opus Mixtum. VI. A CentrArt Egyedület Évkönyve. Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek VI. Konferenciájának előadásaiból.* Szerk. Isó M. Emese et al. Budapest, 2020. 124–136.

Forgács 1981

Forgács Éva: Bevezető. In: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok.* Sajtó alá rend. Forgács Éva. Budapest, 1981. 9–36.

Fülep 1923

Fülep Lajos: Magyar művészet [1923] In: Fülep Lajos: *Magyar művészet. Művészet és világnézet.* Szerk. Németh Lajos. Budapest, 1971. 15–132.

Fülep 1995

Fülep Lajos levelezése. III. 1931–1938. Sajtó alá rend. F. Csanak Dóra, Budapest, 1995.

Füri 2000

Füri Katalin: *UJ SZIN az új színek közt. Modern művészeti törekvések Magyarországon 1930 körül és Rózsa Miklós művészetszervezői tevékenysége az UJ SZIN című folyóirat tükrében.* Szakdolgozat. ELTE Művészettörténet Tanszék, 2000.

Gärtner 1934

Gerlótei (Gärtner) Jenő: *Ars Hungarica.* Művészeti könyvsorozat, szerkeszti: Dr. Ártinger I. *Pécsi Napló*, 1934. augusztus 2. 7.

Genthon 1924

Genthon István: Uitz Béla új rézkarcmappája (General Ludd, Bécs, 1924). *Magyar Írás*, 4, 1924, 9. 89.

Genthon 1930a

Genthon István: Képzőművészeti Szemle. *Napkelet*, 8, 1930, 6. 605.

Genthon 1930b

Genthon István: A magyar iparművészet és népművészet. *Magyarország történelme, földje, népe, élete, gazdasága, irodalma, művészete Vereckétől napjainkig.* V. *Művészet, sport, statisztika.* Budapest, 1930. 121–168.

Genthon 1931a

Genthon István: Péter András: A magyar művészet története. *Napkelet*, 9, 1931, 2. 160–161.

Genthon 1931b

Genthon István: Az új művészet és a közönség. *Magyar Szemle*, 12. köt. 1931, 3. 237–242.

Genthon 1931c

Genthon István: Aurél Bernáth. *Forum*, 1, 1931, 6/7. 214–218.

Genthon 1932a

Genthon István: *A régi magyar festőművészet*. Vác, 1932.

Genthon 1932b

Genthon István: A harmincévesek festészete. *Magyar Szemle*. 14. köt. 1932, 3. 239–245.

Genthon 1932c

Genthon István: Aurél Bernáth. *Nouvelle Revue de Hongrie*. 46, 1932, 4. 264–266.

Genthon 1932d

Genthon István: *Bernáth Aurél*. Budapest, 1932. (Ars Hungarica, 1.)

Genthon 1933

Genthon István: Kampis Antal: A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. *Századok*, 67, 1933, 9–10. 465–466.

Genthon 1934a

Genthon István: Az új magyar szobrászat. *Magyar Szemle*, 20. köt. 1934, 2. 163–170.

Genthon 1934b

Genthon István: Tizennyolc magyar művész kiállítása. *Napkelet*, 12, 1934, 4. 236–237.

Genthon 1935

Genthon István: *Az új magyar festészet története 1800-tól napjainkig*. Budapest, 1935.

Genthon 1944

Genthon István: Horváth Henrik. In: Horváth Henrik: *Árpádházi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok*. Budapest, 1944. 237–241. – újraközölve: Gerevich Tibor és Genthon István Horváth Henrikről. Közreadja: Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 25. 2018. No. 96. 72–81.

Genthon 1963

Genthon István: *Ferenczy Károly*. Budapest, 1963.

Genthon 1964

Genthon István: *Bernáth Aurél*. Budapest, 1964. (A művészet kiskönyvtára, 58.)

Gombosi 1935

Gombosi György: Nyilas-Kolb Jenő: Farkas István. *Magyar Művészet*. 11, 1935, 9. 285–286.

