ENIGMA

Frakkok 6. | Oltványi Ártinger Imre
Garas | Csemegi | Aggházy | Sisa
Komárik | Hornyik | Tátrai | Sümegi
Jávor | Haris | tudománytörténet
Frank | Végh | Szakács Béla Zsolt

108

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.

Lektorálta: Galavics Géza, Lővei Pál, Pataki Gábor

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

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

ENIGMA művészetelméleti folyóirat
Alapította: Szabó Ágnes
Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.
Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi
1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu
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

„EMBEREK ÉS NEM FRAKKOK” – A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁS NAGY ALAKJAI 6.
Szerkesztette: Markója Csilla és Bardoly István

HÍVÓSZÓ – A MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁS ARCKÉPCSARNOKA

Markója Csilla 5
A „Frakkok” kézikönyv és a magyar művészettörténeti historiográfia

MERIDIÁN – FRAKKOK 6.

Tátrai Vilmos 13
Pigler Andor (1899–1992)

Sümegi György 33
Oltványi (Ártinger) Imre (1893–1963)

Szakács Béla Zsolt 52
Csemegi József (1909–1963)

Végh János 76
Kampis Antal (1903–1982) – Egy elfelejtett művészettörténész

Haris Andrea 88
Aggházy Mária (1913–1994) – „Hekler Antal professzortól magával hozott akribiával”

Jávor Anna 102
Garas Klára (1919–2017)

Sisa József 117
Komárik Dénes (1929–2017)

Hornyik Sándor 131
Frank János (1925–2004)

Szilágyi András 148
Mojzer Miklós (1931–2014)

Rövidítésjegyzék 163

Markója Csilla

A „FRAKKOK" KÉZIKÖNYV ÉS A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI HISTORIOGRÁFIA

Több mint egy évtizede jelent meg az *„Emberek és nem frakkok." A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai* című tudománytörténeti kézikönyv első, keménytáblás kötete, ami három 2006/2007-ben megjelent *Enigma*-szám összegyűjtött anyagát tartalmazta és hamar mind a kutatók, mind a felsőoktatás számára nélkülözhetetlenné vált, ezért aztán nem kerülhette el sorsát: a *Frakkok* nevet ragasztották rá. Ez az amúgy örvendetes fejlemény épp az ellenkezőjét társította a kötethez, mint ami az eredetileg Lyka Károlytól származó címbéli idézet intenciója volt: felhívni a figyelmet arra, hogy akik szakmájuk képviseletében jelennek meg, nem pusztán „frakkok", hanem *emberek*, megismételhetetlen életutakkal, amelyek szorosan összefonódnak hivatásukkal. A visszájára fordult ragadványnév szándékolatlan iróniával hívja fel a figyelmet az életrajzi rekonstrukciók illuzórikus voltára, amit az azóta elhunyt Marosi Ernő, a művészettörténet-írás doyenje a kötet bevezető tanulmányában – hol másutt – egyből kritika alá is vett: „Életrajzi esszék sorozata jelenik meg ebben a kötetben: csupa művészettörténészről, akik »a magyar művészettörténet-írás nagy alakjainak« látszanak – persze, alapvetően mai perspektívából. Van belőlük néhány tucatnyi; közel félszáz. Nem lebecsülendő szám, noha máris készen állhat az ellenvélemény: Ha X igen, Y és Z miért nem? Vagy: Igazságos-e a tudományban külön pályákat bejáró apával és fiúval szemben biológiai rokonságuk tényét érvényesíteni? Ez a veszélye mindenfajta életrajz-gyűjteménynek, lexikonnak stb., a történeti ismereteket felidéző e legprimitívebb irodalmi műfajnak, amelynek hátránya még az is, hogy a »nagy« vagy kicsiny fáktól nem mindig látni az erdőt. A személyiség könnyen elfedheti a közeget, melyben fellép, a körülmények akár szóba sem kerülhetnek, és sorsszerűnek, vagy egyéni érdemnek tűnhet fel az, ami pedig általános vélemény, kor-adta, -meghatározta jelenség. Egyetlen közös jellegzetessége van e kötet valamennyi hősének: mindannyian meghaltak már: ki régen, ki csak a közelmúltban. Ez a tapintatból vagy álszeréremből magyarázható szokás, amely persze, ugyancsak egyenetlenségekhez vezet, nem érvényesülne, ha a tudomány s nem a tudósok életrajza lenne a téma. Ám implicite erről van szó: a »párhuzamos életrajzok« műfaja régóta feltételez egy *tertium comparationis*t, amely túl van az életsorsokon, a személyes meggyőződéseken, s esetünkben ez a »tudomány«, a »szakma« mint olyan."[1] Aki ismeri, ismerte Marosi Ernőt, meg sem

[1] Marosi Ernő: Művészettörténet-írás, művészettörténészek. *„Emberek és nem frakkok." A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, 2007. 11.

1. Marosi Ernő (1940–2021)

lepődik ezen az igazán a legjobb helyen elhelyezett pikírt megjegyzésen, hiszen, tekintve, hogy Marosi a magyar művészettörténetírás tudománytörténetének gyakorlatilag első komolyabb művelője volt, ez a megjegyzés önkritikának, ugyanakkor szakmai útmutatásnak, programadásnak is felfogható. Az első kötet előszava így indokolta a biográfiai megközelítés szükségességét: „A címadó Lyka Károly-parafrázist egy Rétinek írott levél inspirálta. Az idézet pontosan így hangzik: »Nekem Afrika és India kell, szűz terület, emberek és nem frakkok.«[2] [...] A magyar művészettörténet tudományának történetével foglalkozni ma is felér egy egzotikus kirándulással, olyannyira szűz területekre és sosem-látott tájakra téved a vakmerő utazó, legyen az kutató művészettörténész, muzeológus, diák, vagy érdeklődő olvasó. Ha nem ismerjük az előttünk járókat, hogyan ismerhetnénk meg saját magunkat, ha nem tudjuk, milyen csapásokon és kiknek a nyomában járunk, honnan tudhatnánk, merre vezetnek útjaink. És vajon a tudomány önismeretéről szólva nem az emberek érdekelnek-e minket elsősorban, a »frakkokon«, a katedrákon, a kutatóárkokon és a levéltárak és műtárgyraktárak porlepte köpenyein és cérnakesztyűin túl? A hivatalos és hivatásos fizimiskák, külsőségek mögött rejtőző személyiség, attitűd, karakter?"[3]

Kezdeni Zádor Anna sem kezdhette másképp a magyar művészettörténeti historiográfia fiatal tudományágának megalapozását. 1951-ben a következő sorokkal nyitotta meg Henszlmanntól Kállai Ernőig tartó portrévázlatainak füzérét *A magyar művészettörténet-tudomány vázlata 1945-ig* című, korszakos tanulmányában: „Tudományunk fejlődésének az alábbiakban közzétett összefoglalása első kísérlet, amelynek vázlatosságával és hiányaival tisztában vagyunk."[4] A neveken keresztül próbálta felvázolni, érzékeltetni az egyes kutatási területek fejlődését alakulását, intézmények és folyóiratok szerepét, azonban még az első építőkockák sem voltak meg az építményhez, ahogy arra 22 évvel később Vayer Lajos egy előadásban hívta fel a figyelmet, aki a még nem is létező tudomány forrásait ekképpen nevesítette: „Jómagamra,

[2] „Lyka Károly levele Réti Istvánnak Párizsba. 1893. május 14. MNG Adattár, 7958/1955. Idézi Szücs György Lyka Károlyról írott tanulmányában, a jelen kiadványban."

[3] *Frakkok* 2007. i. m. 7.

[4] H. Zádor Anna: A magyar művészettudomány vázlata 1945-ig. *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve*, 1951. (1952) 9.

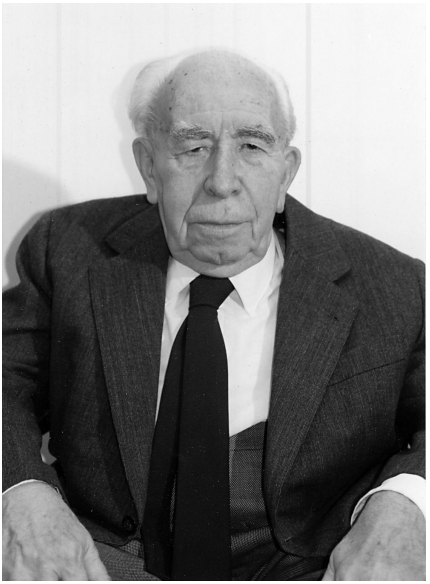
2. Zádor Anna (1904–1995)

mint a művészettörténész referensek közül sorrendben a legelsőre, lényegében a tudománytörténeti vizsgálódásnak éppenséggel nem könnyű terhe hárult. Súlyos feladat ez, mert megoldását a vonatkozó széleskörű és mélyreható részletkutatásoknak csaknem teljes hiánya, és még a felette kevés tudománytörténeti publikációban itt-ott megnyilvánuló értékeléseknek csaknem általános fogyatékossága teszi nehézzé, bonyolulttá, sőt, problematikussá is. [...] Következésképpen a rendelkezésemre álló fél órában a tudománytörténeti tényanyagot csupán néhány, talán önkényesen választott szempont szerint lehetek csak képes, talán felületesnek ható, vizsgálódás tárgyává tenni. Ezek a szempontok: elsősorban azoknak a balítéleteknek az előzetes bírálata, amelyek az említett tudománytörténeti vonatkozású, érdemes közleményekben – és itt nemcsak az e tematikát középpontjukba helyező publikációkra, különféle előszavakra, zárszavakra, opponensi és más referátumokra, jegyzetek utalásaira stb. is gondolunk -, napvilágot láttak, másodsorban a hazai művészettörténet-írásnak az egyetemes művészettörténet-írásban játszott szerepére vetett futólagos pillantás."[5] Ennél többre egy rövid előadásban Vayernek tényleg nem is futhatta, a referátum azonban éles fényt vet rá, hogy tudománytörténeti adatok, pályaképek akkor még csak szórványosan, más tárgyú szövegekben, vagy egy-egy nekrológ, laudáció és egyéb personáliák formájában álltak rendelkezésre. A Zádor Annát és Vayer Lajost is közelről ismerő tanítványra, Marosi Ernőre hárult a feladat, hogy jószerivel egymaga teremtsen tudományt a művészettörténeti historiográfiából, Tímár Árpád forráskiadói és a nagy művészettörténeti kézikönyvek tudomány- és intézménytörténeti fejezeteit megalkotó munkájának hathatós támogatásával. A *Frakkok* első kötetének készítésekor még mindketten szerzőink között voltak: az új kötetben immár róluk is kell írjunk, szomorú feladat ez, ahogy az is, hogy az új kötet névsorát legutóbbi halottainkkal, Dávid Ferenccel és Beke Lászlóval is ki kell már egészítsük.

De Marosi munkáját a leghathatósabban egy olyan kézikönyv szolgálhatta, ami a későbbi MTA MI Tudománytörténeti Kutatócsoport[6] iniciatívájára kísérletet tett

[5] Vayer Lajos: A korszak művészettörténetírásáról. [Magyar képzőművészet a két világháború között c. konferencián tartott előadás, 1972. november 9.] *Művészettörténeti Értesítő*, 22. 1973. 91.

[6] A Kutatócsoport törzstagjai Tímár Árpád, Markója Csilla, Gosztonyi Ferenc és Bardoly István voltak.

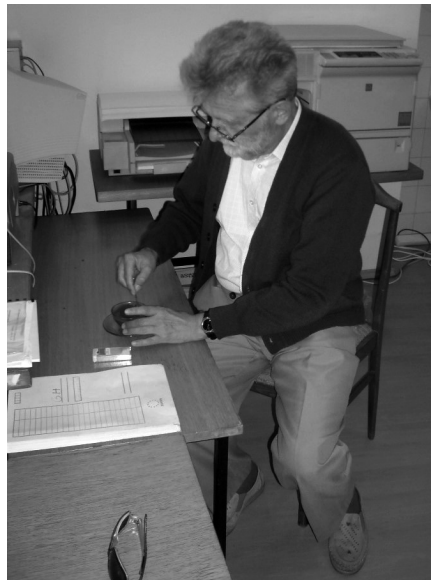


3. Vayer Lajos (1913–2001)

arra, hogy legalább a legnagyobb magyar művészettörténészek pályaképeit és bibliográfiáit összegyűjtse. Szerkezetét, célkitűzéseit az első előszóban a következőképpen vázoltuk fel: a *Frakkok*ban „mai művészettörténészek beszélnek elődeikről, nagy magyar művészettörténészekről, kritikusokról, esztétákról, gyűjteményi emberekről, professzorokról, azokról, akik a magyar művészettörténet-írás 20. századi kezdetei óta alapítói és hivatott művelői a művészettel való, tudományos érdekű foglalatossággnak. Mivel néhány nagy ívű áttekintésen (Zádor Anna, Marosi Ernő) és számos részlettanulmányon túl átfogó monografikus feldolgozása a magyar művészettörténet-írásnak éppúgy nem született, ahogyan nincs magyar művészettörténésszel foglalkozó korszerű monográfia sem, kiadványunkat csupán első lépésnek tekinthetjük egy olyan úton, mely egy fiatal, és ennek megfelelően autonómia-törekvéseivel olykor túlontúl is elfoglalt tudományág önmagára eszméléséhez és kinyílásához vezethet. Olyan korban élünk, melyet alapvetően vizuális természetű kultúra és folyton változó művészetfogalom, továbbá a vizuális megjelen(ít)és kreatív formái és a hagyományos értelemben vett műtárgyak iránti széleskörű érdeklődés jellemez. A művészettörténet-írás tudománytörténete része annak a felsőfokú képzésnek, mely a megnövekedett igény támasztotta új kihívásoknak is eleget kell tegyen. [...] Kiadványunk esszéi a feldolgozottság jelenlegi fokán születtek. Hogy ez mennyire kielégítő, azzal kapcsolatban nekünk is vannak kételyeink. Teljességgel feltáratlanok például a magyar művészettörténészek a Warburg Intézethez fűződő kapcsolatai és a bécsi iskola közismertebb viszonyrendszerén is lenne még kutatni. Azon túl, hogy szerettünk volna a diákok kezébe adni végre egy olyan tankönyvet, melyből közel negyven magyar művészettörténész munkásságáról (és korszakáról) kronológiai rendben tájékozódhatnak a tömör tanulmányok, pályaképek, a szövegeket követő lexikonszócikk-szerű összefoglalók és a (személyre lebontva) főbb műveket és a recepció válogatott darabjait tartalmazó bibliográfiák segítségével, arra törekedtünk, hogy a megkezdett mélyfúrások kiterjesztésére és folytatására ösztönözzük kollegáinkat és a következő nemzedéket. Szerettük volna emberközelbe hozni kötetünk alanyait, ezért igyekeztünk olyanokat

Az MTA Művészettörténeti Intézet Tudománytörténeti Kutatócsoportja 2011-ben intézményesült, Markója Csilla vezetésével. A *Frakkok* kézikönyv Bardoly István és Markója Csilla iniciatívájára és szerkesztésében jött létre.

felkérni, akik még maguk is ismerhették őket, ahol erre nem volt mód, ott azon voltunk, hogy olyan szerzőt találjunk, akire hatott, akinek munkája szempontjából különösen fontos volt a kiszemelt elődd. Mindenkit arra kértünk, ossza meg esetleges emlékeit, személyes benyomásait is az olvasókkal. [...] Hiszen, ahogy Hauser Arnold megfogalmazza: »Az esszé alapjában ürügy egy adott témával kapcsolatban – főleg egy művész életproblémájával, egy műalkotással vagy egy oeuvre viszonyával alkotójához – megfontolni és megfogalmazni azt, ami egy személyiséggel és teljesítményével összefüggésben, mint probléma, esemény vagy anekdota felmerül – olykor olyan mértékben és vonatkozásban, hogy azon keresztül az esszé szerzőjének életképe is a fejtegetés tárgyává válik.«[7]



4. Tímár Árpád (1939–2017)

Még néhány szó engedtessék meg a kötet felépítéséről és a válogatás szempontjairól.

A közel negyven név kiválasztásakor elsősorban fontossági sorrendet tartottunk szem előtt, és bár igyekeztünk főképpen művészettörténészekre koncentrálni, a kezdeteknél értelemszerűen, a későbbiekben pedig pedig a szűkebb értelemben vett szakma teória-rezisztenciáját ellensúlyozandó művészeti írók, műgyűjtők és műkritikus-esztéták is bekerültek a válogatásba. A kört a társtudományok irányába, esztétákkal, kritikusokkal, régészekkel, építészettörténészekkel, stb. tágítva számos név felmerülhet még, akik a jelen válogatásból hiányoznak, így például *Aggházy Mária, Alexander Bernát, Bálint Aladár, Bogyay Tamás, Bölöni György, Csányi Károly, Csemegi József, Dévényi Iván, Divald Kornél, Dobai János, Elek Artúr, Feleky Géza, Felvinczi Takács Zoltán, Fenyő Iván, Frank János, Gerő Ödön, Gombosi György, Horváth Henrik, Kampis Antal, Keleti Gusztáv, Kenczler Hugó, Lázár Béla, Lengyel Géza, Malonyay Dezső, Meller Simon, Mezei Árpád, Mezei Ottó,Oltványi Imre, Pogány Kálmán, Pulszky Károly, Révhelyi Elemér, Rózsaffy Dezső, Schön Arnold, Szegi Pál, Ybl Ervin, Weide Gizella*, és a sort még folytathatnánk. Ellentmondásos szerepük ellenére is, mint egy kor jellemző alakjai, tárgyalandóak lennének még: *Aradi Nóra, Oelmacher Anna, Pogány Ö. Gábor.* Néhányukról már ebbe a kiadványba terveztünk tanulmányt, csak szerzőik nem készültek el velük időben: ez azt is jelenti, hogy néhány esszé már készen is áll egy esetleges

[7] Hauser Arnold: Kései párbeszéd. Előadás a Magyar Tudományos Akadémián, 1977. Ld. Hauser Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Budapest, 1978. 100.

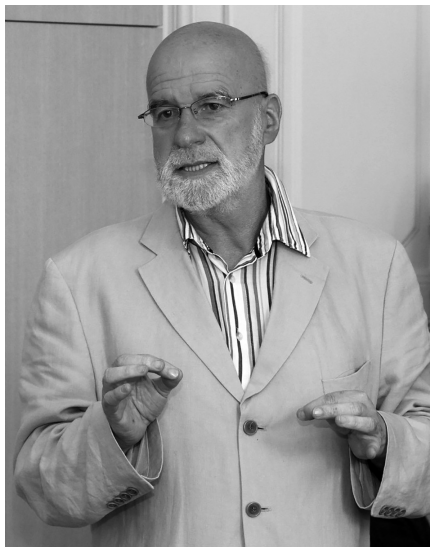
5. Dávid Ferenc (1940–2019)

negyedik (pót)kötet összeállításához. Van egy-két olyan megkerülhetetlenül nagy életmű, mint Fülep Lajosé, vagy Hekler Antalé, akiknek a jelen kötetben csak egy-egy kutatási területükről vagy munkásságuk egy-egy aspektusáról esett szó, olyanok is akadnak, mint például Rómer Flóris, Lyka Károly vagy Kállai Ernő, akiknek most csak egy-egy korszakára jutott hely és idő. Tisztában vagyunk vele, hogy a fentebb említett korlátok miatt a szövegek nagy szórást mutatnak, úgy terjedelemben, mint műfaj tekintetében, vannak, akik valóban esszét, vannak, akik rövidre fogott tárgyilagos pályakép-ismertetést, vannak, akik anekdotákkal tarkított visszaemlékezést írtak. Ezt az egyenetlenséget a szövegeket függelékként követő alapos pályaképek és bibliográfiák kiegészítésével és egységesítésével igyekeztünk korrigálni. Az egyes tanulmányokat a tárgyalt művészettörténész pályájának tényszerű összefoglalása, a publikációit feltáró bibliográfia (ha van ilyen), fontosabb műveinek adatai az esetleges újraközlésekkel, és a róla szóló (válogatott) méltatások, kiegészítve néhány lexikon és bibliográfia adataival, követik. Rövidítettünk néhány gyakrabban idézett folyóiratot, intézményt és azokat a bibliográfiákat, illetve lexikonokat, amelyekre mindenkinél hivatkozás történik. A rövidítésjegyzék és a névmutató a kötetek végén található."[8]

A névlistát időközben jelentősen kiegészítettük és két újabb Enigma-füzet pótlásképp már meg is jelent évekkel ezelőtt, a Frakkok 4., és a Frakkok 5., ezeket a szövegeket majd integráljuk a tervezett keménytáblás verzióba. A mostani folytatásnak a következő, kibővített listával vágtunk neki, természetesen most még nem látva, ebből mi fog végül a tervezett kötetekbe kerülni: *Aggházy Mária, Antal Frigyes, Aradi Nóra, Bálint Aladár, Bálint Jenő, Beke László, Bernáth Aurél, Bierbauer Virgil, Bodonyi József, Bogyay Tamás, Boskovits Miklós, Bölöni György, Cennerné Wilhemb Gizella, Csányi Károly, Csemegi József, Dávid Ferenc, Dévényi Iván, Divald Kornél, Détshy Mihály, Dobai János, Elek Artúr, Feleky Géza, Felvinczi Takács Zoltán, Fenyő Iván, Frank János, Garas Klára, Gerevich László, Gerő Ödön, Gombosi György, Hajós Géza, Hampel József, Hekler Antal, Hevesy Iván, Horváth Henrik, Kampis Antal, Kelety Gusztáv, Kenczler Hugó, Kismarty-Lechner Jenő, Komárik Dénes, Koppány Tibor, Lázár Béla, Lehel Ferenc, Lengyel Géza, Lyka Károly, Malonyay Dezső, Marosi Ernő, Meller Péter, Meller Simon, Mezei Árpád, Mezei Ottó, Mojzer Miklós, Oelmacher Anna, Oltványi Imre, Palágyi Menyhért,*

[8] *Frakkok* 2007. i. m. 7–9.

Pogány Ö. Gábor, Pigler Andor, Pogány Kálmán, Pulszky Károly, Révhelyi Elemér, Rózsa György, Rózsa Miklós, Rózsaffy Dezső, Schoen Arnold, Sinkó Katalin, Supka Géza, Supka Manna, Szabolcsi Hedvig, Szegi Pál, Széphelyi F. György, Szilágyi János György, Térey Gábor, Tímár Árpád, Tóth Melinda, Tóth Sándor, Török László, Urbach Zsuzsa, Ybl Ervin, Vadas Ferenc, Végvári Lajos, Wehli Tünde, Weyde Gizella, Wilde János.



6. Beke László (1944–2022)

Továbbra is úgy gondoljuk, hogy csak miután ezek az alapos pályaképek rendelkezésre állnak, azután lehet lesz az intézményrendszer, a nemzetközi kapcsolati háló és a hatások kérdéseit szélesebb összefüggésekbe, nemzetközi kontextusba ágyazva vizsgálni. Marosi intencióinak megfelelően az intézménytörténeti kutatásokat meg is kezdtük egy újabb, a budapesti Művészettörténeti Tanszék történetére fókuszáló, visszaemlékezéseket egybegyűjtő sorozat első két kötetének kiadásával.[9] Az elmúlt tíz évben számtalan tudománytörténeti forráskiadványt is kiadtunk, a három Gerevich-olvasókönyvtől, Zádor Anna négy kötetben közreadott életútinterjúitól[10] a szintén négy kötetes Wilde János levelezés-kiadásig,[11] és Tímár Árpád megkezdett Fülep-összkiadását is sikerült folytatni,[12] ahogy hagyatékából ki tudtunk adni egy kisebb válogatást Dési Huber István leveleiből[13] és tervben van a Kállai életműkiadás[14] befejezése is. A *Magyar művészettörténet, magyar művészettörténészek a vészkorszakban* című konferenciánk anyaga immár online is elérhető.[15]

9 *Enigma*, 28. 2021 (2022) No 106. 5–94. és No 107. 5–107.

10 *Enigma*, 15. 2008. No 54. 5–170., No 55. 5–179.; No 57 5–142., 16. 2009. No 58. 5–154.

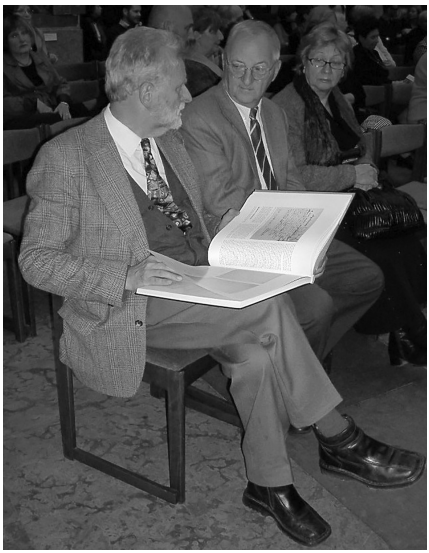
11 *Enigma*, 21. 2015. No 83. 5–148., No 84. 5–174., No 85. 5–162., 22. 2016. No 86. 5–150.

12 Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások IV. Cikkek, tanulmányok 1931–1950.* Budapest, 2017. – a sorozat befejező kötete megjelenés előtt a *Művészettörténeti Intézet* kiadásában

13 *Enigma*, 28. 2020 (2021) No 103. 109–133.

14 Ez a kötet az 1938–1944 között született német nyelvű cikkeket fogja tartalmazni, bibliográfiájukat Tímár árpád összegyűjtötte s ez hamarosan megjelenik a *Művészettörténeti Értesítő*ben.

15 Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vészkorszakban / Hungarian art historians during the Holocaust (conference proceedings). https://www.academia.edu/44661336/Magyar_m%C5%B1v%C3%A9szett%C3%B6rt%C3%A9n%C3%A9szek_magyar_m%C5%B1v%C3%A9szett%C3%B6rt%C3%A9net_a_v%C3%A9szkorszakban_Hungarian_art_historians_during_the_Holocaust_conference_proceedings_HU_



7. Tímár Árpád és Galavics Géza

Marosi Ernő a bécsi iskolával kapcsolatos kutatásait sikerült nemzetközi színtéren folytatni.[16] A Frakkok tudománytörténeti kézikönyv nemcsak Magyarországon, de a régióban is ritka vállalkozásnak számít: legközelebbi testvérét a cseheknél találjuk, a *Kapitoly z českého dějepisu umění* nem véletlenül ott született, ahol napjainkban a kétévente megrendezésre kerülő, a nemzetközi tudománytörténet legrangosabb képviselőit felvonultató, a Wiener Schule a régióra gyakorolt domináns hatását elemző többnapos konferenciasorozatot is vendégül látják.

Van tehát behoznivalónk, de igazán nem kell szégyenkeznünk. Maga a művészettörténet sem túl régi tudomány, nem csoda, hogy a diszciplína története iránti érdeklődés sem tekint nagy múltra vissza. Aggodalomra inkább a jövő ad okot.

16 Eddig ötödik részénél tart a *Journal of Art Historiography*ban az az angol nyelvű tanulmánysorozat, ami a magyar művészettörténészek bécsi kapcsolatait és a világhírűvé vált emigráns művészettörténészek, Tolnay, Hauser, Wilde pályakezdését és a Vasárnapi Kört mutatja be a fiatal magyar tudományág nemzetközi érdeklődésre is számot tartó eredményeiként.

Tátrai Vilmos

PIGLER ANDOR (1899–1992)

Már a pályakezdése bámulatra méltó. A Művészettörténeti Tanszék végzős hallgatója tanárától, Hekler Antaltól szakdolgazati témának három olyan, nagy méretű, vászonra áttett, rossz állapotú freskó tudományos feldolgozását kapta, amelyeket Pulszky Károly 1895-ben, Bresciában vásárolt az Országos Képtár számára, és származási helyükről, mesterükről és témájukról semmit nem lehetett tudni. Pontosabban, témájuk leírása ennyire szorítkozott: „Az uralkodó lobogót ad hadvezérének. A doge lobogót ad hadvezérének. A pápai zászló átadása." A mindössze 22 esztendős Pigler Andor kutatása eredményeként megállapította az uralkodó, a dózse és a pápa személyazonosságát, tisztázta, hogy a zászlókat átvevő zsoldosvezér Niccolo Orsini, Pitigliano és Nola grófja, a freskók eredeti helye pedig a gróf palotája a Bresciától 17 km-re fekvő Ghediben, amelyet már 1516-ban háborús károk értek. Ami a szerzőség kérdését illeti, Pigler még nem tudhatta, hogy az utóbbi évtizedek kutatása, egy szintén csak jóval a dolgozat megjelenése után ismertté vált dokumentum alapján végül a fiatal Romanino munkájának fogja ítélni, de amikor a freskókat a vicenzai Bartolomeo Montagna körében helyezte el, felfigyelt a mű giorgionista stíluskapcsolataira, és Romaninót is szóba hozta, mint akire a ghedi freskók hatást gyakoroltak. Vagyis Pigler e tárgyban is „jó helyen keresett". Túlzás nélkül állítható tehát, hogy a még diák Pigler első nyomtatásban is megjelent tanulmányával olyan történelmi, ikonográfiai, latin és olasz nyelvi, forrásértelmező és stíluskritikai ismeretekről tett tanúbizonyságot, amely egy évtizedek óta a pályán lévő kutatónak is becsületére válna.[1]

A folytatás az elkövetkező két évben nem kevésbé imponáló. A lehető legnehezebb műfajt választva megír két templom-monográfiát. Az elsőt a pápai plébániatemplomról, a másodikat, még mindig mindössze 24 esztendősen, a győri Szent Ignác templomról.[2] Teszi ezt annak szellemében, amit 1955-ben, Garas Klára *Magyarországi festészet a 18. században* című kandidátusi értekezésnek opponenseként így fogalmaz meg: a 18. század „építészetet, szobrászatot és festészetet minden más korszaknál inkább feltétlen szerves egységben fogott össze, úgy annyira, hogy ennek a «Gesamtkunstwerk»-nek elemei között a határok sok esetben felismerhetetlenek, a szobrászat összenőtt az építészettel, s festészet és szobrászat is tartalmilag

[1] Pigler Andor: *Olasz freskóciklus a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, 1921. (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 1.)

[2] Pigler Andor: *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*. Budapest, 1922.; (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 2.); Uő.: *A győri Szent Ignác-templom és mennyezetképei.* Budapest, 1923. (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 4.)

és formailag egymásba folyik."[3] A két templom-monográfia, a kutatás tárgyához alkalmazkodva, más témák tanulmányozására nézve is elutasítja a csak praktikusan hasznos szakosodást. Egész további munkássága a bizonyíték rá: egyforma felkészültséggel és alapossággal írt rajzokról, szobrokról, freskókról, táblaképekről, ikonográfiai és ikonológiai kérdésekről, olvasta és értelmezte a forrásokat, legyenek azok bármely természetűek, mélyedt el a megrendelők és művészek viszonyában, tért ki a képzőművészet technikai aspektusainak tárgyalására, vagy kalandozott el a kultúrtörténet távolabbi tájaira.

Miután Pigler már legkorábbi munkáival is bizonyságot adott határt nem ismerő kutatói kíváncsiságáról, kivételesen széles látóköréről, nagy hangsúllyal és szenvedélyes érveléssel irányította rá a figyelmet a tudományág egy általa különösen elhanyagoltnak ítélt területére. Marosi Ernő joggal vette be a *Magyar művészettörténet-írás programjai* című válogatásába[4] *A barokk tárgyválasztás és formanyelv* címmel, 1929-ben megjelent tanulmányt, melynek legfőbb megállapítása szerint az újkori művészet ikonográfiája olyannyira elhanyagolt terület, hogy „itt még nemcsak a tartalmi eszmevilág egységes képének összeállítását nélkülözzük, hanem hiányzik számtalan részletproblémának, ma még rejtélyes ábrázolás egész tömegének megfejtése is. A tisztán művészi sajátságok és a formai összefüggések vizsgálata, a wölfflinizmus – hogy úgy nevezzem – ezidőszerint is annyira az előtérben áll, hogy a tárgyválasztások és a tematikus motívumok fejlődéstörténetének csak kevés művészettörténeti író szentel figyelmet, bár e belső motívumokból természetszerűleg éppoly fontos és bevilágító erővel bíró következtetések vonhatók valamely kor és nép művészi akarására nézve, mint a műalkotások formai tényezőiből. Egészen különös jelenség, hogy míg a középkorra nézve a kutatás már régen felismerte azt, hogy ez a kor sohasem vallotta a «l'art pour l'art» elvét, hanem formanyelve mindig egy mélyen az egész kor lelkiségébe lehorgonyzott eszmetartalom függvénye volt, addig az újkori képzőművészetekkel szemben még csak elvétve történtek kísérletek a tartalmi motívumok és a kifejezési eszközök nagy harmóniájának feltárására."[5] Ne álljon meg tehát az ikonográfiai–ikonológiai kutatás a középkornál és a reneszánsznál, hanem terjedjen ki a barokkra is, szorgalmazza Pigler, mégpedig nem csak a tények és adatok, hanem a vizsgált kor szemléletének, látásmódjának, sőt legfőképp épp annak tisztelete kedvéért. Ha a barokk két évszázada fontosnak tartotta a tárgyválasztást, akkor, mondatja Piglerrel a történészi lelkiismeret, az utókornak nincs joga erről tudomást sem venni: „a XVI–XVIII. századi olasz művészeti írói Vasaritól Ridolfin át Malvasiáig vagy Baldinucciig és De Dominiciig a két tényezőnek mindég egyforma figyelmet szentelnek. A tartalmi motívumokról, az invenzionéról, éppoly mértékben szólnak, mint a művészeti alkotások formai sajátságairól,

[3] Pigler Andor opponensi véleménye. Kandidátusi vita Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században c. dolgozatáról. 1955. február 7. *Művészettörténeti Értesítő*, 4. 1955. 270.

[4] *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból*. Szerk. és utószó: Marosi Ernő. Budapest, 1999. 189–201.

[5] Pigler Andor: A barokk tárgyválasztás és formanyelv. *Magyar Művészet*, 5. 1929. 253.

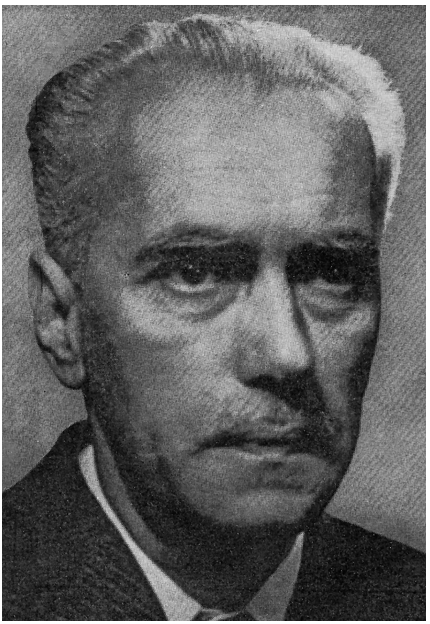
színezéséről vagy fény és árnyékhatásairól. És lehetett-e másképpen, mikor e kor képzőművészete oly óriási ikonográfiai rendszert hömpölygetett magával, s mikor a művészek a régi tartalmi motívumok fáradhatatlan variálása mellett kiapadhatatlanul termelték az új és újabb típusokat?" Aztán mielőtt néhány konkrét példán demonstrálná az ikonográfiai ismeretek nélkülözhetetlenségét, így folytatja: „Az Ó és Újszövetség mellett a görög és latin klasszikusok majd mindegyike, de kivált Ovidius, az olasz költők közül elsősorban Boccaccio, Ariosto, Tasso és Guarini, a spanyolok közül Cervantes, a hollandusok közül Pieter Corneliszoon Hooft, mindezeknek az íróknak csaknem minden műve ontotta az ábrázolásra kínálkozó témák seregét. Ehhez járult az allegóriák, szimbolumok és personifikációk végtelen sora, melyeknek valóságos tárháza volt Cesare Ripa Iconologiája."[6]

Pigler, mint *The Importance of Iconographical Exactitude* címmel 1939-ben a *The Art Bulletin*ben közzétett tézisét újabb példaanyaggal illusztráló tanulmánya bizonyítja, tíz évvel később is időszerűnek tartja ugyanennek a követelménynek a megfogalmazását. „A 19. század materializmusának animozitását" kárhoztatja „a barokkal szemben, amely par excellence átszellemült és eksztatikus. A materializmusnak megfelelő jelenség, az impresszionizmus az a művészi irányzat, amely behozta a téma konzisztens elhanyagolását, hogy a technika és a stílus kérdéseire koncentráljon. A művészet kutatásában ez a formalista koncepció mutatkozik meg Giovanni Morelli morfológiai módszerében, amely egyoldalú alkalmazásában ugyanolyan életidegen módon tekint egy műalkotásra, mint egy mikroszkóp lencséje. A l'art pour l'art elvének titkos továbbélése magyarázza, hogy a modern művészet történészei legtöbbször miért mutatnak olyan csekély érdeklődést a tematikus motívumok fejlődése és a témaválasztás iránt. Azonban egy korszak vagy nemzet témaválasztása ugyanannyi következtetésre ad lehetőséget, mint a formai jellemzők. Ha a középkori eszmék és a középkor művészete közötti kapcsolat oly világos, miért vannak csak szórványos kísérletek az újabb kori művészet témái és kifejezési eszközei közötti kapcsolat feltárására."– teszi fel a kérdést a tanulmány szerzője.[7] Szóval a barokk ikonográfia iránti közöny felelősei a materializmus, az impresszionizmus, a morellianus módszer és a l'art pout l'art szemlélete, de mintha Pigler nem önmagukban ítélné el ezeket a jelenségeket – nehezen tudom például elképzelni, hogy tévedhetetlen minőségérzékével hátat fordított volna Monet alkotásainak – csak bennük fedezte fel a barokk-kutatás egyoldalúságának, tévútra kerülésének előidéző tényezőit. A *Barockthemen* 1956-os első kiadásának előszava sorra veszi, hogy a témák pontos ismeretének milyen jelentősége lehet művek kronológiai elhelyezésében, nemzeti hovatartozásának kiderítésében, írott források helyes értelmezésében, vagy akár mestermeghatározásokban.[8] Az 1973-ban nyomdából kikerült „második kiadás 5000 új adattal bővült, de így is sok a hiányosság" – jegyzi

6 Uo., 253., 258

7 Pigler, Andor: The Importance of Iconographical Exactitude. *The Art Bulletin*, 21. 1939. 228–237.

8 Pigler, Andor: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. 3 Bände. Budapest, 1956. 5–8.



1. Pigler Andor, 1955. © Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Budapest

meg a legendásan szerény szerző, aki fel sem tünteti világszerte használt kézikönyvében, melyek azok a művek, amelyek témáját elsőként ő azonosította.[9]

Pigler egymás után írta ma is olvasásra ajánlott, mintaszerű ikonográfiai tanulmányait. Soha nem éri be a szoros értelemben vett tényközléssel, minden írásában ablakot nyit távolabbi kitekintésre, az olvasó szellemi horizontjának tágítására. A *Solimena műhelyéből* című tanulmányában néhány sorban túljut két festmény igen ritka ótestamentumi témájának meghatározásán, hogy máris tovább lépjen a nápolyi mester összerakható-szétszedhető kompozícióinak jellemzéséhez, és a műhelyreplikákra vonatkozó írott dokumentumok megbízhatóságának kérdésére. Bizony előfordul, közli a levéltári adatokat készpénznek vevőkkel, hogy replikák sajátkezűségéről hitelesebbet mond a stíluskritika, mint az egykorú írott dokumentumok.[10] *Egy 16. századi vallási vonatkozású, szatirikus festmény a Szépművészeti Múzeumban* arra ad alkalmat Piglernek, hogy a képi ábrázolásokkal, főleg sokszorosított grafikákkal is vívott, reformáció és katolicizmus között dúló vallásháború sűrűjébe vezesse az olvasót. A kiinduláskénti szolgáló festményt (szereplői olyan kottából énekelnek, amelyben a hangjegyeket ételek képe helyettesíti) ma Bosch utáni másolatnak vélik, de számomra máig meggyőzőbb Pigler Maerten van Cleve attribúciója. A festménynek mindenesetre itt is vannak grafikai változatai, amelyeket könnyebben lehetett a propaganda szolgálatába állítani.[11]

Briliáns tanulmány az *„Evagationes spiritus" (Egy képmagyarázat és adatok az esztergomi Keresztény Múzeum festményeinek történetéhez).* Egy 1430 körül készült délnémet fametszet adja Pigler kezébe a kulcsot az Esztergomban őrzött, mindkét oldalán festett oltárkép-tábla előoldali témájának tisztázásához: ez pedig „A szórakozottan imádkozó ember gondolatai." A kép tartalmi elemzését Pigler nem csak azzal köríti, hogy bizonyítja, 1450 körüli osztrák, és nem, mint addig vélték,

9 Pigler, Andor: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. 2. erw. Aufl. I-III. Budapest, 1974. I.: 11-12.

10 Pigler Andor: Solimena műhelyéből. *Archaeologiai Értesítő*, 40. 1923/1926. 210-226.

11 Pigler Andor: Vallási vonatkozású, szatirikus festmény a Szépművészeti Múzeumban. *Archaeologiai Értesítő*, 43. 1929. 193-201.

magyar munka, hanem a keresztény ikonográfia két kézikönyvének, Émile Mâle, illetve Karl Künstle munkájának tömör kritikai kommentárjával is, és hosszan foglalkozik Blasius Höfel bécsi gyűjteményének 1839. évi árverési katalógusával. Ebből a gyűjteményből ugyanis több mű is Ipolyi Arnoldhoz, majd a Keresztény Múzeumba került, és a katalógus proveniencia adatai alapján közülük jó néhánynak a magyarrá minősítése bizonyult tévesnek. Pigler ragaszkodása a tényekhez nem tűrhette, hogy osztrák festmények magyarként szerepeljenek a Keresztény Múzeum kiállításán és katalógusában.[12]

A Petrovics Elek emlékkönyvben megjelent *Valerius Maximus és az újkori képzőművészetek* című tanulmány a barokk világi ikonográfia és azon belül a nevezett római szerző Kr. u. 31-ben napvilágot látott *Factorum et dictorum libri*jére irányítja a figyelmet, mint a festők által sűrűn használt erkölcsi példázatgyűjteményre. „A végtelen távlatok után szomjazó XVII. század világi ikonográfiája itt találta meg azt az óriási forrásvidéket, amely Indiától Hispániáig terjedt, időben pedig visszanyúlt az ókor legrégibb mondáinak világába". A példázatok közül különösen népszerű volt a 17. században Cimon és Pero, az apját a börtönben saját tejével tápláló asszony története, a Caritas Romana. A népszerűség alapja pedig, mint Pigler megállapítja, a 16. században még „a tárgy etikai tartalma" volt, ám a 17. században már „az érzéki színezet" lett. Pigler más munkáiban is többször visszatér a barokk szemléletmód nagy paradoxonára, a legmateriálisabb és a legspirituálisabb jelenségek együttlétére. A Cimon és Pero ábrázolásokra vonatkoztatva: „Az öreg férfinek és leányának ebben az idegenszerű jelenetében a barokk szenzualizmus könnyűszerrel megtalálta azt a tartalmi fűszert, melyről igen sokszor egyházi művészetében sem tudott lemondani." Hogyan is fordítsuk le ezt az „idegenszerű" jelzőt? Csak nem tessék-lássék leplezett perverzitásnak? Pigler mindenesetre, és nem csak itt, szinte ösztönösen idegenkedik az általánosításoktól, mindig tovább lép az egyéni, az egyedi irányába: „Minden művész egyéni temperamentumától függött, vajjon a tárgy etikai tartalmát, vagy érzéki színezetét kívánta-e hangsúlyozni." – állapítja meg, és a téma egyes feldolgozásairól is nem csak a stíluskörök, nemzeti sajátságok, hanem az egyéni vonások messzemenő figyelembevételével szól. Joggal általánosít viszont, amikor a téma kedveltségének végét a klasszicizmus eljövetelével hozza összefüggésbe: „A klasszicisztikus mértéktartás, a hatáseszközök megválasztásában tanúsított nagy önfegyelem szükségképpen nem tűrhette a tárgyban rejlő szertelenséget, s ezért a XVIII. század harmadik negyedében a képzőművészetek már alig vesznek tudomást a mondáról, azontúl pedig mintha egészen elfeledték volna. Tanulságos példája annak, hogy a tárgyválasztás mily szorosan a korszellem alakulásától függ: egyik a másikkal nem kerülhet tartós ellentétbe."[13] A „korszellem" és más hasonló bajosan definiálható fogalmak meglehetős gyakorisággal fordulnak elő

[12] Pigler Andor: „Evagationes spiritus" (Egy képmagyarázat és adatok az esztergomi Keresztény Múzeum festményeinek történetéhez). *Archaeologiai Értesítő*, 46. 1932/1933. (1934) 121–136.