Gombosi 1938

Gombosi György: *Beck Ö. Fülöp*. Budapest, 1938. (Ars Hungarica, 15.)

Gombosi 1945

Gombosi György: *Új magyar rajzművészet*. Szerk. Bernáth Aurél, Litván József, Hoffmann Edith. Budapest, 1945.

Gosztonyi 2004

Gosztonyi Ferenc: „A modernség is relatív.” Genthon István írásai a modern művészetről az 1920-as és 1930-as években. Emlékezés Genthon István születésének 100. évfordulója alkalmából. *Ars Hungarica*, 32, 2004, 1. 19–44.

Gosztonyi 2018

Gosztonyi Ferenc: Tolnai Károly, Fülep Lajos és a Vasárnapi Kör. Megjegyzések Tolnai Károly *Cézanne történeti helye* című tanulmányának kontextusához. *Ars Hungarica*, 44, 2018, 3. 375–390.

Gosztonyi 2019

Gosztonyi Ferenc: Vajda Lajos művészete 1936-ban. *Ars Hungarica*, 45, 2019, 1. 127–141.

Gosztonyi 2020

Gosztonyi Ferenc: „Cézanne után”. Tolnai Károly Ferenczy Noémi-monográfiájáról. *Enigma*, 26. 2020. No. 100. 112–124.

Horváth 1936

Horváth Henrik: *A magyar szobrászat kezdetei*. Budapest, 1936. (Ars Hungarica, 12.)

Hubay 1997

Hubay Miklós: Művek és barátok. *Szalon*, 1997, 2. 70–71.

Hubay-Petényi 1979

Hubay Miklós-Petényi Katalin: Beszélgetés Tolnay Károllyal. *Kortárs*, 23, 1979, 6. 962–975.

Ilon 2001

Fettich Nándor emlékezete. Összeáll. Ilon Gábor. *Vasi Szemle*, 55, 2001, 4. 399–507.

Jajczay 1933

Jajczay János: *Ars Hungarica* I. II. Bistrai Farkas Ferenc kiadása, 1932. *Magyar Kultúra*, 20, 1933, 3. 135–136.

Jajczay 1938

Jajczay János: Szobotka Imre. *Magyar Művészet*, 14, 1938, 9. 268–276.

Kállai 1924

Kállai Ernő: Czóbel Béla. *Ars Una*, 1, 1924, 3. 171–179. – újraközölve: Kállai 1999. 85–88.

Kállai 1925

Kállai Ernő: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Budapest, 1925. – 2. kiad. Budapest, 1990., 3. kiad. – újraközölve Kállai 1999. 123–216.

Kállai 1934a

Kállai Ernő: A „második arculat” festője. [Czóbel Béla]. *Brassói Lapok*, 1934. november 25. 13. [részlet a könyvből]

Kállai 1934b

Kállai Ernő: *Czóbel Béla*. Budapest, 1934. (*Ars Hungarica*, 7.) – újraközölve: Kállai 2002. 94–106.

Kállai 1935

Kállai Ernő: *Ars privatissima*. *Magyar Művészet*, 11, 1935, 10. 308–311. – újraközölve: Kállai 2002. 115–119.

Kállai 1936a

Kállai, Ernst: Ungarische Maler in Wien. *Ausstellung der Ungarische Maler Wilhelm Aba-Novák, Robert Berény, Aurel Bernáth, Stefan Csók, Béla Czóbel, Rudolf Diener-Dénes, Josef Egry, Béla Iványi-Grünwald, Stefan Szőnyi, Elemér v. Vass*. Galerie, Neumann und Salzer, Wien, 20. März–20. April, 1936. 3–6. – újraközölve: Kállai 2006. 202–203.