[13] Pigler Andor: Valerius Maximus és az újkori képzőművészetek / Valère Maxime et l'iconographie des temps modernes. *Petrovics Elek emlékkönyv*. Budapest, 1934. 87–108., 213–216.

Pigler szövegeiben. Vagyis nem jut el a végső okok magyarázatához, felmutatásához. A kérdés költői: tudunk bárkiről, aki valaha is eljutott?

Pigler szinte mohó, csapongó figyelmét hol egyik, hol másik tárgy vonzza magához, de amikor tanulmányírásra kerül sor, világosan, fegyelmezetten fogalmazza meg gondolatait. Két Frans Hals portrénk közül az egyiknek a modellje feltűnően hasonlít Rembrandt Jan Asselijn festőt ábrázoló rézkarcának modelljéhez.[14] Csak indokolhatatlanul túlzott óvatosságból lehet úgy tenni, mintha ez a hasonlóság nem is léteznék. *Szent Rókus-képecskék a velencei Settecentóból*: „Művészeti tömegcikkek egyik fajtájával van dolgunk, ugyanannak az egyszerű képtartalomnak egyelőre beláthatatlan sok variációjával." Ami a rendeltetésüket illeti: „Az egyik legnagyobb velencei jótékony egyesületnek, a Scuola grande di San Rocconak tagjai, mint egyesületi jelvényeket függeszthették e kis festményeket lakásuk falára".[15] Milyen ikonográfus az, aki nem teszi próbára magát Bosch vagy Giorgione legalább egy-egy művének értelmezési kísérletével? Pigler egyik kísérletét sem követte szakmai közmegegyezés, de tagadhatatlan, hogy mind a Bosch *Vándor*ára (Rotterdam), mind a Giorgione *Három filozófus*ára (Bécs) vonatkozó feltevését megfontolásra érdemes képi analógiákkal és szöveg-idézetekkel támasztotta alá.[16]

A *Két apotheozis a XVII. századból* egy egyenesen mulattató kuriózumot mutat be, egy olyan bécsi metszetet I. Lipót császár apoteózisával, amely „végsőfokon Charles Lebrunnek a Szépművészeti Múzeumban őrzött, 1675–1680 körül készült olajvázlatára megy vissza." Ez a metszetelőkészítő olajvázlat pedig nem mást magasztal, mint Habsburg Lipót legnagyobb ellenfelét, XIV. Lajos francia királyt. Tanulmánya végén Pigler nem mulaszt el utalni Francesco Susini firenzei szobrásznak azokra a lovat lovasával ábrázoló kisbronzaira, amelyeken a lovas fejét megrendelői kívánságra cserélni lehetett.[17]

Pigler jobbnál jobb ikonográfiai tanulmányai között is talán a legismertebb, és igazi gyöngyszem *A festett légy mint talizmán.* Tizenkilenc, részben vallásos tárgyú képet, részben portrét gyűjtött össze, melyek közül az első 1446-ban, az utolsó 1515-ben készült. A festmények egyetlen közös vonása, hogy trompe l'oeil motívumként mindegyiken megjelenik egy légy. Pigler egy 1574-ben Kölnben megjelent, mágikus praktikákkal foglalkozó könyvre hivatkozva cáfolhatatlanul bizonyítja annak az ókortól a középkorra öröklődött hiedelemnek a létezését, miszerint gemmákon ábrázolt vagy bronzból készített legyek távol tudják tartani a sohasem szívesen látott

14 Pigler, Andor: Le portrait de Jan Asselyn par Frans Hals / Jan Asselyn képmása Frans Halstól. *BMHB*, 2. 1948. 26–29., 60–61.

15 Pigler, Andor: Des petits tableaux du Settecento vénitien representant St. Roch / Szent Rókus-képecskék a velencei Settecentóból. *BMHB,* 3. 1949. 27–29., 48–49.

16 Pigler, Andor: Intorno ai „Tre filosofi" di Giorgione. *Bollettino d'Arte*, 39. 1936. 345–349. (Ábrahám asztrológiára tanítja az egyiptomiakat); Uő.: Astrology and Jerome Bosch. *The Burlington Magazine*, 92. 1950. 132–136. (Saturnus bolygó gyermeke)

17 Pigler, Andor: Deux apothéoses du XVIIe siècle / Két apotheozis a XVII. századból. *BMHB,* 7. 1955. 49–53., 92–94.

rovarokat. A festett legyek tehát azért kerültek a lajstromba vett festményekre, hogy igazi legyek ne piszkíthassák be azokat.[18] Nem mondja ki Pigler, de magunktól rájövünk: ne fogjon senki az ikonográfia művelésébe, aki nem képes örömét lelni századokkal ezelőtt latinul írt, madárlátta szövegek olvasásában.

A portré műfajának történetéhez három jelentős adalék a jelmezes csoportportékról, a halott-képmásokról szóló tanulmány, valamint a *Megjegyzések német-alföldi képmásokhoz* című írás.[19] Ezek tanúsága szerint Piglert egyrészt vonzzák a nem szokványos, a fejlődéstörténeti előzményekből korántsem egyenesen következő jelenségek, másrészt éppen az olyan konvenciók, amelyeket az utókor már annyira magától értetődőnek tekint, hogy vizsgálat tárgyává sem teszi. Az utóbbira példa az akár egy térben, akár párdarabot alkotó két képen ábrázolt házaspárok képmása: egészen a bibliáig visszanyúló szokásjoggal magyarázhatóan, az esetek döntő többségében a férj helye a heraldikai jobboldalon, a nőé a baloldalon van. Ennek a ténynek a tudomásulvétele még olyan gyakorlati kérdésben is a művészettörténész segítségére lehet, mint egy női vagy férfiportré párdarabjának megtalálása.[20] Ami a bibliai vagy mitológiai jelmezbe öltöztetett portrémodelleket illeti, Pigler figyelmét legfőképp az kelti fel, hogy a polgári Hollandiában ez a fajta szerepjátszás mennyire erőltetett, kevéssé természetes, nem egyszer egyenesen komikus, és mégis meglehetősen gyakori. Nagyon is tovább gondolásra érdemes következtetésre jut: „Annak a korántsem elszigetelt jelenségnek vagyunk tehát itt tanúi, amikor a divat erősebben jut érvényre, mint a specifikusan művészei szempontok."[21] A jelmezes csoportportrék között Jan de Bray egy művét, a *Megjegyzések*ben a Szépművészeti Múzeum Jacob Gerritsz. Cuyp öt gyermeket szabadban ábrázoló nagyméretű képét tárgyalva talál halottat az élők között, mint szuggesztív kifejezését a családi együvé tartozásnak. A budapesti Jordaens portréról szólva viszont a beleérző értelmezésben odáig megy el, ameddig egy következetes pozitivista biztosan nem merészkedne: „A megfáradt embert valami egészen szokatlan nagyvonalúsággal főleg azáltal jellemezte oly megragadó módon a művész, hogy a fej előtt szűkösebb teret hagyott, mint a fej mögött. Ennek a körülménynek szimbolikus jelentését önkéntelenül úgy értelmezi a szemlélő, hogy a testben-lélekben megtört férfi kifelé tart az életből".[22]

A *Portraying the Dead* című tanulmány három évszázad európai halott-portréit analizálja a kultúrtörténeti, tipológiai és minőségi szempontok egyidejű érvényesítésével. A nemzetközi összefüggéseket a korábbi szakirodalommal ellentétben

[18] Pigler, Andor: La mouche peinte: un talisman / A festett légy, mint talizmán. *BMHB*, 24. 1964. 47-64., 125-131.

[19] Pigler, Andor: Gruppenbildnisse mit historisch verkleideten Figuren und ein Hauptwerk des Joannes van Noordt. *Acta Historiae Arttium*, 2. 1955. 169-188.; Uő.: Portraying the Dead. Painzing - Graphic Art. *Acta Historiae Artium*, 4. 1956. 1-75.; Uő.: Notices sur quelques portraits néerlandais / Megjegyzések németalföldi képmásokhoz. *BMHB,* 21. 1962. 55-74., 132-140.

[20] Pigler 1962 i. m. 132., 136-137.

[21] Pigler 1955. i. m. 173

[22] Pigler 1962. i. m. 137.

nagyon is szem előtt tartó külön fejezet szól az észak és nyugat-magyarországi ravatalképekről. A provinciális szemlélet elleni harc, amely Pigler egész életművén végigvonul, itt is markánsan megjelenik.[23]

Pigler megjelenésével, viselkedésével, zárkózott, puritán magatartásával környezetében a pedáns szobatudós képzetét keltette, amit csak tovább erősített napi használatban lévő két kézikönyvének, a *Régi Képtár katalógusa*nak és a *Barockthemen*nek alig felfogható mennyiségű gyűjtőmunkára, kolostori szorgalomra valló karaktere. A tanulmányokat olvasva azonban ez a kép az olthatatlan tudásszomj támasztotta kóborösztön, a humorérzék és az ironikus látásmód személyiségjegyeivel gazdagodik. Iróniájára már eddig is láttunk példát, és még másutt is fogunk rá utalni, de kézzel foghatóan jelenik meg többek közt a *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst* című tanulmányában. Mint mindig, a tények iránti legteljesebb tisztelettel, de egyben szeretetteljes csipkelődéssel beszél azokról a 17–18. századi allegorikus ábrázolásokról, amelyeken az akadémiák művészei nagyúri mecénások oltalmáért esdekelnek a céhbeliek irigykedő és tudatlanságról árulkodó támadásaival szemben. A történet dramaturgiai csúcspontján az derül ki, hogy a felvilágosodás képviselői, a várakozásokkal ellentétben, ugyanúgy, csak más okokból az akadémiák ellen fordulnak, mint a céhek. A legnagyobbak művészi teljesítménye, mint Pigler számára magától értetődő, a legkevésbé intézményi hátterüktől függ.[24]

Szinte tapintható a felfedezés öröme, amikor a csupán P.A. monogrammal szignált Bulletin-cikket olvassuk arról, hogy a múzeum könyvtárának különösen nagy kincse Giovanni Battista Armenini 1587-ben *De veri precetti della pittura* címmel megjelent könyve, mert címlapján az egykori tulajdonos, a Velázquezt is méltató Don Francisco de Quevedo y Villegas spanyol író. sajátkezű aláírását olvashatjuk.[25] Pigler – ne legyen kétségünk – Armeninit és a reneszánsz és barokk sok más művészeti írójának munkáit csakúgy olvasta, mint spanyol nyelven spanyol szépirodalmat. Egy másik *Bulletin*-cikk, *Az Esterházy Képtár látogatói 1849-1865.* üdítő kiruccanás a befogadástörténet területére. A vendégkönyvből megtudhatjuk, a bécsi Kaunitz-palotában elhelyezett képtárat a mondott években egyáltalán nem csak főrangúak látogatták, hanem pedagógusok, iparosok, munkások, építészek, műgyűjtők, muzsikusok, írók, tudósok, politikusok is. Egyik kommentárjában, párhuzamot látva saját jelenével, megjegyzi: „A művészek soraiból kikerült látogatók legtöbbje fiatal korában járt az Esterházy képtárban. Az idősebb nemzedék tagjai, a beérkezettek csak kivételesen tartották szükségesnek a képtár, illetve múzeumlátogatást".[26]

23 Pigler 1956. i. m. 1–75

24 Pigler, Andor: Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien. *Acta Historiae Artium*, 1. 1954. 215–235.

25 Pigler, Andor: Un volume de la bibliothčque de Quevedo / Quevedo könyvtárából. *BMHB*, 15. 1959. 34–38., 85-87.

26 Pigler, Andor: Les visiteurs de la Galerie Esterházy. 1849–1865 / Az Esterházy-képtár látogatói. 1849–1865. *BMHB*, 28. 1966. 101–110., 164–174.

Balról jobbra: Pataky Dénes, Garas Klára, Nádasdi Heincz Katalin, Aggházy Mária, Kákay-Szabó György, Pigler Andor, fehér köpenyben Devich Sándor, jobbján Domán Andrea (?), jobb szélen Jeszenszky Sándor (?), s cigarettázva Dobrovits Aladár, 1946.

Nem lévén teoretikus alkat, Pigler, miközben a stíluskritikát legalább olyan intenzitással művelte, mint az ikonográfia-ikonológia tudományát, átfogóan a stílusok kialakulásának, fejlődésének a kérdéseivel nem foglalkozott. Általánosságban nem, de a barokk vonatkozásában, különösen pályája korai szakaszában, világosan megfogalmazta gondolatait mind a barokk genezisével, mind a korszak lezárulásával kapcsolatban. A stílus szellemtörténeti hátterét tekintve a jezsuitizmust fogadta el *első mozgató*nak. A jezsuita művészet fogalmán „a barokk művészetnek, mint az emberfölötti méretekre fokozott akarat művészetének leghatározottabb formáját értjük”.[27] Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy Loyolai Szent Ignác *Exercitia spiritualiá*jára hivatkozva, a *Kunstwollen* helyébe a *Wollen* fogalmát helyezte. Szent Ignác számára ugyanis „az akaratelhatározás a lelki élet koronája. Az életnek feltétlen akarása s a jelenvaló létnek oly szenvedélyes, rajongó szeretete, mely az emberfeletti szférákat is e színes és káprázta tó létezés körébe vonja. Ez a barokk szellem sarkalatos elve.”[28] – vallja nem minden pátosz nélkül a 24 esztendős tudós a barokk pátoszáról. Ami aztán a barokk végét és a klasszicizmus kezdetét illeti, Pigler Wilhelm Worringerrel és Hugo Schmerberrel

[27] Pigler 1923. i. m. 3.
[28] Uo., 16.

vállal gondolati közösséget: „Mélyrelátó szemek azt is észrevették, hogy a barokk szellem haldoklásával párhuzamosan [...] egy igen súlyos jelentőségű és szomorú jelenség mutatkozik. Lassanként, de feltartóztathatatlanul, megszűnik a művészet magától értetődő jellege, „szociológiai és kulturális lehorgonyozottsága", elidegeníthetetlen lényegének szerves beágyazottsága a XIX. század többi kultúrkincse közé. Többé az idők alkatának nem szükségszerű és őszinte megnyilvánulási formája, csak többé-kevésbé esetleges járuléka. És ez maradt mindmáig és talán ma leginkább az: csupán függelék."[29] Igazi ifjúkori hév érződik a barokkal együtt szinte az egész művészet elsiratásában, ami, Pigler életművének folytatását látva, múló láznak bizonyult.

Az egyediben az általános megmutatásánál maradva, viszonylag gyakran találkozunk olyan mondatokkal Pigler szövegeiben, amelyek a nemzeti jelleg iránti érdeklődéséről tanúskodnak. A következő idézetekben a kiemelések tőlem valók. 1926-ban Martino Altomontéról írja: „A XVII. századi római iskola két legfőbb jellemzője, a heroikus szellem komolysága és a szónokias grandiózitás keresése, nála elveszti meggyőző erejét s *az osztrák néplélek alapsajátságaihoz* idomulva, enyhébb és derűsebb felfogásmódba megy át."[30] 1931-ben Fragonard egy amúgy rendhagyó művéről olvassuk: „Fragonard művészi ösztöne és *a francia nemzeti stílus sajátosságai, a világosság és a báj,* fontos módosítást vittek a kompozíció egészébe, eliminálva minden nem lényeges részletet."[31] Az 1933-ban megjelent Donner monográfia egy mondata: „Míg az olasz, spanyol és német barokk szobrászatban a szenvedélyek tüze, a belső mozgalmasság leveti magáról az elviselhetetlen nyűgnek érzett szerkezeti törvényszerűségeket, addig *a francia barokk kimértebb, józanabb lélekalkata* a szobrászatban is mindenek előtt a formai szépségeszmény megvalósítására törekszik, általában a lelki tartalom rovására."[32] Egy kiragadott részlet a magyar esszéirodalom remekei közé sorolható Bogdány Jakab monográfiából (1941): „*az angol volt a tizenhetedik század legigényesebb, egyben azonban legtehetségtelenebb népe*; mindig a mohón elfogadó, élvező és gyűjtő, sohasem a feltaláló és adó fél."[33] Szintén 1941-ben fogalmazódott meg a magyarországi barokk művészetről szóló esszének ez a mondata: „Végül ami a tartalmi sajátságokat illeti, *a magyarság lelki világát jellemző férfias tartózkodás, szemérmesség és józanság* a hazai barokk művészettől távoltartotta a színpadiasság határán járó, túlságosan magára mutató pátoszt, az érzéki hatások keresését és az érthetetlenségig bonyolult témákat."[34] Vagy

29 Pigler 1922. i. m. 4–5.; Wilhelm Worringer: *Künstlerische Zeitfragen.* München, 1921. 12.; Hugo Schmerber: *Prager Baukunst um 1780*. Strassburg, 1913. 2.

30 Pigler Andor: XVIII. századi osztrák festők rajzai a Szépművészeti Múzeumban. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 4. 1924/1926 (1927). 175.

31 Pigler, Andor: Fragonard et l'art Napolitain. *Gazette des Braux-Arts*, 5. 1931. 196.

32 Pigler Andor: *Georg Raphael Donner élete és művészete*. Budapest, 1933. 10.

33 Pigler Andor: *Bogdány Jakab (1660–1724)*. Budapest, 1941. 9. [továbbiakban: Pigler 1941a.]

34 Pigler Andor: A barokk művészet. *Magyar művelődéstörténet.* Szerk. Domanovszky Sándor. IV. *Barokk és felvilágosodás*. Budapest, 1941. 520. [továbbiakban: Pigler 1941b.]

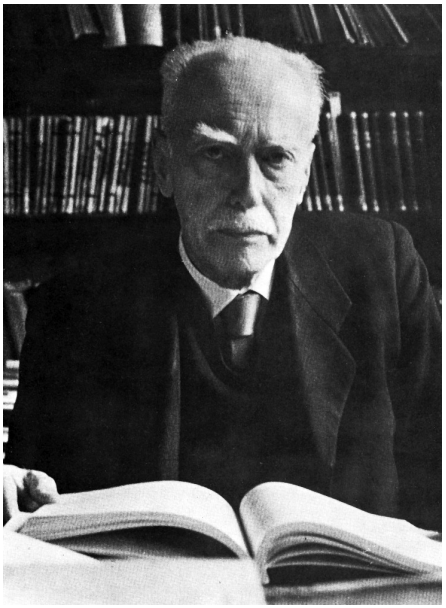
ugyanott Maulbertschről: „A XVIII. században nincs még egy olyan festő, akinek munkásságában *az északi népek transzcendens érzésvilága* oly salaktalanul nyilvánulna meg, mint az ő tökéletesen átszellemített művészetében."[35] Mindehhez csak annyit kívánok hozzáfűzni, hogy bár a regionális stílusjegyek és a helyileg tovább öröklődő kulturális hagyományok tanulmányozása, amelyet a nemzetállamok kialakulásának és megerősödésének korában nemzetkarakterológiának neveztek, a bölcsészettudomány rendkívül ingoványos területe, tények, evidenciák bizonyítják jelentőségét. A rendkívül bonyolult kérdéskör boncolgatásának sokat ártott a nacionalizmus megannyi, finoman szólva, túlkapása. Hogy Pigler e tárgyban mennyire nem szorul mentegetésre, azt a nacionalizmus vadhajtásai iránti nem egyszer megnyilvánuló ellenérzése is világossá teszi. A már idézett Bogdány Jakab monográfiában például ezt írja a barokk művészet külföldi mesterek uralta angliai színteréről: „A jelenkori nacionalizmus elveinek téves visszavetítése lenne, ha azt várnók, hogy ez a tény a leginkább érdekelt körökből megütközést vagy számottevő ellenállást váltott volna ki."[36] A magyarországi *Barokk művészet*ről szóló esszéjében is lényegében ugyanerről beszél: „Ausztriát akkoriban valósággal elárasztották az olasz művészek, míg a német fejedelemségek olaszokon kívül nagy számban hívtak területükre francia mestereket is, hogy azok a francia ízlés terjesztői legyenek; természetes tehát, hogy a XVIII. századi Magyarországon senki sem féltette a magyar ízlés önállóságát az örökös tartományokból beáramló idegen mesterektől."[37] Aztán, ahogy változtak az idők, és mi változtunk bennük, immár nemcsak a nacionalizmussal, hanem a materializmus vulgarizált változatával szemben is félreérthetetlenül távolságot tartott. Ennek egyik dokumentuma a Garas Klára *Magyarországi festészet a XVIII. században* c. kandidátusi értekezésének 1955. február 7-én tartott vitáján felolvasott opponensi véleménye. Pigler méltatja, hogy ez a dolgozat „magyarországi viszonylatban elsőként alkalmazza a történelmi materializmus módszereit a tárgyalt időszakra" és hogy így az értekezés „a szerző ideológiai fejlődésének igen számottevő mértékéről tanúskodik." Nem sokkal lejjebb azonban már kifogásolja, hogy Garas Klára a 18. század második harmadában, Troger, Sambach, Kracker és Maulbertsch freskóin a felvilágosult abszolutizmus hatását és az „államraison szabta követelmények" érvényesülését fedezi fel. Pigler ennek nyomát sem látja, így helyénvalónak gondolja arra figyelmeztetni, „hogy a társadalmi valóság tükrözése a művészetben sokszor igen bonyolult úton-módon megy végbe." Ugyanígy, többek közt azt is szükségesnek tartja a dolgozat egy másik részét bírálva megjegyezni, hogy a klasszicizmus, csupán azért mert a polgársághoz kötődik, nem feltétlenül hozza magával a realizmus előre törését.[38] Pigler antidogmatikus szemlélete egy, a műemlékvédelemmel kapcsolatos megnyilatkozásában is tetten érhető. 1941-ben egyenesen indulatosan szól a historizmusnak a barokkot a gótikával szemben diszkrimináló,

35 Uo., 554.

36 Pigler 1941a. i. m. 7.

37 Pigler 1941b. i. m. 529.

38 Pigler 1955. i. m. 271–272.



3. Pigler Andor, 1979. © Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Budapest

káros purizmusáról: „A gótikának és barokknak sokszor hangoztatott, mélyenfekvő kapcsolatait, szellemi rokonságát semmi sem világíthatja meg jobban, mint az, hogy a két korszak alkotásai harmonikusan megférnek egymás mellett, amire egyik legszebb példánk a soproni bencés-templom belseje. Csak a XIX. század rideg materializmusa ütközött meg a stílusegységnek ezen a képzelt „hiányán" és végzetes elvakultságában nem átallotta egyebek között például a pozsonyi dómból kiirtani a pompás, gazdag barokk oltárokat, Georg Raphael Donner örökbecsű szoborműveivel egyetemben!"[39]

Mint már utaltam rá, Pigler csak azt kifogásolta, ha a művészettörténet a tartalmi szempontot mellőzve egyedül a formai jellemzőket vizsgálja, de a stíluskritikai módszert csöppet sem becsülte le, sőt a legmagasabb szinten gyakorolta. Ezzel összhangban ismerte el az igazán jelentős művészek formanyelvének egyediségét, egyszeriségét. „kétségtelen, hogy nagy mesterek életművében a külső hatások mindég elenyésző jelentőségűek s alkotásaik lényegét, a zárt egyéniséget nem érintik" – állapítja meg, történetesen Paul Trogerről szólva, de általános érvénnyel.[40] Az egyéni karakterisztikumok meghatározásában nélkülözhetetlen eszközként és a felületes analógiák elhárítására használja az összehasonlítást. Így például, Trogernél maradva, szemben azokkal, akik stílusát szívesen állítják párhuzamba Tiepolóéval, leszögezi, hogy az osztrák mester „nem osztja Tiepolóval a végtelenben feloldódás misztikus örömét s míg a velencei mester művei alig megfoghatóbbak, mint az öröm percében felszakadó sóhaj, Troger teremtő képzeletének minden szála a földi világból indul ki s e testiséget juttatja diadalmas megdicsőülésre."[41] Pigler műleírásai ihletettek, emelkedettek, irodalmi igényűek, egyben – nincs ebben semmi paradoxon – pontosak és érzékletesek is. Fogalmazásának tisztasága, nyelvhasználatának egyszerre természetes és cizellált volta mindenkor példaértékű. Mestere volt az értekező prózának. Sokatmondó, hogy Donner monográfiájában, a szobrász stílusának klasszicizmust megelőlegező vonásairól szólva, Pigler alkalmat kerít rá, hogy csodálattal adózzon Winckelmann leghíresebb

39 Pigler 1941b. i. m. 534.

40 Pigler 1923. i. m. 41.

41 Uo., 1923. 41.

mondatának, mint a megfogalmazás mesterművének: „Az „edle Einfalt und stille Grösse" tétele, láthatatlan jelige gyanánt, már ott lebegett a nagy szobrász munkássága felett; csak a csodálatosan találó szóbaöntés származik Winckelmanntól."[42]

A befogadói érzékenység felsőfokán szól már 1922-ben Maulbertsch pápai freskóiról: „Ami az egész freskóműnek [...] egységes jelleget ád, az a rendkívül gazdag és sokszerű kolorit, mely az ellentéteket kerülő megvilágítottságban szelíden ömlik szét. Mint mezei virágokból kötött csokor, oly változatos s mintha porszemnyi finom harmatcseppek hűvös-ezüstös leple borulna rá, oly szerény ez a végtelen gazdagság; kimarad belőle minden kiáltó árnyalat."[43] Majd egy évvel később Troger győri mennyezetképeiről: „Míg a harmincas években freskóin a nehéz, főleg rőt árnyalatok uralkodnak, s rikítóbb foltok is gyakoriak, érett korában halvány ezüstszürke tónust von mennyezetképeire s csak ritkán és ilyenkor is mindég kompozicionális számítással fejleszti egy-egy színét a forrás hevére. Annál feledhetetlenebbek! Különben a megtört, hamvas, ínyenc finomságú színeknek, fehéren villanó fények és irizáló árnyékoknak pazar festője."[44] Maulbertschnek a bécsi Barokkmúzeumban őrzött Szent Narcissus képéről szólva, Pigler egy mű kifejezőerejét méltatja nem kevesebb szemléletességgel: „A festmény végítéleti hangulatában egy gomolyag vakító fény és izzó szín a kozmikus erők feltartóztathatatlanságával tör a magasba s ebből a roppant intenzitással világító tömegből csak az extatikus hévvel feltekintő fej és a széttárt karok sugároznak szét."[45] A műalkotások minden, így technikai tulajdonságaira is kiterjed figyelme. Annak a Georg Raphael Donnernek a monográfiájában, akit a szerző a 18. század minden más szobrásza fölé helyez, megvilágító erejű mondatokat olvasunk az ólomból készült szobrok esztétikai sajátszerűségéről: „Az ólom puhasága és nagy fajsúlya tiltja a messze kiágazó formákat, s minthogy a bronzzal ellentétben sokkal egyenletesebben issza fel a fényt, összefogott, lágyabb, festőibb formaadást enged meg. Ehhez járul egy igen fontos hatástényezője: enyhe, damasztos fényű felületének előkelő, tartózkodó jellege."[46] Számtalanszor meggyőződhettünk Pigler beleérző képességéről, ízlésének nyitottságáról, így meglepő, amikor nagy néha intoleránsnak, valamely kánon őrzőjének mutatkozik. Néhány 17. századi firenzei festőről írva, jut el egyszer csak egy ilyen határvonalhoz: „Bár Furini igen jelentékeny mesterségbeli készséggel rendelkezik, s főleg rajztudása megvesztegető, hitelét és tekintélyét mégis nagyban rontja az a körülmény, hogy lélekalkatának ernyedtségét sokszor olyan eszközökkel igyekszik palástolni, melyek messze kívülesnek a tulajdonképpeni művészi hatástényezőknek minden időkben elfogadott határain."[47] Vajon mik lehetnek ezek a minden időkben

[42] Pigler 1933. i. m. 1933. 14.

[43] Pigler 1922. i. m. 25.

[44] Pigler 1923. i. m. 41.

[45] Pigler 1927. i. m. 192–194.

[46] Pigler 1933. i. m. 10–11.

[47] Pigler Andor: Firenzei képek a tizenhetedik századból. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 9. 1937/1939 (1940). 174.

elfogadott határok? – kérdezzük, és sajnáljuk ilyenkor különösen, hogy vajmi keveset tudunk Pigler viszonyáról saját korának művészetéhez. Amúgy, nem győzzük hangsúlyozni, érdeklődése számtalan irányba kiterjedt. Sok más mellett arra is, milyen jelentősége van egy mű eredeti rendeltetésének, elhelyezésének. Bogdány Jakabról írt monográfiájából idézünk: „Ajtók és kandallók fölé voltak beillesztve ezek a képek [...] s ha nem oda, úgy ebédlő- és fogadótermek falának sötétre pácolt faburkolatába. Többnyire magas elhelyezésük és elsősorban díszítő rendeltetésük mind a csendéletképek, mind az állatképek esetében sommázó formakezelést és erőteljes színezést kívánt. Ha múzeumi elhelyezésüknél, – amely közeli szemlélet tehát ellenkezik a művész szándékával! – a mai néző a mintázásban helyenként darabosságot és a színkezelésben nyerseséget állapít meg, úgy legalább is megfontolást érdemel, vajjon e jelenségeket nem kell-e inkább a képek rendeltetésével helyesen számoló művészi ökonómia jelei gyanánt méltatni?”[48] A stíluskritikának természetesen szerves része a minőség kritikája. Pigler szeretettel ír Bogdány Jakabról, de elfogultság nélkül. Ha a mester madarakat ábrázoló képei között vannak kevéssé sikerültek is, akkor e tényen nincs mit szépíteni: „A művész tőle telhetően igyekezett a mozgalmasság, nyüzsgés benyomását kelteni a szemlélőben; sajnos, madarai mégis sokszor úgy hatnak, mint a kitömött természetrajzi preparátumok.”[49]

Stíluskritikai érzékenységét és óriási anyagismeretét Pigler számos, korábban ismeretlen szerzőségű mű mesterének meghatározásában is sikerrel kamatoztatta. Attribúciói közül legalább néhány ehelyütt sem maradhat említetlenül. A középitáliai hatásoknak velencei munkáiban is teret engedő, friuli származású Pordenone négy evangelistája és két szentje, mint a Szépművészeti Múzeum Évkönyveinek negyedik kötetében megjelent tanulmányból megtudjuk, 17. századi források tanúsága szerint eredetileg a velencei Scuola di San Francesco földszinti helyiségének mennyezetét díszítették, és még a Pyrker gyűjteményben is Pordenone munkáiként szerepeltek.[50] 1936-ban magyar és német folyóirat közölte Piglernek azt a felfedezését, hogy a budapesti múzeumba került egyik freskótöredék a regensburgi Bischofshof Császárfürdőjének dekorációjához tartozott, és a dunai iskola vezető mesterének, Albrecht Altdorfernek a kezétől származik.[51] A velencei Settecento festészetét is alaposan ismerő tudós 1947-ben tisztázta, hogy a Károlyi gyűjteményből letétként a Szépművészeti Múzeumba került (ma már sajnos onnan elkerült) két, hatalmas méretű, ókori történeti tárgyú festmény nem Giambattista Tiepolo, hanem Francesco Fontebasso alkotása.[52] Pigler lelt rá egyszersmind a Régi Képtár legkorábbi velencei

48 Pigler 1941a. i. m. 19.

49 Uo., 21.

50 Pigler, Andor: Giovanni Antonio da Pordenone ismeretlen festményei. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei,* 6. 1929/1930 (1931). 118–128., 262–263.

51 Pigler, Andor: Ein Bruchstück der Regensburger Wandmalereien Albrecht Altdorfers. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 57. 1936. 254–255.

52 Pigler, Andor: Quelques oeuvres inconnues de Francesco Fontebasso / Francesco Fontebasso ismeretlen művei. *BMHB*, I. 1947. 14–17., 31–32.

4. Pigler Andor a Magyar Népköztársaság Zászlórendje kitüntetés átvételekor a Parlamentben, 1984. október 1-én. © Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Budapest

festményére is, egy Madonnát gyermekével ábrázoló oltárképtöredékre is, és helyezte el, máig érvényesen Paolo da Venezia közvetlen hatókörében. Korábban, vagyis 1954-ig, 17. századi magyarországi festő munkájaként határozta meg a leltári lajstrom.[53] Az *Acta Historiae Artium* első, 1953-as száma közölte Pigler azonnali nemzetközi visszhangot kiváltó tanulmányát Lorenzo Lotto *Az alvó Apollo, a szétszéledő múzsák és az elröppenő Hírnév* témájú képéről. Az olasz reneszánsz egyik legeredetibb géniuszának egy sosem látott témájú képe került elő – érthető a nemzetközi figyelem. „16. századi holland festő" – ennyit tudott addig szerzőjéről a leltárkönyv, miközben tökéletesebben dokumentált műről álmodni sem lehet: leírása háromszor szerepel Lotto saját számadáskönyvében. Csak hát a cáfolhatatlan attribúció megfogalmazásához előzményként egy, a tudásával a szerencsének elébe menő aranyásó kellett.[54] *Szent Mihály legyőzi a lázadó angyalokat*, ezt a témát ábrázolja egy, Zichy Jenő hagyatékából előbb a Főváros, majd a Szépművészeti Múzeum tulajdonába került 17. századi olasz kép. Legalábbis ezzel az igencsak tág értelmű meghatározással vétetett a festmény leltárba, mígnem Pigler előbb felismerte rajta a bolognai Giuseppe Maria Crespi minden létező stílusjegyét, majd, aligha találomra kézbe vette Giampietro Zampetti, *Storia dell'Accademia Clementina* című, 1739-ben publikált könyvét, hogy abban megtalálja a képre pontosan ráillő leírást.[55] Ugyanilyen magabiztossággal mutat rá Sebastiano Ricci hagyatéki leltárában a velencei Settecento első mesterének az Esterházy gyűjteményből eladott, elkallódott, majd újbóli felbukkanása után 1958-ban megvásárolt *Venus a szatírral* kompozíciója leírására.[56]

Több tucat további mestermeghatározás fűződik Pigler nevéhez, de ezek felsorolása helyett hadd zárjam írásomat A PIGLER-rel. Aki bármennyi ideig is a Régi Képtár munkatársa volt, ma is megannyiszor mondja vagy hallja a mondatot: „megnézem a Piglerben". Vagyis utánanézek egy adatnak a Régi Képtár Pigler írta katalógusában, amely először 1937-ben, másodszor – természetesen javítva, bővítve – 1954-ben, utoljára pedig 1967-ben jelent meg.[57] Nélkülözhetetlen kézikönyv – szól a közhely. Legalább öt fős munkacsoport egyetlen kutató által példásan elvégzett munkája – így a főhajtó csodálat. Ez utóbbi jegyében, egy hatalmas életmű felettébb vázlatos áttekintése után, megengedem magamnak a kéretlen éremosztás gesztusát: szememben minden művészettörténész-muzeológus fölé, aki a Szépművészeti Múzeum falai között élte le munkás életét, mindmáig Pigler Andor alakja magasodik.

53 Pigler, Andor: Le tableau vénitien le plus ancien au Musée Hongrois des Beaux-Arts / A Régi Képtár legkorábbi velencei festménye. *BMHB*, 4. 1954. 28–31., 81–82.

54 Pigler, Andor: A New Picture by Lorenzo Lotto „The Sleeping Apollo". *Acta Historiae Artium*, 1. 1953. 165–168.

55 Pigler, Andor: La Chute des Anges rebelles par Giuseppe Maria Crespi. *Gazette des Beaux-Arts*, 56. 1960. 349–352.

56 Pigler, Andor: Un tableau provenant de la succession de Sebastiano Ricci / Egy kép Sebastiano Ricci hagyatékából. BMHB, 20. 1962. 71–73., 112–113.

57 Pigler Andor: Országos Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár katalógusa. Budapest, 1937.; Uő.:

PIGLER ANDOR PÁLYAKÉPE

Pigler Andor (Budapest, 1899. július 29. – Budapest, 1992. október 1.) művészettörténész. Édesapja: Pigler Lipót (1874–1903) kereskedelemügyi minisztériumi segédfogalmazó; édesanyja: Baumann Anna (1876–1948). A Fasori Evangélikus Gimnáziumban érettségizett 1917-ben. A PPTE-en kezdetben jogot, majd művészettörténetet tanult s 1922-ben Pasteiner Gyula és Hekler Antal tanítványaként szerzett bölcsészdoktori oklevelet, 1920-ban Hekler Antal címzetes tanársegéde lett. 1925–1926-ban a Római Magyar Intézetben, 1930–1931-ben Franciaországban folytatott ösztöndíjjal kutatásokat. 1922-től a Szépművészeti Múzeum muzeológusa, 1935-től a Régi Képtár vezetője, 1956-tól 1963. december 31.-ei nyugdíjba vonulásáig a Szépművészeti Múzeum főigazgatója. 1957–1958-ban, a magyar műtárgyak nagyobb részének kiköltözése után, ujjárendezte a Régi Képtár állandó kiállítását. 1929 és 1951 között magántanárként a PPTE/ELTE oktatott. 1952-ben kandidátusi fokozatot kapott. 1964-ben addigi munkásságára és azon belül is legfőképp az 1956-ban megjelent *Barockthemen*re hivatkozva kérte, hogy ítéljék meg számára a művészettörténet-tudomány doktora fokozatot, ezt azonban az MTA Tudományos Minősítő Bizottsága elutasította.[58] Kitüntetések: A Magyar Népköztársaság Érdemérem arany fokozata, 1952; Kossuth-díj, 1955; Ipolyi Arnold-érem, 1959; Munka Érdemrend, 1959; Munka Érdemrend arany fokozata, 1979; Magyar Népköztársaság babérkoszorúval ékesített Zászlórendje, 1984; Széchenyi-díj, 1990; Herder-díj, 1991.

BIBLIOGRÁFIA

Hámori Katalin: Biographie. Publications d'Andor Pigler *BMHB,* 36. 1993. 8–13.; Török Gyöngyi: Bibliographie Andor Pigler. *Acta Historiae Artium,* 36. 1993. 5–9.

PIGLER ANDOR FONTOSABB ÍRÁSAI

Olasz freskóciklus a Szépművészeti Múzeumban. Budapest, 1921. (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 1.); *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*. Budapest, 1922. (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 2.); Pigler Andor. *A győri Szent Ignác-templom és mennyezetképei.* Budapest, 1923. (A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 4.); Neue Beiträge zu Georg Raphael Donner. I. Die Madonna der Krönungskirche in Budapest. *Belvedere*, 5. 1924. 133–139.; Guido Reni két rajza a Szépművészeti Múzeumban*. Az Országos Magyar*

Országos Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár katalógusa. I-II. Budapest, 1954.; Uő.: *Museum der Bildenden Künste Szépművészeti Múzeum. Katalog der Galerie Alter Meister.* I-II. Budapest, 1967.

58 Marosi Ernő: Az interdiszciplinaritás a művészettörténetben. *BUKSZ*, 2, 1990, 1. 90.

Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, 3. 1921/1923. (1924). 46–50., 125–126.; Solimena műhelyéből. *Archaeologiai Értesítő*, 40. 1923/1926. 210–226.; Jegyzetek az osztrák klasszicizáló későbarokk szobrászathoz. *Archaeologiai Értesítő*, 41. 1927. 170–182., 326–329.; Az osztrák barokkfestők műveihez. *Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve*, 2. 1923/1926. (1927). 268–276., 394–395.; XVIII. századi osztrák festők rajzai a Szépművészeti Múzeumban. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyveim*, 4. 1924/1926. (1927). 174–195., 227–230.; Vallási vonatkozású, szatirikus festmény a Szépművészeti Múzeumban. *Archaeologiai Értesítő*, 43. 1929. 193–201., 370–371.; A barokk tárgyválasztás és formanyelv. *Magyar Művésze*, 5. 1929. 253–264.; Pacecco de Rosa művészetéhez. *Archaeologiai Értesítő*, 45. 1931. 148–167., 331–336.; Fragonard et l'art Napolitain. *Gazette des Beaux-Arts*, 5. 1931. 192–198.; Giovanni Antonio da Pordenone ismeretlen festményei. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 1929/1930. (1931) 118–128., 262–263.; Giovanni Battista Pittoni Szent Erzsébet-vázlata. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 6. 1929/1930. (1931) 207–213., 270–271.; Ein Ferraresisches Bildnis. *Pantheon*, 8. 1931. 484–486.; La Vièrge aux épis. *Gazette des Beaux-Arts*, 8. 1932. 129–136.; *Georg Raphael Donner élete és művészete*. Budapest, 1933.; „Evagationes spiritus" (Egy képmagyarázat és adatok az esztergomi Keresztény Múzeum festményeinek történetéhez). *Archaeologiai Értesítő*, 46. 1932/1933. (1934). 121–136., 207–208.; Valerius Maximus és az újkori képzőművészetek. *Petrovics Elek emlékkönyv*. Budapest, 1934. 87–108., 213–216.; Zur Bildniskunst von Luca Longhi. *Pantheon*, 15. 1935. 120–124.; Intorno ai „Tre filosofi" di Giorgione. *Bollettino d'Arte*, 29. 1936. 345–349.; Ein Bruchstück der Regensburger Wandmalereien Albrecht Altdorfers. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 57. 1936. 254–255.; Ein Frühwerk des Lucas van Leyden. *Oud Holland,* 53. 1936. 182–186.; *Országos Magyar Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár katalógusa*. Budapest, 1937.; Sokrates in der Kunst der Neuzeit. *Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums*, 14. 1938. 281–294.; The Importance of Iconographical Exactitude. *The Art Bulletin*, 21. 1939. 228–237.; Un tableau attribué à Claude Vignon. *Gazette des Beaux-Arts,* 21. 1939. 319–322.; Firenzei képek a tizenhetedik századból. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 9. 1937/1939. (1940). 171–184.; A barokk művészet. *Magyar művelődéstörténet*. Szerk. Domanovszky Sándor. IV. *Barokk és felvilágosodás.* Budapest, 1941. 517–564.; *Bogdány Jakab (1660–1724)*. Budapest, 1941. (Magyar művészeti írások); Quelques oeuvres inconnues de Francesco Fontebasso / Francesco Fontebasso ismeretlen művei. *BMHB*, 1. 1947. 14–17., 31–32.; Le portrait de Jan Asselyn par Frans Hals / Jan Asselyn képmása Frans Halstól. *BMHB*, 2. 1948. 26–29., 60–61.; Une scène de légende de W. Heimbach. *Kunsthistorische Mededelingen von het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, 3. 1948. 8–11.; Notice sur Dirck de Quade van Ravesteyn. *Oud Holland*, 63. 1948. 74–77.; Reminiscenze trecentesche a Firenze nell'ultimo quarto del sec. XV. *Annuario dell'Istituto Ungherese di Storia dell'Arte di Firenze*, 1. 1947. (1948) 81–87.; Des petits tableaux du Settecento vénitien representant St. Roch / Szent Rókus-képecskék a velencei Settecentóból. *BMHB,* 3. 1949. 27–29.,

48–49.; Jan van Eyck magyar kapcsolata. *Magyar Művészet,* 16. 1949. 45–54.; Astrology and Jerome Bosch. *The Burlington Magazine*, 92. 1950. 132–136.; Zur Auswirkung der niederländischen Stillebenmalerei. *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, 26. 1950. 244–246.; Das Problem der Budapester Kreuztragung. *Phoebus*, 3. 1950/1951. 12–24.; Juan de Borgoña női arcképe az esztergomi múzeumban. *Művészettörténeti Értesítő*, 1. 1952. 41–43.; A New Picture by Lorenzo Lotto „The Sleeping Apollo". *Acta Historiae Artium*, 1. 1953. 165–168.; *Országos Magyar Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár katalógusa*. I–II. Budapest, 1954.; Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. (Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien). *Acta Historiae Artium*, 2. 1954. 215–235.; Le tableau vénitien le plus ancien au Musée Hongrois des Beaux-Arts / A Régi Képtár legkorábbi velencei festménye. *BMHB*, 4. 1954. 28–31., 81–82.; A pártfogolt művészet. Ikonográfiai adatok a képzőművészeti akadémiák történethez. *Művészettörténeti Értesítő*, 3. 1954. 3–19.; Gruppenbildnisse mit historisch verkleideten Figuren und ein Hauptwerk des Joannes van Noordt. *Acta Historiae Artium*, 2. 1954/1955. 169–188.; Deux apothéoses du XVIIe siècle / Két Apotheozis a XVII. századból. *BMHB*, 7. 1955. 49–53., 92–94.; Pigler Andor opponensi véleménye. Kandidátusi vita Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században c. dolgozatáról. [1955. február 7.] *Művészettörténeti Értesítő*, 4. 1955. 270-273.; *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. I–II. Budapest,1956.; Portraying the Dead. Painting – Graphic Art. *Acta Historiae Artium,* 4. 1956. 1–75; Contribution à l'oeuvre de Spillenberger / Spillenberger művészetéhez. *BMHB*, 13. 1958. 48–52., 130–131.; Un volume de la bibliothèque de Quevedo / Quevedo könyvtárából. *BMHB*, 15. 1959. 34–38., 85–87.; Un gruppo di dipinti di Francesco Fontebasso a Budapest. *Arte Veneta*, 13/15. 1959/1960. 155–161.; Utilisation répétée de cartons de fresques / Freskókartonok ismételt felhasználása. *BMHB*, 17. 1960. 9–21. 113–116.; La chute des Anges rebelles par Giuseppe Maria Crespi. *Gazette des Beaux-Arts*, 56. 1960. 349–352.; L'élément nordique dans l'art de Lorenzo Lotto / Az északi elem Lorenzo Lotto művészetében. *BMHB*, 19. 1961. 33–42., 113–118.; Un tableau provenant de la succession de Sebastiano Ricci / Egy kép Sebastiano Ricci hagyatékából. *BMHB,* 20. 1962. 71–73., 112–113.; Notices sur quelques portraits néerlandais / Megjegyzések németalföldi képmásokhoz. *BMHB,* 21. 1962. 55–74., 132–140.; Pigler Andor opponensi véleménye. Vayer Lajos „Masolino és a római reneszánsz kezdetei" (A San Clemente bazilika freskóciklusai című doktori értekezésének vitája, 1961. június 30-án a Magyar Tudományos Akadémián. *Művészettörténeti Értesítő*, 11. 1962. 66–70.; Garas Klára „Franz Anton Maulbertsch" című doktori értekezésének vitája, 1961. október 13-án a Magyar Tudományos Akadémián. Pigler Andor opponensi véleménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 11. 1962. 197–199.; Zum Werk des Frederick van Valckenborch. *Oud Holland*, 77. 1962. 127–129.; La mouche peinte: un talisman / A festett légy mint talizmán. *BMHB*, 24. 1964. 47–64., 125–131.; Les visiteurs de la Galerie Esterházy. 1849–1865 / Az Esterházy-képtár látogatói. 1849–1865. *MHBH*, 28. 1966. 101–110., 164–174.; *Museum der Bildenden Künste – Szépművészeti*

Múzeum. Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest, 1967.; *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und18. Jahrhunderts. 2. erw. Aufl*. I-III. Budapest, 1974.