Kállai 1936b

Kállai Ernő: Magyar festőiség. *Aba-Novák Vilmos, Berény Róbert, Bernáth Aurél, Csók István, Czóbel Béla, Diener-Dénes Rudolf, Egry József, Fényes Adolf, Iványi-Grünwald Béla, Szőnyi István, Vass Elemér festőművészek kiállítása*. Fränkel Szalon, Budapest, 1936. július 5–augusztus 31. 1–4. – újraközölve: Kállai 2002. 172–174.

Kállai 1999

Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke I. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925.* Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 1999.

Kállai 2002

Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke III. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1926–1937.* Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 2002.

Kállai 2006

Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke V. Schriften in deutscher Sprache 1931–1937.* Hrsg. Monika Wucher, Csilla Markója, Árpád Tímár. Budapest, 2006.

Kállay 1933

K [Kállay Miklós]: *Ars Hungarica.* I. Genthon István: Bernáth Aurél. II. Ártinger Imre: Egry József. *Nemzeti Ujság*, 1933. január 15. 28.

M. Kiss 1968

M. Kiss Pál: Hazai kiállítások. *Látóhatár*, 18, 1968, 3/4. 344–350.

Kopócsy 2002

Kopócsy Anna: Magyar művészeti folyóiratok repertórium IV.: KUT, Új Szin. *Ars Hungarica*, 30, 2002, 1. 168–188.

Kopócsy 2007

Kopócsy Anna: Új színben – Rózsa Miklós művészönarckép-gyűjteménye 1932–1943. *Artmagazin*, 5, 2007, 3. 64–67.

Kopócsy 2008

Kopócsy Anna: *A Képzőművészek Új Társasága, KUT (1924–1950).* Doktori disszertáció. ELTE BTK, Budapest, 2008.

Kopócsy 2011

Kopócsy Anna: Naturalistából konstruktív. Ferenczy Károly életművének recepciója a két világháború között. *Ferenczy. Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása.* Szerk. Boros Judit, Plesznivy Edit. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2011. 141–145.

Kopócsy 2014

Kopócsy Anna: Egyszerre kinn és benn. Szempontok Derkovits Gyula kései művészetének jobb megértéséhez. *Derkovits. A művész és kora.* Szerk. Bakos Katalin, Zwickl András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 76–87.

Kopócsy 2015

Kopócsy Anna: *Képzőművészek Új Társasága (1924–1950)*. Budapest, 2015.

Köpöczi 1997

Köpöczi Rózsa: A „posztnagybányaiság” kérdésköre, különös tekintettel Szőnyi István művészetére. *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve*, 35/36. 1997. 780–788.

Körmendi 1934

Körmendi András: Mai mesterek. Matisse, Dufy, Picasso, Braques, Derain, Rousseau. *Nyugat*, 27, 1934, II.: 5. 369–379.

Körmendi 1935

Körmendi András: Kernstok Károly. *Magyar Művészet*, 11, 1935, 9. 257–266.

Körmendi 1936

Körmendi András: *Kernstok Károly*. Budapest, 1936. (Ars Hungarica, 16.)

Körner 1963

Körner Éva: *Magyar művészet a két világháború között*. Budapest, 1963. (Művészettörténet, 60.)

Körner 1994

Körner Éva: Előszó. In: Oltványi-Ártinger Imre: *Derkovits Gyula*. (Budapest, 1934). [2. kiad.] Szombathely, 1994. 3–9.

László 1981

László Gyula: *Medgyessy Ferenc*. Budapest, 1981.

Lázár 1935

Lázár Béla: Meier-Graefe a magyar művészetről. *Pesti Hírlap*. 1935. április 10. 4.

Litván 1984

Litván József: Az Új magyar rajzművészet keletkezése. *Új magyar rajzművészet. Rippl-Rónaitól Vajdáig. Emlékezés Gombosi György művészettörténészre*. Szerk. Majoros Valéria. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1984. 10–11.

Lyka 1956

Lyka Károly: *Festészetünk a két világháború között*. Budapest, 1956.

Majoros 1982

Majoros Valéria: Gombosi György nézetei a rajzművészetről, kézírásos hagyatéka alapján. *Ars Hungarica*, 10, 1982, 2. 211–225.

Majoros 1984

Új magyar rajzművészet Rippl-Rónaitól Vajdáig. Emlékezés Gombosi György művészettörténészre. Szerk. Majoros Valéria. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1984.

Mányai-Szelke 2003

Mányai Csaba-Szelke László: *A Gresham világa.* Budapest, 2003.

Markója 2019

Markója Csilla: Szemben a katasztrófával. Farkas István, az École de Paris festője és mestere, Mednyánszky László. *Kihűlt világ. Farkas István (1887–1944) művészete.* Szerk. Kolozsváry Marianna. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2019. 13–37.

Marosi 2004

Marosi Ernő: Genthon István és „A régi magyar festőművészet”. Emlékezés Genthon István születésének 100. évfordulója alkalmából. *Ars Hungarica*, 32, 2004, 1. 19–28.

Marosi 2018

Marosi Ernő: Kőfaragók, kőfaragójelek, Horváth Henrik. *Enigma*, 25. 2018. No. 96. 60–71.

Meier-Graefe 1931

Meier Graefe: Bernáth. *Frankfurter Zeitung*. 1931. November 29. 11.

Meier-Graefe 1935

Meier Graefe, Julius: Kunst in Ungarn I-II. *Neue Zürcher Zeitung*, 1935. April 1–2.

Mezőkövesd 1979

A Gresham-kör művészete. A posztnagybányai iskola. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria-Városi és Járási Művelődési Központ Mezőkövesd, Mezőkövesd 1979.

Molnos 2005

Molnos Péter: Írás és kép. Radnai Béla műgyűjteményének története. *Magyar művészet 1900–1950. Radnai-Gyűjtemény, Győr.* Szerk. Kolozsváry Marianna. Budapest, 2005. 10–30.

Molnos 2006

Molnos Péter: *Aba-Novák.* Budapest, 2006.

Molnos 2009

Molnos Péter: Újrafestve. Gerevich Tibor és Aba-Novák Vilmos. *Enigma*, 16. 2009. No. 59. 5–36.

Molnos 2014

Molnos Péter: Siker és pénz Derkovits Gyula életében. Mecénások, gyűjtők, kereskedők és múzeumok. *Derkovits. A művész és kora*. Szerk. Bakos Katalin, Zwickl András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 88–105.

Németh 1958

Németh Lajos: A két világháború közötti magyar művészet. *A magyarországi művészet története II. Magyar művészet 1800–1945*. Főszerk. Fülep Lajos. Szerk. Zádor Anna. Budapest, 1958. 370–468.

Németh 1963

Németh Lajos: Magyar művészet a két világháború között. *A MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei*, 20, 1963, 1/4. 23–26.

Németh 1968

Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest, 1968.

Németh 1976

Németh Lajos: A Gresham – múlt és jelen. *Művészet*, 18, 1976, 12. 6–9.

Nyilas-Kolb 1932

Nyilas Jenő: Farkas István művészete. *Magyar Művészet*, 8, 1932, 9/10. 261–275.

Nyilas-Kolb 1933

Nyilas Jenő: Genthon István: Bernáth Aurél – Ártinger Imre: Egy József. *Magyar Művészet*, 9, 1933, 3. 96.

Nyilas-Kolb 1934

Ismeretlen magyar költők III.: Nyilas-Kolb Jenő. *Nyugat*, 27, 1934, I.: 5. 270.

Nyilas-Kolb 1935

Nyilas-Kolb Jenő: *Farkas István*. Budapest, 1935. (Ars Hungarica, 8.)

Oltványi-Ártinger 1931

Ártinger Imre: Egy József. *Új Szin*, 1, 1931, 1. 3–11. – újraközölve: Oltványi 1991. 7–11.

Oltványi-Ártinger 1932

Ártinger Imre: *Egy József*. Budapest, 1932. (Ars Hungarica, 2.)