PIGLER ANDORRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Mojzer Miklós: Pigler Andor köszöntése. *Ars Hungarica*, 7. 1979. 259-268.; André Pigler a quatre-vingts ans. En hommage à André Pigler ancien Directeur Général du Musée des Beaux-Arts à l'occasion de son 80e anniversaire ses collègues et amis / A Szépművészeti Múzeum kutatói köszöntik a 80 éves Pigler Andort a múzeum ny. főigazgatóját. *BMHB*, 53. 1979. 2-3.; SzA [Szilágyi András]: Ma kísérik utolsó útjára Pigler Andort. *Magyar Nemzet*, 1992. október 8. 10.; Bogyay, Thomas von: Andor Pigler (29. Juli 1899 - 1. Oktober 1992) *Ungarn-Jahrbuch*, 20. 1992 (1993) 198-299.; Kovács Éva: Pigler Andor halálára (1899-1992). *Ars Hungarica*, 21. 1993. 3-4.; Mojzer Miklós: In memoriam Andor Pigler (1899-1992) / Pigler Andor emlékezete (1899-1992). *BMHB*, 78. 1993. 3-7. 95-98.; Szigethi Ágnes: In memoriam Pigler Andor 1899-1992. *Művészettörténeti Értesítő*, 42. 1993. 62-64.; Szigethi Ágnes: Hetvenegy év a Szépművészeti Múzeumban. Pigler Andor munkássága. *Új Művészet,* 10, 1999, 12. 42-44.; Végh János: Az ikonográfia helyzete Magyarországon az ötvenes éveben. *Ars Hungarica*, 29. 2001. 267-280.; Mojzer Miklós: Pigler Andor (1899-1992). *Frakkok* II. 407-420. - MMA.: 703-705. (Szigethi Ágnes); ÚMÉL V. 347-348.; RÚL XV.: 757-758.

Sümegi György

OLTVÁNYI (ÁRTINGER) IMRE (1893–1963)

Pátzay Pál rövid jellemzése szerint „dr. Oltványi Imre a Jelzálog Hitelbank igazgatója volt. Kitűnő francia nyelvtudása okán, mert az elnök, úgy emlékszem, csak franciául tudott. Feleségül vette dr. Rózsa Miklós leányát. Rózsa az akkori 'haladó' művészet szervezője és hírlapi hirdetője volt. Oltványi e réven a művészekkel közeli barátságba került. Jelentékeny szerepe volt abban, hogy műgyűjtőket és a művészeket társaságába vonja. Ő maga is műgyűjtő volt."[1] Bernáth Aurél a Gresham-körről, az asztaltársaságukról szólva élesebben fogalmazott vele kapcsolatban: „A szót rendszerint Oltványi Imre vitte, az egyensúlyzavarig feszített tetterő és maga a fékezhetetlen érvényesülési vágy. Valóban sokoldalú képességekkel rendelkezett. Az első világháborúban fogságba, Szibériába került, s ott négy év alatt jól megtanult oroszul, angolul és franciául. Hazatérve befejezte jogi tanulmányait, és a közgazdasági életben talál elhelyezkedést. Rövid pár év alatt a Magyar Jelzálog- és Hitelbank igazgatója lesz. Közben Rózsa Miklós lányát vette el feleségül, így a művészettel és a művésztársadalommal is szoros kapcsolatba került."[2] Az Oltványi életműnek a föntiekben fölrajzolt sarkpontjait figyelembe véve jogosan fölmerülhet a kérdés, hogy e sok tevékenységű értelmiséginél[3] milyenek a tevékenységi arányok, mikor, milyen mértékben kerül előtérbe az egyik vagy másik foglalkozási ág. Életrajzából mindez kiderülhet. Összességében mégis az rögzíthető, hogy polgári foglalkozásával párhuzamosan vált kiállításszervezővé, művészeti íróvá, szerkesztővé az 1930-as évek elejétől, majd 1945 után a politikai-közéleti tevékenysége került előtérbe, amit a nyugdíjazása előtti intézményvezetői (Magyar Nemzeti Múzeum, Szépművészeti Múzeum) periódusa zár le.

Oltványi Imre művészettörténeti fölkészültségéről, művészeti írói tevékenységéhez kapcsolódó tájékozódási képességéről kevés megbízható adat áll rendelkezésre. Kéziratban, a hagyatékában megmaradt verseiből és az első világháborús naplójából kitetszik, hogy eredendően talán művésznek, költőnek, poétának készülhetett. A késő szecesszió kissé szenvelgő, spleenes attitűdje kialakuló személyiségét is megé-

1 Pátzay Pál autográf kézirata,1976. szeptember 26. (Magántulajdon)

2 Bernáth Aurél: *A múzsa udvarában*. Budapest, 1967. 53–58. (A Gresham-kör)

3 Ortutay Gyula jellemzése szerint: „Nemcsak a magyar képzőművészet egyik legönzetlenebb híve, szerelmese és szervezője volt – az irodalomé éppen úgy, mint a kritikáé, a színházak, koncertek éppúgy vonzották, mint a filozófusok művei, a közgazdasági elméletek. A politika elvi, elméleti kérdései éppúgy foglalkoztatták, mint eleven, mindennapi gyakorlata". Ortutay Gyula: Oltványi Imre temetésén. *Oltványi Imre emlékkiállítás.* Szerk. Solymos Ede. Baja, 1963. 5–7.

rintette. Ehhez nyilvánvalóan tápláló háttérként szolgált fiatalkori újságírói tevékenysége, amely föltétlen összeköttetést, sőt, bejárást biztosított számára a művészvilágba. Pesti bölcsészként Szabó Lőrinccel járt együtt Riedl Frigyes Verlaine-szemináriumára,[4] és az ifjú költőt bátorította a Babitscsal történő, a *Nyugat*ban való megjelenés reményét adó találkozásra:

> Versek égtek a zsebemben. Ez, az
> látta már őket, ifjúság, s igaz,
> hogy tetszettek, de én féltem. „Csak a
> Nyugatba, kolléga úr!" „Csak oda!",
> bólintottam. „Harasó! Öregem,
> boldogan közlik: Babits maga sem
> rímel különbűl!"[5]

A Babitscsal történt találkozását, s a hozzá való meghívását így rögzítette Szabó Lőrinc:

> „Voltál nála?" Pontosan, józanon
> beszámoltam. Bátyuska kacagott:
> „Harasó! Hölgyek, Lőrinc befutott!"[6]

Oltványi hallgatott, hallgathatott művészettörténeti előadásokat is a pesti egyetemen, s nyilván hamar kialakulhatott érdeklődése a múzeumok, friss kiállítások iránt. Tájékozódása irányulásában, ízlése kialakulásában és a kortársi képzőművészeti életbe való bevezetésében[7] meghatározó szerepe lehetett apósának, a modern művészet fontos istápolójának, Rózsa Miklósnak[8] (Oltványi 1923-ban vette feleségül leányát Rózsa Lilliant).

---

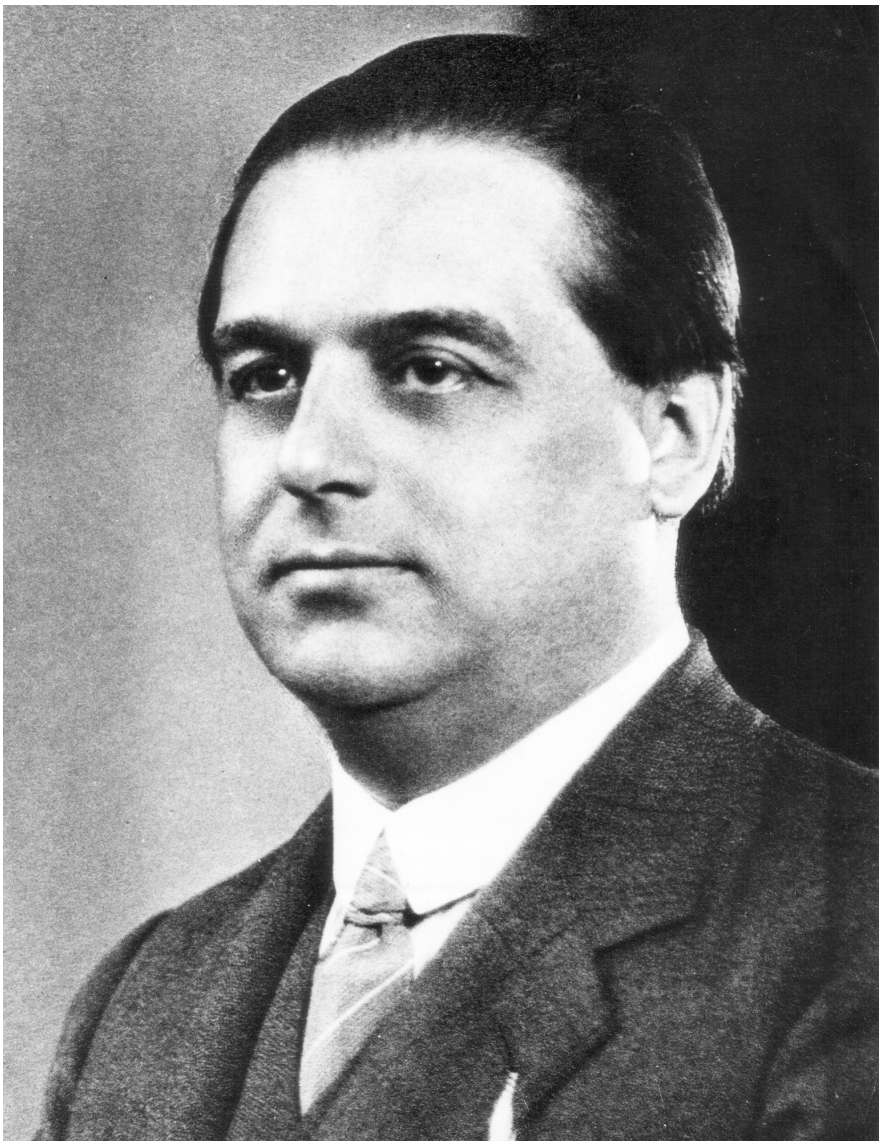
4 Szabó Lőrinc: Verlaine a szemináriumban. *Szabó Lőrinc összes versei*. Sajtó alá rend. Kabdebó Lóránt. Budapest, 2003. II.: 142.

5 Szabó Lőrinc: Vers és szorongás. Uo., 143.

6 Szabó Lőrinc: Vissza, és mégis. Uo., 147–148., továbbá az *„Akkor hát szerdán..."* című vers, uo., 147. A hallgatótársainál idősebb, orosz fogságból hazatérő Oltványinak a „Bátyuska" becenevét használta Szabó Lőrinc, és a „harasó" kifejezéssel is őt jellemzi. Kapcsolatukról: *Érlelő diákévek. Napló, levelek, dokumentumok, versek Szabó Lőrinc pályakezdésének éveiből, emlékezések az 1915–1920-as évekről*. Sajtó alá rend. Kabdebó Lóránt. Budapest, 1979. 134., 162., 169., 186., 193., 205.

7 Elsőként a Képzőművészek Új Társasága munkájába kapcsolódhatott be. „Szívvel-lélekkel csatlakozik a KUT mozgalmához. Ő fedezi egy ideig a KUT folyóirat anyagi terheit. Ezeket ugyan ránk, festőkre áthárította, de úgy, hogy képekkel fizethettünk. Főleg így keletkezett az ő szép és tekintélyes magángyűjteménye". Bernáth 1967. i. m. 54.

8 Lyka Károly: Előszó. In: Rózsa Miklós: *A magyar impresszionista festészet*. Budapest 1914.; *Új színben. Rózsa Miklós és művészönarckép-gyűjteménye 1932–1943.* Kiállítási katalógus/MNG. Szerk. Veszprémi Nóra. Budapest, 2007.; *A Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapesten.* Kiállítási



1. Pécsi József: Oltványi Imre, 1930-as évek második fele. © Magántulajdon.

Oltványi első, Egry József művészetéről szóló publikációjának a megjelenése és a házasságkötése között nyolc év telt el. Ez Oltványi sikeres banki pályakezdésének, politikai pályaindulásának és családalapításának az időszaka. Művészeti kapcsolatai,

katalógus/MNG. Szerk. Gömöry Judit, Veszprémi Nóra. Budapest, 2009.; Kopócsy Anna: *Képzőművészek Új Társasága (1924–1950).* Budapest, 2015.

személyes kontaktusai is ezidőtt, nyilvánvalóan Rózsa Miklós mellett erősödtek meg, beilleszkedve az ő társaságába. Újságíróskodásáról ugyan azt vallotta később: „fiatal koromban, [...] ábrándozásaimban folyton írók és festők között éltem”,[9] de a képzőművészeteket ismerni, megismerni, vagy ugyanerről értő módon írni – egymástól nagy távolságra eső dolgok. A banki beosztásokban lépésről lépésre fölfelé haladó tisztviselő, a politizáló, műgyűjtésbe kezdő Oltványi azonban messzemenően ambicionálhatta bekapcsolódását a művészeti életbe és az írásba. Rózsa Miklós segítő támogatása, szakmai biztatása s kapcsolatrendszere nélkül valószínűleg nem lett volna lehetősége erre. Oltványi be is vallotta ezt: „Művészeti felfogásom kialakulásában Rózsa Miklóson kívül Réti Istvánnak köszönhetek a legtöbbet”.[10] S tegyük hozzá: továbbá a Gresham-körnek,[11] annak a baráti- és asztaltársaságnak, amely a KUT-összejövetelek után együtt maradókból (először a Dunakorzóban, majd a Gresham kávéházban) bővült Oltványi 50. születésnapjára, az 1943-ban készített fénykép-tabló szerint huszonnyolc főre.[12]

Rózsa Miklós szakmai hátországa biztosíték lehetett számára arra is, hogy nem lép ingoványos, bizonytalan talajra. Igaz, az 1910-es évek forrongó avantgárdja meghűlt, a katolikus neobarokk időszaka ez, a bethleni konszolidáció ideje, Horthy első évtizede, az 1920-as évek Magyarországa. A fölfedező, kockázatvállaló Rózsa és Oltványi között generációs és ízlés-, valamint habitusbéli különbségek is adódtak. Rózsa fölfedező, bemutató, mindig újat létesítő szervező volt, míg Oltványit inkább a már visszaigazolt, ismertté vált értékek vonzották. Az ő célja nem az új művészeti értékek föltáró bemutatása, úttörő fölfedezése volt, hanem a konzerválás, ismert értékek propagálása. Írói és szerkesztői munkássága persze nem nélkülözhette a kockázatvállaló magatartást, a fölfedezést, a merész kiállást sem. Különösen így van ez a *Magyar Művészet* szerkesztői munkájával. (A lap az erősen jobbra tolódó politikai hangulatban és hisztériakeltésben jutott el az 1938. december végi megszűnéséig, amikor is a folyóirat kiadási engedélyét nem hosszabbították meg.)

Oltványi művészeti írói magatartása, fölkészültsége, a jól tájékozott értelmiségi attitűdje nyomon kísérhető az írásaiban. S általánosan elmondható az is, hogy a művelt, sokat és több nyelven olvasó-író polgár alapmagatartása a meghatározó. A művészetet ünnepnek, a lélek ünnepének tartja, a pihenés széppé, harmonikussá tételére a legalkalmasabb eszköznek. Olyannak, ami a hétköznapi hajszoltságból kiemeli az embert. A mire való a művészet kérdésre Oltványi jellemző válasza: „amit a művészettől elvárhatsz: az élet szebbik mását.”[13]

---

9 A hetvenéves Réti István. *Jelenkor*, 5, 1943, 1. (január 1.) 6-7. – újra közölve: Oltványi Imre: *Művészeti krónika. Összegyűjtött képzőművészeti írások.* Sajtó alá rend. Sümegi György. Budapest, 1991. 107–110. – az idézet: 109. [a továbbiakban ennek a kiadásnak oldalszámaira hivatkozom]

10 Uo., 109.

11 Genthon István a Gresham-körről és Wertheimer Klára a Gresham-körről. *Enigma*, 28. 2021. No 106. 104–109.

12 Sümegi György: Oltványi Imre mint gyűjteményalapító és műgyűjtő. *Tanulmányok Zádor Anna 90. születésnapjára. Ars Hungarica*, 22. 1994. XXXIX. t.

Legelső, nyomtatásban megjelent művészeti írásában Oltványi kísérletet tesz a remekmű megfogalmazására, így: „A művészi alkotás összhangzatos és összefoglaló eredménye a remekmű, amely egyetlen lehetséges és végleges megfogalmazása egy adott koron belül a jelenségekről vagy dolgokról való művészi felfogásnak."[14] Későbbi írásaiban is figyel erre, mindig fontos műveket és alkotókat igyekszik ismertetni. Ezt az elvet az *Ars Hungarica* könyvsorozat szerkesztőjeként is törekszik betartani. A Genthon István szerkesztéséből átvett munkának Oltványi azt a határozott célt szabta, hogy szükséges „a sorozatot monografikus magyar művészettörténetté [...] fejleszteni", továbbá azt, „hogy elsősorban az élő művészekkel foglalkoznak". S hogy a szerkesztő-válogató Oltványi számára kik fontosak az élő művészetből? Erre a kérdésre ugyanezen ismertetőjében válaszol. Úgy értékeli, hogy az 1930-as évek elején végbement „az a nyilvánvaló értékátalakulás, amely Berény, Szőnyiék nemzedékét mostanában az élre emelte".[15] Így valójában elhatárolódik az emigrációban élő, avagy lassan hazaszivárgó avantgárd alkotóktól (Kassáktól Mattis Teutsch Jánosig) és a római iskola művészeitől is (Aba-Nováktól Patkó Károlyig). Ez utóbbiakkal bizonyos átfedések azonban lehetnek, mivel néhány római ösztöndíjas a Gresham-körnek is aktív tagja volt,[16] azonban nem ők képezték a római iskola fő sodrát. Oltványi a posztnagybányai, és az École de Paris igazodású/szellemiségű alkotókból választott, ám megvoltak érdeklődésének is a határai. Mivel szorosan kötődött a Greshamhez, ami attól bármely irányban eltért, neki az már kevésbé tetszett. S hogy ezen az idő előrehaladtával kényszerült valamiképpen szerkesztőként változtatni, annak az is oka lehet többek között, hogy a kiválasztott generáció számottevő alkotói, vezető művészegyéniségei csak kis számban jelentkeztek. Persze kortársi generációja elé is tekint a szerkesztő, sőt a honfoglalás kori magyar művészetről is közöl összefoglalót a Bisztrai Farkas Ferenc által kiadott, igényes, művészi megformálású[17] sorozatban.[18]

---

13 Oltványi Imre: A rejtett szépségek mestere: Ferenczy Károly. *Jelenkor*, 2, 1940, 21. (november 1.) 11. p. – újra közölve: Oltványi 1991. i. m. 92–93. – az idézet: 93.

14 Oltványi Imre: Egry József. *Uj Szin*, 1, 1931, 1. 3–11. – újra közölve: Oltványi 1991. i. m. 7–11. – az idézet: 7.

15 Az Ars Hungarica sorozatra vonatkozó idézetek egy helyről valók: Sámán András [Oltványi Imre]: Ars Hungarica. *Magyar Írás*, 3, 1934, 5. 115–120. – újra közölve: Oltványi 1991. 16–19. – az idézet: 17.

16 Pl.: Bartha László, Barcsay Jenő, Szőnyi István, Pátzay Pál, Vilt Tibor. Ld.: P. Szücs Julianna: *A római iskola*. Budapest, 1987. 123–124.

17 Farkas Judit: Ars Hungarica. Bisztrai Farkas Ferenc és a két világháború közötti művészeti könyvkiadás. *„Aki nem ír, hanem úr". Bisztrai Farkas Ferenc emlékezete*. Tanulmányok, visszaemlékezések, dokumentumok. Szerk. Farkas Judit. Budapest, 2007. 17., 24–82.

18 Az *Ars Hungarica* sorozat megjelent kötetei: Genthon István: *Bernáth Aurél.* Budapest, 1932.; Ártinger Imre: *Egry József.* Budapest, 1932.; Fenyő Iván: *Szőnyi István*. Budapest, 1934.; Tolnai Károly: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1934.; Farkas Zoltán: *Medgyessy Ferenc*. Budapest, 1934.; Ártinger Imre: *Derkovits Gyula*. Budapest, 1934.; Kállai Ernő: *Czóbel Béla*. Budapest, 1934.; Nyilas-Kolb Jenő: *Farkas István*. Budapest, 1935.; Körmendi András: *Kernstok Károly*. Budapest, 1936.; Gombosi György: *Beck Ö. Fülöp*. Budapest, 1938.; Fettich Nándor: *A honfoglaló magyarság művészete*. Budapest, 1935.

2. A Gresham-asztaltársaság, 1943. © Oltványi Noémi.

Furcsának tartható Oltványi önjellemzése, az a mód, ahogyan saját Egry-könyvét aposztrofálja: „Írása (mármint a sajátjáé) eléggé újszerű kísérlet a magyar művészeti irodalomban. Egyrészt fogalmi nyelvre akarja fordítani a festészet sui generis tartalmát és nyelvét, másrészt [...] Egry pszichikumából kívánja levezetni művészetének sajátságait". Ő az egész *Ars Hungarica* sorozatot[19] kísérletnek fogja föl, s abban reménykedik, hogy „talán a sorozat munkatársainak együttműködése megteremti azt a képzőművészeti esszényelvet, amelynek egyértelműsége alkalmas lesz arra, hogy a művészeti tanulmányok a nagyközönség részére is legalább olyan hozzáférhetők lesznek, mint az irodalmiak."[20] Szimpatikus és fontos célkitűzése a képzőművészeti esszényelv megteremtésére való törekvés. Az elv azonban idealisztikus, mivel nem teremtődött meg a vágyott, sajátos képzőművészeti esszéstílus – ahogyan ekkoriban a magyar irodalmi esszé az első virágkorát élte Bálint György, Németh László, Cs. Szabó László, Szerb Antal és mások munkáiban –, és a pár ezres megjelenésű *Ars Hungarica* kötetek természetesen nem a nagyközönséghez, hanem elsősorban a szűkebb szakmához jutottak el. Összességében művészettörténeti jelentőségű a sorozat megjelentetése. Az 1930-as évtizedben első vonalbéli művészet-

19 Sodics Dominika: Az Ars Hungarica-könyvsorozat (1932–1938) és a Gresham-kör 1. *Enigma*, 28. 2021. No 106. 110–159.

20 Oltványi 1991. i. m. 18.

történészek által bemutatott erősödő, a hazai festészettörténetben kulcsszerephez jutó életműveket tárt a nyilvánosság elé. Művészettörténeti értékelése szerint az *Ars Hungarica* a „korszak legjelentősebb művészeti könyvsorozata."[21] Az egyes kötetekről megjelent könyvismertetések természetesen árnyaltabb képet mutatnak.

Oltványi művészeti írói érdeklődésének centrumába elsősorban Egry József és Derkovits Gyula életműve tartozott, róluk írta az első könyv formában megjelent összefoglalót. Az Egry-könyvéről megjelent ismertetők[22] a szerzőt új szereplőként üdvözlik a művészeti irodalomban, s az elismerés, a csodálkozó elutasítás, Egry bemutatása hiányosságainak a fölsorolása egyaránt megjelenik. A *Diárium* recenzense szerint Egryről Oltványi „írt okos, lelkes tanulmányt", s a festőt „elmélyedő elemzéssel közel is hozva az olvasóhoz."[23] Nyilas-Kolb Jenő szerint Egry „»egyhúrú« művészetét tárgyilagosan próbálja elemezni."[24] Elek Artúr szerint Oltványinak „általában a magyarázás a célja. [...] Kár, hogy előadásának a módja a kelleténél elvontabb és spekulatívabb."[25] Ybl Ervin szerint „agyonanalizálja Egry Józsefet, azok számára is megoldhatatlan rejtély lesz a művész, akik előtt a fénynek, ragyogásnak ez a költészet őszinte hitvallástétel volt. Az ilyen monográfiák ahelyett, hogy közelebb hoznák, az értetlenség homályába merítik a művészt."[26] Ybl véleménye konvergál Fülep Lajoséval, aki az Oltványi által neki küldött könyvet levélben köszöni meg. „Az Ön értekezése jó nyomon jár, csak azt hiszem, nem megy egészen végig ezen a nyomon. Nézetem szerint, amit Ön E.[gry] líraiságának nevez, inkább csak látszata valaminek, ami mélyebben fekszik: valami kozmikus szemléletnek, amely nem fér el a szükségképp mindig töredékes képformában, s ennek a szemléletnek vehiculuma egyfelől a fény, másfelől az adecquat *nyílt* képforma".[27]

A Derkovits-kötet fogadtatása már valamivel elismerőbb volt, mint az Egryé, s ebbe talán belejátszhatott a könyv megjelenése előtt fiatalon meghalt festő tragikus sorsa iránti fokozott együttérzés is. A könyvismertetők egy része már esszéről ír, s elismeri Oltványi lélekelemző képességét („Ártinger tökéletes biztonsággal dolgozik a lélekelemzés és az esztétika legfinomabb eszközeivel"). Boros Mihály szerint a könyv megjelenése „művészi élmény, mesteri írás". Farkas Zoltán úgy értékeli. hogy az „első méltó igazságszolgáltatás, mely a szerencsétlen művésznek kijutott". Ybl Ervin itt is kritikusabb hangjában már az elismerés is megjelenik: „Derkovits jellemző festői sajátosságainak markánsabb kiemelése, a szőrszálhasogató művészeti elemzés mérséklése mindenesetre előnyére vált volna a

21 *Magyar művészet 1919–1945*. Szerk. Kontha Sándor. Budapest, 1985. I.: 156.

22 Ld.: Bibliográfia.

23 Két művészeti könyv [Egry József, Bernáth Aurél]. *Diárium*, 3, 1933, 5/6. 148–149.

24 Nyilas Jenő: Genthon István: Bernáth Aurél (33 képpel) – Ártinger Imre: Egry József (33 képpel). Budapest, 1932: Bisztrai Farkas Ferenc kiadása. Ars Hungarica I. és II. kötet. *Magyar Művészet*, 9, 1933, 3. [96.]

25 [Elek Artúr]: Ars Hungarica. *Ujság*, 1932. december 24. (289. sz.) 6.

26 (Y. E.) [Ybl Ervin]: (Művészeti monográfiák). *Budapesti Hírlap*, 1932. december 31. (294. sz.) 9.

27 *Fülep Lajos levelezése III. 1931–1938*. Sajtó alá rend. F. Csanak Dóra. Budapest, 1995. 150–151.

3. Oltványi Imre a *Politika* c. lap főszerkesztője, karikatúra, *Politika*, 1947. július 5. 2.

különben értékes füzetnek".[28] Derkovits nagymonográfusa, Körner Éva értékelése szerint: „Artinger érdeme, hogy a magyar politikai és szellemi életben, válságos időpontban kiállt egy olyan művészért, akinek esztétikai értékei összefonódtak az akkor már nagyon tagadott szociális állásfoglalással. [...] Megértően méltatta, indokoltnak tekintette a Derkovits-mű társadalomkritikáját."[29]

A képzőművészeti esszényelv kialakítására való törekvést önmagára nézve is kötelezőnek érezte. Ezen akarat, tudatosság jegyében igyekezett sajátos fogalmakat használni, elmozdulni egyéni terminológia kialakítása felé. Felemás eredménnyel, mert semmiféle szakmai visszhangra nem talált a kísérlete, ami úgy is hathat bizonyos szempontból, mint a túlesztétizálás terméke. Írásaiban találunk példát, példákat az öncélú, önmagáért való (nyugodtan hozzátehetjük: riasztó) esztétizálásra: „Erőteljes, tágtüdejű lélegzésük van a festményeknek: cselekvően kapcsolódtak az életbe."[30] Az egyénien használt fogalmak egyike-másika szócsinálmánynak hat., pl. a Pátzay szobraival kapcsolatban emlegetett, de részletesebben, fogalmilag meg nem határozott „részarány", „célszobrászat", „stílkritika" fogalmak a szöveg fölött lebegnek. Mert a „részarány" lehetne a részeknek az egészhez való viszonya, egy méret-arány viszonyrendszerben. De Oltványi inkább misztifikálja a fogalmat, így: „A vasszigorú részarány zártsága, az újuló léptékek izgató játéka bonthatatlan összefüggést teremt, és alkalmat ad a szobrász formai kézírásának érvényesülésére akkor is, amikor csak egy művészi gondolat hevenyebb lejegyzéséről van szó."[31] Pátzayról írta még: „Ez az ízléses képírás teszi egyik fő értékét a *Fésülködő nő*nek, amelyen a részarányosság pompásan fékezi a szobor zökkenő ritmikáját". Oltványi igen impulzív, lázasan lelkesedő[32] s nagy

[28] A Derkovits-könyv sajtóvisszhangja egybegyűjtve: Oltványi-Ártinger Imre: *Derkovits Gyula.* 2. kiad. Előszó: Körner Éva. Szombathely, 1994. 71-87.

[29] Uo., 3-9.

[30] Oltványi-Ártinger Imre: Berény Róbert legújabb képei. *Berény Róbert festőművész gyűjteményes kiállítása.* Kiállítási katalógus/Fränkel. Budapest, 1937. 1-7. - újra közölve: Oltványi 1991. i. m. 70-71. - az idézet: 71.

[31] Oltványi-Ártinger Imre: Pátzay Pál művészete. Kézirat, 1938. második fele - MI Adattár, ltsz.: MKCS-C-I-152.

[32] „Amikor úgy vélte, hogy eleget tud a művészettörténetből, azonnal egy Brueghel-monográfiába

teherbírással dolgozni, szervezni tudó egyénisége túlzásaihoz sorolhatjuk az efféle részleteket. Írásai előkészítéséhez a művészről való alapos és részletes tájékozódása érdekében gyakran kért önéletrajzot az alkotóktól, amelyeket azután a fogalmazásában hasznosított (Kádár Béla,[33] Vilt Tibor[34] stb.).

Oltványi művészeti írói érdeklődésének centrumában - természetesen Egry és Derkovits mellett - a KUT és a Gresham-kör tagjainak a munkássága állt. Az 1930-as évek második felében ez a fajta esztétikai meggyőződés erősen különbözött a hivatalos irányzatoktól, a kormány támogatta műcsarnokiaktól, a római iskolától és az 1944 tavaszáig, a nyilas hatalomátvételig folyamatosan erősödő német művészeti befolyástól. Nála is föllelhetünk egyfajta visszavágyódást a Trianon előtti Magyarországba: „A magyar nemzet sem adta fel – s nem adja fel ma sem – reményét a nagy nemzeti föltámadásnak."[35] Kísérletet tett a magyar festészet nemzeti sajátságainak a megfogalmazására: „Nemzeti sajátosságaink: a szín mindenek felett való uralkodó szerepe a forma fölött, az érzékletességet lágyan kendőző érzelmesség, a természethez való hűséges simulás, a képzeletnek a szerkesztés szigorú logikája felett való uralma, a festői harmóniák lírája."[36]

Gerevich Tibornak a római iskola kizárólagosságára törekvő, másokat elutasító magatartását - Rippl-Rónairól értekezve – kifogásolta Oltványi. Állítása szerint „egy kassai előadásában 'blöff'-nek minősítette Rippl-Rónai József művészetét."[37] Fölemlíti Gerevichről „az ún. 'római iskola' iránti apasági érzetét, [...] a Párizzsal szemben gyakorta kimutatott ellenszenvét", a „Róma-Párizs ellentét kiélezését". Megnevezi „kisebb tehetségű tanítványait", az őket aposztrofáló kifejezéseiből maró gúny árad: „inaskáinak", „epigonjainak", „aprószenteknek", sőt, „Gerevich-boyoknak" nevezi őket. Kifogásolja, hogy Nagy Zoltán „hírhedt könyvében" Rippl-Rónainak „egy semmitmondó oldalt szentelt".[38] Balás-Piri László német nyelvű összefoglalójából kiemeli, hogy a szerző „hiányolja Rippl-Rónaiban a nemzeti összetartozás mély érzését." A korabeli Rippl-recepciónak e vitatható következtetéseivel szembeállítja Petrovics Elek adekvát Rippl-képét, és megjegyzi azt is, hogy „éveken át készültem egy Rippl-Rónairól szóló könyv megírására", tehát őneki ezért is lényegbevágó kérdés a jelentős alkotó ambivalens értékelése. A Gerevichet és egyes

akart kezdeni. Alig bírtuk visszatartani." – jegyezte föl Bernáth Aurél, ld.: Bernáth 1967. i. m. 54.

33 Kádár Béla önéletrajz-vallomása. Sajtó alá rend., bev.: Sümegi György. *Művészet*, 18, 1987, 11/12. 56–61.

34 Vilt Tibor vallomása. *Művészet*, 29, 1988, 10. 58–61.; Basch Andor festőművész önéletrajza, 1941. május. 4/6. – 7. lap (Magántulajdon).

35 Oltványi-Ártinger Imre: A mai lengyel festészet. *Magyar Művészet*, 14. 1938. 104. – újra közölve: Oltványi 1991. i. m. 71–74. – az idézet: 72

36 Oltványi Imre: Iványi Grünwald Béla. *Jelenkor*, 2, 1940, 20. (október 15.) 12. – újra közölve: Oltványi 1991. i. m. 90–91. – az idézet: 91.

37 Oltványi Imre: Művészetpolitika és művészettörténet. Rippl-Rónai. *Jelenkor*, 5, 1943, 5. (március 1.) 9–10. – újra közölve: Oltványi 1991. i. m. 110–113. – az idézet: 110.

38 Vitéz Nagy Zoltán: *Új magyar művészet.* Budapest, 1941. 84–85.

tanítványait bíráló írás – korábban sem fordult elő hasonló – megjelenése (1943. március 1.) után, március 17-én Gerevich fölhívta Oltványit,[39] és magyarázkodott.[40] Hivatkozott arra, hogy „annak idején mindent megtettem a Magyar Művészet megmaradásának érdekében", s valójában fölajánlotta Oltványinak az általa jegyzett *Szépművészet* szerkesztését. Ám ezzel még nem ért véget a vita, mert a nagytekintélyű Szekfű Gyula védelmébe vette Gerevichet. Ő Oltványi Gerevich-jellemzését „minotaurusz-rajz"-nak minősíti, s kiemeli, „Hogy ma még vannak igazi művészek és azok háborítlanul dolgozhatnak, ez elsősorban az ő [értsd Gerevich] érdeme, mert ő harcolt minden megkötő törekvéssel, ő állott útjába a művészeti téren megkísérelt uniformizálásnak és diktatórikus törekvéseknek." Elismeri azonban, hogy Gerevich „nem a párizsi vagy francia művészetet tartja károsnak utánzás esetén, hanem az ú.n. École de Paris irányát."[41]

Oltványi már korábban, 1939 márciusában finom és burkolt célzást tesz a római iskolára: „mostanában, az olasz iskolák homályos és hangos stíluskeresésének idejében".[42] *A francia művészet vonzásában* című cikkében[43] Oltványi a francia művészet dicséretét zengi, s ellenpontként említi: „Hosszú évek óta nyakig ülünk a 'propagandában'. [...] A politikai propaganda tartalmatlan jelszavai úgy zümmögnek körülöttünk, mint a mérges darazsak. Már azt sem hallod, ha a romboló zsivajban a szellem, a művészet nemesen félénk hangja elbűvölő dallamba kezd. Hiába szavának varázsa, a 'világnézeti' propaganda üstdobjainak robajával nem tudja fölvenni a versenyt". Alig leplezett, már szinte nyílt németellenességét fogalmazta meg így. Ennek egyéni motivációjához hozzá kell számítani a *Magyar Művészet* folyóiratnak a szélsőjobboldali körök általi ellehetetlenítését, a támadásaik végeredményét, a folyóirat megszűnését.

Oltványi a *Magyar Művészet*et Majovszky Páltól felelős szerkesztőként az 1935. évi 3. számtól vette át (amikor Majovszky betegsége elhatalmasodott), s az 1938. évi

39 Oltványi gyorsírással – nem titkosírással, ahogy elterjedt a szóbeszédben – jegyezte föl a telefonbeszélgetésüket. Közli: *Fülep Lajos levelezés IV. 1939–1944*. Sajtó alá rend. F. Csanak Dóra. Budapest, 1998. 396–397.

40 A Gerevich–Oltványi telefonbeszélgetésről az utóbbi által készített följegyzést Elek Artúr megkapta s leveleiben részletesen beszámolt az ügyről Fülep Lajosnak 1943. április 17-én. Ld.: uo., 371.

41 Szekfű Gyula: Kéretlen válasz hívatlan szerzőtől. *Jelenkor*, 5, 1943, 7. (április 1.) 5. Elek Artúr szerint „Szekfű Gyula védelmére kel G[erevich[-nek és meglehetős gorombán támadja O[ltványi]-t". Fülep Lajos szerint „remek az Oltványi–Gerevich dialógus. [...] Derék ember Oltványi". *Fülep Lajos levelezés IV.* 1998. i. m. 371, 395–397, 400. Gogolák Lajos évekkel később megidézte Gerevich Centrál kávéházi asztalát: „csakis a római iskoláról lehetett dicsérőleg beszélni, de Rippl-Rónairól szigorú ítélet hirdette két feketekávé között, hogy nem tudott rajzolni, és felületes és korszerűtlen párisi". Gogolák Lajos: Egy másik kávéházi asztal. *Politika*, 1947. július 26. (17. sz.) 9. – újra közölve: *Enigma*, 16. 2009. No 59. 156–159. – az idézet: 157.

42 Oltványi-Ártinger, Emeric: Mattyasovszky-Zsolnay (1885–1935). *Nouvelle Revue de Hongrie*, 31, 1939, 3. 248–250. – újra közölve: Oltványi 1991. 84–86. – az idézet: 86.

43 Oltványi Imre: A francia művészet varázsában. *Jelenkor*, 2, 1940, 3. (február 1.) 7. – újra közölve: Oltványi 1991. 88–90. – az idézet: 88.

POLITIKA * 1947 AUGUSZTUS 23 9

KIK VAGYUNK?...

Írta: GOGOLÁK LAJOS

A *Politika* mult heti számában cikk jelent meg, amely elmondotta a *Független Kisgazda Párt* úgynevezett balszárnyának ideológiai programját, elmondotta azt a folytonosságot, melyre ez a csoport a magyar politika történetében hivatkozhatik. De a politika egyuttal emberek dolga is. Nézzük csak végig, kik képviselik ezt a politikát. *Kik azok a férfiak, akik világosan látták kezdettől fogva azt a vonalat*, mely a magyar politikai cselekvés mértékét megszabja. Annak idején súlyos ellentétekbe keveredtek, sorsuk a megnemértés volt és a magány. Mégis vállalták, mert vállalniuk kellett. Ennek a realista programnak felismerése hordozóira sok gondot és kötelezettséget rótt, — de a Független Kisgazda Párt balszárnya oly emberekből áll, akik erre felkészültek. Intellektuális magatartás, szellemi előkészület, európaiság jellemzi valamennyit, a magyar kérdések higgadt és tárgyilagos szemlélete, komoly és keserű realizmus.

Oltványi Imre

a Független Kisgazda Párt balszárnyának egyik legmarkánsabb alakja, tipusa annak az intellektuális embernek, aki felismerte történelmi és sorsszerű kötelezettségeit. Realista és aggódó elme, szemlélete kiábrándult. Egyike a legműveltebb embereknek napjainkban, különösen mély francia kulturával rendelkezik. Éppen mert olyan jól látja messziről az európai műveltség világosságát, ezért nézi talán olyan kiábrándultan magyar dolgainkat. Ismeri az ösztönök, illuziók, romantikus gesztusok kárát és pesszimizmusa szinte teremtő jellegű, mert ismeri a dolgok és lehetőségeik mértékét is, Nehéz és válságos megoldásoknál gyakran hívták segítségül. Feladatköre az európai távlatokra predesztinálta. A modern francia irodalom és művészet alapos ismerője, az új magyar művészeti szemlélet egyik első úttörője, nem véletlen, hogy bizonyos reménytelenséggel áll meg zavaros és tisztázatlan politikai viszonyaink között. Sokat töpreng. Volt a Nemzeti Bank elnöke és pénzügyminiszter; most készül elutazni Svájcba, mint Magyarország berni követe; többször képviselte a felszabadulás után Magyarországot a nemzetközi interparlamentáris konferenciákon. A Független Kisgazdapárt sok válsága közben gyakran fordultak hozzá, hiszen ismeri a párt minden változatát és lehetőségét. Az 1940-es években ő hívja életre a párt polgári tagozatát, hogy ez legyen segítségére a párt paraszti tömegeinek és népi vezetőinek a problémák intellektuális kidolgozásában és megfejtésében és hogy bekapcsolja a budapesti és általában a városi értelmiséget a párt munkájába, a nép politikai életének és vágyainak vérkeringésébe. A polgári tagozat azóta sok értelmiségi munkaerőt adott a Kisgazdapártnak, szerepe a hidalás város és falu, nép és polgárság között. Oltványi Imre ekkor világosan látta a problémát: a Kisgazdapárt nem maradhat elszigetelt falusi, vidéki osztálypárt, nagy nemzeti párttá kell fejlődnie. Később a parasztság, munkásság, értelmiség összefogásában a polgári tagozatnak nagy szerepe lett, a néppel és a nép sorsával azonosult értelmiségiek toborzója és gyűlhelye lett ez a tömörülés.