Oltványi-Ártinger 1934a

Sámán András [Oltványi-Ártinger Imre]: Ars Hungarica. *Magyar Írás*, 3, 1934, 5. 115–120. – újraközölve: Oltványi 1991. 16–19.

Oltványi-Ártinger 1934b

Ártinger Imre: Budapesti képzőművészeti kiállítások „1934”. *Magyar Írás*, 3, 1934, 5. 120–126. – újraközölve: Oltványi 1991. 19–21.

Oltványi-Ártinger 1934c

Ártinger Imre: *Derkovits Gyula*. Budapest, 1934. (Ars Hungarica, 6.)

Oltványi-Ártinger 1934d

Ártinger Imre: Derkovits Gyula. *Magyar Művészet*, 10, 1934, 9. 272–279. – újraközölve: Oltványi 1991. 32–35.

Oltványi-Ártinger 1935

Oltványi-Ártinger Imre: Charles Ferenczy (1862–1917). *Nouvelle Revue de Hongrie*, 52, 1935, 3. 256–264. – fordítását közli: Oltványi 1991. 40–43.

Oltványi-Ártinger 1936

Oltványi-Ártinger Imre: Berény Róbert. *Magyar Művészet*, 12, 1936, 3. 62–72. – újraközölve: Oltványi 1991. 59–62.

Oltványi-Ártinger 1938

Oltványi-Ártinger Imre: Pátzay Pál, 1938. Kézirat. In: Oltványi 1991. 78–82.

Oltványi-Ártinger 1939

Oltványi-Ártinger Imre: Bernáth Aurél kiállítása. *Jelenkor*, 1, 1939, 3. 7. – újraközölve: Oltványi 1991. 86–88.

Oltványi-Ártinger 1943

Oltványi-Ártinger Imre: A hetvenéves Petrovics Elek. *Magyar Nemzet*, 1943. augusztus 10. 9. – újraközölve: Oltványi 1991. 138–142.

Oltványi-Ártinger 1944

Oltványi-Ártinger Imre: *Új romantika (Tamás Galéria)*. Kézirat, 1944. In: Oltványi 1991. 187–188.

Oltványi 1991

Oltványi Imre: *Művészeti krónika. Összegejtött képzőművészeti írások*. Sajtó alá rend. Sümei György. Budapest, 1991.

Pataki 1999

Pataki Gábor: „A gazda bekeríti házát” – A Gresham-kör művészete. In: Andrási Gábor–Pataki Gábor–Szücs György–Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, 1999. 87–95.

Pataky 1967

Pataky Dénes: *A huszadik század magyar művészete. A Gresham és köre*. Csók István Képtár, Székesfehérvár. Rend. Kovalovszky Márta, Kovács Péter. Bev. Pataky Dénes. Kiállítási katalógus. István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1967.

Pataky 1971

Pataky Dénes: *Szónyi István*. Budapest, 1971.

Pataky 1972

Pataky Dénes: *Bernáth Aurél*. Budapest, 1972.

Pálosi 1985

Pálosi Judit: Ferenczy Noémi tanári munkásságának eseménytörténete. *Ars Hungarica*, 13, 1985, 2. 181-198.

Perneczky 1967a

Perneczky Géza: Bevezető. *Kortársak szemével. Írások a magyar képzőművészetről 1896-1945*. Szerk. Perneczky Géza. Budapest, 1967. 5-50.

Perneczky 1967b

Perneczky Géza: „A Gresham és köre”. Kiállítás Székesfehérvárott. *Magyar Nemzet*, 1967. november 29. 4.

Perneczky 2006

Perneczky Géza: Kállai Ernő (1890-1954). „*Emberek, és nem frakkok*”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. II.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. No. 48. 345-386.

Péter 1930

Péter András: *A magyar művészet története*. I-II. Budapest, 1930.