Itt kezdte szereplését a párt életében

Ortutay Gyula

is. Most kultuszminiszter és igen elfoglalt, sokfelé tekintő politikus, akinek egyeztető és tárgyaló készsége gyakran felülkerekedik az ellentéteken, rendkívül fordulatos politikus, aki rövid karrierje alatt ösztönös tapintással kiismerte a magyar politika összes pontjait és zónáit. A párt életébe az 1940-es évek elején, a polgári tagozat révén kapcsolódott be. De ez nem történt előkészület nélkül. Addigi pályája is mindvégig a néppel való egyesülés irányába mutatott. Ortutay Gyula a néprajz tudósa és fiatalon a néprajzi tudomány egész új irányait igyekezett Magyarországon, a mi tudományunkban meggyökereztetni, munkája körül nagy ellentétek kerekedtek. Rendkívüli mozgékonysággal — sohasem volt elzárkózott néprajzi tudós, de közvetlenül érdekelte a tudomány, irodalom, politika minden változata. Gondosan készült jövendő hivatására, régtől fogva tanulmányozza a magyar közoktatási politikát, barátaival terveket dolgozott ki még 1944 előtt annak megreformálására. Új elgondolásait nagy diplomáciai készséggel és körültekintéssel érvényesíti. Miközben a Kisgazdapárt baloldali csoportjának tagja, körülötte és barátai körül még egy éve nagy ellentétek kavarognak és még párttagságukat is támadják. A miniszter Ortutay Gyula már bravuros tárgyaló, lecsiszolja az ellentéteket, anélkül, hogy eredeti álláspontjából és magatartásából valamit is engedne, igen határozott nézetei vannak emberi és európai helyzetünkről, ismeri a magyar és gondját, tekintete rideg és illuziótlan.

Igen, ennek a csoportnak magatartása a magyar társadalom megmerevedett és dermedt sztatikájával szemben határozott kritikai volt. Oltványi Imre és Ortutay Gyula is jól mutatják pályájukon és megnyilatkozásaikban ezt a kritikai magatartást.

Katona Jenőnél

ez a társadalmi és szellemi kritika valósággal étosszá emelkedik. Ellenzékiségének tartama erkölcsi elégedetlenség a magyar politika és társadalom hibái és hiányai ellen. Ma sem változott egykori kritikája. Hirdeti a nép, a parasztság sorsával való teljes azonosulást a szabadság és emberiesség szellemében. Annak idején a legbátrabb ellenzéki újságírók egyike. Nemzeti és katolikus oldalról érkezik a hitlerizmus elleni ellenálláshoz és a német veszedelem kínzó felismeréséhez. Németellenes állásfoglalásában erősíti szociális hitvallása is. Cikkeket, könyveket ír a hitlerizmus magyarországi térhódítása ellen, követeli a nép jogainak érvényesülését. Évek során sok üldöztetést szenved, a nyilasok a börtönbe vetik és csak a Dunántúl felszabadulása után szabadul. A felszabadulás után a Kisgazdapárt baloldalán foglal helyet és éles küzdelmet folytat a társadalmi igazságosság és realizmus érvényesítéséért. Súlyos ellentétekbe keveredik, mert jól látja a Kisgazdapárt akkori helytelen irányvonalát. Ma sem tagadja régi hitvallását, első élményei a szociális és humanista keresztény újítók írásai. De olyan magyar katolicizmusra gondol, mely bátor és ingathatatlan őrtállója az emberi szabadságnak. A francia katolikusok ellenállását idézi gyakran; innét elégedetlensége a magyar katolicizmus társadalmi helyezkedésével és erőviszonyaival. Egyike nálunk azoknak a keveseknek, akik világosan érzik, mint kell előrehajtani a társadalmi és politikai fejlődést a történelmi szükségszerűség és társadalmi igazságosság irányában.

Ide tartozik, a kisgazdapárt baloldali csoportjához

Mihályfi Ernő

tájékoztatási miniszter is. A mai politikai élet elsősorban elfoglaltságát és sokfelé orientált tárgyalókészségét ismeri. Ügyes és született tárgyaló, óvatos és rendkívül érzékeny figyelője a közvélemény változásainak, — igen, azelőtt szerkesztő volt, a legéberebb magyar szerkesztők egyike. A Magyarországot igyekezett haladó és népies irányba vezetni, a Független Kisgazdapárt heroikus ellenzéki korszakának a népi irodalom feléledésének és a falukutató írók törekvésének szolgálatába állította lapjait. A Független Magyarországban először zendíti meg talán széles visszhanggal a paraszt-munkás- és értelmiségi összefogás sorsdöntő politikai fontosságát. Megérezte ennek jelentőségét és mellette végig kitart. Itt is megmutatja, milyen jól ismeri a közvéleményt és mekkora politikai tapintattal és változatossággal tudja irányítani a lehetőségeket, miközben pillanatra sem mond le a nagy principiumokról.

És itt van

Gulácsy György

ma a magyar politikai élet egyik legvitatottabb egyénisége. Történelmi gyökérből eredt, régi szatmári birtokos nemesi családból, de családja tele van 48-as és kossuthista, majd meg 1918-as károlyista hagyományokkal. Véralkata is hajtja a radikális politika felé, de ismeri a magyar társadalom bajait, politikai életünk hibáit és hiányait, a történelmi és társadalmi szükségszerűség követelményeit. Hibája, hogy Oltványihoz, Katonához hasonlóan túlságosan magas emberi és európai igényekkel nézi a magyar politikát. Mértéke kritikai és magatartása következetes és nem alkudó. Annak idején vállalta a Kisgazdapártból való kizáratás ódiumát. Francia műveltség és magyar problémalátás ölelkeznek benne. Radikalizmusa és progresszív szemlélete láttatja meg vele a szegényparasztság jelentőségét és politikai szerepét. Egyik legodaadóbb híve Katona Jenővel együtt *Dobi Istvánnak* és tudják róla, hogy politizálásában egyedül a parasztságtól vesz mértéket, parasztembereket csoportosít, parasztemberekkel igazolja a radikális és haladó fejlődés szükségszerűségét. A magyar parlamentarizmus régi hagyományaihoz sem hűtelen, rettenhetetlen debatter, mindig kész vívó, fordulatos és gyors tárgyaló.

E szellemi-politikai körnek, a XX. század magyar doktrinerjeinek Benjáminja

Bognár József,

Budapest fiatal polgármestere. *Szabó Dezső* köréből, a magyar nemzeti radikalizmus eszmevilágától áthatva került a Kisgazdapártba, ahol hamar kitünt nem közönséges szervező és szónoki képességeivel. A nemes értelemben vett *juste milieu* emberei közé tartozik, aki a meglévő ellentéteket inkább *egyezteti*, mint *élezi*. Így különösen alkalmas kényes és bonyolult ügyek letárgyalására és e tranzaktív képességét különösen koalícióközi viszonylatban megfelelően is értékelik. A középiskolai tanári katedráról, most meg a fővárosi politikából, ahol a Kisgazdapárt frakciójának főtitkára volt, került az első tehetetlen és tehetségtelen tájékoztatási miniszter után abba a miniszteri székbe, melynek jelentőségét mindig betöltője adja meg. Majd újra a municipális politika vezetője, jelenleg pedig — úgy hisszük — Európa legfiatalabb polgármestere. Nagy szellemi értéktiszteletével, történelmi, művészi, irodalmi fogékonyságával nem közönséges feladatok betöltésére hivatott. Valahogy úgy találta meg őt a város, mint *Mikszáth Kálmán Beszélő Köntösé*-ben Kecskemét az ifjú Lestyán Mihályt. Mit érezhet, amikor harminc évével végigtekint a Szabadság-hegyről e csodálatos, bár félrom városra, amely a hegyek, síkság, Duna találkozásánál a dunavölgyi népek nagy találkoztatását szimbolizálja? Azt érezheti, megépítjük, fölépítjük városunkat, életünket. De többé nem másoknak, hanem *magunknak*.

Íme, ilyen férfiak, ilyen egyéniségek vezetik a Független Kisgazdapárt úgynevezett baloldali csoportját, mely tulajdonképpen nem is zárt és körülhatárolt csoportosulás —, inkább olyan embereknek emberi találkozása, akik látják a magyar gondok lényegét és tudják, hogy a magyar politikai élet roppant hibái az egyre élő romantika és illuzió között egyedül a *kritikai realizmus* az egyetlen lehető állásfoglalás. Ez a kritikai realizmus az, mely a romantika, az illuziók, az ábrándok és kielégületlen vágyak országában annyira vitatottá és annyit megbeszéltté teszi a Független Kisgazdapárt baloldalának helyzetét, — holott a probléma igen világos és igen egyszerű: a nemzet nagy kérdéseinek a szabadság és haladás irányában való szolgálata, a szükségszerű fejlődés előrehajtása és előmozdítása, a társadalmi és emberi valóságok felismerése.

Mihez kezd most Anglia?

Az angol gazdasági felhatalmazási javaslat, amelyet a konzervatív és liberális lapok egyszerűen „dictator-law"-nak neveznek, a Lordok Házában is keresztül ment s most már csak a királyi szentesítés szükséges ahhoz, hogy törvénnyé váljék. A javaslat alsóházi vitájában óriási megdöbbenést keltett Herbert Morrison tervgazdasági miniszter nyilatkozata, aki ezt mondotta: „Még nem tudjuk, mihez is kezdünk, ha megkapjuk a felhatalmazást."

Ez a kijelentés legfeljebb csak formájában és őszinteségében lehet megdöbbentő, de tartalmában nem. A kormány valóban nem tudja, mert nem tudhatja, hogy mihez kezdjen. A brit gazdaság a bajoknak olyan szövevényébe bonyolódott, melyeket csak teljes egészükben lehetne orvosolni, a fokozott állami beavatkozás és egyéb rész-intézkedések legfeljebb a tüneteken segíthetnek ideiglenesen. Egyszerűen arról van szó, hogy a háború folytán Anglia kamat-szedőből kamatfizetővé, hitelezőből adóssá vált, s míg eddig más országok munkája járult az angol nép eltartásához, addig most az angol népnek kell másokat eltartania.

Anglia ezidőszerint többet fogyaszt, mint amennyit termel; a különbséget valamivel meg kell fizetne. A kormány fő-programmja, a dollárral való erélyes takarékoskodás, legfeljebb annyit eredményezhet, hogy a dollártartalék két hónap helyett háromig vagy négyig futja, de az import ilyen erős korlátozása viszont az élelmezési helyzetet s ezen keresztül a termelés fokát rontja. A megoldást a messzebbre tekintő angol közgazdák nem is itt keresik. Fel kell szabadítani a világpiacokat, elsősorban pedig le kell szállítani vagy meg kell szüntetni a gazdagabb országok (az USA) behozatali vámjait, hogy az angol ipar az egész világon eladhassa minőségi termékeit, az angol szövetet, luxusautókat, hosszúéletű gépeket, nemes acélokat. Ez a természetes kiút a válságból, nem az az autark jellegű politika, amit a kormány most kezdeményez. A brit mezőgazdaság fejlesztésével meg lehet ugyan takarítani valamennyi dollárt, de az angol élelmiszer úgysem versenyezhet árban a tengerentúlival; az ilyen ráfizetéses megoldások sosem lehetnek hosszúéletüek. A szigetország erőforrásait olyan gazdasági ágakban kell felhasználni, ahol Anglia a legjobbat és a legelsőt tudja nyujtani.

(j)

4. Oltványi Imre (bal szélen), karikatúra, *Politika*, 1947. augusztus 23. 9.

12. számig végezte. A lap főmunkatársa – a kolofonban jegyezve – dr. Lázár Béla, segédszerkesztő dr. Péter András (az 1935. 2. számig). Az 1936. 1/2. számtól a szakmai tájékozódást segítendő hazai és nemzetközi hírek, információk közreadására *Művészeti hírek* rovatot létesített. A lap iránya, szerzői gárdája alapvetően nem változott. A leggyakoribb szerzők: Kállai Ernő, Lázár Béla, Rózsa Miklós, Ybl Ervin, Elek Artúr, Herman Lipót, Farkas Zoltán, Hoffmann Edith, Lyka Károly, Kampis Antal, Rózsaffy Dezső stb., de közöl – többek között – Gerevich Tibor, Gombosi György és Pogány Kálmán írást is. Sem az erősödő német befolyásnak, sem a római iskolának nem adott teret, ezeknek nem szolgáltatta ki a lapot a szerkesztő. Valószínűleg ezért jobboldalról, sőt, szélsőjobbról érték támadások a lapot, ráadásul olyan elsöprő erővel, hogy a sorsát is megpecsételték. A szélsőjobboldali *Magyarság* frontális, Oltványi és a *Magyar Művészet* elleni támadása[44] az *Ars Hungarica* sorozatot sem kímélte. Legfőbb vádjuk a felelős szerkesztő, Oltványi ellen az, hogy „a lapot teljes mértékben átjátszotta a szabadkőműves, zsidó, kommunista és nemzetközi zsidó szellemiség mákonyától megfertőzött keresztény művészek számára."[45]

Oltványi művészeti írói, kritikusi tevékenységét a *Magyar Nemzet*ben folytatta. Ezzel az aktuális kiállítások s a képzőművészeti könyvek ismertetésével a művészeti élet sűrűjébe érkezett. Korábban kialakult és megszilárdult érvrendszere, a művészetről vallott felfogása, értékítélete olvasmányos, napi újságkritikákban jelent meg. Eszményeit nem adta föl, alapvonásaiban nem módosult a művészethez való viszonya. A német befolyás erősödésével párhuzamosan azonban bizonyos pontokon keményebb és harcosabb lett. Erőteljesebben kiállt a saját igaza, a cikkeiben megfogalmazott elvei mellett. Nyelvi kifejezéskészlete is árnyaltabb, olykor erősebb, expresszívebb lett. Gunyoros-lehengerlő, megsemmisítő címkézésére példa lehet vitéz Nagy Zoltán és Balás-Piri László minősítése, „kígyóhajlékonyságú perc-emberkék"-nek nevezve őket.[46] Oltványi fölkészültségének s ízlésének a határait jelzi, hogy pl. Vajda Lajos jelentékenységét, életműve művészi fontosságát nem tudta fölismerni és olvasói elé tárni. Liberális, polgári szemléletű művészetfölfogásába, polgári esztéticizmusába[47] Vajda műve már nem fért bele.[48]

---

44 Abban az időszakban nem egyedüli a *Magyar Művészet* kiadásának beszüntetése. A *Korunk Szava* lapengedélye szerinti kiadója, gróf Széchenyi György halála után a kiadói jog átírását kérelmező Katona Jenő beadványát elutasították, így a lap megszűnt. Ld.: Miért nem kapott engedélyt a Korunk Szava? *Uj Magyarság*, 1939. január 20. (16. sz.) 8. „A Korunk Szavát nem tiltották be egyenesen, [...] hanem suba alatt végezték ki". ld.: A Korunk Szava „halálára". *Az Ország Útja*, 3, 1939, 1. 56–58.

45 (Vigil): A Magyar Művészet-folyóirat és a lapengedélyezés. *Magyarság*, 1939. január 11. (5309. sz.) 2.

46 Oltványi Imre: Könyvek művészekről és művészetről I. Rippl-Rónai József. *Magyar Nemzet*, 1943. június 24. (141. sz.) 9. – újra közölve: Oltványi 1991. i. m. 115–118. – az idézet: 115–116.

47 Vö.: *Kortársak szemével*. Szerk. Perneczky Géza. Budapest, 1967. 44. és *Magyar Művészet 1919–1945.* 1985. i. m. 164.

48 Az Oltványit jól ismerő Farkas Zoltán azt is följegyezte, hogy „tudomásul vette ugyan a mai absztrakt irányok létezését, de gyönyörködni semmiképpen sem tudott bennük. Eltévelyedésnek érezte." Farkas Zoltán: In memoriam Oltványi Imre 1893–1963. *Művészet*, 4, 1963, 6. 32.

5. Oltványi Imre, 1950-es évek eleje. © Magántulajdon.

Oltványi műgyűjtői, múzeumszervezői munkája visszavezet az 1920-as 1930-as évekre, amikor a tisztviselői munkájával párhuzamosan írt, és fejlesztette a gyűjteményét. A Petrovics Elek ösztönözte kortársi magyar műgyűjtés „az ő sugalló ösztönzésére lendült fel újra. Céltudatos, de mindig tapintatos propagandája nélkül aligha keletkezhettek volna olyan magángyűjtemények, amelyek hovatovább az élő művészet legnagyobb értékeit halmozták fel, mint pl. dr. Cseh-Szombathy László, Fruchter Lajos, Márton Ödön, Radnai Béla és Szilágyi Sándor gyűjteménye."[49] Oltványi ugyan nem írta le, szerényen elhallgatta, de a fölsorolásba magát is beleérthette, ráadásul motorként, másokra is ható gyűjtőként. Bernáth Aurél szerint hatással volt gazdasági vezetők neobarokk és 18. századi hollandus népéletképek uralta fogadószobáinak a kortárs művészet felé való igazodásában, mert „Voltak olyan bankemberek is, akik a magyar művészet gyűjtését kissé nemzeti kötelességüknek is tartották."[50] Fruchter Lajos jegyezte föl, hogy az Oltványi-gyűjtemény milyen meghatározó inspirációt, gyűjtői példát jelentett a számára. „Meglátogattam Oltványiékat. Lakásuk nagyon szép volt, de ennél jobban érdekelt, sőt egyenesen lebilincselt a benne lévő festmények soha nem látott újszerűsége. A falon olyan művészek alkotásai, akiknek a nevét ez ideig sohasem hallottam, vagy ha hallottam is, nem maradtak meg az emlékezetemben. Egry, Bernáth, Berény, Szőnyi, Szobotka, Derkovits. A gyűjtemény legjelentékenyebb részét Egry József gyönyörű képeinek sorozata alkotta. [...] ami valósággal lázba hozott, mégis a gazdagon képviselt Egry művészete volt. Hatása megrendített. Teljesen megfeledkeztem mindenről. Úgy el voltam merülve a képek nézésében, mintha más nem is lett volna a világon".[51] Oltványi gyűjteményének közvetlen hatása az említetteken kívül még a Köves Oszkár kollekciónál is föllelhető. Az Oltványi gyűjtemény arányai, az egyes festőktől, szobrászoktól bekerült művek természetszerűen voltak harmonikus viszonyban az írásaiban képviselt művészeti nézeteivel, ízlésével. Kialakítása az 1920-as évektől számítható. A legkorábbi darabjai az 1910-es évek elejéről valók: Gulácsy Lajos egyik

[49] A hetvenéves Petrovics Elek. *Magyar Nemzet*, 1943. augusztus 10. (179. sz.) 9. – újra közölve: Oltványi 1991. 138–142. – az idézet: 141.

[50] Bernáth 1967. i. m. 55–56.

[51] Fruchter Lajos: Művészek és műalkotások között. Sajtó alá rend. Bodnár Éva. *Művészettörténeti Tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve*, 1953. (1954) 640.

főműve (*Noconxypánban hull a hó*[52]), Nemes Lampérth két rajza és Ferenczy Károly 1914-es *Önarcképe*. A többi mű, zömmel az 1930-as évtizedben keletkezett, a KUT, a Gresham-társaság képzőművészei és a Szinyei Merse Pál Társaság egyes tagjai törekvéseit, egykorú munkásságát reprezentálja.[53]

Dinamikus egyénisége, páratlan szervezőkészsége kellett a bajai múzeum megalapításában való részvételéhez is. Kitűzött céljukat így határozta meg: „barátaim elgondolása szerint ez a képtár az életképes mai magyar művészet tükre kívánna lenni". Saját, meghatározó szerepét alulértékeli a bajai polgármesternek írott levelében: „Az én tevékenységem mindössze arra szorítkozik, hogy a gyűjtőktől és a művészektől kiválasztom a képeket és szobrokat, s így szinte csak technikai szerepem van az egészben. Ez pedig Bajával szemben olyan kötelességem, amely szóra sem érdemes." Ám ez mégis komoly szervezőtevékenység, amely gyakori kiállítás- és műteremlátogatások, műtárgyszállítások és a hivatalos szervekkel való egyeztetések körültekintő munkáját követelte meg tőle.[54] Művészekkel, műgyűjtőkkel, hivatalos szervekkel való kapcsolatait fölhasználva kért alkotásokat, amelyeket a sajátjából valókkal együtt adott Bajára.[55] Nem Oltványi magángyűjteményének az átadásáról van szó[56] tehát, hanem az általa és Baján Miskolczy Ferenc festőművész által egybegyűjtött[57] műegyüttes képezi Baja város Új magyar kép- és szoborgyűjteményét.[58] A bajai kollekció horizontja szélesebb ívű, mint Oltványi magángyűjteményéé, a Gresham, a Szinyei Társaság,[59] a KUT, az École de Paris, a szolnoki és szentendrei művésztelep alkotói mellett még a római iskola

52 „Ártinger Imre úr tulajdona"-ként közli: *Magyar Művészet*, 9. 1933. 68.

53 Az Oltványi-gyűjteményt a Művelődési Minisztérium Múzeumi Osztálya 1960-ban védetté nyilvánította (84561/1960. okt. 21.). A védett gyűjtemény: Sümegi 1994. i. m. 172–178.

54 Borbíró Ferenc bajai polgármesternek 1936. szeptember 30-án írott, fentebb idézett levelében azt is rögzíti, hogy a „napokban ismét tájékoztattam dr. Gerevich Tibor egy. tanár őméltóságát, a Műemlékek Országos Bizottságának elnökét, az Orsz. Művészeti és Irodalmi Tanács alelnökét. [...] Tegnap délután Csánky Dénes dr. őméltóságával, a Szépművészeti Múzeum főigazgatójával tárgyaltam le a dolgot. [...] A Művészeti Tanács több tagjával is átbeszéltem a dolgot." *A város keresi múltját. Borbíró [Vojnics] Ferenc, Baja város polgármestere. Emlékezések, dokumentumok.* Szerk. Merk Zsuzsa, Rapcsányi László. Baja, 2007. 25–27.

55 A Türr István Múzeum földszinti kiállítóterme előterében 2000. október 9-én helyezték el Oltványi Imre portré-domborműves emléktábláját (Csíkszentmihályi Róbert műve), mely a múzeumalapításban végzett munkáját örökíti meg. Sümegi György: Oltványi Imre emléktáblája alá. *Új Művészet*, 12, 2001, 2. 44. Baján utcát is elneveztek róla.

56 Sokáig tartotta magát az a hibás nézet, hogy a bajai múzeumot Oltványi magángyűjteményéből alapították. *Művészeti lexikon.* Főszerk. Zádor Anna, Genthon István. III. Budapest, 1967. 603.; Dévényi Iván: Emlékezés Oltványi Imrére. *Műgyűjtő*, 7, 1975, 1. 3., *Magyar művészet 1919–1945.* 1985. i. m. I.: 124.; hu.wikipedia.org/wiki/Oltványi Imre, mult-kor.hu/cikk.php?id=19381

57 Bajai festők is adtak és özv. Nagy Istvánné a férje harminckét munkáját.

58 A Városi Képtárat a törvényhatóság 1936. október 7-i gyűlésének határozatával hozták létre.

59 Oltványi 1936. január 21-től tagja a Szinyei Merse Pál Társaságnak.

6. Az Oltványi–Rózsa család síremléke a Farkasréti temetőben, 2022. Bardoly Márton felvétele.

néhány műve is belekerült. Az állomány: 62 táblakép, 12 szobor, ebből Aba-Novák Vilmostól Csánky Dénesig, Martyn Ferenctől Zádor Istvánig 49 művet közvetlenül a művészek és műgyűjtők (Szilágyi Sándor, Hatvany Ferenc, Fränkel József, Rózsa Miklós, Fruchter Lajos, dr. Bartha Ferenc, Dr. Aszalós Imre, Oltványi Imre) adományoztak.[60] Oltványi ösztönző példája közvetlenül hatott, mert „tevékenységének volt köszönhető számos jelentős bajai magángyűjtemény kialakulása".[61]

A koalíciós években hangsúlyeltolódás következik be Oltványi életében és tevékenységi területén: magas beosztásokban vállalt közhivatalt. A már korábban is politizáló Oltványi politikai pályája és szerepvállalása teljesedett ki ekkor. Politikai

[60] Jegyzékét közli: *Oltványi Imre emlékkiállítás* 1963. i. m. A művek kiválasztásával, begyűjtésével és Bajára szállításával kapcsolatos Oltványi Imrének Miskolczy Ferenchez küldött leveleit összefoglalja: Sümegi 1994. i. m. 172–178., *Bajai Képtár I. Oltványi Imre gyűjtése*. Szerk. Solymos Ede. Baja, 1976.; Kovács Zita: Egy gyűjtemény születése. A Türr István Múzeum képzőművészeti gyűjteményének keletkezéstörténete. *Múzeumi kutatások Bács-Kiskun megyében 1995–1996*. Szerk. Székelyné Kőrösi Ilona. Kecskemét, 1997. 145–152.; Kovács Zita: Baja értékőrző város I. Oltványi Imre szerepe az 1930-40-es évek magyarországi műgyűjtésében. *Magyar Művészeti Fórum*, 2, 1999, 1. 57–61.

[61] Kovács Zita – Kőhegyi Mihály: Egy bajai orvos, dr. Aszalós Imre műgyűjteménye [Dr. Aszalós Imre és Oltványi Imre kiadatlan levelezése 1936–1943 között]. *Cumania*, 17. 2011. 341–382. – az idézet: 342.

szerepvállalása akadályozta művészeti írói, kritikusi tevékenységét 1944 márciusa után több mint fél évtizedig.[62] Ez idő alatt fontos történelmi eseményeket rögzített számos kéziratában és naplójában.[63] A Független Kisgazdapárt aktív tényezője, majd a politikából kiszorulva múzeumi vezető (Magyar Nemzeti Múzeum, Szépművészeti Múzeum), innen nyugdíjazzák. Ám ekkor sem hagyja abba a munkát: megírja politikusi pályája emlékezetes történéseit, 1956–1957-es naplója a forradalom és az első kádári év fontos kordokumentuma,[64] ezeken kívül zenei könyveket fordít.[65]

Az 1950-es években, kényszernyugdíjazása éveiben keserű szájízzel búcsúztatta el a barátait, azokat, akik művészként s emberként egyaránt sokat jelentettek számára: Egry József, Szőnyi István, Kállai Ernő,[66] Pécsi József.[67] Ekkor már nem foglalkozott behatóan kortárs művészettel. Munkácsy életrajzi leveleit[68] és a Munkácsy-kiállítás oeuvre-katalógusát publikálta, s egy, a szokásosnál részletezőbb recenziót Farkas Zoltán Paál László könyvéről. Oltványi Munkácsy publikációival[69] jutott legközelebb a művészettörténeti módszer szakszerű alkalmazásához, a hiteles művészettörténészi munkához.

62 A Magyar Képzőművészek Alkotásait Értékesítő Szövetkezet társelnöke volt, Fischer Józseffel együtt. *Tér és Forma*, 18. 1944/1945, 11. hátsó belső borító.

63 *Vacsorán Vorosilov marsallnál. Oltványi Imre naplófeljegyzése 1945. szeptember 8-án.* Sajtó alá rend., bev. Sümegi György. Magyar Nemzet,1989. július 22. (170. sz.) 8. és 1989. július 24. (171. sz.) 6.; *Az 1945–47-es magyar demokrácia végnapjai*. Bev. Litván György. *Újhold-Évkönyv 1990/2*. Szerk. Lengyel Balázs. Budapest, 1990. 353–383.

64 Napló 1956. szeptember 6. – november 7. és. 1957. április 25. – augusztus 24. *Naplók, interjúk '56-ról.* Szerk. Sümegi György. Budapest, 2006. 25–111.

65 Arthur Honegger: *Zeneszerző vagyok*. Budapest, 1960. (2. kiad. 1961.); Szergej Prokofjev: *Önéletrajz és írások*. Budapest, 1962.; Georges Duhamel: *A vigasztaló zene*. Budapest, 1964.

66 Oltványi Imre: Kállai Ernő. [1954. XII. 4.] Sajtó alá rend. és bev. Sümegi György. *Új Művészet*, 1, 1990, 2. 65–66.

67 Oltványi Imre: Pécsi József. *Fotóművészet*, 33, 1990, 1. 27. – A Naplóról és az akkor még kéziratban lévő Oltványi írásokról: Sümegi György: Oltványi naplójáról. Uo., 53.

68 Farkas Zoltán szerint eredetileg „a Munkácsy Mihályról tervbe vett életrajz, mellyel Oltványi Imrét, Végvári Lajost és engem akar a M. T. A. megbízni" – Végvári Lajos szerzőségére redukálódott. *Fülep Lajos levelezése VI. 1951–1960*. Sajtó alá rend. F. Csanak Dóra. Budapest, 2014. 137–139. – az idézet: 137. Oltványi Munkácsy-gyűjtése, cikkmásolatai, fényképek, levelezéséből Bernáth Aurél, Ferenczy Béni, Vilt Tibor stb. hozzá írottjai és Oltványi Egry Józsefnek, Fülep Lajosnak, Réti Istvánnak stb. írt levélmásolatai s egyéb dokumentumok: MI Adattár, ltsz.: MKCS-C-I-152. – *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Adattára. A fondok jegyzéke és leírása*. Szerk. András Edit és Pataki Gábor. Budapest, [2000]. 87–88. Irodalmi levelezése Babitstól Szabó Lőrincig az MTA KIK Kézirattárában található.

69 Oltványi tervei között „a nagy Munkácsy monográfiát említem, amelynek összegyűjtött minden kincsét, hatalmas tudományos eredményeit, pazarló gőggel osztotta szét" – említette búcsúbeszédében Ortutay Gyula. *Oltványi Imre emlékkiállítás*. Szerk. Solymos Ede. Baja, 1963. 6.

OLTVÁNYI IMRE PÁLYAKÉPE

Oltványi Ártinger Imre (Bácsalmás, 1893. február 20. – Budapest, 1963. január 13.) politikus, művészeti író, műgyűjtő, szerkesztő, fordító. Édesapja községi írnok Katymáron, majd városi díjnok Baján, édesanyja Oltványi Erzsébet. Édesapja 1916-ban Baján meghalt, így nem tudott a gimnázium elvégzése után továbbtanulni. 1907-től 1910-ig a bajai Kollár Antal-féle könyvnyomdában és könyvkereskedésben inaskodott, majd segéd, ezután újságíró a *Bajai Hírlap*nál (1912–1914). Ugyanezen időszakban magánúton elvégezte a gimnáziumot és 1914-ben érettségizett. Az I. világháború kitörése után 1914. júliustól 1918. decemberig frontszolgálatot teljesített, s tartalékos zászlósként orosz hadifogságba esett. 1918–1919-ben Budapesten, a Pázmány Péter Tudományegyetemen jogot és bölcsészetet hallgatott, 1920-ban avatták jogi doktorrá, majd elvégezte a budapesti Keleti Kereskedelmi Akadémiát is (1920–1921). Az Országos Földműves Szövetség titkáraként (1920–1921. december) megszervezte az első országos parasztgyűlést a Vérmezőn húszezernél több résztvevővel. A Magyar Jelzáloghitelbank Rt. titkára (1922–1923), vezértitkára (1923–1924), cégvezetője (1924–1925), igazgatója (1925–1937), ügyvezető igazgatója (1937–1945. január 29.). A politikai életbe Nagyatádi Szabó István kisgazdapártjának tagjaként kapcsolódott be (1920-tól 1923-ig). 1930-tól alapító tagja és egyik vezetője a Független Kisgazdapártnak. 1943-ban megalakította a párt polgári tagozatát. A *Politika* című hetilap (1947–1949) főszerkesztője. A két világháború közötti időben irodalmi és képzőművészeti írásokat közölt, először Ártinger Imre néven, majd 1940-től fölvette az édesanyja vezetéknevét. Addig Ártinger, majd Oltványi Imre néven (előfordult az Oltványi-Ártinger Imre változat is) jegyezte cikkeit. Ő írta az első könyvet *Egry József*ről (1932) és *Derkovits Gyula*ról (1934), szerkesztette az *Ars Hungarica* képzőművészeti könyvsorozatot, majd a *Magyar Művészet* című folyóiratot (1935–1938). A *Magyar Nemzet* képzőművészeti kritikusaként is tevékenykedett (1941–1944). Házasságából két gyermeke született: Ambrus (1932–1983) irodalomtörténész és Noémi (1936) gyógyszerész. A II. világháború után a Magyar Nemzeti Bank (MNB, 1945. január–augusztus és 1945. november – 1946. augusztus) és az Országos Gazdasági Tanács elnöke (1945. május –1945. július), az Ideiglenes Nemzeti Kormány pénzügyminisztere (1945. július 21. –1945. november 15.).[70] Az Ideiglenes Nemzetgyűlés tagja (1945. április–november), nemzetgyűlési képviselő (Nagy-Buda-

[70] Pénzügyminiszterként hozzá köthető az „év legnevezetesebb gyarapodása". Hat kép „megvételükre mindössze egy heti opció állott rendelkezésre. Hogy a kivételes jelentőségű képek ma a múzeum [...] birtokába mentek át, azt egyes egyedül Oltványi Imre pénzügyminiszter úrnak köszönhetjük, kinek az ország legsúlyosabb pénzügyi krízisének idején volt szíve és bátorsága órákon belül a szükséges fedezetet, rendkívüli hitel formájában előteremteni, amivel bebizonyította, hogy nemcsak finom ízlésű műbarát, nemcsak nagyvonalú és gyorskezű barátja a múzeumnak, hanem kitűnő üzletember is, aki a romlandó pénzből örök értékeket tud teremteni". A hat kép: három Adrien Isenbrandt, Greco *Apostolfej*e, Renoir *Fiatal nő arcképe*, és Claude Monet *Etratat-i halászbárkák*ja. Genthon István: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. *Tér és Forma*, 18 1944/1945. 177–181.

pest, 1945–1947). Az FKgP fővárosi szervezetének elnöke (1945), a párt országos intézőbizottságának tagja (1945. augusztustól), újjászervezett polgári tagozatának elnöke (1947. júniustól). A Kisgazda Párton belüli, Ortutay–Oltványi-csoport (az ún. „O"-csoport) egyik névadója. A Magyar Köztársaság rendkívüli követe és meghatalmazott minisztere Bernben (1947. augusztus – 1948. augusztus). A Magyar Nemzeti Múzeum elnöke (1948. december –1950. február), s nyugdíjazásáig a Szépművészeti Múzeum főigazgatója (1950. február 22. – 1952. július 15.). Felesége: Rózsa Lillian ((1903–1957). Kitüntetések: Magyar Köztársasági Érdemrend nagykeresztje, 1947; Magyar Népköztársasági Érdemrend I. osztálya, 1950.

BIBLIOGRÁFIA

Illés Eszter: *Oltványi Ártinger Imre (Bácsalmás 1893. II. 20. – Budapest 1963. I. 13.) politikus, művészeti író, gyűjtő, lapszerkesztő.*
https://bibliografia.szepmuveszeti.hu/2020_honlap_muveszettorteneszek/Oltvanyi_Artinger_Imre.pdf

OLTVÁNYI IMRE FONTOSABB ÍRÁSAI

Oltványi Imre összes 1931–1943 között megjelent, s a 20. századi művészettel foglalkozó írását – két könyvének szövegét is – tartalmazza: Oltványi Imre: *Művészeti krónika*. *Összegyűjtött képzőművészeti írások.* Sajtó alá rend., az utószót s jegyzeteket írta: Sümegi György. Budapest, 1991. – továbbiak: Bartók Béla. *Jelenkor*, 5, 1943, 23. (december 1.) 9.; Oltványi Imre: Megvédjük a demokráciát! *Független Magyarország*, 1947. január 7. (1. sz.) 1–2.; Magyarország válaszúton. *Politika*, 1947. május 24. (8. sz.) 1–2.; Miért állunk a baloldalon? *Politika*, 1947. június 14. (11. sz.) 1.; Munkácsy Mihály életrajzi levelei. *Szabad Művészet*, 4, 1950, 12. 490–495.; *Munkácsy Mihály kiállítás*. Bev. Pogány Ö. Gábor. [Benne: Oltványi Imre: A festmények és rajzok jegyzéke, 11–52.] Kiállítási katalógus/Műcsarnok. Budapest, 1952.; Oltványi Imre: Pécsi József. Sajtó alá rend., bev. Sümegi György. *Fotóművészet*, 33, 1990, 1. 27.; Oltványi Imre: Kállai Ernő. [1954. XII. 4.] Sajtó alá rend., bev. Sümegi György. *Új Művészet*, 1, 1990, 2. 65–66.

MÉLTATÁSOK OLTVÁNYI IMRÉRŐL

Gách Marianne: Oltványi Imre pénzügyminiszter. „A demokratikus kormány mindent elkövet, hogy a magyar szellemi életet fölvirágoztassa!" *Színház*, 1, 1945, 2. (augusztus 22/28.) 3.; *Oltványi Imre emlékkiállítás*. Szerk. Solymos Ede. Baja, 1963. (benne: Ortutay Gyula: Oltványi Imre temetésén, 5–7. és Solymos Ede: Oltványi Imre 1893–1967. 9–11.); Farkas Zoltán: In memoriam Oltványi Imre 1893–1963. *Művészet*, 4, 1963, 6. 32.; Bernáth Aurél: *A múzsa udvarában*. Budapest, 1967. 53–58.; Dévényi Iván: Emlékezés Oltványi Imrére. *Műgyűjtő*, 7, 1975, 1. 1–4.; *Bajai Képtár I. Oltványi Imre gyűjtése*. Szerk. Solymos Ede. Baja, 1976.; Horváth György:

Oltványi Imre: Művészeti krónika. Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1991. [rec.] *Új Művészet*, 3, 1992, 8. 82–84.; Sümegi György: Bankár műgyűjtő s műértő. Száz éve született Oltványi Imre. *Magyar Nemzet*, 1993. február 19. (42. sz.) 11.; Sümegi György: Bankár műgyűjtő s műértő. Száz éve született Oltványi Imre. *Magyar Nemzet*, 1993. február 13. (42. sz.) 11.; Sümegi György: Oltványi Imre mint gyűjteményalapító és műgyűjtő. *Tanulmányok Zádor Anna 90. születésnapjára. Ars Hungarica*, 22. 1994. 173–178.; Borbándi Gyula: Magyar politikai pályaképek 1938–1948. Budapest, 1997. 336–337.; Kovács Zita: Baja értékőrző város I. Oltványi Imre szerepe az 1930–40-es évek magyarországi műgyűjtésében. *Magyar Művészeti Fórum*, 2, 1999, 1. 57–61., 2.: 26–30.; Sümegi György: Oltványi Imre emléktáblája alá. Elhangzott baján a Türr István Múzeumban, 2000. október 9-én. *Új Művészet*, 12, 2001, 2. 44. – Gulyás XIX.: 768. – MÉL II.: 317–318.; KMML II.: 965.; MMA 663. (Kovács Zita); ÚMÉL IV.: 1146–1147.; RÚL XV.: 330.

Szakács Béla Zsolt

CSEMEGI JÓZSEF (1909–1963)

A Csemegi-Tompos család a *Népszabadság* 1963. február 24-i számában adta hírül, hogy életének 54. évében váratlanul elhunyt Csemegi József.[1] (1. kép) Egy hónappal később az *Új Ember*ben rövid nekrológ is megjelent, melyből megtudhatjuk, hogy „munka közben érte a betegség, hivatalából vitték a kórházba. 54 éves volt, ereje teljében, tele tervekkel."[2] Kő Pál, aki fiatalon a budavári Úri utca 13. számú ház restaurálásán dolgozott, és akinek munkájával Csemegi nagyon elégedett volt, úgy emlékezett, infarktus vitte el, ami az ő személyes sorsának alakulására is kedvezőtlen hatást gyakorolt.[3] Ezekből a híradásokból körvonalazódik az a tragédia, amelyet egy sokak által csodált, igen aktív alkotó pálya hirtelen megszakadása jelent. Csemegi az 54. életévét sem töltötte be, generációjának jeles középkorászai közül elsőként távozott. Joggal vetődik fel a kérdés: mit köszönhetünk neki és mitől fosztott meg bennünket hirtelen halála?

Valamivel fiatalabb pályatársai közül hárman is vállalkoztak hosszabb-rövidebb megemlékezésre. Horler Miklós (1923–2010) szerint „váratlan, tragikus halála komoly veszteséget jelent, annál is inkább, mert nem egy befejezett életművet zárt le, hanem egyik napról a másikra szakította el hivatásától, olyan korban, amelyben élete munkájának összegzését, az érett kor jelentős eredményeit várhattuk volna még tőle."[4] Ennél sokkal részletesebb, elemző nekrológgal jelentkezett Entz Géza (1913–1993). Ő is úgy vélte, „életmunkája, úgy látszik, befejezetlen maradt, de mégis szép és gazdag termést hozott."[5] Ezzel szemben Zolnay László (1916–1985) úgy vélekedett „életműve nem maradt torzó".[6] Még akkor is, ha e megnyilatkozások az adott alkalomhoz idomultak, elgondolkoztató az ellentmondás azon két nézet között, amely az életműben egy kerek egészt látott, és amely szerint az még beteljesedése előtt állt. Ha talán túlzás is, hogy publikációs tevékenysége „könyvtárra rúg",[7] száznál is több megjelent írása alkalmat adhat arra, hogy egy tudományos életpálya kibontakozását és állomásait megfigyelhessük.

A PÁLYAKEZDÉS ÉVEI

Csemegi József építészcsaládból származott. Hasonnevű édesapja (1882–1956) is budapesti volt, itt is tanult, és az I. világháborúban végzett (és arany érdemkereszttel

1 *Népszabaság*, 1963. február 24. 15.

2 *Új Ember*, 1962. március 24. 3.

3 *Napút,* 12, 2010, 10. 67.

4 Horler Miklós: Dr. Csemegi József (1909–1963). *Műemlékvédelem,* 7. 1963. 178.

5 Entz Géza: Dr. Csemegi József (1909–1963). *Művészettörténeti Értesítő,* 12. 1963. 228–229.

6 Zolnay László: Búcsú Csemegi Józseftől. *Művészet,* 4, 1963, 7. 25.

7 Uo.

1. Csemegi József, 1960 körül. © Magántulajdon.

jutalmazott) mérnöki tevékenysége után „igen kiterjedt és érdemes építészi és építőmesteri működést fejtett ki."[8] 1919 óta tagja volt a Magyar Mérnök- és Építész-Egyletnek (MMÉE) is, amelybe fia 1936-ban nyert felvételt. Az ifjabbik Csemegi József 1919-től az V. kerületi Bólyai főreáliskolába járt, itt érettségizett 1927-ben. Jórendű volt, a reál tárgyakból színjeles, a nyelvekben és a humán tárgyakban valamivel gyengébb. Ellenben kitűnően rajzolt, ebből a tárgyból az 1926/27-es tanév országos tanulmányi versenyén harmadik helyezést ért el.[9]

Érettségi után tanulmányait logikusan a József Nádor Műegyetemen folytatta. Ezekben az években is aktív volt, így már 1930. február 19-én a Magyar Építőmesterek Egyesülete ifjúsági szakosztályának ülésén „Budapest középkori műemlékei a XIX. századig" címmel vetítettképes előadást tartott;[10] még azon év őszén annak titkárává választották. 1931. május 31-én a szakosztály zsámbéki kirándulásán a rom tudományos ismertetését nyújtotta.[11] (2. kép) Ez aligha volt független attól, hogy Csemegi jó kapcsolatot ápolt professzorával, Möller Istvánnal (1860–1934), akinek neve összeforrt Zsámbékkal.

Ez nemsokára különös aktualitást is nyert. 1931 végén ugyanis leomlott a zsámbéki rom egyik árkádíve, amelyet Möller állított helyre a következő hónapokban.[12] Nem sokkal később ismét napirendre került a rom teljes kiépítésének terve. Emögött politikai akarat is állt, a legtekintélyesebb egyházi és főrangú támogatókkal. Az idős Möller feljegyzései szerint lelkesen látott munkához, és ebbe bevonta tanítványát, a frissen végzett Csemegit. 1933 júniusában a helyreállítási terven dolgoztak, és augusztus második felében előkészítő ásatásokat is végeztek. Szeptemberben Csemegi ismét a terveken dolgozott, de a támogatás mégsem bizonyult elégnek, a politika kihátrált a terv mögül, végül a Műemlékek Országos Bizottsága is óvatosnak bizonyult. Kertész K. Róbert, a MOB alelnökének bukása és Gerevich Tibor elnöki kinevezése tett pontot az ügy végére, pár hónappal később pedig Möller is elhunyt (1934. szeptember 30.).[13]

8 *A magyar feltámadás lexikona*. Szerk. Szentmiklóssy Géza**.** Budapest, 1930. 514. – vö.: http://lexikon.katolikus.hu/C/Csemegi.html

9 *V. kerületi magy. kir. állami Bólyai főreáliskola értesítője*. Budapest, 1926. 14., 28., 46., 52. – vö.: *Budapesti Hirlap*, 1927. június 11. 6.

10 *A Munkaadó*, 17, 1930, 10. 3.

11 *Magyar Hirlap,* 1931. május 24. 17.

12 Lővei Pál: A zsámbéki rom műemléki védelmének története. *Magyar Műemlékvédelem,* 10. 1996. 47–48.

13 Bardoly István: „Igen veszedelmes útra léptünk" – Zsámbék 1933–1934. *Műemlékvédelem*, 54. 2010. 189–200.

2. Csemegi József Zsámbékon 1931. májusában a Magyar Építőmesterek Egyesülete Ifjúsági Tagozatának tagjaival, balról a második Csemegi József, középen Möller István és Rados Jenő. © Magántulajdon

Zsámbékon tehát Csemegi tevékenysége átmeneti volt, az ásatásokat Lux Kálmán és Lux Géza folytatta 1934-től.[14] Ennél sokkal fontosabb szerepet játszott az egri vár ásatásainál. Itt Pálosi Ervin és Pataki Vidor, két jószándékú és elkötelezett, de a műemlékekhez nem értő tanár kezdeményezte a vár kazamatáinak kitisztítását 1925-ben, amit 1927-től a székesegyház területének újbóli feltárása követett. Ehhez már szakértelemre volt szükség, így Möller jelentése után a MOB őt bízta meg a szakmai felügyelettel, amelyhez egy fiatal építész segítségére is szükség volt. Ez kezdetben Hevesi Sándor (1902–1985) helyi építész volt, aki 1926-ban diplomázott a Műegyetemen és 1928-ban tért vissza a városba. Az első években ő készítette a felméréseket, de úgy tűnik, munkája nem bizonyult megbízhatónak.[15]

14 Valter Ilona: Schambek im Mittelalter. *Schambek/Zsámbék*. Szerk. Martin A. Jelli. Nattheim-Gerlingen, 1996. 42.

15 Az idevágó MOB-iratokat közölte: Havasi Krisztina: *A középkori egri székesegyház az 1200-as évek elején. Király, püspökök és újjáépülő székesegyházak a korabeli Magyarországon*. Doktori disszertáció, ELTE BTK, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola. Budapest, 2011. 326–359.

Így 1931 őszén Csemegi kapott megbízást, hogy tekintse át a helyzetet. Valószínűleg ekkoriban került sor a kőfaragványok muzeális átrendezésére is.[16] Ugyanekkor kezdett ő maga is ásatásba. 1931 őszén a déli kaput kutatta, a következő évben állagbiztosítási munkákat irányított. 1933 tavaszán az északi mellékszentélynek akadt nyomára. Ugyanezen év december 4–15. közt ismét ő irányította az ásatást, amelyet tömör naplóban örökített meg, kitérve az előzményekre is.[17] 1934. február 14-étől visszavette az ásatások vezetését, és ezt március 17-ig folytatta. Nem sokkal később a *Nemzeti Ujság*ban lelkes beszámoló jelent meg, melyben Csemegi a kétkezi régész és nagy tudású műtörténész kettős szerepében mutatkozott.[18] Nem sokáig tartott a dicsőség, ami itt is Möller halálával függött össze. Lux Kálmán, aki Möller gyengélkedése miatt terepszemlét tartott, már 1934. június 20-i jelentésében elégedetlenségének adott hangot mind az ásatások szakszerűsége, mind azok dokumentációja tekintetében.[19] Ennek hatására Gerevich Tibor még aznap megbízta Luxot az ásatás műszaki vezetésével.[20] Egyelőre azonban még mindig Csemegi irányította a helyszíni munkálatokat (1934. november. 6.–december 7.), ekkor már Lux megbízásából, aki november 18-án a helyszínre látogatott, és hangsúlyozta saját intencióit.[21] Ezek után a munkák két évre leálltak, és mikor újraindultak, Csemegi már nem volt a résztvevők között.

Egri kiszállásainak három éve alatt azonban elegendő anyagot gyűjtött ahhoz, hogy megkísérelhette újrarajzolni a középkori székesegyház építéstörténetét. A MMÉE Mű- és Középítési Szakosztályának ülésén 1934. december 17-én, tehát pár nappal hazaérkezése után előadást tartott „Az egri vár-ásatások eredményeinek ismertetése" címmel.[22] A következő évben, 1935-ben pedig két egri vonatkozású tanulmánnyal indult meg publikációinak hosszú sorozata: az egyik az *Archaeologiai Értesítő*ben a román kori fázisról, a másik a *MMÉE Közlöny*ében a késő gótikus szentélyről szólt. Ez kijelöli Csemegi tudományos érdeklődésének két fő irányát a következő évekre.

---

16 Pataki Vidor: Az egri vár élete. *A ciszterci rend egri Szent Bernát-gimnáziumának értesítője az 1933–1934. iskolai évről*. Eger, 1934. 61.: 6. jegyzet – vö.: Havasi Krisztina: Az Árpád-kori építészeti emlékek kutatása az 1930–1940-es években. Bogyay Tamás és Csemegi József munkássága levelezésük (1939–1950) tükrében I. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 397.

17 Lénárt Andor: Az egri várbeli székesegyházak feltárásának ásatási naplója (1928–1938). *Agria*, 23. 1987. 431–472.

18 (phr.) [Péchy-Horváth Rezső] : Eger várának főtemploma. *Nemzeti Ujság*, 1934. április 1. 25. Ez március 31-re van datálva, amikor Csemegi a napló szerint már nem vezette az ásatást. Lénárt 1987. i. m. 450.

19 MÉM MDK Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1934/346., Havasi 2011. i. m. 332–333. Szmrecsányi Miklós azonban Csemegi védelmére kelt, uo., 333–334.

20 Uo., 334–335.

21 Lénárt 1987. i. m. 452–457.

22 *MMÉEK,* 69. 1935. 247.

CSEMEGI ÉS A ROMANIKA

A harmincas évek egri ásatásainak nagy szenzációja a székesegyház román kori fázisának felfedezése volt. A feltárások során kirajzolódott alaprajzot Csemegi értelmezte elsőként, és a kutatás azóta is az ő nyomvonalán jár.[23] Csemegi nemcsak az eredeti támaszrendszert szerkesztette ki, hanem azt is feltételezte, hogy (korai nyugati tornyok nem lévén) a mellékhajók keleti végén álló pillérek hordták a keleti tornyokat. Ennek gyökerét német területen, a regensburgi és a würzburgi Szent Jakab-templom skót bencés kolostoraiban kereste. Ezzel Éber László és mindenekelőtt Hekler Antal nyomába szegődött. Csemegi ugyanis műegyetemi képzését kiegészítette a tudományegyetemen végzett művészettörténeti stúdiumokkal, melyeket Hekler tanszékén hallgatott, és bekapcsolódott a doktori szeminárium munkájába is, azután is, hogy azt Hekler halála után Friedrich Gerke vette át.[24] Itt ismerkedett meg Bogyay Tamással is, akihez később hosszan tartó barátság fűzte,[25] ami mindkettőjük pályáját jótékonyan befolyásolta.[26] Míg azonban Éber és Hekler a német kapcsolatokat konkrétumok nélkül emlegette, Csemegi jól körvonalazott építészettörténeti koncepcióval állt elő. Azonnal le is csapott rá a riválisa tanszék élén álló Gerevich Tibor, de elutasításából hiányoztak a konkrét érvek.[27] Az egri tanulmány azért is érdekes, mert Csemegi először érintette benne a normann eredetű díszítőmotívumokat, amilyeneket a város környékén is kimutatott (Szomolya, Tarnaszentmária). Ehhez képest meglepő, hogy egyetlen német irodalmat idézett, és az sem Richard Hamann 1923-as alapműve a „normann inváziójáról",[28] amely ezek szerint csak ezt követően hagyott kitörölhetetlen nyomot Csemegiben.

Miután 1934-ben végleg Budapestre került, a főváros építész szakértő ügyvivője lett 1942-ig. Ekkor megnősült,[29] első felesége Mocsáry Ida (1920–2005) volt, akinek rajztudását Bernáth Aurél és Egry József javította, és aki később a rajzfilmkészítés korai nagy magyar alakjai közé került második férjével, Kozelka Kálmánnal, akivel Macskássy Gyula műtermében ismerkedett meg.[30] Csemegi ekkoriban tervpályázatokon is részt vett,[31] de szempontunkból fontosabbak tudományos eredményei. A

23 Csemegi József: Az egri székesegyház jelentősége a XII. században. *Arcaeológiai Értesítő*, 48. 1935. 217–223.

24 Zádor Anna: „Ezek az emberek intézmények feladatára vállalkoztak" – kérdezők: Tímár Árpád, Bardoly István. *Enigma,* 15. 2008. No 54. 95., 101.

25 Havasi 2012. i. m. 394–395.

26 Marosi Ernő: Entz Géza és a magyar középkori építészettörténetkutatás műhelyei a második világháború előtt és után. *Műemlékvédelem*, 57. 2013. 149–150.

27 Gerevich Tibor: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest, 1938. 25. o. és 34. jegyzet.

28 Richard Hamann: *Deutsche und Französische Kunst im Mittelalter* II. Marburg, 1923.

29 *Pesti Hírlap*, 1942. december 13. 10.

30 Orosz Márton: *Vissza a szülőföldre! Világhíres és felfedezésre váró magyar származású művészek az animációs film korai történetében*. Kecskemét, 2011. 9–17.

31 Pl. 1937-ben indult a Budapest városközpont tervpályázatán (*Magyarság*, 1937. január 8. 10.), a

Fővárosi Múzeum régésze, később igazgatója, Nagy Lajos ásatásain is jelen volt, számára felméréseket és rekonstrukciós rajzokat készített római épületekről.[32]

Első budapesti vonatkozású publikációja az akkor még a tabáni templomban őrzött Krisztus-domborművel foglalkozott.[33] Egyfelől kísérletet tett a töredék rekonstrukciójára, mint a falazott, többsoros kaputimpanonok (hazánkban unikális) képviselőjére, másfelől stíluskritikai alapon kapcsolatot keresett a délfrancia és itáliai domborművekkel. Ebben már megmutatkozik Hamann hatása is.[34] Nyitva tartotta a szemét az óbudai ásatások alkalmával is. A Fő téren Nagy Lajos által talált töredékek közül egy rácsmintás faragvány keltette fel figyelmét, amelyet friss bulgáriai utazásának tapasztalatait is kamatoztatva bizánci eredetűnek vélt. Bizáncinak tartott egy akantuszleveles párkányt is, ugyanakkor érdekes, hogy azt a kártyát, miszerint a Képes Krónika szerint az óbudai prépostságot görög mesterek építették, nem játszotta ki.[35] Másik, ennél sokkal jelentősebb megállapítása az óbudai királyi (később királynéi) vár azonosítására vonatkozott.[36] A református templom környékén 1934–1935-ben Nagy Lajos és Lux Kálmán közreműködésével újabb ásatás folyt, amelyben már Csemegi is részt vett, de csak 1943-ban publikálta.[37] Ő ismerte fel, hogy nem a prépostság maradványairól van szó (mivel annak 11. századi rétege teljesen hiányzik), hanem a 13. századi uralkodói palotáról. Datálásával (1223–1241) és a stíluseredet kérdésében (burgundi ciszterci gótika osztrák közvetítéssel) kijelölte a további kutatás pályáját. Ezen megfigyeléseinek logikus folytatása a budavári Nagyboldogasszony-templom stíluseredetével foglalkozó kutatása, amelyre a gótikus emlékek között lesz érdemes visszatérni.

Ebben az időben, 1936-ban jelent meg első nagyobb lélegzetű, összefoglaló tanulmánya, mely címe szerint az antik díszítő motívumok hazai, román kori továbbélését tárgyalta.[38] Az antikvitás hatása iránti érdeklődés benne volt a levegőben;[39] röviddel

Gömbös-síremlékhez készített tervéről pedig fotót is közöltek: *Az Est*, 1939. április 9. 6. (Buzi [Buza] Barnával).

32 Zsidi Paula: A papírtól a képernyőig - aquincumi rekonstrukciók. *Budapest Régiségei*, 40. 2006. 329.

33 Csemegi József: A tabáni Krisztusrelief. *MMÉEK*, 69. 1935. 345–348.

34 Richard Hamann: *Deutsche und Französische Kunst im Mittelalter* I. Marburg, 1922.

35 Csemegi József: Adalékok Budapest művészetének történetéhez. *Történetírás,* 3. 1939. 75–76. – vö.: Havasi 2012. i. m. 399.

36 Csemegi József: Hol állott egykor az óbudai királyi vár? Beszámoló az óbudai ref. templom és paplak területén 1934–35-ben végzett ásatás eredményeiről. *Értekezések, Beszámolók a Műszaki és Gazdaságtudományok Köréből. A MMÉEK melléklete,* 1943, 5. 34–44.

37 Havasi Krisztina: A király új palotája. Megjegyzések a kora 13. századi óbudai rezidencia művészettörténeti helyéhez. *In medio regni Hungariae*. Szerk. Benkő Elek, Orosz Krisztina. Budapest, 2015. 414.

38 Csemegi József: Antik díszítőelemek továbbélése román építészeti ornamentikánkban. *Magyar Művészet*, 12. 1936. 373–379.

39 Az antik kultúra újjáéledéséről szóló, 1931–1933 közt megjelent irodalom bibliográfiája is 800 oldalt tölt meg, ld. Erwin Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art.* Stockholm, 1960. 42.: 1. jegyzet – vö. 55.: 1. jegyzet.

előtte Horváth Henrik,[40] később Gerevich Tibor[41] és tanítványa, Dercsényi Dezső is kitért rá.[42] Csemegi kiindulópontja azonban más volt: ő Hamann nyomán a provence-i „protorenaissance" vonalát követte, s kereste ennek közvetlen és kerülőutakon érvényesülő hazai lecsapódását.[43] Csemegi számára különösen ez utóbbi útvonal tűnt izgalmasnak: így Worms, Trier és Speyer hazai párhuzamait gyűjtötte össze, s jutott arra a meglepő következtetésre, hogy Somogyváron „egy erős francia hatás alatt dolgozó délnémet építőiskola munkásságával is számolhatunk."[44] Innen az 1200 körüli évtizedek emlékanyagára tért át, mely alkalmat adott elhunyt mestere, Möller ócsai meglátásainak felidézésére is. Ez átvezet az esztergomi Porta Speciosa elemzéséhez, melynek kapcsán ugyan luccai párhuzamot idézett, de fontosabbnak tartotta az Auvergne-be, Arles-ba és Aix-en-Provence-ba vezető szálakat. Ezzel elutasította a közvetlen olasz kapcsolatot, és meglepő módon Salzburg közvetítő hatását feltételezte.[45] Ezt kívánta megerősíteni Pannonhalma és Karcsa vélt délnémet kapcsolataival, mindenekelőtt pedig Eger és Ják bambergi vonatkozásaival. Mindehhez az ihletet Hamanntól merítette, anélkül azonban, hogy a német szerző fő mondanivalóját átvette volna. Ellenkezőleg: megmaradt Jáknak az osztrák anyaggal szembeni elsőbbsége mellett, és nagyon finoman felsejlik egy később egyre erőteljesebbé váló szál: a „keleti formaáramlatok" hatása.

A közvetlen folytatást azonban a tanulmány második felének főhőse, Ják kutatása képezi. Ennek eredménye az 1939-ben megjelent nagy tanulmány.[46] Csemegi ezzel debütált a *Vasi Szemle*ben, amelyhez (illetve utódjához, a *Dunántúli Szemle*hez) később még többször visszatért.[47] A stílusjegyek aprólékos elemzésével még jobban kidolgozta a bambergi eredeztetést, de emellett szóhoz jutott építész énje is: a templom fázisait az arányháló megváltozásával jellemezte (ezt a szempontot a gótikus emlékeken már évek óta figyelemmel kísérte), ami nagy hatást gyakorolt Bogyay Tamásra is.[48] Egy másik, szintén a historizmus építészköreire jellemző szempont a

40 Horváth Henrik: Pannóniai antik elemek továbbélése román épületplasztikánkban. *Pannonia*, 1. 1935. 207–240.

41 Gerevich 1938. 135–136., a pannóniai római fejezetek hatásáról ír.

42 Dercsényi Dezső: XI. századi királyi kőfaragóműhely Budán. *Budapest Régiségei*, 13. 1943. 257–293. Hivatkozza a Csemegi által „szerencsés kézzel" megtalált óbudai pillérfőt is, ld.: a 35. jegyzetben i. m.

43 Kiindulópontja, egy somogyvári falpillér fejezete azonban tévesnek bizonyult, mert az valójában 16. századi reneszánsz faragvány. *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. Takács Imre. Pannonhalma, 2001. 459.: No V.76. (Papp Szilárd).

44 Csemegi 1936. (38. jegyzetben i. m.) 375.

45 Ezt határozottan elutasította Dercsényi Dezső: Az esztergomi porta speciosa. *Regnum*, 6. 1944/1946. (1947) 92.

46 Csemegi József: A jáki apátság temploma. *Vasi Szemle*, 6. 1939. 12–37. Sajátos módon a lapszámot tartalomjegyzéke 1938. februárinak tünteti fel, de ez az évkezdetre jellemző elírás lehet.

47 S. Pável Judit: Adalékok Pável Ágoston működésének utolsó éveiből. *Vasi Szemle*, 44. 1990. 280.

48 Bogyay Tamás: *A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna*. Szombathely, 1943. 13–14. Ld.: Marosi 2013. i. m. 150. és 30. jegyzet.

kőfaragójegyek vizsgálata volt, amit ezúttal is Möller közvetíthetett Csemegi felé.[49] A jáki templom karéjos kaputimpanonját egy későbbi tanulmányában tágabb kontextusba helyezte,[50] ami nem volt független Bogyay Tamás hasonló tárgyú kutatásaitól.[51]

E késő román stíluskör mellett Csemegi érdeklődését mind jobban felkeltették a korai kőfaragványok. 1936-tól jelentek meg ilyen tárgyú recenziói (Horváth Henrik[52] és Dercsényi Dezső írásairól[53]), melyek sorából kiemelkedik a Fehér Géza könyvéről írt megjegyzése.[54] Ebben vitatta a palmettás párkányok Fehér által javasolt bolgár eredeztetését, és helyette közvetlen bizánci kapcsolatokra utalt, amelyet egy Thesszalonikiben az 1939-es utazása során készített fényképpel támasztott alá.[55] Ebben az időben írt először Tarnaszentmáriáról is, amelyre már egri kutatásai során felfigyelt.[56] Míg a szentélyre elfogadta Gerevich 12. századi datálását, a hajó megoldásaihoz Strzygowski alapján az óhorvát építészetben kereste az előképet. Az ornamentika kapcsolatrendszerét ekkor még csak Quedlinburgig vezette vissza, de már emögött is felsejlenek a keleti (bizánci) vonatkozások. Ezek a vonások fognak felerősödni a második világháború utáni írásaiban. Erre alkalmat adott a tihanyi remetebarlangok vizsgálata is. Csemegi felkarolta Rómer azon gondolatát, hogy itt ortodox szerzetesek élhettek,[57] sőt a korai bencés térítőszerzetesek és az alapító I. András király szellemiségét is keleti jellegűnek írta le.

A hazai romanika reprezentatív összefoglalására 1940-ben nyílt módja, amikor megbízást kapott *A szépművészetek könyvé*nek középkori magyar építészeti fejezeteire. Ebben már érvényesítette gondolatát, hogy a magyarság „bizánci kőfaragók révén tanulja meg az építészet művészetét."[58] Ezzel Csemegi (ugyan kimondatlanul)

---

49 Csemegi 1939. (46. jegyzetben i. m.) 28–32., különösen: 29. jegyzet.

50 Csemegi József: Románkori kapuzatok karéjdíszű ívmezői Magyarországon. *Antiquitas Hungarica*, 1. 1947. 100–105.

51 Bogyay Tamás: Isten Báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmeződíszítésének ikonográfiájához. *Regnum*, 4. 1940/1941. (1941) 94–122., amire Csemegi 1. jegyzetében hivatkozik is.

52 A magyar szobrászat kezdetei. *MMÉEK*, 70. 1936. 323. Csemegi a szellemtörténeti módszer által elhanyagolt konkrét elemzéseket hiányolta.

53 Csemegi József: Az árpádkori kőfaragóművészet első emlékei. *MMÉEK*, 71. 1937. 134. Csemegi itt egy általa a palmettás párkányokkal rokonnak érzett, „tojássoros" somogyvári motívum lotharingiai (Sainte-Marie-aux-Bois) eredetére utalt. A motívum elzászi kapcsolatait újra felfedezte a dienesmonostori köveken Takács Imre, ld.: Marosi Ernő: Adalékok az Árpád-kori Magyarország művészetének ismeretéhez. *In Situ*, 2, 2021, 1. 25.

54 Fehér Géza: A bolgár-törökök szerepe és műveltsége. *MMÉEK*, 76. 1942. 70–71.

55 Ezt később újra közölte Csányi Károly: Bizánci elemek az Árpád-kori magyar építészetben. *Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának Közleményei 3. Muzeológiai sorozat,* 2. 1. Művészettörténet. 1951. 25–40.: III. tábla, 4. kép.

56 Csemegi József: A tarnaszentmáriai templom. *MMÉEK*, 75. 1941. 44–46.

57 Rómer Flóris: A barlanglakókról, nevezetesen a magyarhoni lakott barlangokról. *Archaeologiai Közlemények*, 7. 1868. 110–145., különösen: 140.

58 Csemegi József: A magyar építészet. A román stílus Magyarországon. *A szépművészetek könyve.*

elsőként szakított azzal a Divald Kornélra visszavezethető gondolattal, hogy a 11. századi palmettás stílus a honfoglaláskori ötvösségből vezethető le – ezt majd csak a következő generáció meri nyíltan hangoztatni.[59] Csemegi a következő évszázadokra vonatkozóan az olasz mellett a délnémet és a francia hatásokat emelte ki, és fontosságot tulajdonított a burgundi ciszterci gótika hatásának. Olyan, mintha saját (részben Heklerre visszavezethető) művészettörténeti kiindulópontját Gerevich Tibor 1938-as szintézisével akarta volna összeegyeztetni. Felbukkan benne a nemzetkarakterológia is: „ahogyan a magyar ember szűkszavú, szókimondó és beszédjében nem szereti a felesleges sallangot, úgy a magyar építészet is mindig a szerkezeti tisztaságra törekedett".[60]

CSEMEGI ÉS A GÓTIKA

Az 1935-ös év másik fontos publikációja az egri székesegyház gótikus átépítéséről szólt.[61] Ennek szemlélete teljesen eltér a román kor kutatásában követett módszerekétől. Kifejtette, hogy a stiláris és ikonográfiai vizsgálatok „kormeghatározás szempontjából sokkal bizonytalanabb alapot nyújtanak, mint a tisztán építészeti anyag összehasonlításából folyó megállapítások."[62] Nincs is szó a kőfaragványok stíluskérdéseiről, ehelyett a tanulmányt ellepik a német csarnoktemplomok Csemegi által értelmezett alaprajzai. Arra jutott, hogy a délnémet templomok egy jelentős körének alaprajzát a körbe írt hatszög határozta meg a 15. század első felében. Ezen megfigyelését talán inkább a nemzetközi közönségnek szánta, mivel az egri székesegyház szentélybővítése korában ez már nem érvényesült. Így azt ennél kevésbé szigorú érvek alapján Passauhoz és a Bécsben is tevékenykedő Dóczy (Nagylucsei) Orbán püspökhöz kötötte. Ezt egyébként hamarosan erős kritika érte Gerevich asszisztense, Voit Pál (1909–1988) részéről.[63]

Az egri székesegyházra pár évvel később visszatért néhány kora gótikus bordaprofil elemzésével.[64] Ekkor is a tervezéstechnikai kérdéseket vizsgálta, de ezúttal nem az épület alaprajzán, hanem építészeti tagozatokon. Úgy tűnik, ez a módszer is Möller Istvántól eredhet, akinek hagyatékában ezirányú kutatásainak rajzai megmaradtak.[65] Mint

Budapest, 1940. 141–168.: 144.

59 Divald Kornél: *Magyarország művészeti emlékei*. Budapest, 1927. 15., 18. Gerevich 1938. i. m. 136.; cáfolata: *Árpád-kori kőfaragványok*. Kiállítási katalógus/István király Múzeum. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda. Budapest–Székesfehérvár, 1978. 17–18. (Marosi Ernő) és 30–31. (Tóth Melinda).

60 Csemegi 1940. (58. jegyzetben i. m.) 155.

61 Csemegi József: Fejezet az egri várszékesegyház építésének történetéből. Dóczy Orbán egri székesegyháza. *MMÉEK*, 69. 1935. 65–71.

62 Uo., 66.

63 Voit Pál recenziója, *Századok*, 71. 1937. 251–252.

64 Csemegi József: Jegyzetek az egri székesegyház építéstörténetéhez. *MMÉEK,* 75. 1941. 92–94.

65 Fehér Krisztina – Halmos Balázs: Középkori szerkesztőmódszerek kutatása Möller István életművében. *Műemlékvédelem,* 60. 2016. 86–100.

kiderült, Csemegi módszere nem vált be, az eltérő szerkesztési eljárások nem feltétlenül zárják ki az egykorúságot.[66]

Eger mellett ezekben az években egy sor késő gótikus csarnoktemplom elemzését végezte el Csemegi. Így rekonstruálta a gyöngyösi Szent Bertalan- és a miskolci avasi templom késő gótikus állapotát, és beillesztette azokat arányelméleti elképzeléseibe.[67] Hamar közrebocsátotta ezen kutatásainak szintézisét is, amelyben korábbi délnémet megfigyelésein túllépve a csarnoktemplomok teljes emlékanyagát kívánta rendszerezni – mint Marosi Ernő rámutatott, ezekkel Csemegi a kor kutatásának élvonalához csatlakozott.[68] Hasonló, bár kisebb volumenű tipologikus vizsgálatoknak vetette alá az általa kápolnaszentélyesnek nevezett templomokat[69] és a tengelytámpilléres mellékszentélyeket, mely utóbbira szintén az egri székesegyház vizsgálatakor figyelt fel.[70]

Az eddig vizsgált emlékkörbe nem illő álkörüljárós csarnokszentéllyel épült szászsebesi templom jelentőségére is felhívta a figyelmet, amelynek helyét a korábban lebecsült stíluskritika eszközével is igyekezett körvonalazni.[71] Nemcsak középeurópai kapcsolatrendszerét kívánta felderíteni, hanem amellett is érvelt, hogy egy Nagy Lajoshoz kötődő csoport kifejezetten a típus tökéletesítésében jeleskedett, és ez megelőzte a bajor emlékeket is. Mi több, a Victor Roth által a szászok faji művészetéhez sorolt templom valójában nem az erdélyi fejlődés eredménye, hanem közép-európai, s értelmezéséhez a kulcsot az Anjou-címeres zárókő adja meg.[72]

Az arányelméleti módszert alkalmazta a garamszentbenedeki csarnoktemplom elemzése során is. Úgy érvelt, hogy látszólagos hasonlósága ellenére sincs köze a bécsi vagy más német iskolához, így önálló magyarországi fejlődés eredménye.[73] Az ennek során érintett ausztriai Perchtoldsdorf templomához később részletesen is visszatért – ez egyike azon kivételes írásainak, amelyet nem magyarországi emléknek szentelt.[74]

---

66 Havasi 2012. 401.

67 Csemegi József: A gyöngyösi szent Bertalan templom. *Gyöngyösi Kalendárium,* 8. 1937. 110–117. – újra közölve: *Gyöngyösi Krónika*. Szerk. Fülöp Lajos, Lisztóczky László. Gyöngyös, 2015. 92–97.; Csemegi József: A Miskolc-avasi templom középkori építéstörténete. *Magyar Művészet*, 13. 1937. 255–259.

68 Marosi 2013. i. m. 150.

69 Csemegi József: Kápolnaszentélyes templomok. *MMÉEK*, 71. 1937. 302.

70 Csemegi József: Tengelytámpilléres mellékszentélyek a középkorban. *MMÉEK*, 72. 1938. 151–152.

71 Csemegi József: A szászsebesi templom szentélyének jelentősége hazánk gótikus építészetében. *MMÉEK,* 74. 1940. 156–160.

72 Victor Rothnak a Deutsche Akademie által megjelentetett *Deutsche Kunst in Siebenbürgen* c. kötetének (Berlin, 1934) helyét a Harmadik Birodalom propagandájában Robert Born világította meg: Victor Roth und Hermann Phleps. *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*. Hrsg. von Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda. Berlin, 2004. 355–380. – ld. még: Marosi 2013. 146.

73 Csemegi József: A garamszentbenedeki apátsági templom alaprajzának építészettörténeti vizsgálata. *MMÉEK,* 73. 1939. 110–114.

Az esettanulmányok mellett Csemegi hamarosan az általa alkalmazott módszer általánosabb bemutatására is vállalkozott. Ennek kiindulópontját Georg Dehio azon elmélete képezte, hogy a francia katedrálisok tervezésénél az egyenlőoldalú háromszög alkalmazása kiemelkedő szerepet játszott.[75] Az ennek nyomán kibontakozott német kutatás eredményeit hasznosította Csemegi, amikor egyebek mellett bécsi és kassai emlékeket vizsgált. Arra jutott, hogy legtöbbször kimutatható a geometrikus szerkesztési módszer, és azt, hogy a középkori rajzokon ez nem látszik, romantikus felfogással azzal magyarázta, hogy páholytitoknak számított.[76] Ebbe bekapcsolta a kőfaragójegyeket is, amelyekkel kapcsolatban felmerült, hogy segítségükkel még a főpáholyok hatósugarát is meg lehet vonni[77] – ezt Csemegi józan kritikával kezelte. A módszer gyakorlati alkalmazhatóságát a fentieken kívül a Kassai Istvánnal kapcsolatos attribúciós kérdések eldöntésében is bizonyítani kívánta.[78]

Csemegi számára mindvégig meghatározó volt a szerkesztési módszerek kutatása. Így bő másfél évtizeddel később egy nagyobb, már a budai anyaggal felfrissített példatárral ismét közreadta elgondolásait. Ebből kiderül, hogy bár Henszlmann Imre arányelméletét túl merevnek tartotta, okfejtésének alapjai szerinte helyes megfigyelésekre épültek.[79] Utalt arra is, hogy a módszerrel szemben Gerevich Tibornak leküzdhetetlen ellenérzései voltak.[80] E feszültség ezúttal nem a pesti tudományegyetem két művészettörténeti tanszéke (ami talán hozzájárult a még élő, de hatalmát vesztett Gerevichcsel szembeni kritikához), hanem a műegyetemi és a bölcsész felfogás között állt fenn.

Csemegi egri munkáival függhet össze néhány környékbeli késő középkori kolostor rövid ismertetése, melyeknek köveit az egri liceum lapidáriumában ismerte

74 Bár a déli kapu címere révén magyar vonatkozása is van. Csemegi József: A perchtoldsdorfi plébániatemplom. *MMÉEK*, 75. 1941. 181–187.

75 Georg Dehio: *Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischen Bauproportionen*. Stuttgart, 1894.

76 Csemegi József: Tervezés-technikai kérdések a középkori építészetben. *MMÉEK Havi Füzetei,* 10. 1936. 44–52.

77 Franz Ržiha ezen elmélete termékeny talajra hullt Fröde Vilmos és Várnai Dezső munkásságában, ld.: Fehér Krisztina: *Középkori profilok tervezési módszerei a zsámbéki templom kőfaragványainak geometriai elemzése alapján*. PhD értekezés. Budapest, 2020. 8. – vö.: Marosi Ernő: Kőfaragók, kőfaragójelek, Horváth Henrik. *Enigma*, 25. 2018. No 96. 69.

78 Csemegi 1936. (76. jegyzetben i. m.) 49–50. – részletesebben: Csemegi József: *Kassai István művészete*. Budapest, 1939. Ez a kis könyv, mely Csemegi egyetlen monográfiája a budavári főtemplom mellett, a rövidéletű *Történetírás*t is szerkesztő Belitzky János (1909–1989) történész, levéltáros kiadása volt, ahol Bogyayval együtt többször publikáltak; ehhez ld. levelezésük idevágó részét, Havasi 2012. i. m. 423. és 138. jegyzet.

79 Csemegi József: A középkori építészet szerkesztési módszerei. *Művészettörténeti Tanulmányok,* 1953. 23. Ugyanez németül is: Die Konstruktionsmethoden der mittelalterliche Baukunst. *Acta Historiae Artium*, 2. 1954. 15–50.

80 Uo., 34. jegyzet – vö.: Szakács Béla Zsolt: Gerevich Tibor (1882–1954). *Frakkok* I. 182.

meg.[81] Ebben az időben készültek Ethey Gyula (1878–1957) felvidéki helytörténésszel közös publikációi a Stiborok megrendeléseiről.[82] De a korszak legfontosabb kutatásai már új munkahelyéhez, Budapesthez kötődtek. Ezek közül is kiemelkednek a budavári Nagyboldogasszony-templommal kapcsolatos munkái. Mint 1955-ös könyvének előszavából kitűnik, a templom kutatásához még Möller István buzdítására fogott, ezért neki ajánlotta művét.[83] Első publikációja a délnyugati kaput és a Garai-kápolnát mutatta be, és már ekkor arra a megállapításra jutott, hogy a csarnoktemplommá való átépítés 1370–1410 közé tehető.[84] Röviddel később jelent meg a délkeleti kapu elemzése, amely alkalmat adott ennek besorolására a ciszterci eredetű, német közvetítéssel megjelenő korai gótika körébe, megint csak nem függetlenül Hamann levezetéseitől.[85] A templom így kibontakozó periodizációja Schulek Frigyes elképzeléséből indult ki,[86] ám azt több ponton finomította és korrigálta. A részletes feldolgozás (melynek első változata már 1940-ben megjelent,[87] majd a szerző folyamatosan tovább dolgozott rajta 1948-as doktorátusán át az 1955-ös publikációig és annak 1957-es kandidátusi védéséig[88]) a rendelkezésre álló dokumentumok nagyon gondos áttanulmányozása révén a restaurálás előtti állapot rekonstrukcióján alapult, és finom stíluskritikai elemzések alapján vonta le újszerű következtetéseit (pl. a IV. Béla kori periódus kettéválasztása és a délnyugati kapu átdatálása). Bár egyes megállapításait az újabb kutatás elutasítja,[89] alaposságában, forráskezelésében és módszereiben ma is példaértékű. Nem érvényes ez a már a maga korában is vitatott mesterkérdésre, melyet Csemegi a pentagrammot

81 Csemegi József: A felnémeti pálos-kolostor. *MMÉEK*, 72. 1938. 338–339.; Csemegi József: A felsőtárkány-barátréti karthausi kolostor. *MMÉEK*, 73. 1939. 85–86.

82 Ethey Gyula – Csemegi József: Vágújhely építészeti emlékei. *Magyar Művészet*, 14. 1938. 335–343.; Ethey Gyula – Csemegi József: Beczkó vára. *Technika,* 23. 1942. 55–56.; Ethey Gyula – Csemegi József: A Stibor család építkezései. Adatok a felvidéki gótikus építészet történetéhez. *MMÉEK Értekezések és Beszámolók*, 1. 1943. 1–12.

83 Csemegi József: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete.* Budapest, 1955. 6.

84 Csemegi József: A koronázó főtemplom építésének történetéhez. *Magyar Művészet*, 12. 1936. 277–283.

85 Csemegi József: A budavári koronázó főtemplom dél-keleti kapuja. *Történetírás,* 1. 1937. 356–369., pl. 8. jegyzet.

86 Ld.: *Mátyás-templom. A budavári Nagyboldogasszony-templom évszázadai (1246–2013)*. Kiállítási katalógus/BTM. Szerk. Farbaky Péter et al. Budapest, 2014. 343–344.: No 7.22. (Farbakyné Deklava Lilla).

87 Csemegi József: Adatok a budavári főtemplom középkori építéstörténetéhez. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 8. 1940. 118–167.

88 *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények,* 1. 1957. 454–464. Dercsényi opponensi véleményében utalt rá, hogy a kézirat már egy évtizede készen hevert, 457. – Ld.: Csemegi József: *A Budavári Koronázó Főtemplom középkori építéstörténete. A József Nádor Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem építészi és mérnöki osztályára benyújtott műszaki doktori értekezés.* Budapest, 1947. 62, 18 p. MÉM MDK Tudományos Irattár, Lymbus, ltsz.: K 1852.

89 Pl. *Mátyás-templom* 2014. i. m. 73–76. (Havasi Krisztina).

tartalmazó mesterjegy segítségével Villard de Honnecourt bevonásával kívánt megoldani.[90]

Csemegi budapesti tevékenysége során még számos gótikus emléket[91] és leletet[92] értékelt. Emellett figyelme kiterjedt az ország nyugati részére is, mindenekelőtt Sopron emlékeire. A ferences (ma bencés) templom már az érett gótika budai jelentkezése szempontjából is fontos volt számára,[93] de egyes kérdéseihez[94] és a város[95] és környéke[96] egyéb gótikus emlékeire külön is kitért. Elmélyült tanulmányt szentelt a keszthelyi ferences kolostor építéstörténetének,[97] és felfigyelt a pannonhalmi kerengő késő gótikus fázisára.[98]

Alapvetően építészeti érdeklődésén túllépve, az 1940-es években szobrászati kérdésekkel is foglalkozott. Az átmenetet a templomok külső falán, általában építészeti keretben elhelyezett *Olajfák hegye* kompozíció képezte, amelynek átfogó tanulmányt szentelt, feldolgozva benne a főleg Nyugat-Magyarországon sorakozó, de másutt is előforduló emlékeket.[99] Ezt egészítette ki Észak-Erdély visszacsatolása után két frissen

90 Csemegi 1955. (83. jegyzetben i. m.) 73–80. Ezt elutasította Dercsényi opponensi véleményében (88. jegyzetben i. m.) 459–460. – vö.: Takács Imre: Villard de Honnecourt utazása a művészettörténetben. *Ars Hungarica*, 22. 1994. 15–19., ahol Csemegi kísérlete nem szerepel.

91 Csemegi József: A Szent Miklósról elnevezett budavári dominikánus kolostortemplom. *Történetírás,* 1. 1937. 489–497.; Csemegi József: A budai Császármalom eredete. *MMÉEK,* 76. 1942. 153–158. – ld. még értékes korrekcióit Lux Kálmánnak a margitszigeti domonkos kolostorról írt dolgozata kapcsán: Újabb ásatások a Margitszegeten. Írta: Lux Kálmán. (Kivonat a Technika 1938. évi 6. számából). *MMÉEK,* 72. 1938. 360. és Entz Gézával közösen írt összefoglalásait: *Budapest műemlékei I*. Szerk. Pogány Frigyes. Budapest, 1955. 347–356., 365–383., 431–458.

92 Csemegi József: Az óbudai amfiteátrum ásatása alkalmával előkerült középkori faragványok. *MMÉEK*, 77. 1943. 124–125.

93 Csemegi 1955. (83. jegyzetben i. m.) 87–89. Csemegi a soproni építkezést a Mátyás-templom mestereinek tulajdonította.

94 Csemegi József: Prédikált-e Kapisztrán János a soproni bencés templom kőszószékéről? *Soproni Szemle,* 6. 1942. 70–75.; Csemegi József: Mikor épült a soproni volt ferences kolostor káptalanterme?, *Soproni Szemle,* 17. 1963. 97–115. – a szöveg csak a szerző halála után jelent meg, de a kézirat még 1944 előtt kész volt, ld.: Csikós Veronika: A soproni volt ferences templom káptalantermének helyreállítása (1949–1951). *Műemlékvédelem*, 56. 2012. 67. és Nemes András – Gabrieli Gabriella: A soproni ferencesek kápolnája és káptalanterme (építéstörténeti vázlat). *Soproni Szemle*, 66. 2012. 40. és 3. jegyzet.

95 Csemegi József: A Keresztelő Szent János tiszteletére épült kápolna Sopronban. *Soproni Szemle,* 5. 1941. 15–24.; Csemegi József: Középkori kőlámpások Sopron területén. *Soproni Szemle*, *5.* 1941. 185–195.

96 Csemegi József: Sopronbánfalva középkori templomai. *Soproni Szemle,* 2. 1938. 196–203.

97 Csemegi József: Keszthely egykori ferences templomának építéstörténete. *Dunántúli Szemle,* 8. 1941. 50–65., 136–144., 195–204.

98 Csemegi József: A pannonhalmi bencés apátság keresztfolyosójának szobrászati dísze. *MMÉEK,* 71. 1937. 244–245.

99 Csemegi József: Krisztus az Olajfák hegyén. (Fejezet a m. gótikus szobrászat történetéből). *Dunántúli*

felfedezett emlékkel.[100] Ugyanebben az időben figyelt fel egy érdekes, archaikus Krisztus corpusra Szamosújváron, amely ugyan vélhetőleg nem megy vissza a középkorra, de annak hagyományait őrzi.[101] Végül ezeknek az éveknek a kutatását tükrözi egy tanulmány, melyet a Kolozsvári testvérek váradi szobrainak szentelt. Ebben kombinálta a topográfiai kérdések tárgyalását egy kőfaragvány és a szent magyar királyok ikonográfiájának elemzésével.[102]

KITEKINTÉSEK

Csemegi, bár már első ismert nyilvános előadásában középkori témát választott, korántsem volt egyoldalú tudós. Ez ebben az időben nem is lett volna életszerű. Voltaképpen Csemegi generációja az első, amelyben kifejezetten a középkor iránt elkötelezett művészettörténészeket találunk (Bogyay Tamás, Dercsényi Dezső, Entz Géza) – a korábbi nemzedékből Gerevich Tibor úgy írta meg a román kor máig meg nem haladott monográfiáját, hogy valójában nem volt középkorász. Így nem meglepő, hogy Csemegi legelső publikációi közt szerepel Fellner Jakab egri és Eger közeli barokk épületeihez fűzött megjegyzése, melyet bár csak monogrammal jelzett, Zádor Anna névvel idézett később.[103]

Bizonyára soproni kutatásai során figyelt fel egy barokk Madonna-szoborra, melyet stilárisan és ikonográfiailag is nemzetközi összefüggésében elemzett.[104] Ugyancsak felkészültnek mutatkozott a klasszicizmus szobrászatának értékelésére. Figyelmét elsősorban a síremlékszobrászat keltette fel, így az ekkoriban felszámolt ún. vízivárosi temető kvalitásos alkotásai, amelyek közül Huber József művét azonosította.[105] A temető szobraihoz később is visszatért, de attribúcióját Csatkai Endre vitatta.[106] A temetői szobrászat értékeinek feltárását a Kerepesi sírkertben is folytatta.[107] Úgy tűnik, a középkori plasztikai problémák iránti fogékonysága kisugárzott későbbi korokra is, és nyitott szemmel járt a világban.

Szemle. 7. 1940. 43–53., 144–153.

100 Csemegi József: Két Krisztust az Olajfák hegyén ábrázoló ismeretlen erdélyi dombormű a XV. szból. *Erdélyi Múzeum,* 47. 1942. 407–408.

101 Csemegi József: Egy Szamosújvár-környéki fa Krisztus-szobortöredék. *Erdélyi Múzeum,* 48. 1943. 476–477.

102 Csemegi József: Hol állott egykor Szt. László nagyváradi lovasszobra? *Antiquitas Hungarica*, 2. 1948. 189–205.

103 ifj. Cs. J.: Adalékok fellenthali Fellner Jakab munkásságához. *MMÉEK,* 69. 1935. 317. Rados Jenő – Zádor Anna**:** *A klasszicizmus építészete Magyarországon*. Budapest, 1943. 287.

104 Csemegi József: Egy ismeretlen soproni Madonnaszobor. *Soproni Szemle* 3. 1939. 10–16.

105 Csemegi József: Huber József képfaragó. *MMÉEK,* 71. 1937. 60.

106 Csemegi József: A buda-vízivárosi temető alakos síremlékei. *MM*, 14. 1938. 171–176. – vö.: Csatkai Endre: Huber József mesterműve a budai vízivárosi temetőben. *Művészettörténeti Értesítő,* 8. 1959. 155.