Péter 1931

Péter András: Fruchter Lajos gyűjteménye. *Magyar Művészet*, 7, 1931, 2. 61-110. – újraközölve: Péter 2014. 222-240.

Péter 1932

Péter András: Genthon István: A régi magyar festőművészet. Vác, Pestvidéki Nyomda, 1932. + Genthon István: A selmecbányai Szent Katalin templom hajdani főoltára. *Archaeologiai Értesítő*, XLV. 1931. 120-148. *Magyar Művészet*, 8, 1932, 10. 319-323. – újraközölve: Péter 2014. 268-271.

Péter 2014

Kettős kötődésben. Péter András (1903-1944) életműve. Írások a régi és a kortárs

művészetről. Sajtó alá rend. Tóth Károly, Prokopp Mária. Budapest, 2014.

Pogány 1947.

Pogány Ö. Gábor: *A magyar festészet forradalmárai*. Budapest, 1947.

Rényi 2006

Rényi András: Tolnay Károly (1899–1981), avagy a művészettörténeti utópia szelleme. „Emberök, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. II.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. No. 48. 315–329.

Rideg 1976

Rideg Gábor: Értékmentés–értékteremtés. *Művészet*, 18, 1976, 12. 2.

Rockenbauer 2003

Rockenbauer Zoltán: Egy gyűjtemény élete. Az ötven esztendeje elhunyt Fruchter Lajos emlékére. *Európai Utas*, 14, 2003, 1. 37–43.

Rózsa 1931a

Rózsa Miklós: Új szín.... *Új Szín*, Mutatványszám. 1931. január. 1–7.

Rózsa 1931b

Rózsa Miklós: Program helyett. *Új Szín*, 1, 1931, 1. 1–2.

Rózsa 1937

Rózsa Miklós: Vass Elemér művészete. *Magyar Művészet*, 1, 1937, 12. 361–368.

Rózsa 1938

Rózsa Miklós: Vass Elemér. *Vass Elemér festőművész gyűjteményes kiállítása*. Fränkel Szalon, Budapest, 1938. január 30–február 13.

Rum 2007

Rum Attila: *Bernáth Aurél: Halászkikötő sirályokkal, 1931*. 2007.

https://www.kieselbach.hu/alkotas/halaszkekoto-siralyokkal_-1931_19487 (2021.11.17.)

Rum 2010

Rum Attila: *Bernáth Aurél*. Budapest, 2010.

Rum 2019

Rum Attila: *Anna Margit: Csendélet fekete retkekkel*. 2019. <https://www.nagyhazigaleria.hu/anna-margit-csendelet-fekete-retkekkel/> (2021.02.15.)

Rum 2021

Rum Attila: Bernáth Aurél: Csillagnézők (Csillagok, Éjszaka I.). 1936.
<https://viragjuditgaleria.hu/downloads/2021-nyar-66-web.pdf> (2021.11.15.)

Sümei 1991

Sümei György: Utószó. In: Oltványi Imre: *Művészeti krónika. Összeűjtött képzőművészeti írások*. Sajtó alá rend. Sümei György. Budapest, 1991.

Sümei 1994

Sümei György: Oltványi Imre mint gyűjteményalapító és műgyűjtő. *Ars Hungarica*, 22, 1994, 1. 172–178.

Szabó-Bernáth 2003

„A megélt költemény” – Szabó Lőrinc levelezése Bernáth Auréllal és családjával. 1933–1957. Sajtó alá rend. Horányi Károly, Miskolc, 2003. (Szabó Lőrinc füzetek, 4.)

Szűj 1974

Szűj Rezső: Bisztrai Farkas Ferenc, az *Ars Hungarica* és a Magyar Bibliófilek Szövetsége. Adatok a hazai könyv két világháború közötti történetéhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 23, 1974, 2. 137–143.

Szőnyi 1934

Szőnyi István: 1934. Tizennyolc magyar művész kiállítása a Nemzeti Szalon Művészeti Egyesületben. *Válasz*, 1, 1934, 1. 71–72.

Szücs 1999

Szücs, György: Neue Nüchternheit. *Die zweite Öffentlichkeit: Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden, 1999. 78–111.

Szücs 2002

Szücs György: „Neue Nüchternheit”. Stíluskereső tendenciák a harmincas évek magyar művészetében. *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Szerk. Jolsvai Júlia, Hans Knoll. Budapest, 2002. 88–123.

P. Szűcs 2007

P. Szűcs Julianna: Genthon István (1903–1969). „Ember, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. II.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 14. 2007. No. 49. 487–506.

Tamás 2004

Tamás Henrik emlékezései művészekre, képszalonokra, a Tamás Galériára és műgyűjteménye. Sajtó alá rend. Nagy András. Pécs–Budapest, 2004.

Tátrai 2010

Tátrai Vilmos: Gombosi György (1904–1945). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. V.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 17. 2010. No. 63. 5–19.

Tímár 2006

Tímár Árpád: Farkas Zoltán (1880–1969). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. I.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. No. 47. 243–261.

Tímár 2014

Tímár Árpád: Derkovits Gyula pályafutásának visszhangja a korabeli magyar sajtóban. *Derkovits. A művész és kora.* Szerk. Bakos Katalin, Zwickl András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 106–121.

Tolnai 1934

Tolnai Károly: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1934. (Ars Hungarica, 4.)

Tolnay 1937

Tolnay, Charles de: Peinture hongroise contemporaine. *Pannonia*, 3, 1937, 1/6. 25–42.

Tolnay 1979

Tolnay Károly műveinek bibliográfiája. *Ars Hungarica*, 7, 1979, 1. 133–140.

Tolnay 2002

Lapok a „mindenes könyv”-ból. Tolnay Károly levelezéséből és naplófeljegyzéseiből (III). Közreadja: Lenkei Júlia. *Holmi*, 15, 2003, 3. 359–379.

Tóth 1997

Tóth Szilvia: A Kút (1926–1927). *Magyar Könyvszemle*, 113, 1997, 1. 58–72.

Vámos 1960

Vámos Ferenc: Levelek Szőnyi Istvántól. *Művészettörténeti Értesítő*, 9, 1960, 3. 244–247.

Vargyas 2021

Vargyas Júlia: Baráti társaságtól az egyesületi kapcsolathálóig. A Szinyei Merse Pál Társaság története (1920–1951). *Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál (1845–1920) művészete.* Szerk. Hessky Orsolya, Krasznai Réka, Prágai Adrienn. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2021. 123–145.

Várkonyi 1993

Várkonyi György: Adalékok dr. Radnai Béla gyűjtői portréjához. *Ars Hungarica*, 21, 1993, 2. 235–242.

Végvári 1976

Végvári Lajos: A Gresham-csoport. *Művészet*, 18, 1976, 12. 3–5.

Végvári 1985

Végvári Lajos: Posztnagybánya. *Magyar művészet 1919–1945*. I. Szerk. Kontha Sándor. Budapest, 1985. 443–490.

Ybl 1933

(Y. E.) [Ybl Ervin]: Művészeti monográfiák. *Budapesti Hírlap*, 1932. december 31. 9.

Zádor 1979

Zádor Anna: Gombosi György (1904–1945). *Ars Hungarica*, 7, 1979, 2. 323–328.

Zádor I. 2008

„Ezek az emberek intézmények feladatára vállalkoztak”. Zádor Annával Tímár Árpád és Bardoly István beszélget. (1992. október 19.) *Zádor Anna* I. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. No. 54. 87–132.

Zádor III. 2008

„Az építészek farkasok”. Zádor Annával Beke László és Tímár Árpád beszélget. *Zádor Anna* III. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. No. 57. sz. 15–41.

Zwickl 1998

Zwickl Andárs: Az ideális és a reális valóság képei között – A Szőnyi-kör Árkádia-festészete. *Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1919–1928*. Szerk. Zwickl András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2001. 21–36.