107 Csemegi 1939. (35. jegyzetben i. m.) 75–87.

Máshogy kapcsolódnak az életműhöz azok a tanulmányai, amelyek a kortárs építészettel kapcsolatosak.[108] Talán elvárás is volt az 1945 után fontos építészi feladatokat vállaló mérnöktől, hogy nyilatkozzon. 1948-ban az új építészetről tett közzé cikket. Ebben már érezhető az új korszak beköszönte, de elég általános síkon mozog ahhoz, hogy mai szemmel se találjunk benne bántót. Talán ezért is érezte szükségesnek a rovatvezető, hogy lefordítsa Csemegi szavait, és az új stílus megszületését az aktuális politikai változásokkal hozza összefüggésbe, vagyis a tanulmány eljárása „egyezik a történelmi materializmus világfelfogásával."[109]

A következő évben Csemegi a formalizmus-vitához szólt hozzá.[110] Ebben a rövid írásában már eleget tett annak a kívánalomnak, hogy érvelését konkrét példákkal is megvilágítsa. Ez nem volt veszélytelen, mert a formalizmus vádjával életeket lehetett tönkretenni. Az *Építés-Építészet* előző számában Major Máté világította meg Sztálin szavaival, mi a jó szocialista műalkotás.[111] Ehhez képest Csemegi írása ártalmatlan, szóhasználatában sem idomul a kurzushoz. Valószínűleg terhes feladat volt, de sikerült becsületesen megoldania.

A MŰEMLÉKVÉDELEM SZOLGÁLATÁBAN

A II. világháború Csemegi életében is döntő fordulatot hozott. Rögtön a háború után bekapcsolódott az újjáépítésbe és a műemlékvédelembe.[112] 1949–1951 közt a Fővárosi Tervező Iroda Műemléki Szakosztályának vezetője volt, majd ez átalakult a Középülettervező Iroda 2. sz. Műtermévé (1951–1953). Közben elkezdett tanítani is, így az 1950-es években az ELTÉ-n, 1951–1953 közt a Műegyetemen. Ezzel kapcsolatban szólt hozzá az ekkoriban meghonosodó új építészettörténeti képzés módszeréhez, melyből hiányolta a szakszerűséget.[113] 1953–59 között az Iparművészeti Főiskola építészettörténeti tanszékét vezette, majd visszakerült a gyakorlati műemlékvédelembe: előbb a BUVÁTI-ba (1959–1960), végül az újjászervezett Országos Műemléki Felügyelőség igazgatási osztályának élére (1960–1963).

Elismerései és bizottsági tagságai mellett fontosabb volt számára a műemlékes munka. Már a háború után közvetlenül hozzászólt olyan kérdésekhez, mint a Vígadó és az óbudai zsinagóga helyreállítása vagy a Várhegy sorsa. Ez utóbbi alakításában tevékenyen részt vett, egyebek mellett a Mária Magdolna-torony (1950–1952,

108 Pl. Csemegi József: Az „Erzsébet" automata távbeszélő központ épülete. *Magyar Kulturszemle,* 3. 1940. 2. 48–49.

109 Csemegi József: Az új építészetről. *Új Építészet,* 3. 1948. 345–347., a rovatvezető megjegyzése: 347.

110 Csemegi József: A formalizmusról, *Építés-Építészet,* 1. 1949. 5. 30–32.

111 Major Máté: A formalizmus az építészetben. *Építés-Építészet,* 1, 1949, 4. 19–22.

112 1945 szeptemberében jutott haza a türkheimi hadifogolytáborból, és rögtön bekapcsolódott Gerevich László budavári munkálataiba. Csemegi József levele Bogyay Tamáshoz, 1948 (?). Itt köszönöm meg Havasi Krisztina nagyvonalúságát, amellyel betekintést engedett kiadás előtt álló forrásközleményébe.

113 Csemegi József: Kiállítás a Műegyetemen. *Építés-Építészet,* 1, 1949, 1/2. 62–63.

1961–1963)[114] és a Szt. Miklós-torony (1962)[115] helyreállításával, amit kiegészített a margitszigeti ferences rom északi falának konzerválása és számtalan polgárház restaurálása. Néhány fontosabb munkájáról publikáció is született, ezeknek rendszerint szintén volt középkori vonatkozása.[116]

Csemegi szükségét érezte, hogy ezeknek az éveknek a tapasztalatát elvi jellegű írásokban is levonja. Az első 1951-ben jelent meg, és arra a dilemmára reflektál, hogy a háborús pusztítások után mely épületeket és milyen módszerrel kell helyreállítani.[117] Csemegi a történeti értéket helyezte a középpontba, és az esztétikai igényt is történeti értéknek tekintette. Ebben, noha nem hivatkozik rá, Alois Riegl hatása érződik. Hogy ez mennyire nem volt magától értetődő, arra egy pár évvel később kibontakozó vita vet fényt, amelyet Gerő Lászlóval folytatott. Gerő a gyakorló restaurátor szemszögéből, a megrendelőkkel kötött kompromisszumról és az esztétikai érték elsőbbségéről nyilatkozott – ezzel szemben Csemegi (maga is több emlék helyreállítója) a következetes történeti szemléletet kérte számon.[118] Egy 1953-as előadása a korra jellemző sallangok elhagyásával ma is érvényes követelményeket fogalmazott meg mind a tudományos kutatás és dokumentáció, mind a helyreállítás gyakorlata szempontjából. Hangsúlyozta a komplex, az épület nem architekturális részleteire is kiterjedő védelem szükségességét a részletek régiségértékének (ismét egy riegli fogalom!) megőrzése érdekében. Felvetette egy Építésztörténeti (!) Múzeum megalapításának gondolatát.[119] Ennek a programnak egy elemét, a tudományos dokumentáció módszertanát dolgozta ki a *Magyar Műemlékvédelem* első kötetében is. Ebben a korábbiak mellé felsorakozik egy újabb módszer is: a középkorban dívó arányszerkesztési elvek alapján történő rekonstrukció nem veszélytelen ötlete.[120] Ezzel a háború előtti kutatásai egyik vezérmotívumát ültette át a gyakorlatba.

114 Sedlmayr János: Toronysisakok pótlásáról. *Műemlékvédelem*, 43. 1999. 73–75.

115 Zádor Mihály: Beszámoló a Fővárosi Műemlékfelügyelőség 1961. évben végzett munkáiról. *Műemlékvédelem*, 6. 1962. 201.

116 Csemegi József: A Siketnémák Váci Országos Tanintézetének épülete. *Művészettörténeti Értesítő*, 4. 1955. 134–149.; Csemegi József: Jelentés a Pécs, Káptalan u. 2. számú épületben végzett műemléki kutatások eredményeiről. *Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 1. 1956. 8–30. – vö.: Czagány István: A budapesti I. ker. XI. Ince pápa-tér 4. sz. épületen végzett műemléki kutatások eredményei. *Művészettörténeti Értesítő*, 3. 1954. 301.: 39. jegyzet.

117 Csemegi József: A műemlékvédelem időszerű elméleti kérdései. *Építés-Építészet,* 3, 1951, 1/2. 73–84.

118 Csemegi József recenziója: Építészeti műemlékek feltárása, helyreállítása és védelme. Budapest, 1958. [rec.] *Magyar Tudomány,* 66. 1959. 426–430. és Gerő László válasza: *Magyar Építőművészet*, 9. 1960. 60–62. (benne Csemegi helyreállításainak a bírálatával). Csemegi viszontválasza: Műemlékvédelmünk tíz éve. *Magyar Építőművészet*, 9, 1960, 2. 54–56.

119 Csemegi József: Módszeres műemléki kutatás a szocialista műemlékvédelem szolgálatában. *Építészettörténeti és Elméleti Közlemények,* 1953. 2. 3–21.

120 Csemegi József: A műemléki dokumentáció szerepe és jelentősége a korszerű műemlékvédelemben. *Magyar Műemlékvédelem*, 1. 1960. 231–246., főleg: 244.

Emellett Csemegi érdeklődését az arányok és mértani idomok spirituális tartalma is egyre jobban felkeltette, amely utolsó éveinek központi témájává vált.

TEÓRIÁK FOGSÁGÁBAN

Szélsőségesen fogalmazva azt mondhatjuk: Csemegi József szorosan vett elméleti tudományos munkássága 1948 táján lényegében lezárult. Ne tévesszen meg bennünket a budavári főtemplomról szóló monográfia 1955-ös vagy a soproni káptalanteremnek szentelt tanulmány 1963-as megjelenési éve – ezek a kéziratok már jóval korábban elkészültek. Közrejátszhatott ebben az a hatalmas nyomás, amely a háború után, mint építészre és mint műemlékesre nehezedett. Emellett tanított és ismeretterjesztő tevékenységet is folytatott.[121]

Ám mindezeknél jobban lekötötték alkotó energiáit azok az elgondolások, amelyek túlléptek a hagyományos művészettörténeti kereteken. Csemegi a konkrét művészeti kapcsolatrendszer mögött távoli összefüggéseket sejtett, amelyek térben, időben és jelentésben roppantul kitágították az értelmezés horizontját. Így írt erről 1948-ban Bogyay Tamásnak: „a hatszöges centrális templomok kérdése merült fel bennem, ami aztán a keleti kapcsolatok egész sorát vetette felszínre kutatásaim során. /Arménia, Georgia, Közelkelet, stb./ s most úgy benne vagyok már az asztrálszimbolikában, ariánizmusban, népvándorlástanban stb. stb., hogy a fülem sem látszik már ki belőle."[122] Az Alföldi András által alapított *Corona Archaeologica* keretében 1947 májusában a háromkaréjos templomokról, a következő februárban a magyarországi hatkaréjos templomok keleti kapcsolatairól tartott előadást.[123]

Az egyik irány tehát a keleti, főleg kaukázusi összefüggések feltételezése volt. Ennek gyökerei részben Strzygowskira nyúlnak vissza, de idővel könnyebben eladhatókká váltak a Szovjetunió tagköztársaságaira való hivatkozással. Az első állomás a tarnaszentmáriai templom újraértékelése volt. Strzygowski kopt és kaukázusi köteteinek sűrű idézésével arra jutott, hogy „a kaukázusvidéki formakapcsolatok és az antik motívumkincsek Bizánc formakulturájától független ismerete annak a feltevésnek adnak helyet, hogy a tarnaszentmáriai templomocska hajójának művészeti táptalaja bizonnyal a Fekete-tenger-melléki kazár birodalomnak hellenisztikus hagyományokat az arab világ formakincsével és a szteppenépek művészetével egybeötvöző kultúrája lehetett, azé a birodalomé, amelynek keretében a magyarság hosszabb időt töltött."[124] 1950-ben Bogyay a tarnaszentmáriai tanulmányra részletesen reflektálva Csemegi figyelmébe ajánlotta Feldebrőt is.[125] Erről Csemegi csakugyan publikált is,

121 Ő szerkesztette a TIT József Attila Szabadegyetemének művészettörténeti sorozatát, melynek három gótikus füzetét ő maga írta: *A gótika művészete I-III.*, Budapest, 1958. és 1961.

122 Ld.: 112. jegyzet!

123 *Antiquitas Hungarica,* 2. 1948. 219–220.

124 Csemegi József: A tarnaszentmáriai templom hajójának stíluskritikai vizsgálata. *Antiquitas Hungarica,* 3. 1949. 92–107.: 106.

125 Bogyay Tamás levele Csemegi Józsefhez, 1950. február 23., ld.: 112. jegyzet!

de csak Kampis Antal egyes elképzeléseit vitatta, hangsúlyozva: „nem kíván élni az alkalommal, hogy saját véleményét is nyilvánítsa".[126] Érdekes módon Erdei Ferenc később úgy emlékezett, Csemegi Kampissal vitatkozva Feldebrőhöz „grúz, örmény analógiákat említ".[127] Ez azonban a tanulmányban nincs benne, bár alighanem pontosan körvonalazza Csemegi (elhallgatott) véleményét. Ezzel szemben nyíltan utalt ilyenekre Csányi Károly abban az 1951-es írásában, melynek illusztrációs (és vélhetőleg gondolati) anyagát Csemegitől kölcsönözte.[128] Röviddel később Václav Mencl volt az, aki Csemegi Tarnaszentmáriára kidolgozott kaukázusi elképzelését érvényesítette Feldebrőre is.[129] Mencl (1905–1978), aki szintén építészcsaládból származott, és maga is mérnöknek tanult, Csemegihez hasonlóan fordult a művészettörténet és a műemlékvédelem felé, a két életmű mintegy párhuzamos életrajz formájában is felvázolható volna.[130] A kaukázusi kapcsolatok feltételezését Csemegi kiterjesztette a hatkaréjos templomokra is: ez, mint láttuk, már 1948-ban megfogalmazódott benne, de végső formát csak egy 1959-es német előadásának[131] magyar változatában nyertek.[132] Ezekután meglepő Kozák Károly kijelentése a Kaukázus vidékéről, hogy „hazai példák hiányában eddig közvetlen kapcsolat gondolata, lehetősége nem vetődött fel".[133] Kozák Szekszárd (és Feldebrő) értelmezése során maga is lelkesen gyarapította a grúz és örmény analógiákat. E tekintetben Csemegi leghűségesebb követőjének második felesége, Tompos Erzsébet (1931–2000) bizonyult, aki maga is járt a területen, és arról többször publikált.[134] Ez a mag termékeny talajra hullott, Csemegire máig hivatkoznak.[135]

---

126 Csemegi József: Hozzászólások Feldebrő kérdéséhez. *Művészettörténeti Értesítő,* 5. 1956. 54.

127 Erdei Ferenc: A feldebrői római katolikus templom helyreállítása. *Művészet,* 26, 1985, 8. 31.

128 Csányi 1951. (55. jegyzetben i. m.) 27. bizánci vagy örmény eredetre, Kutaisira és Thalinra utal. Megjegyzendő, Kutaisi Grúziában található.

129 Václav Mencl: Két ősi építészeti emlék Magyarországon. *Művészettörténeti Értesítő,* 8. 1959. 219–220.

130 Vö.: Marosi Ernő utalását Ciulisova könyvéről (Ingrid Ciulisova*: Historismus a moderna v pamiatkovej ochrane. Obnova, stredovekej cirkevnej architektúry Slovenska.* Bratislava, 2000.) írt recenziójában, *Művészettörténeti Értesítő*, 43. 2002. 223.

131 A német előadás szövegét elküldte Fülep Lajosnak, ma az MTA kézirattárában. *Fülep Lajos levelezése VI*. Sajtó alá rend. F. Csanak Dóra. Budapest, 2004. 295. (No 2403.)

132 Csemegi József: Középeurópa románkori centrális templomainak építészettörténeti kérdései. *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények,* 4. 1960. 323–348.

133 Kozák Károly: A szekszárdi apátság és a megyeháza története. *Tanulmányok Tolna Megye Történetéből* 6. 1974. 376.: 22. jegyzet. A következő jegyzetben viszont idézi Csemegi 1960-as írását.

134 Pl. Gink Károly – Cs. Tompos Erzsébet: *Grúzia*. Budapest, 1973.; Cs. Tompos Erzsébet: A hatkaréjú, hármas lánc-csillag politikai tartalma a keleti kereszténység és az iszlám építészetében. *Építés-Építészettudomány*, 5. 1973. 95–125. – ennek 1. jegyzetében Csemegi kiadatlan kéziratára is hivatkozik; Tompos Erzsébet: *A Kaukázus-vidék keresztény építészete*. Budapest, 1996. amelyet Csemegi József emlékének ajánlott.

135 M. Lezsák Gabriella: A magyar őstörténet észak-kaukázusi vonatkozásai. *Valóság*, 60. 2017, 8. 70.

A másik irányt az archaikus emlékek iránti lelkesedés jellemezte. Egy, a Balatonfelvidéki elpusztult ládi templomhoz kötött kőfaragványt, melyet korábban román kori oszlopfőnek tartottak, Csemegi a pogányság korába vezette vissza, és a honfoglalást megelőzően itt élt szlávok kőbálványának tartotta.[136] Ehhez ihletet merített az akkoriban a román kor recepcióját spirituális irányból megújító francia *Zodiaque* kiadványaiból, annak a kelta művészetet bemutató (a sorozatban egyébként kakukktojásnak számító) kötetére hivatkozott is.[137]

Ezeket az irányokat egyesíti és egészíti ki további elemekkel az aracsi kőről írt tanulmány.[138] Amellett, hogy elődeihez képest a legpontosabb megfigyeléseket tette,[139] analógiái a Kaukázustól a honfoglaláskori magyar tárgyakon át az óhorvát emlékekig íveltek, és ezek után jutott arra a nem várt következtetésre, hogy a tárgy korai bolgár faragvány lehet. A tanulmányban azt is felvetette, vajon a szalagfonatos dísznek lehet-e szimbolikus jelentése. Ismerve ekkoriban megjelent írásait, nem kétséges Csemegi válasza.

Az ornametális formák szimbolikus értelmezésére elsőként a Herkules-csomóról írt tanulmányában tett kísérletet.[140] Ennek tanulságait hasznosította a Lehel kürtjének egy fonatos motívumával kapcsolatban is.[141] Ezzel kapcsolatos, fáradhatatlanul végzett kutatásai a motringfonat, lánckereszt és hurkoskereszt elemzésében tetőződtek.[142] A hatalmas ívű tanulmány Mezopotámiától az eretnek kereszténységen át jut el a középkori emlékekig.[143] Emellett említésből ismert egy kézirata a pentagram és a hexagram elemzéséről.[144] A pentagram már a budavári főtemplom Villard-attribúciója során is felmerült. A hatszögre szerkesztett centrális terek pedig a már említett tanulmányának képezték vezérmotívumát, és ennek során arra jutott, hogy alapjuk ősi asztrálszimbólum, és apotropaikus jelentést hordoztak.[145] Csemegi ezen „kevéssé szerencsés ötletét" azután többen továbbfejlesztették.[146]

136 Csemegi József: A ládi kőbálvány-töredék. *Archaeológiai Értesítő*, 88. 1961. 52-67.

137 André Varagnac–Gabrielle Fabré: *L'art gaulois*. La Pierre-qui-Vire, 1956.

138 Csemegi József: Az aracsi kő. *Archaeológiai Értesítő*, 85. 1958. 176-187.

139 Ezeket azonban több ponton korrigálta Tóth Sándor: Az aracsi kő rokonsága. *A középkori Dél-Alföld és Szer*. Szerk. Kollár Tibor. Szeged, 2000. 429-448.

140 Csemegi József: Herakles-csomó. *Budapest Régiségei*, 15. 1950. 549-564.

141 Csemegi József: A Lehel kürtje kérdéséhez. *Archaeológiai Értesítő*, 83. 1956. 88-91.

142 Csemegi József: Motringfonat, lánckereszt, hurkoskereszt. *Művészettörténeti tanulmányok,* 1956/1958. (1960) 7-33.

143 Ennek recepciója még olyan tanulmányokban is nyomott hagyott, mint Török László: XI. századi palmettás faragványaink és a szekszárdi vállkő. *A Szekszárdi Béri Balogh Ádám Múzeum Évkönyve,* 1. 1970. 96-154.: 55., 102., 106., 110. jegyzet.

144 Idézi: Cs. Tompos 1973. 95.: 1. jegyzet.

145 Csemegi 1960. 332.

146 Pap Gáborról írja ezt Tóth Sándor: Változatok a műértelmezés témájára. *Művészettörténeti Értesítő*, 25. 1976. 135. Ld. még Dékány Tibor: Kérdőjel a Perkő tetején. *Honismeret*, 9, 1981, 6. 39. – kritikájához: Tóth Sándor: Hatkaréjos rotundáink. *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania.*

Tóth Sándor mutatta be, hogy jutott el a hatkaréjos rotundákkal foglalkozó irodalom Csemegitől Tompos Erzsébeten és Dékány Tiboron át oda, hogy a hexagramm-szerkesztéseket, de legalábbis a hatkaréjos hármas lánccsillagot a Szentháromság jelképeként értelmezze.[147] Ehhez hozzátehetjük, hogy míg Csemeginél a hexagram kifejezetten egyes keresztény eretnek-mozgalmak révén terjed, Dékánynál a Szentháromság-tagadó bogumilok elleni fegyverré válik. De a Szentháromság ábrázolása Csemegit is izgatta, és ennek különféle, esetenként absztrakt ábrázolását széleskörűen gyűjtötte.[148] Ezzel kapcsolatban is felvetette, hogy a szimbólumok eretnekségek kifejezőjévé is válhattak – míg özvegye szerint az ószövetségi Szentháromság-ábrázolás az eretnekségek ellen irányult.[149] Dercsényi (akiről ugyanebben az időben Csemegi úgy nyilatkozott: „egymás mellett, vagy egymással szemben már sok harcot harcoltunk meg"[150]) a tanulmányt hűvösen fogadta, és a szerzőt inkább építészettörténeti kutatásai folytatására buzdította.[151] Csemegi nem így tett: utolsó előadását is egy orosz Színeváltozás-ikon elemzésének szentelte.[152]

Csemegi ezen végső korszakát a szakma távolságtartással kezelte. A hatalmas bőség inkább kárára, mintsem hasznára vált e tanulmányoknak, s így azok anyaga elveszítette történeti koherenciáját. Marosi Ernő azt feltételezte, hogy ebben a szigorúbb történeti szemléletet képviselő Bogyay kontrolljának lazulása is szerepet játszhatott.[153] Havasi Krisztina az 1950-es évek szűk levegőjére utalt.[154] Még az sem lehetetlen, hogy volt némi karakánság is abban, hogy a legvallásellenesebb időkben a Szentháromságról és különféle asztrálszimbólumokról publikált. Csemegi elmagányosodásához az is hozzájárulhatott, hogy az építészek szemében bölcsésszé vált, de a művészettörténészek számára mindig megmaradt mérnöknek.

Középkori egyházi építészet Erdélyben. III. Szerk. Daniela Marcu Istrate, Adrian Andrei Rusu, Szőcs Péter Levente. Satu Mare, 2004. 7–60.

147 Tóth S. 2004. 29–32.

148 Csemegi József: Trinitász-szimbólumok és ábrázolások a középkori Magyarország művészetében. Eredetük, továbbélésük és népművészeti kapcsolataik. *Művészettörténeti Tanulmányok,* 1954/1955. (1957) 7–45.

149 Uo., 34. és Tompos 1973. 116., hivatkozással Csemegi előbbi tanulmányára, ahol azonban ez a gondolat nem található.

150 Ld. 88. jegyzet, Csemegi József válasza, 461.

151 Dercsényi Dezső recenziója, *Művészettörténeti Értesítő*, 6. 1957. 324. Ezzel szemben Kozák Károly lelkesen idézte, pl. Háromszög alaprajzú, XVIII. századi épületek Magyarországon. *Műemlékvédelem*, 3. 1959. 148.; Kozák Károly: Az asszuáni Szent Simeon kolostor és trinitász-szimbólumai. *Művészettörténeti Értesítő*, 20. 1971. 233.

152 A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1963. évi januári ülésén, *Művészettörténeti Értesítő,* 13. 1964. 319. Csemegi József: *Acta Historiae Artium,* 14. 1968. 49–62.

153 Marosi 2013. 150. Bogyay és Csemegi kiadás előtt álló, 1948–1950 közti levelezése ezt csak részben támogatja: Bogyay sokszor lelkesen asszisztált Csemegi ötleteihez, de szolidabb alapokon. Ld. 112. jegyzet!

154 Havasi 2012. 401.

Azt azonban meg kell hagyni: utolsó, életében megjelent tanulmánya a szabadegyházi román kori domborműről ismét az éles szemű és kritikai szemléletű Csemegit állítja elénk.[155] Ki tudja, ha megéri az enyhülés éveit, milyen irányba fordult volna tudósi életpályája?

CSEMEGI JÓZSEF PÁLYAKÉPE

Csemegi József (Budapest, 1909. október 30. – Budapest, 1963. február 21.), építész, művészettörténész. Építész családból származott, édesapja id. Csemegi József (1882–1956), a két háború közti korszak termékeny építésze és építőmestere, akinek haláláig fia publikációiban az ifj. megjelölést használta. Tanulmányait a József Nádor Műegyetemen végezte, 1932-ben szerzett építészmérnöki diplomát. Fiatalon aktív tagja volt a Magyar Építőmesterek Egyesületének, 1930-tól az ifjúsági szakosztály titkáraként működött. 1936-tól a Magyar Mérnök- és Építész-Egylet tagja, 1937-től a Budapesti Mérnöki Kamara tagja. Möller István irodájában műemléki kutatásokkal és helyreállításokkal foglalkozott (Eger 1932–1934, Zsámbék 1933–1934). 1934-től fogva Budapest főváros építész szakértőjeként tevékenykedett, ennek keretében ókori és középkori ásatások dokumentációjában is részt vett. 1942-ben megnősült, 1943-ban átsorolták ügyvivőiből magánalkalmazotti működési körbe, és a következő években építészi megbízásaiból élt. Emellett 1935-től fogva kiterjedt tudományos publikációs tevékenységet folytatott. Látogatta a budapesti tudományegyetem Hekler-tanszékének doktori szemináriumait is. 1948-ban doktorált, 1957-ben megszerezte a kandidátusi fokozatot. A II. világháború után Gerevich László budavári ásatásain és a várbeli polgárházak helyreállításán vett részt. 1949–1951 között a Fővárosi Tervező Iroda Műemléki Szakosztályának vezetője, majd átszervezés után a Középülettervező Iroda 2. sz. Műtermének vezetője volt (1951–1953). 1949-től a MTA Művészettörténeti Bizottságának tagja. Az 1950-es években rendszeresen tartott az ELTE régész szakán bizánci tárgyú előadásokat, emellett 1951–1953 között a BME-n címzetes docens volt. 1953-ban kinevezték az Iparművészeti Főiskola Építészettörténeti Tanszékének tanszékvezető főiskolai tanárává, amelyet 1959-ig töltött be. 1959–1960-ban a Budapesti Városépítési Tervező Vállalat (BUVÁTI) műemlékes szakembere, 1960–1963 között az OMF igazgatási osztály vezetője volt. Tudományos publikációi mellett jelentős műemlékes tevékenysége is, amely a budai váron kívül kiterjedt vidéki épületekre (Vác, Pécs) és módszertani kérdések tárgyalására is. Felesége: Tompos Erzsébet (1931–2000) építészettörténész.

CSEMEGI JÓZSEF FONTOSABB ÍRÁSAI

Adalékok fellenthali Fellner Jakab munkásságához. *MMÉK,* 69. 1935. 317.; Az egri székesegyház jelentősége a XII. században. *Archaeologiai Értesítő*, 48. 1935. 217–223.;

155 Csemegi József: Románkori fríztöredék Szabadegyházáról. *Művészettörténeti Értesítő*, 1962. 137–140. Ugyanez franciául, már halála után: Fragment d'une frise romane provenant de Szabadegyháza. *Alba Regia,* 4/5. 1965. 129–133.

Fejezet az egri várszékesegyház építésének történetéből. Dóczy Orbán egri székesegyháza. *MMÉEK,* 69. 1935. 65–71.; A tabáni Krisztusrelief. *MMÉEK,* 69. 1935. 345–348.; Antik díszítőelemek továbbélése román építészeti ornamentikánkban. *Magyar Művészet*, 12. 1936. 373–379.; Donin, Richard Kurt: Die Betteloredendkirchen in Österreich. Zur Entwicklungsgeschichte der österreichischen Gotik. Baden bei Wien, Rudolf M. Rohrer, 1935. [rec.] *Magyar Művészet*, 12. 1936. 190.; Grandpierre Edith: *A kolozsvári Szent Mihály-templom.* Budapest, 1936. [rec.] *MMÉEK*, 10. 1936. 52.; A koronázó főtemplom építésének történetéhez. *Magyar Művészet*, 12. 1936. 277–283.; A magyar szobrászat kezdetei. Írta: Horváth Henrik. Budapest, 1936. [rec.] *MMÉEK,* 70. 1936. 323.; A pannonhalmi bencés apátság keresztfolyosójának szobrászati dísze. *MMÉEK,* 71. 1937. 244–245.; Sopronbánfalva középkori templomai. *Soproni Szemle,* 2. 1938. 196–203.; Tervezés-technikai kérdések a középkori építészetben. *MMÉEK Havi Füzetei,* 10. 1936. 44–52.; Az árpádkori kőfaragóművészet első emlékei. Írta: Dercsényi Dezső. Magyarságtudomány V. [rec.] *MMÉEK*, 71. 1937. 134.; A budavári koronázó főtemplom délkeleti kapuja. *Történetírás,* 1. 1937. 356–369.; A gyöngyösi Szt Bertalan templom. *Gyöngyösi Kalendárium,* 8. 1937. 110–117.; Huber József képfaragó. *MMÉEK,* 71. 1937. 60.; Kápolnaszentélyes templomok. *MMÉEK*, 71. 1937. 302.; A Miskolc-avasi templom középkori építéstörténete. *Magyar Művészet*, 13. 1937. 255–259.; A Szent Miklósról elnevezett budavári dominikánus kolostortemplom. *Történetírás,* 1. 1937. 489–497.; Aggházy Mária: *A zirci apátság templomépítkezései a XVIII. században.* Veszprém, 1937. [rec.] *MMÉEK,* 72. 1938. 137–138. és *MM*, 14. 1938. 160.; Bierbauer Virgil: *A magyar építészet története.* Budapest, 1937. [rec.] *Vállalkozók Lapja*, 1938. január 3. 2.; A buda-vízivárosi temető alakos síremlékei. *Magyar Művészet*, 14. 1938. 171–176.; A felnémeti pálos-kolostor. *MMÉEK*, 72. 1938. 338–339.; Horváth Henrik: Zsigmond király és kora. Budapest, 1937. [rec.] *MMÉEK,* 72. 1938. 322.; Lux Kálmánnak a margitszigeti domonkos kolostorról írt dolgozata kapcsán. Újabb ásatások a Margitszigeten. Írta: Lux Kálmán. (Kivonat a Technika 1938. évi 6. számából). *MMÉEK,* 72. 1938. 360.; Padányi Gulyás Jenő – Miskolczy László – Tóth Kálmán: *A Fertő vidék népének építészete.* Budapest, 1937**.** [rec.] *Magyar Művészet*, 14. 1938. 160.; Pálinkás László: *Esztergom XVIII. századi művészeti emlékei.* Budapest, 1937. [rec.] *MMÉEK*, 72. 1938. 74. és *Magyar Művészet*, 14. 1938. 160.; Schoen Arnold: A budapest-terézvárosi róm. kat. plébánia-templom. Történetírás, 1938. [rec.] *MMÉEK*, 72. 1938. 376. és *MM*, 14. 1938. 352.; Schoen Arnold: *Hermina főhercegnő budapesti emlékkápolnája.* Budapest, 1937. [rec.] MMÉEK, 72. 1938. 314. és MM, 14. 1938. 128.; Sopronbánfalva középkori templomai. *Soproni Szemle*, 2. 1938. 196–203.; Tengelytámpilléres mellékszentélyek a középkorban. *MMÉEK*, 72. 1938. 151–152.; Vágújhely építészeti emlékei. *Magyar Művészet*, 14. 1938. 335–343. [társszerző: Ethey Gyula]; Adalékok Budapest művészetének történetéhez. *Történetírás,* 3. 1939. *75–87.;* Egy ismeretlen soproni Madonnaszobor. *Soproni Szemle* 3. 1939. 10–16.; A felsőtárkány-barátréti karthausi kolostor. *MMÉEK*, 73. 1939. 85–86.; A garamszentbenedeki apátsági templom alaprajzának építészettörténeti vizsgálata. *MMÉEK,* 73. 1939. 110–114.; A jáki apátság temploma.

Vasi Szemle, 6. 1939. 12–37.; Schürer, Oskar – Wiese, Erich: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn, 1938. [rec.] *MMÉEK,* 73. 1939. 144–145.; Adatok a budavári főtemplom középkori építéstörténetéhez. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 8. 1940. 118–167.; Az építőanyag termelés helyzete Erdélyben. *Vállalkozók Lapja*, 1940. december 23. 8.; Erdély jelentősége az építőipar szempontjából. *Vállalkozók Lapja*, 1940. szeptember 5. 3.; Erdély közlekedésügyi problémái az építőipar szempontjából. *Vállalkozók Lapja*, 1940. szeptember 26. 3.; Az erdélyi építészet múltja és jövője. *Vállalkozók Lapja*, 1940. augusztus 22. 4.; Az „Erzsébet" automata távbeszélő központ épülete. *Magyar Kulturszemle,* 3. 1940. 2. 48-49.; Hol épüljön föl az új budapesti városháza? [Közraktár u. Duna-part] *Magyar Kultúrszemle*, 3. 1940. 239–240.; Az iskolaépítés irányelvei. *Magyar Kultúrszemle,* 3. 1940. 98–100.; Korszerű magyar nemzeti építőstílust! *Magyar Kultúrszemle*, 3. 1940. 15–16.; Krisztus az Olajfák hegyén. (Fejezet a m. gótikus szobrászat történetéből). *Dunántúli Szemle.* 7. 1940. 43–53., 144–153.; A magyar építészet. + A román stílus Magyarországon. + A gót stílus Magyarországon. *A szépművészetek könyve.* Budapest, 1940. 141–168.; Schoen Arnold: *A pesti Deák-téri evangélikus templom.* Budapest, 1939. [rec.] *MMÉEK*, 74. 1940. 109–110.; Srpska crkva u Ráckeve. *Jugoslovensko-mađarska revija*, 1. 1940. 180–184.; A szászsebesi templom szentélyének jelentősége hazánk gótikus építészetében. *MMÉEK,* 74. 1940. 156–160.; Jegyzetek az egri székesegyház építéstörténetéhez. *MMÉEK,* 75. 1941. 92–94.; A Keresztelő Szent János tiszteletére épült kápolna Sopronban. *Soproni Szemle,* 5. 1941. 15–24.; Keszthely egykori ferences templomának építéstörténete. *Dunántúli Szemle,* 8. 1941. 50–65., 136–144., 195–204.; Középkori kőlámpások Sopron területén. *Soproni Szemle*, *5.* 1941. 185–195.; A perchtoldsdorfi plébániatemplom. *MMÉEK*, 75. 1941. 181–187.; Srpska crkva u Székesfehérvár. *Jugoslovensko-mađarska revija*, 2. 1941. 6–10.; A tarnaszentmáriai templom. *MMÉEK*, 75. 1941. 44–46.; Beczkó vára. *Technika,* 23. 1942. 55–56. [társszerző: Ethey Gyula]; A budai Császármalom eredete. *MMÉEK,* 76. 1942. 153–158.; Fehér Géza: *A bolgár-törökök szerepe és műveltsége. A bolgár-törökök és a honfoglaló magyarok hatása a keleteurópai művelődés kialakulásában.* Budapest, 1940. [rec.] *MMÉEK,* 76. 1942. 70–71.; Két Krisztust az Olajfák hegyén ábrázoló ismeretlen erdélyi dombormű a XV. sz-ból. *Erdélyi Múzeum,* 47. 1942. 407–408.; Prédikált-e Kapisztrán János a soproni bencés templom kőszószékéről? *Soproni Szemle,* 6. 1942. 70–75.; Hol állott egykor az óbudai királyi vár? Beszámoló az óbudai ref. templom és paplak területén 1934–35-ben végzett ásatás eredményeiről. *Értekezések, Beszámolók a Műszaki és Gazdaságtudományok Köréből. A MMÉEK melléklete,* 1943. 5. 34–44.; Az óbudai amfiteátrum ásatása alkalmával előkerült középkori faragványok. *MMÉEK*, 77. 1943. 124–125.; A Stibor család építkezései. Adatok a felvidéki gótikus építészet történetéhez. *MMÉEK Értekezések és Beszámolók* 1. 1943. 1–12. [társszerző: Ethey Gyula]; Egy Szamosújvár-környéki fa Krisztus-szobortöredék. *Erdélyi Múzeum,* 48. 1943. 476–477.; Bertalan Vilmos: *Az óbuda-kiscelli trinitárius kolostor és templom.* Budapest, 1942. [rec.] *MMÉEK*, 78. 1944. 91.; Les potails de la cathédrale de Kassa. *Nouvelle Revue de Hongrie*, 37, 1944, 2. 151–155.; Románkori kapuzatok karéjdíszű

ívmezői Magyarországon. *Antiquitas Hungarica*, 1. 1947. 100–105.; Hol állott egykor Szent László nagyváradi lovasszobra? *Antiquitas Hungarica* 2. 1948. 189–205.; Az új építészetről. *Új Építészet,* 3. 1948. 345–347.; A formalizmusról, *Építés-Építészet,* 1. 1949. 5. 30-32.; A tarnaszentmáriai templom hajójának stíluskritikai vizsgálata. *Antiquitas Hungarica,* 3. 1949. 92–107.; A Várhegy jövendő sorsa. *Új Építészet*, 2. 1947. 321–327.; Herakles-csomó. *Budapest Régiségei*, 15. 1950. 549–564.; Hozzászólás dr. Gerő László „A pesti városmag rendezése és a műemlékvédelem" c. cikkéhez. *Építés-Építészet*, 2. 1950. 267–268.; A középkori építészet szerkesztési módszerei. *Művészettörténeti Tanulmányok,* 1953. *13–56.;* Módszeres műemléki kutatás a szocialista műemlékvédelem szolgálatában. *Építészettörténeti és Elméleti Közlemények,* 1953. 2. 3–21.; Die Konstruktionsmethoden der mittelalterliche Baukunst. *Acta Historiae Artium, 2. 1954. 15–50.*; *A budavári főtemplom középkori építéstörténete.* Budapest, 1955.; A Siketnémák Váci Országos Tanintézetének épülete. *Művészettörténeti Értesítő*, 4. 1955. 134–149.; Hozzászólások Feldebrő kérdéséhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 5. 1956. 54–56.; A Lehel kürtje kérdéséhez. *Archaeologiai Értesítő,* 83. 1956. 88–91.; Jelentés a Pécs, Káptalan u. 2. számú épületben végzett műemléki kutatások eredményeiről. *Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 1. 1956. 8–30.; Trinitász-szimbólumok és ábrázolások a középkori Magyarország művészetében. Eredetük, továbbélésük és népművészeti kapcsolataik. *Művészettörténeti Tanulmányok,* 1954/1955. (1957) 7–45.; Az aracsi kő. *Archaeologiai Értesítő,* 85. 1958. 176–187.; Gerő László: Építészeti műemlékek feltárása, helyreállítása és védelme. Budapest, 1958. [rec.] *Magyar Tudomány,* 66. 1959. 426–430.; Középeurópa románkori centrális templomainak építészettörténeti kérdései. *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények,* 4. 1960. 323–348.; Motringfonat, lánckereszt, hurkoskereszt. *Művészettörténeti tanulmányok,* 1956/1958. (1960) 7–33.; A műemléki dokumentáció szerepe és jelentősége a korszerű műemlékvédelemben. *Magyar Műemlékvédelem*, 1. 1960. 231–246.: Műemlékvédelmünk tíz éve. *Magyar Építőművészet*, 9. 1960, 2. 54–56.; A ládi kőbálvány-töredék. *Archaeologiai Értesítő,* 88. 1961. 52–67.; Románkori fríztöredék Szabadegyházáról. *Művészettörténeti Értesítő*, 1962. 137–140.; Mikor épült a soproni volt ferences kolostor káptalanterme? *Soproni Szemle,* 17. 1963. 97–115.; Fragment d'une frise romane provenant de Szabadegyháza. *Alba Regia,* 4/5. 1965. 129–133.

CSEMEGI JÓZSEFRŐL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Entz Géza: Dr. Csemegi József (1909–1963). *Művészettörténeti Értesítő,* 12. 1963. 228–229.; Horler Miklós: Dr. Csemegi József (1909–1963). *Műemlékvédelem,* 7. 1963. 178.; Zolnay László: Búcsú Csemegi Józseftől. *Művészet,* 4, 1963, 7. 25.; Havasi Krisztina: Az Árpád-kori építészeti emlékek kutatása az 1930–1940-es években. Bogyay Tamás és Csemegi József munkássága levelezésük (1939–1950) tükrében I. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 391–435. – Gulyás IV. 768–769.; MÉL I.: 307.; UMÉL I.: 1117.; RÚL IV.: 453–454.

Végh János

KAMPIS ANTAL (1903–1982)

Kampis Antalról a szakmai köztudat szinte megfelejtkezett. 81 évet élt, évtizedeken keresztül dolgozott – mondhatni egy egész generációt nevelt – Hekler Antal tanszékén, több főiskolán tanított, öt évet eltöltött az Szépművészeti Múzeumban, számos könyvet írt (a Széchényi Könyvtár katalógusában 63 tétel sorakozik neve alatt), és az akkor mérvadó publikációkban, az *Archaeologiai Értesítő* és a *Magyar Művészet* harmincas, illetőleg a *Művészettörténeti Értesítő* hatvanas–hetvenes évfolyamaiban jó néhány cikkét találjuk, de évtizedek óta alig-alig esik szó róla. Nekrológ egyik művészettörténeti folyóiratban sem jelent meg, csupán két napilap, a *Magyar Nemzet* és a *Népszabadság* emlékezik meg pár sorban elhunytáról; az első a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége és a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja által közzétett halálhírre hivatkozik, a második csupán „művészeti író"-nak nevezi.[1] Bibliográfiája nincs összeállítva, a szakbibliográfiák által felölelt 40 évben egyetlen személyének szentelt írás sem található. Gödöllőn ugyan egy tér őrzi nevét, de ezt a helyi ismeretekkel rendelkezőkön kívül kevesen tudják; jellemző, hogy a róla megjelent leginformatívabb írás, egy lexikoncikk, éppen az ottani Városi Múzeum munkatársának, G. Merva Máriának a tollából való, bár a második világháború előtti cikkeiről, azaz valódi tudományos tevékenységéről ő sem elég alaposan referál. Ez a cikk semmiképp sem vállalkozik arra, hogy a hiányt pótolja, de a magyar művészettörténet mégiscsak tartozik magának azzal, hogy legalább egy ilyen rövid megemlékezés őrizze emlékét.

Kampis Antal szülőhelyének, Arad városának gimnáziumában folytatott tanulmányai hirtelen, erőszakosan értek vége: 1921-ben románellenes szervezkedés vádjával letartóztatták, a katonai bíróság rövid elzárásra ítélte és ennek folyományaként kizárták Románia összes középiskolájából, majd az országból is kiutasították. 1922 februárjától Budapesten élt, itt már lehetett érettségiznie. Az egyetemen Hekler Antal tanítványa volt, őhozzá írta a régi magyar faszobrászat korai szakaszáról szóló disszertációját.[2] Már egyetemista éveinek elejétől tanársegéd, az első években „díjtalan", később ez rendes állássá válik; a rossz nyelvek szerint a tanszéken benyújtott doktori dolgozatok közül néhányat jó pénzért ő írt. Ő a tanszéki oktatás fix pontja, ő az, aki minden órát megtartott; 1940-tól magántanárként szerepelt. Sokat tett a Hekler-tanszék szigorú, kissé komor hangulatának oldására, és szeretetteljesen, emberileg foglalkozott a hallgatókkal. Ő beszélte rá Zádor Annát egy klasszicista műemlékekkel kapcsolatos pályázatra – ebből lett aztán jóval később a „Zádor–Ra-

[1] *Magyar Nemzet* 1982. szeptember 21. 3.; *Népszabadság* 1982. szeptember 21. 8.

[2] Kampis Antal: *A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig*. Budapest, 1932. (A Budapesti Kir. Magyar Pázmány Péter Tudomány Egyetem Művészettörténeti Intézetének dolgozatai, 13.)

dos".[3] Bizonnyal ezekben az években szerezte rendkívül sokoldalú, a művészettörténet teljes területét átfogó, kollegái mindegyikét túlszárnyaló tájékozottságát. Hosszabb-rövidebb ideig tanított a Képzőművészeti Főiskolán, majd az akkor még nem főiskolai rangú Iparművészeti Iskolán (a mai MOME elődjén),[4] rádióelőadásokat tartott, és számos cikket írt. A rádióelőadás akkor több fiatal értelmiségi által elvállalt rangos tevékenység volt, legyen elég itt Radnóti Miklóst, Cs. Szabó Lászlót, Ortutay Gyulát említeni. A cikkek közül jó néhány tudományos igényűnek mondható volt,[5] ezeken kívül sok az igényes közönségnek szóló ismeretterjesztés, komoly folyóiratokban, főként a *Magyar Művészet*ben megjelentetett kiállításismertetés.

Doktori értekezése az addig csak rendszertelenül emlegetett, de a tudomány által még feltáratlan faszobrok első alapos feldolgozása volt: elődei, még az ebbe legtöbb energiát befektető Divald Kornél is megelégedett az anyag regisztrálásával, lehetőleg közgyűjteménybe juttatásával (megakadályozandó, hogy akár csak egy darab is élelmes ügynökök közvetítésével külföldre kerüljön), és minden esetre lefényképezésével.[6] Ez a tudományos igényű feldolgozás nem csak megsokszorozta az addig ismert faragványok számát, de a stíluskritikai vizsgálatok ambiciózus és nem eredménytelen alkalmazását is jelentette, bár a Hekler-disszertációk általános követelménye, a témával kapcsolatos önálló levéltári kutatómunka elmaradt. Forma-megfigyelésre összpontosító módszerének fényes elismerése, hogy professzora jelen formájában, azaz a levéltári kutatások hiányában is a doktori címre méltónak találta művét. Munkájának folytatása, a mohácsi vészig való kiterjesztése egy tekintélyes könyv volt, ez csak jóval később, egyes kérdések külön cikkekben való megtárgyalása után, 1940-ben jelent meg.[7]

Kampis a formák, a különböző faragókra személyesen jellemző formák megfigyelésének embere volt, bár természetesen figyelemmel kísérte és felhasználta az egykori városi levéltárak művészekre vonatkozó adatait, amelyeket történészek, levéltárosok tettek közzé. Érzékletesen, szép stílusban írja az egyes figurákat, főként abból a szempontból, hogy azok felszíne, kidolgozása, faragásuk módja eléggé hasonlít-e

---

[3] Zádor Anna: „Ez a bécsi kör nekem nagyon sokat adott." – kérdezők: Mojzer Anna, Zwickl András. *Enigma*, 15. 2008. No 55. 67–68.

[4] Nyilván ottani tevékenységével függött össze egy kiállításról szóló ismertetése, bár ebben főként a szervezeti felépítésről, a szakok élén álló oktatókról olvashatunk: Kampis Antal: Hatvan éves az Iparművészeti Iskola. *Szépművészet*, 2. 1941. 224–226

[5] Kampis Antal: Erdély iparművészetéről. *A történeti Erdély*. Szerk. Asztalos Miklós. Budapest, 1936. 527–557.; Uő.: II. Rákóczi Ferenc arcképeiről. *Rákóczi-emlékkönyv halálának kétszáz éves évfordulójára.* Szerk. Lukinich Imre. Budapest, 1935. 69–90. Ez a téma első feldolgozása, tehát nem lehetett teljes; főképp a Rákóczi életében készülteket gyűjtötte.

[6] A továbbiakban sűrűn előforduló Divald Kornélról sommás tájékoztatásul egy lexikoncikk. MMA 203–204. (Basics Beatrix)

[7] Kampis Antal: *Középkori faszobrászat Magyarországon.* Budapest, 1940. (A magyarságtudomány könyvei, 3.) Ezt német nyelven is kiadták, majd néhány év múlva rövidebb szöveggel és kisebb méretben, képeskönyvszerűen ismét megjelent, mégpedig több idegen nyelven.

egymáshoz, lehet-e iskola-szerű összefüggést (ezt mai szóhasználattal „azonos műhelyben készült"-nek neveznénk) vagy azonos kéztől származást megállapítani. Divald Kornél becses gyűjtő munkája, Genthon Istvánnak a csak kevés szoborra kiterjedő, de már valóban igényes, 20. századinak mondható elemzései után Kampis volt az, aki az egész anyagra kiterjesztette vizsgálódását, egységes szempontok szerint dolgozta fel az összes magyarországi faszobrokat. Szinte csak egyetlen módszert ismert, a stíluskritikát (ezen kívül legfeljebb a történelmi eseményekre hivatkozik), és annak segítségével igyekezett minél több figurát formai hasonlóságok alapján egymáshoz kapcsolni; tevékenységét akkor érezte sikeresnek, ha olyan fokú hasonlóságot tudott kimutatni, hogy már elhihetővé tette, ezek ugyanannak a mesternek a munkái. A harmincas években a középkori művészettel foglalkozóknak ez volt mindenki által elfogadott célkitűzése, a művészek társadalmi helyzete, a gazdasági háttér, a megrendelők által előírt vagy legalábbis tudomásul vett programok – amelyek hiányát mai szemmel felróhatnánk neki – még csak keveseket foglalkoztattak.[8] Széles áttekintésével, az egyes művek alapos elemzésével nagyban segítette (sőt azt is mondhatjuk: előkészítette) Radocsay Dénes faszobrokkal kapcsolatos kutatásait, corpusának megírását.

Fontos célnak érezte, hogy az emlékek nagyarányú pusztulása ellenére mestereket találjon, akár csak két-három munkával rendelkezőket, akiket szükségnévvel jelölhet, akár egy levéltári adatból ismert, valódi névvel rendelkezőt, akinek a nevéhez szobrokat is csatolhat. Nem zárja ki a külföldről érkező, az egyes szobrászok művészetének alakulását ösztönző impulzusokat, de egyértelműen szemünkbe tűnik, hogy inkább a közvetlen környezetből érkező ösztönzésekre összpontosít, és örömmel regisztrálja, ha egy figura, vagy csak jellemző részlet is a kiindulópontnak tekinthető német alkotásnál csak alig későbbre keltezhető, magyarán attól függetlenül született, nem annak hatása alatt. (A két háború között középkor kutatóink állandó harcot folytattak a honi művészet önállóságának bizonyítása érdekében.) Néhány évvel később egy újabb, terjedelmes cikke jelent meg, részben módosítások a disszertációban tárgyalt emlékekkel kapcsolatban, részben újak közzé tétele. (Ezek egyike volt

[8] Genthon faszobor-cikke: Genthon István: A Nemzeti Múzeum magyar faszobrai. *Magyar Művészet*, 4. 1928. 307–312. Bár a kereskedelmi útvonalak, a királyi udvar vagy a főpapság és a városi polgárok igényei közötti különbség Kampisnál csupán egy-két említést érdemelt, Bogyay Tamás és Genthon István mégis éppen ezt említették nagy elismeréssel recenziójukban; ez jól mutatja, hogy az akkori elemzések közül mennyire feltűnt, ha valaki nem csak a formákra koncentrált. Bogyay Tamás: Kampis Antal: A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. Budapest, Biró nyomda, 1934. + Kampis Antal: Lőcsei Pál mester. Klny. az Archaeologiai Értesítő 1934. évi XLVII. kötetéből [rec.] *Magyar Művészet*, 11. 1935, 254–256. Genthon István: Kampis Antal: *A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig.* Budapest, Bíró Ny. 1932. (rec.) *Századok,* 67. 1933. 465-466. Kampisnak a kereskedelmi útvonalakból levonható következtetéseit és az egyes iskolák ebből következtethető elkülönítését szerencsétlennek tartja Endrődi Gábor: Kommentárok Pál mesterhez. *AGNH/MNGÉvkönyve. Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére*, 5. 1997/2001. (2002) 51.

egy rendkívül becses darab, a lőcsei minorita templom Madonnája.)[9] Fontos írása volt Lőcsei Pál munkásságának elemzése, aki akkoriban heves viták kereszttüzében állott.[10] Kampis az oeuvre szűkítésére törekedett, miután már előbb is gúnyosan megjegyezte, hogy ha egy jelentős alkotáshoz bizonyosan kapcsolható név áll a kutatás rendelkezésére, akkor sokan nem tudnak ellenállni a kísértésnek, hogy minél több mű szerzőjének tekintsék; a másik vitatott kérdésben, a lőcsei főoltár elkészültét illetően azokhoz csatlakozik, akik azt későbbre, 1514–1518 közé datálták. Az általános vélekedéssel ellentétben a Jézus születése-oltárt (a „Csáky oltárt") is elvitatja tőle, és a hizsnyói oltár mesterétől származtatja.[11] Egy következő tanulmányában komoly kísérletet tesz a műhelyében dolgozó, vagy az attól teljesen független szobrász-egyéniségek munkásságának körvonalazására.[12] Az itt bemutatott Szent Anna-oltárok Mesterét Lőcsei Páltól teljesen független szobrásznak látja, annyira, hogy míg Pál stílusát a frank, az övét a bajor iskolához illeszti.[13]

1. Kampis Antal, 1930-as évek eleje
© Magántulajdon

Azt azonban – legalábbis az első időben – nem érezte fontosnak, hogy ezeket a többé-kevésbé világos kontúrokkal jellemezhető faragókat szükségnévvel lássa el.

9 Kampis Antal: Adatok középkori szobrászatunk történetéhez. *Archaeologiai Értesítő,* 48. 1935. 115–142.

10 Kampis Antal: Lőcsei Pál. *Archaeologiai Értesítő*, 47. 1934. 66–96.

11 A vitáról Radocsay Dénes: A középkori faszobrászat Magyarországon. Budapest, 1967. 100–103., 191–192. – legújabban: Endrődi 2002. i. m. 37–57.

12 Kampis Antal: A Szent Anna-oltárok mestere. *Emlékkönyv Domanovszky Sándor születése hatvanadik fordulójának ünneplésére.* Budapest, 1937. 302–322.

13 Feltételezését részben magáévá teszi, de a szóban forgó műveknek az egyes szobrászok közötti megosztását másként látja Radocsay 1967. 103–109. Velük ellentétben egy több mester laza kapcsolatából álló, egyszerre több oltáron is dolgozni képes, sőt nagyobb távolságra (pl. Besztercebányára) is szállítani tudó műhelyt képzel – az 1993-as *Meisterwerke massenhaft, die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann* című 1993-as stuttgarti kiállítás tanulságait felhasználva – Endrődi 2002. i. m. 50–53. Egy későbbi összefoglalásában Tilman Riemenschneider würzburgi műhelyének széleskörű tevékenységét is megemlíti párhuzamként, az is, messze sugárzáshoz segítette a jelentős szobrászt: Endrődi, Gábor: Winged Altarpieces in Medieval Hungary. *The Art of Medieval Hungary.* Ed. by Xavier Barral y Altet et al. Roma, 2018. 202–203.

Később azonban, amikor Lőcsei Pál képtelenül gazdagra duzzadtnak érzett munkásságát vizsgálta, már nem tartózkodott ettől, ekkor alkotta meg a Mateóci Királyszobrok Mestere és a Szent Anna-oltárok Mestere figuráját; ezek minden esetre olyan árnyék-művészek, akikhez komoly oeuvre-t lehet kötni. Radocsay Dénes tovább haladt ezen az úton, ő már akkor szükségnevet adott egy faragónak, ha két-három szobrot meggyőzően tudott egymáshoz illeszteni; a Pál mester környezetében készült oltárszobrokat nem kevesebb, mint négy általa adott névvel megjelölt szobrász között osztotta meg, és ezek között nem is szerepel a Szent Anna-oltárok Mestere.[14]

Kampisnak fontos problémája volt, hogy ezeket a művészeket mennyiben lehet magyarnak tekinteni, minthogy az alkotások olyan vidékekről származnak, ahol a lakosság többsége nem magyar, a városoké pedig egyértelműen német. Ez több más akkori szerzőnél is felmerül, akkor még a ma széltében elterjedt „magyarországi" fogalom nem volt használatban. (Legyen elég itt a hasonló témákkal foglalkozó Genthon Istvánra utalni.) Végül is a kérdést inkább megkerüli, mint megválaszolja, a disszertációban például a következőképpen: „Nem akarunk középkori művészetünkre sujtást és vitézkötést rakni nem akarunk romantikus elméleteket szőni nemzetiségi kérdésekről, de [...] az a művészet, melyet Magyarországon bárki is űzött, csakis abban a kulturális légkörben fejlődhetett olyanná, amilyenné lett, amelyet a magyarság, mint államalkotó elem megteremtett. Nem tagadtuk művészetünk [a némettől] függő voltát... de a megkülönböztetéshez jogot formálunk. Ez a megkülönböztetés pedig nem lehet más, mint annak a nemzetnek a neve, amelynek égisze alatt élt, virult és elenyészett ez a középkori művészet, amely tárgyalásunk anyaga lőn s ez a magyar." (Ez egyébként tökéletesen megfelel Hekler, sőt Klebelsberg Kuno művelődés- és tudománypolitikai elveinek.)[15] Kampis az itt kifejtett elvet később is következetesen alkalmazza, egy későbbi írásában Georg Raphael Donner magyarországi műveit tárgyalja, de őt nem tekintette magyarnak; Hekler ezt a distinkciót sokkal kevésbé hangsúlyosan tette meg.[16]

Kampis már doktori értekezésében pedzegette, nagy faszobor-könyvében következetesen alkalmazta azt az elvet, hogy az egyes faszobrászati iskolák határai egybeesnek az ország egyes tájegységeivel. Ezek a „helyi iskolák" fontos érvnek szolgáltak akár a lépten-nyomon német művészek tevékenységét, sőt egyszerűen importált műveket látókkal, akár a Divald által szorgalmazott, itt is, ott is a főváros, Buda művészetének kisugárzását keresőkkel szemben. (A helyi egységek kialakítása során

14 Radocsay 1967. A mester-konstruálást könyvében mindvégig megtaláljuk, a Pál mester környezetéhez tartozó, de tőle elkülöníthető szobrászokról a 103–108. oldalakon ír. Ezt a felosztást kétkedve szemléli Endrődi 2002. i. m. 51.

15 Kampis 1932. i. m. 20. A kor hivatalos gondolkodásának itt is tetten érhető befolyásáról Marosi Ernő: Utószó. Programok a magyar művészettörténet-írás számára. *A magyar művészettörténet-írás programjai.* Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1999. 347. Az azonos problémával küszködő Genthon István eszmefuttatása és azt lezáró, nagyon hasonló mondata: „Nem német képek ezek, hanem német hatás alatt fogant magyar emlékek." *A régi magyar festőművészet*. Vác, 1932. 12–18.

16 Hekler Antal: *A magyar művészet története*. Budapest, 1934. 270–272.

2. Gerszi Teréz és Kampis Antal, 1960-as évek eleje. © Magántulajdon

figyelembe vette a külföldre menő és onnan jövő kereskedelem útjait, amelyek – tételezi fel bizonyítás nélkül – egyszersmind a művészeti hatás útjai is lehettek). Radocsay ebben is nyomon követte, sőt Kampisnál szigorúbban megvonható körzethatárokat javasolt.[17]

A világháború befejeződése után a Szépművészeti Múzeumban folytatta pályáját. Ezekben az években (nyilván nem meggyőződésből, hanem állásának megtartása érdekében) a Kommunista Párt tagja volt, és mivel ő volt a helyi pártszervezetben a balosok által akkor az igazgatói pozícióról már leváltandónak érzett Genthon István fő támasza, úgy akartak megszabadulni tőle, hogy megvádolták képkiviteli engedélykiadással való visszaéléssel. A Rajk-ügybe is belekeveredett, igazán ártatlanul, mert minthogy az egyetemi éveiktől ismerősök voltak, amikor Rajk Titónak egy márkás klasszikus magyar képet akart ajándékozni, azt éppen Kampissal vásároltatta meg. Annak érdekében pedig, hogy az aukciós házakat minél gyorsabban tudja végigjárni, egy belügyminisztériumi autót bocsájtott rendelkezésére. (Magának a Rajk-

17 Radocsay Dénes: *A középkori Magyarország táblaképei.* Budapest, 1955.; Radocsay 1967. i. m.; Marosi, Ernő: Zentrifugale Kräfte als centripetales Deutungsschema der Geschichte der Kunst in Ungarn am Ende des Mittelalters. *Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa am Ende von Mittelalter zur Neuzeit*. Hrsg. von Evamaria Engel, Karel Lambrecht, Hanna Nogossek. Berlin, 174. A szlovák művészettörténet sokkal lazában fogja fel ezeket a körzeteket és határaikat: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia.* Katalog výstavy/Slovenská narodná galéria v Bratislave. Ed. Dušan Buran. Bratislava, 2003.

pernek ugyan nem volt vádlottja, de vele egyidőben koholt vádak alapján őt is börtönbüntetésre ítélték.) Kiszabadulása után addigi munkahelyére nem vették vissza, így „műtárgyszakértő" lett, leginkább ezzel tudott hozzájárulni megélhetéséhez. Ismeretségei révén segített műgyűjtőknek kollekciójukba beleillő képet, szobrot megvásárolni, néha ő maga is megvett egy-egy műalkotást, hogy aztán valamelyes haszonnal adja tovább.[18]

Szabadlábra kerülése után még egy utolsó tanulmánya készült a régi magyar faszobrászat köréből, a szlatvini Madonnáról, amelyet már disszertációjában részletesen elemzett. Most azt a lehetőséget vetette fel, hogy ugyanettől a faragótól származnak a lőcsei főoltár oromzatába helyezett 14. század közepi apostolok; ez a megállapítás semmiféle visszhangot nem váltott ki a kérdést utóbb tárgyaló szerzőknél.[19] Ezután Feldebrő kötötte le figyelmét, írt az ottani monostortemplomról, különösképpen annak falképeiről; az utóbbiak stíluseredetét Bajorország felé kereste, de mind az ő feltételezése, mind az ellenkező véleményen levők Lombardia-teóriája azóta is vitatott. Későbbi nemzeti múzeumi tevékenységével függött össze egy onnan származó, szarvasagancsból faragott püspöki pásztorbotról, annak feltételezett eltűnéséről és újra megtalálásáról szóló cikk.[20]

Ekkoriban azonban inkább a Művészettörténeti Dokumentációs Központ, illetőleg a Képzőművészeti Alap körül mozgott, kiállításmegnyitókat tartott, az azokat ismertető, egy-két lapos „katalógusokba" írt, és csak 1961-ben kapott állást a Nemzeti Múzeumban, ahonnan 1968-ban ment nyugdíjba. Generációs társai, vagy azok a fiatalabbak, akik még ismételten találkoztak vele, szeretetreméltónak, színes egyéniségnek, „nagydumájúnak" nevezték. Ennek itt két írásos nyomát is lehet említeni.[21]

Az ötvenes évek végétől többet írt, mint valaha, a Dokumentációs Központ egyes kiadványainak szerkesztését is elvállalta. Egy tudományosnak szánt, előadás-délelőttök szövegeit közzé tevő sorozatnak a címe a *Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei* volt, ezek részben átalános elméleti, módszertani témákat boncolgattak, részben adattárban őrzött feljegyzéseket, interjúkat tettek közzé. (Az utóbbi jól illett az intenzív levéltári gyűjtőmunkát végző, nevében is a „dokumentáció" szót viselő intézményhez.) Az előadók között mindig volt néhány akkor nagy tekintélynek

18 Németh Lajos: *„Szigetet és mentőövet". Életinterjú 1986*. Sajtó alá rend, és jegyzetek: Tímár Árpád et al. Budapest, 2017. 144–145. Némileg eltérően mondja el a történetet Zádor Anna: „Ezek az emberek intézmények feladatára vállalkoztak" – kérdezők: Tímár Árpád, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. No 54. 116–117.

19 Kampis Antal: La Vierge de Szlatvin / A szlatvini Madonna. *BMHB*, 23. 1963. 13–20., 116–120.

20 Kampis Antal: A feldebrői altemplom. *Művészettörténeti Értesítő,* 4. 1955. 178–194.; Uő.: *Feldebrő*. Budapest, 1955. (Műemlékeink); Uő.: A feldebrői pásztorbot. *Archaeologiai Értesítő,* 88. 1961. 109–114. Még egy műemléket ismertetett, a tihanyi templomot, ennek két változata is elkészült, a második a magyaron kívül több idegen nyelven is. Kampis Antal: *Tihany műemlékei*. Budapest, 1957. (Műemlékeink); Uő.: *A tihanyi apátság*. Budapest, 1969.

21 Határ Győző: *Életút*. III. Budapest, 1994. 189–192.; Perneczky Géza: Kállai Ernő (1910–1941). Kállai Ernő Berlinben. *Enigma*, 13. 2006. No 48. 345

számító, a hivatalos álláspontot erőteljesen képviselő személyiség, a kötetek bevezető szövegei is igyekeztek a párt véleményét tükrözni; jellemző erre néhány szó a Bauhausnak szentelt kötet elejéről: „a mozgalom érdeme tagadhatatlan... de a művészek – t. i. az akkori, az 1960-as években dolgozó művészek – csak úgy indulhatnak ki belőle, ha látják ellentmondásait". Persze ne felejtsük el, hogy az előadás-sorozat a hatvanas évek első felében folyt, amikor még a Bauhaus is túlságosan modernnek számított: ezt meggondolva világosan érezhetjük, mekkora bátorság volt ilyen témákat nem csak pocskondiázva, de elemezve tárgyalni. Kampis egyébként, aki majdnem mindegyik sorozatban fellépett egy-egy előadással, jóval kevésbé óvatoskodott, mint a káderek éberségének elaltatására íródott előszók, ő megelégedett olyasmivel, hogy a „modernség" helyet a hajszálnyi lebecsülést mégis tartalmazó „modernizmus" szót írja le. Figyelemre méltó, hogy a kiválasztott témák egymás után az akkori kultúrpolitika szempontjából egyre kockázatosabbak, ahogy akkoriban mondták, egyre „rázósabbak" lettek, az előadás-sorozatok szervezői egyre többet vállaltak.[22]

Legnagyobb vállalkozása ezekben az években egy egyetemes művészettörténet megírása volt az ősembertől a szocializmus építésének korszakáig, a valamivel terjedelmesebb második kiadásban nem kevesebb, mint 772 oldalon; a végén, kétszázegynéhány oldalon függelék-szerűen a magyar művészet kapott helyet a honfoglalástól napjainkig. A harmincas évek végén már megjelentetett egy a magyar művészet kezdeteit tárgyaló cikket, ebben meglepő módon a „kezdetek" a 15. század elejéig tartottak, nagyjából addig, ameddig a faszobrászatról készített disszertációja. A későbbi összefoglalók, de már Gerevichnek az ezzel a cikkel egyidőben megjelent romanika-könyve sem osztja azt a nézetét, hogy a korai alkotások építészeti ornamentikája a honfoglalók keletről magukkal hozott, a tarsolylemezeken megőrzött palmettáiból fejlődött ki.[23] A magyar művészetről írott 1963-as szöveg – ez jóval terjedelmesebb, mint a korábbi változat – minimális változtatásokkal önálló könyvként több idegen nyelven is megjelent, és azt tapasztalhatjuk, hogy nem egy külföldi művészettörténeti könyvtár kézikönyvtárának szabad polcain ez a kötet jelenti a legkönnyebb hozzáférést a magyar művészethez.[24]

Egyetemes művészettörténetében nem annyira az egyes stílusokat jellemzi – egyébként a hatvanas évek gondolkozásától több évtizeddel elmaradva a késő rene-

[22] *Tornyai János művészete.* Budapest, 1962.; *A művészettörténet tudomány módszertani kérdései.* Budapest, 1963.; *„Bauhaus" szám.* Budapest, 1963.; *A XX. század művészete.* Budapest, 1964.

[23] A magyar művészetet tárgyaló 1939-es verzió: Kampis Antal: Régi magyar művészet. *Magyar művelődéstörténet*. Szerk. Domanovszky Sándor. I. *Ősműveltség és középkori kultúra.* Szerk. Váczy Péter. Budapest, 1939. I. 473–547.; Gerevich Tibor: *Magyarország románkori emlékei.* Budapest, 1938. – A palmettákról újabban Marosi Ernő: Mai képünk a középkori művészet kezdeteiről Magyarországon. *Magyarok térben és időben.* Szerk. Fülöp Éva Mária. Tata, 1999. 278–279.

[24] Kampis, Antal: *Kunst in Ungarn*. Budapest, 1966. továbbá ugyanakkor angolul és franciául. A magyar kiadás időrendben két részre bontva jelent meg. Uő.: *Magyar művészet a XIX. századig*. Budapest, 1968. (Minerva zsebkönyvek); Uő.: *Magyar művészet a XIX. és XX. században*. Budapest, 1968. (Minerva zsebkönyvek).

3. Kuthy Sándor, Genthon István, Kampis Antal, Mojzer Miklós, Sallay Marianne, Kovács Éva kiránduláson 1950-es évek közepe. © Magántulajdon

szánszt azonosítja a manierizmussal –, mint lelkiismeretesen számba veszi az egyes korszakok fontos alkotóit, talán kissé túl sokat is, ám egy-egy mester megtárgyalása után tanítványait, követőit nem egyszer csak felsorolja, születésük és haláluk événél többet nem is említve róluk. Az a vád azonban, ami akkor is, azóta is érte, hogy „telefonkönyvet írt", semmikép sem helytálló. A sok ezer év bemutatásának, mégpedig egyenletesen jó színvonalú, bár természetesen nem alapos bemutatásának elvállalása mindenképp tiszteletet ébreszt, az pedig, hogy ebben kitért az iszlám, a Távol-Kelet, sőt Amerika őslakosságának művészetére is, még inkább növelheti elismerésünket. Idézzük emlékezetünkbe, hogy az egyetlen hasonló léptékű magyar művészettörténet, a „Barát-Éber-Takács" megírásához három szerző kellett, és a Kolumbusz előtti Amerika bemutatása így is hiányzik belőle.[25]

Ezekben az években (és még egy kissé ezután) készült a Zádor-Genthon-féle négy kötetes *Művészeti Lexikon*. Mindegyik kötetben több tucatnyi szócikk után következik a művészettörténet egész területén szakértőnek elismert Kampis neve, egyébként az idő előrehaladtával egyre kevesebb után. Érdekes apróság, hogy feltűnően sok 16–18. századi, esetleg csak levéltári adatokból ismert magyarországi ötvösről írt; azt lehet hinnünk, hogy előzőleg egy ötvösség-történethez gyűjthetett adatokat. Erről valami okból lemondott, de tudását ilyen módon mégis közkinccsé akarta tenni.

25 Kampis Antal: *A képzőművészetek története*. Budapest, 1963. (A kultúra világa, 3.) Kampis könyvének értékével kapcsolatban az akkori szokásokkal ellentétben erős szavakat használó vita robbant ki: Lukácsy Sándor: Képzőművészet – tömegeknek? *Kritika*, 2. 1964, 2. 68–69.; Dávid Katalin: Hozzászólás. *Kritika*, 2, 1964, 5. 45–46.; Lukácsy Sándor: Válasz Dávid Katalin hozzászólására. *Kritika,* 2, 1964, 5. 47.

Sokoldalúsága és jól olvasható szövegek írására való képessége nagyon alkalmassá tette olyan minimonográfiák szerzőjének, mint a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalatánál indult és a Corvina Kiadóban folytatódott *A művészet kiskönyvtára.* Korai németalföldi festőtől 20. századi franciákig sok művész bemutatását vállalta, összesen hetet, közöttük magyarokat is; a sorozat szerzőinek listáján az ő nevét találjuk a legtöbbször.[26]

Alapfokú ismeretterjesztési megbízást nem csak monografikusan, de kisebb-nagyobb korszakok megírására is kapott, így született egy-egy kis füzet a klasszicizmusról és az impresszionizmusról. A világháború előtti írásaihoz képest itt több szó esik a történelemről, néhány a gazdaságról is, bár semmiképp sem annyi, mint amennyit a kor felfogása megkívánt. (Az építészet, szobrászat, festészet kissé iskolás szétválasztása a sorozat minden kötetében egyformán megtalálható.)[27] Ugyanennek a századnak volt fontos figurája Delacroix, az ő naplójának magyar kiadásához készített válogatást, írt előszót; itt őt nem mint festőt tárgyalta, hanem mint gondolkodót, papírra vetett művészeti nézeteit elemezte, értelmezte.[28] Érdekes és szellemes próbálkozás, amit az őt nagyra becsülő Németh Lajos társszerzőjeként valósított meg: egy olyan kötet összeállítása, amelyikben 68 kép és szobor, illetőleg három épület fényképe látható, mindegyikhez egy arra vonatkozó szöveg, kortársi vagy későbbi, művészek, írók vagy művészettörténészek szövegei, a művészeti alkotások és a róluk nyilatkozók sokféleségének elgondolkoztató szemléltetése.[29] Legkésőbbi, gödöllői éveinek is lett nyoma bibliográfiájában, a város művészeti értékeiről szólva a kastélyról és a 19–20. század fordulóján ott tevékenykedő művészcsoportról írt.[30]

Végzetül essék szó írásainak stílusáról. Ő ugyanis sokkal érzékletesebben, színesebben írt, mint a kollegáink által művelt értekező próza. Írásmódja – főként korábbi éveiben – semmiképp sem volt puritánnak mondható, furcsa jelzős szerkezeteket, félmondatokat találunk szövegeiben, mint „a hitélet elsekélyül", „a felület meghántásának, felhasogatásának, simításának és újból felborzongatásának ütemes láza lélekkel és egyéni tartalommal töltötte meg Pál mester műveit" „tombolva szalad és indulatában remeg az ecset", Bélapátfalva „homlokzatát a több színből válogatott kőhasábok szabálytalan villózása élénkíti". A sajátosan egyéni próza területén néha olyan bizarr képződmények is születtek, mint a selmecbányai Mária-szobor esetében:

---

26 Kampis Antal: *Matisse*. Budapest, 1959.; Uő.: *Greco.* Budapest, 1960.; Uő.: *Grünewald: Mathis Neithart Gothart* 14.–1528. Budapest, 1964.; Uő.: *Braque.* Budapest, 1966.; *Van Eyck.* Budapest, 1971.; Uő.: *Szinyei Merse Pál.* Budapest, 1975.; Uő.: *Ilosvai Varga István.* Budapest, 1987.

27 Kampis Antal: *A klasszicizmus Nyugat-Európában*. Budapest, 1962. (A TIT József Attila Szabadegyetemének előadásai – Művészettörténet, 44.); Kampis Antal: *Az impresszionizmus*. Budapest, 1959. (A TIT József Attila Szabadegyetemének előadásai – Művészettörténet, 52/53.)

28 *Eugène Delacroix naplója*. Vál., előszó: Kampis Antal. Ford. Falus János. Budapest, 1963. 5–25.

29 Kampis Antal – Németh Lajos: *Képek és nézők.* Budapest, 1973.

30 Kampis Antal: Gödöllő a magyar művészet történetében. *Gödöllő*. Szerk. Dékán Antal. Budapest, [1975.] 101–106.

„széles, karéjos lebenyekbe szakadozó, kihajló, visszacsapó, meghanyintott és borintott nehézesésű kelme". Különös és egyéni írásmódjának elismeréseként 1938-ban 1000 Pengő „Baumgarten-jutalmat" kapott, ezt második fokozatú, de még mindig sok pénzzel járó Baumgarten-díjnak lehet tekinteni. (Ezt a jutalmat az előző évben Balogh Jolán és Radnóti Miklós érdemelte ki.)[31] Még egy-két szó modorosságairól. Az egyiptomi történelem legkorábbi periódusát következetesen „régi birodalom"-nak nevezte, a magyar szakirodalomban kizárólagosan használt „óbirodalom" helyett. Germanizmus lenne, az Altes Reich átvétele? A szepességi Mateóc nevét következetesen, még 1963-as könyvében is Matheóc"-nak írta, sőt disszertációjában még régiesebben, „Matheócz"-nak, pedig ez a falu már az 1913-as Helységnévtárban is a későbbi művészettörténészek által használt nevén szerepelt. Stájerország helyett néha Stíriát találunk, építész helyett architectust.

Összefoglalóan elmondható, hogy Kampis Antal nem volt kiemelkedő vagy iránymutató tudós, de rendkívül sokoldalú tájékozottsággal rendelkezett, és egy fontos szakterület, a magyarországi késő gótikus fafaragás feltárásában jelentős eredményeket ért el, ám életének egy bizonyos pontján abbahagyta a kutatómunkát, és inkább az ismeretterjesztésnek, a legmagasabb rangú ismeretterjesztésnek szentelte energiáit. Talán őróla is elmondható, amit Nagy Árpád Miklós Kampis mesteréről, Hekler Antalról írt: „A kutató kezdett hátrább szorulni a pedagógus mögött. [...] Az egyes művekről adott leírás továbbra is láttató erejű, de ráillik Fülep Lajos Hekler Leonardo-könyvéről írott kritikája: »A történetírásnak, közelebbről a művészettörténet-írásának ez a krónikaszerű módja Vasari nyomdokaiban jár, de az elmélyült történeti látás [...] archaikusan, magyarán: elévülten hat.«"[32]

KAMPIS ANTAL PÁLYAKÉPE

Kampis Antal (Arad, 1903. július 20. – Kerepestarcsa, 1982. augusztus 23.) művészettörténész. Középiskoláit szülővárosa római katolikus gimnáziumában végezte, de 1921-ben a román állam elleni szervezkedés vádjával több diáktársával egyetemben kiutasították Romániából, 1922 februárjában Budapestre költözött, ahol leérettségizett. Néhány évig a PPTE Orvosi Karára járt, majd 1927-ben átiratkozott a Bölcsészettudományi Kar művészettörténet szakára. 1929-től 1932-ig díjtalan gyakornok. 1932-ben Hekler Antalnál doktorált, s fizetés nélküli tanársegédként dolgozott. 1936-tól már művészettörténeti előadásokat tartott a Képzőművészeti Főiskolán. 1938. február 8-től az Iparművészeti Iskolában a „művészet" és „művelődéstörténet" rendes tanárává nevezték ki. 1939-ben Gerevich Tibor és Hekler Antal együttes előterjesztése nyomán magántanári képesítést nyert „a középeurópai művészet a középkorban" tárgykörben. A vészkorszak idején többeket bújtatott.[33] 1945-ben a Szépmű-

31 Basch Lóránt: *A Baumgarten alapítvány történetéből*. Budapest, 2004. 181.

32 Nagy Árpád Miklós: Hekler Antal (1882–1940). *Frakkok* I. 161–177.

33 Ennek ellenére 1945-ben Kampist sem a Képzőművészek Szabadszakszervezete, sem az Iparművészeti Főiskola nem igazolta, áthelyezésre ítélték, s vezető állásra alkalmatlannak nyilvánították.

vészeti Múzeumba került, ahonnan 1950-ben elbocsájtották, a Magyar Dolgozók Pártjából kizárták. Koholt vádak alapján letartóztatták, egy évre bebörtönözték. Szabadulása után állami állásba nem helyezkedhetett el, alkalmi munkákból élt. 1961-ben a Magyar Nemzeti Múzeum Újkori Osztályán kapott állást, ahonnan 1968-ban nyugdíjba vonult. 1965-ben megvásárolta Gödöllőn Blaha Lujza elpusztult nyaralójának telkét; az arra építtetett házát 1978-ban feleségével Gödöllő város Helytörténeti Gyűjteményének (Városi Múzeum) ajándékozták cserelakás és életjáradéki szerződés ellenében. Felesége: Muzslai Kampis Margit (1898–1981) festő, grafikus; 1951-ben elváltak; újranősült. Kitüntetés: Nemzetvédelmi Kereszt, 1941.

KAMPIS ANTAL FONTOSABB ÍRÁSAI

A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. Budapest, 1932. (A Budapesti Kir. Magyar Pázmány Péter Tudomány Egyetem Művészettörténeti Intézetének dolgozatai, 13.); Erdély iparművészetéről. *A történeti Erdély*. Szerk. Asztalos Miklós. Budapest, 1936. 527–557.; II. Rákóczi Ferenc arcképeiről. *Rákóczi-emlékkönyv halálának kétszáz éves évfordulójára*. Szerk. Lukinich Imre. Budapest, 1935. 69–90.; Lőcsei Pál. *Archaeologiai Értesítő*, 47. 1934. 66–96.; Adatok középkori szobrászatunk történetéhez. *Archaeologiai Értesítő*, 48. 1935. 115–142.; A Szent Anna-oltárok mestere. *Emlékkönyv Domanovszky Sándor születése hatvanadik fordulójának ünneplésére*. Budapest, 1937. 302–322.; *Középkori faszobrászat Magyarországon.* (A Budapest, 1940. Magyarságtudomány könyvei, 3.); La Vierge de Szlatvin / A szlatvini Madonna. *BMHB*, 23. 1963. 13–20., 116–120.; A feldebrői altemplom. *Művészettörténeti Értesítő*, 4. 1955. 178–194. *A képzőművészetek története*. Budapest, 1963. (A kultúra világa, 3.); *Magyar művészet a XIX. századig*. Budapest, 1968.; (Minerva zsebkönyvek). *Magyar művészet a XIX. és XX. században*. Budapest, 1968. (Minerva zsebkönyvek)

KAMPIS ANTALRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Tímár Árpád: Művészettörténetírás. *Magyar művészet 1919–1945*. Szerk. Kontha Sándor. Budapest, 1985. I.: 148.; Vámossy Ferenc: A magyar építészettörténet kiváló művelői személyes emlékeim tükrében. *Építés- Építészettudomány*, 38. 2008. 240–241.; Mohácsi János: Határ Győző és Kampis Antal. *Irodalomismeret*, 2013, 4. 190–194.; *Muzslai Kampis Margit.* Kiállítási katalógus/Janus Pannonius Múzeum. Szerk. Nagy András. Pécs, 2013.; k. j.: Akire emlékezünk. Kampis Antal művészettörténész (1903. július 20. – 1982. augusztus 23.). *Gödöllői Szolgálat*, 2020. április 14. – Gulyás XVI.: 156.; MMA 441–442. (G. Merva Mária); ÚMÉL III.: 712–713.; RÚL XI.: 156–157.

Összekeverték ugyanis unokaöccsével [nagybátyjával!] Kampis János (1886–1968) nyilas festővel. Németh 2017. i. m. 143. Kampis Antal tanúskodott is a festő felesége, Dedinszky Izabella könyvtáros igazolásakor, ld.: Pogány György: Igazolóbizottsági eljárás és B-listázás az Országos Széchényi Könyvtárban 1945–46-ban. 2. rész. *Könyvtári Figyelő*, 61. 2015. 518.

Haris Andrea

AGGHÁZY MÁRIA (1913–1994)

„HEKLER ANTAL PROFESSZORTÓL MAGÁVAL HOZOTT AKRIBIÁVAL"

A pályakezdő Aggházy Máriát 1979-ben, nagydoktori vitája során Vayer Lajos „Hekler Antal professzortól magával hozott *akribiával"* induló, azaz lelkiismeretesen aprólékos, a pontosságnak elkötelezett művészettörténészként jellemezte.[1] Az *akribia* azonban nemcsak indulását, hanem egész munkásságát végigkísérte, minden megjelent írásában – a rendelkezésére álló lehetőségek végső határáig – megkísérelte felgöngyölíteni a szálakat és választ adni a stílus- és a mesterkérdésekre.

Aggházy Mária pályakezdésének kutatási irányát a Hekler-tanszék (Budapesti Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Klasszika Archaeologiai Intézet) határozta meg, ahová 1932-ben iratkozott be és a későbbiekben is nagy szerencsének tartotta, hogy a két művészettörténeti tanszék közül ide kerülhetett.[2] Hekler Antal 1918 őszén kapta meg a művészettörténeti tanszék katedráját, s 1922-ben a Történelmi Társulatban tartott nagyívű beszédben ismertette programját: *A magyar művészettörténelem föladatait*,[3] amelyben a hazai művészet kutatását tűzte ki célul, a műemléki topográfiával, a műtárgyállomány vizsgálatával, a stílushatások kimutatásával, valamint a stíluskritika és a levéltári módszer egyesítésével. Az 1935-ös akadémiai felolvasásán, *A magyarországi barokk szobrászat európai helyzete* címmel az emlékek és a levéltári források módszeres feltárását hangsúlyozta, kimondva, hogy a „nagy nevek varázsáról" le kell mondanunk, de elengedhetetlen a barokk fejlődésének, a helyi mestereknek és iskoláknak a tisztázása.[4] A barokk szobrászat kutatásáról szóló hekleri programbeszéd idején Aggházy Mária már bizonyosan dolgozott professzora által kijelölt bölcsészdoktori témáján. *A zirci apátság templomépítkezései a XVIII. században* címmel 1937-ben megjelent mű bevezetőjéből

1 Vayer Lajos opponensi véleménye. Vita G. Aggházy Mária: Leonardo utolsó alkotása és az északolasz – francia udvari műveltség 1500. körül c. doktori értekezéséről. *Művészettörténeti Értesítő,* 29. 1980. 102.

2 Aggházy Máriával személyesen nem találkoztam. Hálásan köszönöm Gábor Eszter művészettörténésznek, a Szépművészeti Múzeum Könyvtára egykori vezetőjének, hogy megosztotta velem Aggházy Máriáról őrzött emlékeit. Eszláry Éva Aggházy Mária nekrológjában említ egy 1992-ben készült értékes visszaemlékezését, azonban ezt nem sikerült fellelni. Szmodisné Eszláry Éva: In Memoriam G. Aggházy Mária (1913–1994). *BMHB*, 82. 1995. 110. Köszönettel tartozom a Szépművészeti Múzeum munkatársainak Illés Eszternek és Szőcs Miriamnak, akik megpróbálták az említett visszaemlékezést felkutatni.

3 Hekler Antal: A magyar művészettörténelem föladatai. *Századok*, 55/56. 1921/1922. 161–171.

4 Hekler Antal: *A magyarországi barokk szobrászat európai helyzete.* Budapest, 1935. 5.

tudható, hogy ennél tágabb volt az eredeti témakijelölés, ugyanakkor az elkészült könyv tartalma is jóval több, mint ami címe alapján feltételezhető. Nemcsak templomok építéséről, építészeti megoldásairól, építészekről, építőmesterekről van szó benne, hanem legalább ugyanakkora terjedelemben a berendezési tárgyakról, stílusfejlődésükről és azok mestereiről. Hekler talán a Balatontól északra elterülő templomok feldolgozását tűzte ki tanítványa feladatául, ami az anyag nagysága miatt a zirci apátságra szűkült.[5] Aggházy Máriának az építészet felé történő irányítása nem lehetett véletlen, mivel rendelkezett egy olyan tudással, amit sem az akkori, sem a mai művészettörténészek nagy része nem mondhatott, nem mondhat el magáról: tudott épületet felmérni és a felmérést szabályos műszaki rajzba önteni.[6]

Az épületfelmérési ismereteket családjából hozhatta magával, amely több szálon kapcsolódott az építészethez és a festészethez. Édesapja Aggházy Tibor építész, a MÁV főtanácsosa, édesanyja Balló Mariska festőművész volt. Így felmenői között tudhatta nagyapaként Aggházy Gyulát, nagybácsiként Balló Edét és az Aggházy család révén szegről-végről még Schickedanz Albert is a rokonai közé számított.[7] A családi ház a főváros körül a XIX. század második felében, egy-egy vasútvonal kiépülése után létrejövő elegáns, a korszak ismert értelmiségijei, művészei által lakott villanegyedeknek egyikében, a rákospalotai erdő mellett állt. A váci vasútvonal megállója mellett lévő villák közül egyet 1885 óta a Balló család birtokolt, ahová Aggházy Mária szülei házasságkötésük után költöztek.[8] Aggházy Mária otthonról az „építészeti alapismeretek" mellett „festészeti alapismereteket" is hozott magával. Különösen korai munkáiban, így a zirci apátságról írt művében is fellelhetők azok a félmon-

[5] Megválaszolatlan az a tudománytörténeti kérdés, hogy Hekler és Aggházy a téma meghatározásakor figyelembe vette-e Mihályi Ernő 1934 elején megjelent tanulmányát, aki a veszprémi egyházmegyében öt esperesi kerületben, 80 templomot írt össze egy tervezett egyházművészettörténeti topográfia előtanulmányaként. Mihályi Ernő: A magyar falu egyházművészete. *Pannonhalmi Szemle*, 9. 1934. 28–73.; Mihályi Ernő: Dr. Aggházy Mária: A zirci apátság templom építkezései a XVIII. században. [recenzió] *Pannonhalmi Szemle*, 12. 1937. 282.; Vanyó Tihamér: Aggházy Mária: A zirci apátság templom építkezései a XVIII. században. [recenzió] *Századok*, 72. 1938. 121–122. A témaválasztást talán az Aggházy család Balatonalmádiban lévő nyaralója is befolyásolta. Aggházy innen jegyzi első könyve előszavát; szülei a háború után ott éltek.

[6] Zádor Anna említi, hogy miután elhatározta, hogy építészettel fog foglalkozni, igyekezett a műegyetemre bejutni – ahol akkor még női hallgatók nem lehettek – és ott építészettörténetet hallgatni. „Az építészek farkasok"– Zádor Annával Beke László és Tímár Árpád beszélget. *Enigma*, 15. 2008. No 57. 30.

[7] A szakirodalom általában tévesen azonosítja Balló Mariska édesapjaként Balló Edét. Balló Mariska édesapja Balló Mátyás (1844-1930) vegyész, az MTA levelezőtagja volt. Schikedanz Albert Aggházy Károly (Reichart Ilona) felesége és Aggházy Margit (Reichart Géza) férje révén kacsolódott a családhoz.

[8] Lőrincz Róbert: Az egykori rákospalotai villasor, a mai újpesti Vécsey Károly utca neves lakói. *Helyem, Házam, Palotám*, 3, 2017, 4. 46–47. A villa (Vécsey u. 110.) ma már nem áll, 2016-ban lebontották. (Néhány házzal arrébb található a Passuth-Éber-villa, ahol a magyar kultúra jelesei, így Éber László is gyakorta megfordult.)

datok, amelyek mögött rajzi, festészeti tanulmányok sejlenek fel, mikor a „feltűnő biztos anatómiai tudással" vagy épp „kínos küzdelem a rövidülés törvényeivel" jellemez egy-egy művet vagy alkotót.[9]

Disszertációjában Aggházy Mária a hekleri „recept" alapján használta a stíluskritika és a levéltári kutatás módszerét. Tanulságos egymás mellé helyezni Hekler 1935-ös barokk szobrászatának és Aggházy disszertációjának műtárgyelemzéseit. A tárgy lírai leírása után következnek a kompozíciós előképek felsorolásai – még ha azok oly távoliak is, hogy még a közvetett hatás is alig képzelhető el –, aminek célja tulajdonképp nem más, mint a szakirodalom alapos ismeretének bizonyítása. Hekler például a pesti belvárosi templom Kálvária-oltáráról ezt írja: „azt kell hinnünk, hogy a mester lelkében a fogantatás percében fölmerült a naumburgi Szent János és az isenheimi Szent Sebestyén emléke."[10] Aggházy szintén felsorakoztatja a kompozíciós analógiákat, de a dagályos megjegyzésektől tartózkodik – később stílusa még szikárabbá válik –, ahogy távol tartja magát a barokk szélsőséges festőisége és a magyar néplélek kapcsolatát megvilágító hekleri mondatoktól is. Az előképek felsorakoztatása vezet el az alkotó meghatározásához, amihez Aggházy szívós következetességgel igyekezett feltárni a levéltári forrásokat, és ehhez minden bizonnyal biztos szakmai háttért nyújtott számára, hogy tanárai között tudhatta a kor kiváló történészeit, Szekfű Gyulát, Hajnal Istvánt.[11] Vayer Lajos visszaemlékezése szerint „annak idején Domanovszky Sándor professzortól tanultuk, mi művészettörténészek, a képes történeti források kutatói, az írott források, a levéltári kutatások, a mi számunkra másodlagos, ám oly jelentős archiválisdokumentumok megbecsülését, közvetlen vagy közvetett, ám mindenképpen kötelező felhasználását, kiértékelését még a csupán stílusproblémának tűnő feladatok historikus megoldásának esetében is."[12] Az 1930-as évek közepén Aggházy Mária alapos nyomozást folytatott; a hazai archívumokon kívül eljutott Sziléziába is, az 1810-ben feloszlatott anyakolostor, Heinrichau irat-anyagait keresve. Sajnos nem sok eredménnyel, azonban ennek az útnak gyümölcse lett, hogy magyar művészettörténészként hosszú ideig neki volt a legalaposabb ismerete ennek a területnek barokk művészetéről és lehetséges Felvidéki kapcsolatairól.

A zirci kutatásai során olyan források és tárgyak is előkerültek, amelyek nem, vagy csak részben kerültek be a disszertációba. Az egyik ilyen tárgy volt a zirci apáti lakosztályban lévő kis méretű Immaculata-szobor, amelyet ekkor nem kapcsolt mesterhez csak kvalitásait emelte ki, attribuálását jóval később, 1964-ben végezte el, minden bizonnyal a tatai topográfia munkálatainak tapasztalata alapján tudta Schletterer műveként meghatározni.[13] A disszertáció megjelenése előtt 1935-ben és

9 Aggházy Mária: *A zirci apátság templomépítkezései a 18. században.* Veszprém, 1937. 22., 83.

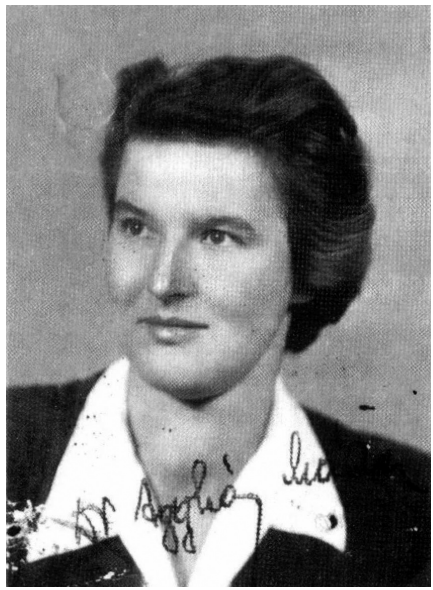
10 Hekler 1935. i. m. 12.

11 Aggházy Mária 1988-ban írt önéletrajzában csak Szekfűt és Hajnalt nevezi meg. MÉM MDK Tudományos Irattár, Lymbus, 1953/1.

12 Vayer 1980. i. m. 102.

13 A szobor jelenleg a MNG-ban található. Maria G. Aggházy: Die Immaculata-Statuen des Jakob Christoph Schletterer. *Alte und Moderne Kunst*, 9, 1964, 3/4. 24-25.

1936-ban az *Archeológiai Értesítő*ben egy-egy közleményben publikálta a Zircen fellelt pálos évkönyv adatait Vépi Máté építészről és fafaragóiról. Zirchez kapcsolódó kutatásaiból vezethető le szintén az 1940-ben megjelent centrális barokk templomok tanulmánya; az egyetlen munkája, ami kizárólag csak építészettörténettel foglalkozik és amihez – bár feltételezhető, hogy disszertációjának az építészet lehetett a kiindulása –, munkásságában többé nem tért vissza.[14]



1. Aggházy Mária, 1947. (*BMHB*, 82. 1995. 3. nyomán)

Aggházy Mária diplomájának megszerzése után a Szépművészeti Múzeumban kezdte pályáját és nyugdíjazásáig ez az intézmény maradt a munkahelye. Próbaszolgálatos tisztviselőjelöltből és tanulmányi segélyes alkalmazottból – elbeszélése szerint inkább Csánky Dénes titkárnőjéből – vált múzeumi őrré, tudományos munkatárssá, majd 1947–1951 között vezette a könyvtárat és végül 1967-ben Balogh Jolántól átvette a Régi Szoborgyűjtemény irányítását. Publikációi és a Szépművészeti Múzeumban eltöltött kezdeti évei alapján nehéz eldönteni, hogy milyen módon, ki által rendeltetett el számára az a feladat, hogy az 1950-es években a magyar barokk szobrászat három kötetes korpuszát létrehozza. A zirci barokk építkezésekről szóló disszertációjában a XVIII. század összes művészeti műfajával, építészettel, festészettel, szobrászattal, liturgikus azaz iparművészeti tárgyakkal is foglalkozott, majd publikációinak egy csoportja és egy általa rendezett kiállítás azt az alapos miniatúra- és kodikológiai kutatást tanúsítják, amelyre még az 1940-es évek elején Hoffmann Edith ösztönözte.[15] A

[14] Aggházy Mária: Két adat a XVIII. századi művészi tevékenységhez. *Archaeológiai Értesítő*, 48. 1935. 223.; Aggházy Mária: Adatok a pálosok XVIII. századi művészei tevékenységéhez. *Archaeológiai Értesítő*, 49. 1936. 96–105; Aggházy Mária: Centrális barokk-templomok a Dunántúlon. *MMÉEK*, 74. 1940. 87–92. – Egyébként ugyanabban az évben a Magyar Mérnök és Építész-Egylet választmányának rendes tagjává választották, uo., 8.

[15] Aggházy Mária több időszakos kiállítást rendezett a Szépművészeti Múzeumban, ezek egyike az 1966-ban megrendezett *Hat évszázad könyvdíszítései és miniatúrái* volt. Aggházy Mária: Quelques pages enluminées de manuscrit au Musée Hongrois des Beaux-Arts / A Szépművészeti Múzeum néhány miniatúrás kódexlapja. *BMHB*, 5. 1954. 20–28., 102–106; Un nouveau groupe de pages enluminées de manuscrits au Musée des Beaux-Arts / Miniaturás kódexlapok újabb csoportja a Szépművészeti Múzeumban. Bulletin. *BMHB*, 6. 1955. 19–27., 83–86.; Un nouveau groupe de pages

kódexekhez köthető publikációkon túl, valamint néhány, rövidebb ikonográfiai tanulmányon kívül a későbbiekben életművében csak szobrászatról szóló publikációkat találunk, az építészek megjelenése csak a stíluskapcsolatok aláhúzására szolgált, a festészettől – bizonyára nem véletlenül – teljesen távol tartotta magát. Első, kizárólag barokk szobrászatról szóló értekezése 1941-ben jelent meg, G. R. Donner máriavölgyi oltáráról és a királyfalvi Pálffy János-portréról.[16]

A barokk szobrászat Magyarországon című három kötetes mű nem csak méretével lenyűgöző, hanem a benne foglalt adat mennyisége is tiszteletet ébreszt.[17] A kortárs recenzens, az aprólékosságáról híres Révhelyi Elemér szerint, több mint 1000 mesternév, 1400 földrajzi hely és 2000 alkotás szerepel benne.[18] Ilyen mennyiségű adat feldolgozása napjainkban már elképzelhetetlen számítógépes háttér nélkül, Aggházy Máriának ehhez azonban csak cédulák, fekete-fehér fényképek tömege és nagyszerű memóriája állt rendelkezésre. Ez utóbbira Zádor Anna így emlékezett vissza: „Aggházy Mária megjelent, mint egy csodálkozó szemű angyalka, és beült az első szemináriumi alkalomra, és nem tudom, mit adott elő Hekler, de hozzáfordult, és azt mondta neki: »Aggházy kisasszony, hogy is van ez?« Akkor mindnyájunk csodálkozására Maris szóról-szóra elmondta azt az ötméteres körmondatot, amit Hekler éppen előzőleg mondott. Úgy látszik fantasztikus memóriája volt, hogy az ilyesmi megmaradt benne. Ettől fogva nagyon fölkaroltuk a Marist: ugye, milyen jó memóriája van, nem is kell könyvben utánanéznie, úgy is tudja, és mindnyájan nagyon dédelgettük és szerettük. Ő fiatalabb lényegesen, mint én. Végig eminens tanuló volt az egyetemen."[19]

A korpusz Aggházy Mária hatalmas, *akribikus* munkájának eredménye, azonban ezek a kötetek nem jöhettek volna létre a művészettörténeti szakmának, a korszak, az 1950-es évek első felének lényegében megismételhetetlen tudománytörténeti szituációja nélkül; hasonlóan az ebben az időben megjelent Radocsay Dénes nevével fémjelzett középkori, valamint Garas Klára által írt barokk festészeti korpuszokkal.[20] A folyamat még 1935-ben indult el, amikor Genthon István a Műemlékek Országos Bizottságához kerülve a műemléki topográfia előkészítése érdekében elkezdte a haláláig folytatott legendás szakirodalmi cédulázását, „hogy a három és fél évtized alatt a rendelkezésre álló szakirodalom nagy részét (köztük XVIII–XIX. századi ritka

de manuscrits au Musée des Beaux-Arts / A Szépművészeti Múzeum kódexlapjainak újabb csoportja. BMHB, 9. 1956. 22–27., 93–95.; Pages ŕ miniatures du Musée des Beaux-Arts / A Szépművészeti Múzeum néhány miniatúrás kódexlapjáról. BMHB, 53. 1979. 49–57., 251–255.

16 Aggházy Mária: Georg Raphael Donner ismeretlen magyarországi alkotásai. (A művész halálának kétszázadik évfordulójára: 1741. február 15.–1941. február 15.) *Szépművészet*, 2. 1941. 95–99.

17 Aggházy Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon.* Budapest, 1959. I–III.

18 Révhelyi E[elemér]: Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest, 1959. *Művészettörténeti Értesítő*, 9. 1960. 262–264.

19 Zádor Anna: „Ezek az emberek intézmények feladatára vállalkoztak" – kérdezők: Tímár Árpád, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. No 54. 108.

20 Jelenleg még feltáratlanok azok a politikai, személyi kapcsolatok, összefüggések és pénzügyi lehetőségek, amelyek ezt a „vállalkozást" elindították és az 1960-as évek első feléig fenn tudták tartani.

külföldi lapokat és folyóiratokat) kicédulázza és feldolgozza."[21] 1950-ben létrejött a Magyar Művészettörténeti Munkaközösség, amely a magyar művészettörténet megírását, újraírását tűzte ki legfontosabb feladatául. Az egyes mesterekre, irányzatokra stb. irányuló kutatási témák mellett jelentős háttérapparátussal – a korszak kiváló történészi ismeretekkel és nyelvtudással, de állással nem rendelkező „osztályidegen" kutatói bevonásával – szisztematikusan megkezdte a folyóiratokat és a családi, hivatali, szerzetesi levéltári anyagokat kicéduláztatni.[22] 1950-től újraindultak a műemléki topográfiai kutatások is, szintén az akadémia keretén belül. A munkák során felhasználták a művészettörténeti munkaközösség szakirodalmi és levéltári cédulázásait,[23] és elindultak a helyszíni lejárások, fényképezések, amelyek anyagi feltételeit a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja költségvetésében biztosították.[24] A műemléki lejárásokat végző művészettörténészek között volt Aggházy Mária, aki egyik szerzője volt az 1954-ben megjelent Nógrád megyei, majd az 1958-as Pest megyei kötetnek és fennmaradt kézirata alapján részt vett a soha el nem készült Komárom megyei kötet munkálataiban is.[25]

A korpuszban az egyes tételek után a források között gyakran felbukkan a „Helyszíni kiszállás", amely Aggházy Mária saját kiszállásait jelenti, mellette egy évszámmal. Az 1400 helyszín mögött – ha jól számoltam – összesen 152 esetben jelenik meg ez a megjegyzés, de ezek között nem szerepel Nógrád és Pest megye, ahol már csak a megjelent kötetekre hivatkozik. A helyszíni kiszállások között vannak olyan megyék, mint pl. Veszprém, Fejér, Zala, Borsod-Abaúj-Zemplén, amelyek biztosan nem voltak részei az 1950-es évek topográfiai kutatásainak, így ezekre a helyekre való eljutás a Magyar Művészettörténeti Munkaközösség által biztosított anyagi és technikai keretek között történt.[26]

A helyszíni kiszállások dátumainak vizsgálata néhány érdekes háttérinformációval szolgál a kötet adatgyűjtéséhez. Az egyik, hogy még az 1930-as évek végéről, 1940-es évek elejéről is találunk adatokat, amelyek mind a Dunántúlhoz kapcsolódnak.

---

21 Bognár Gábor: Genthon István és a műemléki topográfia. *Ars Hungarica*, 32. 2004. 52. – az idézet Dercsényi Dezső visszaemlékezéséből származik: Dercsényi Dezső: Genthon István műemlékvédelmi munkássága. *Művészettörténeti Értesítő*, 19. 1970. 259.

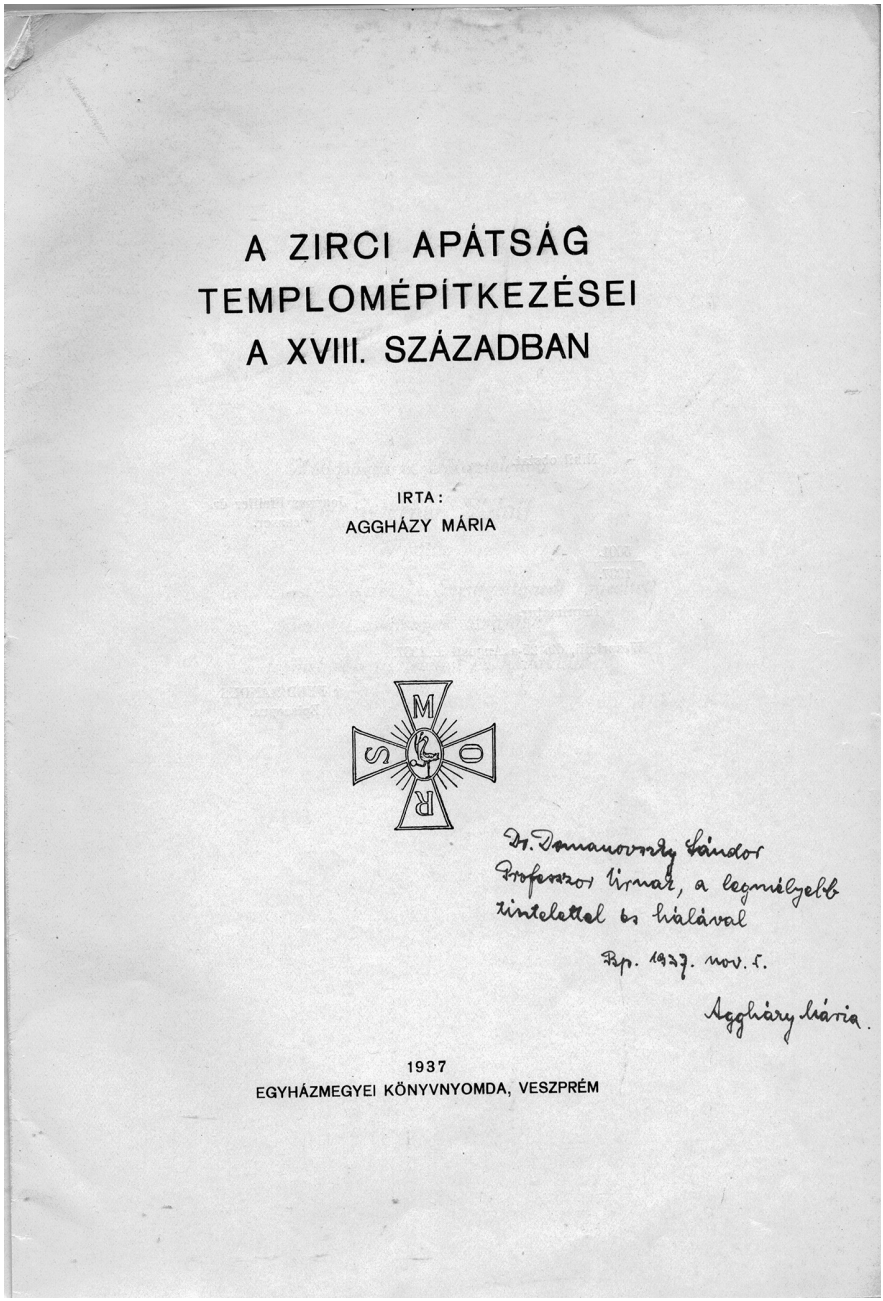
22 Az első három év feldolgozott szakirodalmi és levéltári anyagáról ld.: Dávid Katalin: A magyar művészettörténeti munkaközösség harmadik esztendeje. *Művészettörténeti tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve*, 1953. (1954) 681.

23 A cédulaanyag legalább két példányban készült; ezért maradtak fenn az 1950-es évek intézményeinek utódjainál, a BTK MK levéltári gyűjteményében és az MÉM MDK Tudományos Irattárában.

24 Entz Géza Antal: Dercsényi Dezső és a magyar műemléki topográfia. *Magyar Szemle,* 23, 2014, 1/2. 41.

25 Tata topográfiai kézirata megtalálható a Szépművészeti Múzeum Könyvtár / Adattár, Aggházy Mária-téka.

26 Aggházy Mária anyaga közt fennmaradt három jelentés 1956 nyaráról, egy-egy három-négy napos kiszállásról. 1956. június 16–20. között például Győr-Kisbarát, Nagybarát, Hédervár, Sárvár. Vasegerszeg, Szentiványfa és Tétszentkút volt az útvonal, amelyhez bizonyosan gépkocsi állt a rendelkezésére. Szépművészeti Múzeum Könyvtár / Adattár, Aggházy Mária téka.


A ZIRCI APÁTSÁG
TEMPLOMÉPÍTKEZÉSEI
A XVIII. SZÁZADBAN

IRTA:
AGGHÁZY MÁRIA

Dr. Domanovszky Sándor
Professzor Úrnak, a legmélyebb
tisztelettel és hálával
Pp. 1937. nov. 5.
Aggházy Mária.

1937
EGYHÁZMEGYEI KÖNYVNYOMDA, VESZPRÉM

2. Aggházy Mária doktori disszertációjának belső címlapja Domanovszky Sándornak szóló dedikálással 1943. © Magántulajdon.

Ezeknél a tételeknél külön csoportot alkotnak a dunántúli ferences kolostorok, mint Andocs, Bodajk, Bucsuszentlászló, Mesztegnyő és Pápa. Emögött egy nagyobb kutatási téma sejlik fel, ami soha nem látott napvilágot és amit Aggházy publikációi között csak egy féloldalas adatközlés jelez, 1956-ból.[27] 1943-ban feltétlezhetően Garas Klárával együtt részt vett egy erdélyi műemlékfeltáró úton, Csíkban és Gyergyóban,[28] valamint 1955–1956-ban lehetősége volt a Felvidékre eljutni. Csütörtökhely, Nagyszombat, Poprád, Szomolnok, Leibic szobrászati emlékei mögött jelenik meg a helyszíni kiszállás forrásként. Ugyanakkor nem volt módja a mai Burgenland területére belépni, amire a kötetek szöveges részében olyan finom megjegyzéssel utal, hogy a tárgyat csak fényképről ismeri, mint pl. a kismartoni vagy lékai oltár esetében.[29] Ausztriába és Nyugat-Németországba csak 1962-ben sikerült eljutnia, amikor hivatali útlevéllel, de saját költségen utazhatott oda.[30]

Aggházy Mária, bár felmerült a lehetősége, 1956-ban nem hagyta el az országot, erről később úgy vallott, hogy nem akarta a korpuszban összegyűjtött sok magyarországi német nevű mestert a német nyelvterületnek adni. Helyette három osztályvezető kollégájával, Balogh Jolánnal, Radocsay Dénessel és Szilágyi János Györggyel, az épület és az anyag védelme miatt, beköltözött a múzeumba.[31]

Az elkészült barokk szobrászatról szóló munkáját benyújtotta az MTA Tudományos Minősítő Bizottságának, amelyre aspirantúrán kívüli gyorsított eljárással, 1957-ben megkapta a kandidátusi fokozatot. A mű nyomtatott formában, kétféle kiadásban, egy három kötetes és egy egykötetes „népszerűsítő" változatban 1959-ben jelent meg.

A barokk szobrászat kötetek felépítésükben a már korábban megjelent korpuszok szerkezetét követik: a bevezető tanulmány mögött mester- és helynév adattár található, irodalmi hivatkozásokkal és forrásokkal, ez utóbbiban – eltérően a korábbi korpuszoktól – forrásként legitimitást kapott a már említett *autopszia*, a saját személyes tapasztalat. Forrás volt a szerző számára még a fénykép (Műemléki Fotótár), Genthon István levélben bekért topográfiai adatgyűjtése,[32] a topográfiai munkaközösségének helyszíni kiszálláson felvett adatai és jelentései (a jelentést adó nevének feltüntetésével), a Szépművészeti Múzeum régi műtárgy-nyilvántartása (karton, fény-

27 Aggházy Mária: Adatok a dunántúli ferences kolostorok művészeti tevékenységéhez a XVIII. században. *Művészettörténeti Értesítő*, 5. 1956. 197. Ferences templomok anyaga dosszié fennmaradt az Aggházy tékában, jegyzetekkel, fényképekkel és építészeti manuálékkal. Szépművészeti Múzeum Könyvtár / Adattár, Aggházy Mária-téka.

28 Aggházy 1959. i. m. II.: 61., 62., 63., 103. – 1943/1944-ben 600 pengős belföldi kutatási ösztöndíjat kapott.

29 Aggházy 1959. I.: 38., 53.

30 Szépművészeti Múzeum Könyvtár / Adattár, Aggházy Mária-téka.

31 Eszláry 1995. i. m. 110.

32 Genthon 1935-től folyamatosan levelezett plébánosokkal, helytörténészekkel, vidéken élő kollégákkal stb. egy-egy műemlékre vonatkozó adat beszerzése érdekében. Ld.: Kerny Terézia: Genthon István topográfiai levelezése. *Ars Hungarica*, 18. 1990. 277–292. – ld. pl.: Berzence (Somogy m.): Kerny 1990. i. m. 280–283. és Aggházy 1959. i. m. II.: 22.

kép) és végül a levéltári adatok a Művészettörténeti Dokumentációs Központ számára kutatómunkát végzők megnevezésével.

A kortársak (az opponensek, majd a könyv recenzensei) az adattári részről csak elismeréssel nyilatkoztak, de a bevezető tanulmányt több ponton vitatták, elsősorban korszakolását és felosztását. Nem értettek egyet a barokk stílus szigorúan a XVII. és XVIII. századhoz kapcsolt és erre a két teljes évszázadra szakaszolt értelmezésével. Bizonytalannak tartották a tagolását, és erőteljesen kifogásolták, hogy a kronologikus szerkezeti felépítés folyamatosan megszakad a műfaji és regionális szempontok miatt. Nem vélték egyenletesnek a tanulmány szerkezetét, többek között azért sem, mivel egyes tárgyakat, szobrászokat, tárgytípusokat részletesen elemez, mások pedig kimaradtak.

Aggházy Mária – a monumentális anyagmennyiség összegyűjtése után – a magyarországi barokk szobrászatot tárgyaló összefoglaló tanulmányában korszakok szerint jelölt ki vezető művész egyéniségeket, a köréjük vonható művészeti centrumokkal és azok hatásaival, anélkül, hogy jelentősebb szakirodalmi előzményekre tudott volna támaszkodni. Művét a korszak elvárt és elvárható tudománytörténeti szemlélete szerint beleágyazta a stílusfejlődésbe és az európai összefüggésekbe. Ezt tarthatta munkája fő értékének, ez volt számára az „igazi művészettörténet írás", legalábbis így vélekedett Garas Klára XVIII. századi festészetéről szóló könyvének stílusfejlődést nyomon követő ívéről.[33]

A korpuszban mindezek mellett új attribúciókat közölt nemcsak levéltári források, hanem természetesen előképek, újabb kutatási területként a metszetek és a tárgyakkal egy korból származó irodalmi alkotások beemelésével és stíluskritikai elemzések alapján.[34] Természetesen a stíluskritika aránya a legjelentősebb, ez alapján utalta Philipp Jacob Straub oeuvre-jébe az egervári szobrokat.[35] A szövegben, szinte elrejtve, tömör, kiváló összefoglalók találhatók az oltártípusok vagy épp a szószékek szerkezeti változásáról, „stílusfejlődéséről", azonban a hármas szerkezeti felépítésből következően sok esetben a kétféle típusú adattárból és a tanulmányból magából kell kiböngészni egy-egy tárgyra vonatkozó adatait és véleményét. Néhány ikonográfiai elemzés is bekerült a tanulmányba, így például a purgatórium ábrázolásáról, ami később külön tanulmányban is megjelent.[36]

A háromkötetes barokk szobrászatot megelőzte az 1958-ban megjelent *Régi magyarországi faszobrok* című, monumentális méretű, reprezentatív, három további

33 Aggházy Mária: Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században. [recenzió] *Művészettörténeti Értesítő*, 5. 1956. 225.

34 „hogy az egyes alkotásoknak művésznevekhez való kapcsolásánál a stíluskritika mellett az írott forrásoknak van döntő szerepük." – írta egy recenzióban. Aggházy Mária: Eger művészetéről. Tanulmányok és jegyzetek a hazai barokk történetéhez. Szmrecsányi Miklós posthumus műve. *Katolikus Szemle*, 5, 1937. 12. 742.

35 Aggházy 1959. i. m. I.: 141.

36 Aggházy, Mária: Les représentations du purgatoire au XVIIIe siècle / Purgatórium ábrázolások a XVIII. században. *BMHB*, 10. 1957. 53–61., 99–103. és Aggházy 1959. i. m. I.: 134.

nyelven is kiadott képeskönyv. A könyv gerincét a gótikától a barokkig tartó időszakból származó 88 faszoborról készült fénykép adja, rövid elemzéssel, ezért általában elkerüli a szobrászattal foglalkozó kutatók figyelmét, pedig ez a kötet rejti magában azt az anyag- és technikatörténeti részt, ami minden bizonnyal nem fért bele a korpusz kereteibe. Aggházy Máriától megszokott összefogott elemzést kapunk, történeti fejlődésbe ágyazva, a faszobrászathoz használt faanyagok típusáról, felhasználásáról, faragásáról, munkaeszközeiről és a felületfestéshez használt anyagairól.

Az 1960-as évektől nincs nyoma publikációiban a magyar barokk szobrászat kutatásának; ugyan három, idegen nyelvű publikációjában visszatér hozzá, de ezek lényegében a korábbi kutatási eredmények új csoportosításának tekinthetők. 1967-ben jelent meg az *Acta Historiae Artiumban* az a tanulmánya, amellyel 1965-ben a Historische Landeskomission für Steiermark tudományos pályadíját nyerte el.[37] A nyugat-dunántúli barokk művészetben a stájer kapcsolatokat veszi számba, elsősorban az 1950-es évek levéltári kutatásaira támaszkodva. Az *Arte Lombarda* folyóiratban 1965-ben és 1966-ban publikált két tanulmány – az egyik egy előadás írott változata – az olasz szobrászok, stukkátorok magyarországi kapcsolatait és lehetséges hatásait elemzi.

Aggházy Mária olasz, elsősorban milánói tudományos kapcsolatai feltételezhetően még az 1948-as fél éves olasz ösztöndíjáig nyúltak vissza és lehet, hogy már ekkor is foglalkoztatta a Szépművészeti Múzeum Leonardónak attribuált lovasszobra. 1967-ben lett a Régi Szoborosztály vezetője, ami bizonyára felgyorsította ezeket a kutatásokat és további impulzust adhatott számára a CIHA (Comité International d'Histoire de l'Art) 1969-ben megrendezett XXII. kongresszusa, amelynek kísérő rendezvénye volt az általa rendezett *Leonardo lovasa és lovai* kamarakiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Ezen a kiállításon először, majd húsz éven keresztül számos magyar és idegen nyelvű publikációban, könyvben, előadáson, kiállításon vonultatta fel érveit amellett, hogy a lovasszobor Leonardo egyetlen, napjainkig fennmaradt szobra. A reneszánsz alkotó utolsó, francia földön készült alkotásának vélte, előtanulmánynak I. Ferenc király lovas szobrához, aki a lovon, mint Artúr (Artus) király jelenik meg. Kutatásának kiindulópontja az volt, hogy az eddigi stíluskritikai kutatások nem vezettek eredményre, „ezért kerestem a probléma újabb és jobb megközelítésének lehetőségét a források analízisével és az ikonológiai módszerek felhasználásával."[38] Aggházy ehhez a tőle már megszokott „*akribiával*" gyűjtötte össze a szoborra vonatkoztatható történeti forrásokat, képi kapcsolatokat és beemelte munkájába, érvelésének gerincét alkotva, a korszak irodalmát. *Leonardo utolsó alkotása és az északolasz-francia udvari műveltség 1500 körül* címmel nyújtotta be doktori értekezését, amelyet heves vita után fogadtak el és 1979-ben a művészettörténeti tudományok doktorává nyilvánították. Bár a lovasszobor Leonardo műveként való azonosítását sokáig a nemzetközi kutatás „udvarias tartózkodása

[37] Aggházy, Mária: Steirische Beziehungen der ungarländischen Barockkunst. *Acta Historiae Artium*, 13. 1967. 313–352.

[38] G. Aggházy Mária válasza az opponensi véleményekre. Aggházy 1980. i. m. 112.

3. Aggházy Mária Leonardo da Vinci lovasszobrának vizsgálata közben, 1969. Részlet a *Leonardo da Vinci – Lóverseny a múzeumban* c. kisfilmből, 1969.

fogadta,"[39] majd a ló és lovasának attribúciója, datálása az eltelt több mint negyven év alatt számos fordulatot vett,[40] a legújabb kutatások a lovasszobor legközelebbi művészi előképeit Leonardo kései, Franciaországban készült rajzain találták meg. Így elképzelései, évtizedekkel később, közvetve, mégis termékenyítően hatottak a szobor körüli tudományos diskurzusra.

1974-ben nyugdíjba vonult, utána, mint tudományos főmunkatárs folytatta munkáját a múzeumban, elsősorban a szinte az otthonának tekintett könyvtárban.[41] Rendszeresen, bár nagyobb időközökkel jelentek meg kisebb, elsősorban korábbi kutatásaihoz kapcsolódó publikációi, de munkáját egyre inkább gátolta folyamatosan elhatalmasodó neurológiai betegsége. 1977-ben publikálta utolsó nagyobb lélegzetű könyvét a Régi Szoborgyűjtemény olasz és spanyol szobrairól; ebben kö-

39 Kárpáti Zoltán: *Leonardo da Vinci és a budapesti lovas. Egy attribúció rövid története.* Budapest, 2018. 40.

40 Ld.: Kárpáti, Zoltán – Nagy, Eszter: *The Budapest small bronze associated with Leonardo de Vinci. An annotated Bibliography: Leonardo da Vinci & the Budapest Horse and Rider*. Kárpáti Zoltán with contributions by Pietro C. Marani, Andrea Bernardoni, Edoardo Villata, Gary M. Radke, Philippe Sénéchal, Kelley Helmstutler Di Dio, Miriam Szőcs, Alison Luchs, Katherine May, Shelley Sturman, Eszter Sz. Bakonyi, Zoltán Kis, Eszter Nagy. Budapest, 2018. 87–133.

41 Aggházy Mária 1959-ben ment férjhez Gulácsy Lajos vállalati jogtanácsoshoz, aki a Szépművészeti Múzeumban dolgozott. Kapcsolatukat a kollegák nem mindegyike látta harmonikusnak.

zölte először hipotézisét Verrocchio *Vir dolorum* szobrának eredetileg egy síremlék részeként való felhasználásáról, amelyt azonban újabb kutatások elvetettek.[42]

Aggházy Mária pályája második részében egyértelműen fontosabbnak tartotta – feltehetően kutatói, etikai kötelességének is vélte –, hogy szinte kizárólagosan az életében legfontosabb „kulturális és emberi közösséget" jelentő Szépművészeti Múzeum műtárgyaival foglalkozzon.[43] Leonardo és Verrocchio kutatásaival bizonyára a múzeum nemzetközi súlyát, elismertségét is növelni akarta. Megkísérelt – csatlakozva a nemzetközi kutatási trendekhez – egy számára új területre, az ikonológia területére lépni, azonban ezek a munkái, bár a témával foglalkozók számára megkerülhetetlenek, nem váltak későbbi kutatások kiindulópontjaivá; szemben a pályakezdését meghatározó, a magyar barokkról írt műveivel. Zircről szóló disszertációja napjainkig kiindulópont maradt a Dunántúl barokk kutatásához, ahogy a történeti Magyarország barokk szobrászatának tanulmányozása esetében is megkerülhetetlen három kötetes korpuszának adattára. Az 1950-es évek után ezt a levéltári forrásokra és az *autopsziára* alapozott munkát nem folytatta – talán összefüggésben lehetett ez a topográfiai munkák leállásával is –, és sajnálattal kell megállapítani, hogy a következő nemzedékek művészettörténészei közül csak kevesen voltak azok, akik Aggházy levéltári kutatásainak alaposságával egy-egy alkotóval vagy helyi műhellyel foglalkoztak, és kutatási eredményeikkel érdemben ki lehetne egészíteni a korpusz adattárát. Szintén nagy feladat lenne a magyarországi barokk szobrászat történetének a XXI. század szempontjai és az azóta részlegesen feltárt adatok alapján történő újraírása, mivel ezt az anyagot nála jobban azóta sem ismerte/ismeri senki.

AGGHÁZY MÁRIA PÁLYAKÉPE

Aggházy Mária (Rákospalota, 1913. június 1. – Budapest, 1994. november 2.) művészettörténész. Édesapja Aggházy Tibor (1880–1956) építészmérnök, MÁV műszaki főtanácsos; édesanyja Balló Mária (1885–1956) festőművész. Az Újpesti M. Kir. Állami Kanizsay Dorottya Leánylíceumban jelesen érettségizett 1932-ben és még ugyanabban az évben felvételt nyert a PPTE művészettörténet szakára, ahol Hekler Antal irányításával doktorált 1937-ben. 1938-ban az 1938/1939. tanévre 400 pengős belföldi kutatási ösztöndíjat nyert, majd 1939-ben az 1938/1939 évre 600 pengős gyakornoki ösztöndíjban részesült, mint a Magyar Nemzeti Múzeum (a Szépművészeti Múzeum az MNM kötelékébe tartozott) próbaszolgálatos tisztviselőjelöltje. 1940-ben Gallé Tibor festőiskolájában (VI. Bulyovszky u. 21.) művészettörténetet tanított. 1941-ben főiskolai képesítésű

[42] Önálló tanulmányként G. Aggházy, Mária: Problemi nouvi relativi a un monumneto sepolcrale del Verocchio. *Acta Historiae Artium*, 24. 1978. 159–166., illetve: Jékely Zsombor: *Andrea del Verrocchio Vir Dolorum szobra. Verrocchio Krisztusa / Verrocchio's Christ.* Kiállítási katalógus/Szépművészeti Múzeum. Budapest, 2003. 7–29.

[43] Eszláry 1995. i. m. 110.

gyakornokká nevezték ki a Szépművészeti Múzeumba. 1943/1944 évre 600 pengős belföldi kutatási ösztöndíjban részesült. 1944. december 31-étől múzeumi segédőr. 1947-től tudományos munkatárs, a könyvtár és segédgyűjtemények vezetője. *A barokk szobrászat Magyarországon* c. értekezésével 1957-ben kandidátusi fokozatot szerzett. 1967-ben Balogh Jolán utódaként a Régi Szoborosztály vezetője lett 1974-ig, majd tudományos tanácsadó volt. *Leonardo utolsó alkotása és az észak-olasz – francia udvari műveltség 1500 körül* c. disszertációjával 1979-ben elnyerte a tudományok doktora fokozatot. Kitüntetések: Ipolyi Arnold-emlékérem, 1977; Pro Urbe Budapest-díj, 1994.

BIBLIOGRÁFIA

Les publications de Mária G. Aggházy. *BMHB*, 82. 1995. 6–8.
Illés Eszter: *Gulácsy Lajosné Aggházy Mária (Rákospalota 1913. VI. 26. – Budapest 1994. XI. 2.) művészettörténész, a tudományok doktora* https://bibliografia.szepmuveszeti.hu/2020_honlap_muveszettorteneszek/Agghazy_Maria.pdf

AGGHÁZY MÁRIA FONTOSABB ÍRÁSAI

A zirci apátság templomépítkezései a XVIII. században. Veszprém, 1937. (A Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Classica Archaeologiai Intézetének dolgozatai, 19. – A veszprémi egyházmegye múltjából, 6.); Centrális barokk-templomok a Dunántúlon. *MMÉEK*, 74. 1940. 87–92.; Georg Raphael Donner ismeretlen magyarországi alkotásai. (A művész halálának kétszázadik évfordulójára: 1741. február 15.–1941. február 15.) *Szépművészet*, 2. 1941. 95–99.; Neu entdeckte Werke G. R. Donners und seines Kreises aus der Gegend von Preussburg (Bratislava). (Beiträge zur Donner-Foschung). *Acta Historiae Artium*, 2. 1954. 65–80.; A Szépművészeti Múzeum könyvtára és egyéb segédgyűjteményei. *A Szépművészeti Múzeum 1906–1956.* Szerk. Pogány Ö. Gábor, Bacher Béla. Budapest, 1956. 218–226.; Felvidéki XVII. századi főúri síremlékeink stíluseredete. *Művészettörténeti Értesítő*, 6. 1957. 166–174.; Les représentations du purgatoire au XVIIIe siècle / Purgatórium ábrázolások a XVIII. században. *BMHB*, 10. 1957. 53–61, 99–103.; *Régi magyarországi faszobrok.* Budapest, 1958.; *A barokk szobrászat Magyarországon* I–III. Budapest, 1959.; Die Immaculata-Statuen des Jakob Christoph Schletterer. *Alte und Moderne Kunst*, 9, 1964, 3/4. 24–25.; Stuccatori e scultori comaschi in Ungheria. *Arte Lombarda*, 10. 1965. 99–108.; Steirische Beziehungen der ungarländischen Barockkunst. *Acta Historiae Artium*, 13. 1967. 313–352.; *Leonardo lovasszobra.* Budapest, 1972.; Neuere Fragen zur Tätigkeit der norditalienischen Stukkateuren in Ungarn. *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Hrsg. von Konstanty Kalinowski. Poznań, 1981. 141–157.; *Leonardo's equestrian statuette*. Budapest, 1989.

MÉLTATÁSOK AGGHÁZY MÁRIÁRÓL

Szmodis-Eszláry Éva: In memoriam Mária G. Aggházy (1913–1994) / In memoriam G. Aggházy Mária (1913–1994). *BMHB*, 82. 1995. 3–5., 109–110.; Rózsa, György: Mária G. Aggházy (1913–1994) *AHA*, 37. 1994/1995. 351.; Kozák Péter: G. Aggházy Mária. Gulácsy Lajosné. *Nők a magyar tudományban*. Szerk. Balogh Margit, Palasik Mária. Budapest, 2010. 8–9.- Gulyás I.: 263.; MMA 4–5. (Eisler János); UMÉL I.: 59–60.; RÚL I.: 144–145.

Jávor Anna

GARAS KLÁRA (1919–2017)

Tőle magától tudható, hogy tizenhárom éves kora óta művészettörténészi pályára készült. Mérnök családba született, apja és anyai nagyapja is mérnök volt, kevés művészi kapcsolattal: ezekre élete végén egy „Laub"-szignójú László Fülöp-portré és egy apró Mednyánszky-rajz emlékeztette. Választását múzeumi és könyvélmények irányították, a képzőművészet és a történelem szeretete; egy gyereknek fogalma sincs arról, miféle munkavégzést takar ez a szakma. A budapesti Mária Terézia Leánygimnázium elvégzése után a történelem tanulmányi versenyen elért eredménye segítette őt 1937-ben felvételi vizsga nélkül a Pázmány Péter Tudományegyetem régészet és művészettörténet szakára, ahol Gerevich Tibornál 1941-ben *summa cum laude* doktorált. Disszertációja Johann Lucas Krackerről könyv alakban is megjelent. Egy ideig a tanszéken gyakornokoskodott, majd hadiüzemi munka és több hónapos bujkálás után 1945. február 1-jétől a Szépművészeti Múzeum alkalmazásába állt.

Közismert, hogy a múzeum 1945-ös feltámasztása milyen természetű feladatokkal járt: Garas Klára maga is részt vett a romeltakarításban, majd a Szentgotthárdról és Németországból visszatért műtárgyak átvételében, vizsgálatában – utóbbi nem akármilyen iskola lehetett Genthon István, Pigler Andor és a restaurátorok mellett.[1] Először időszakos tárlatok nyíltak kisebb-nagyobb kiadványok kíséretében, új szerzeményi kiállítás és egy magángyűjteményi bemutató a régi művészet köréből 1946-ban, a *Hazatért műkincsek*é 1947-ben, 1949-re pedig felállt az első állandó kiállítás. Garas Klára a Régi Képtár munkatársaként működött közre ezeknél, és elsőként a németalföldi művészet tárgyából publikált. Majd sorra hozzászólt az itáliai reneszánsz és barokk Budapesten őrzött főműveihez: Raffaello, Sebastiano del Piombo, Tintoretto, Caravaggio és a caravaggisták, Corregio – utóbbi *Szoptató Madonná*jának később külön könyvet szentelt, míg a reneszánsz portréművészetről számos részpublikáció után a múzeumi sorozatban jelentetett meg kötetet. Akadémiai levelező tagsága alkalmából 1974-ben tartott székfoglalójában itáliai művészportrékat fedez fel, az általa kezdettől művelt metódussal: stíluskritika és provenienciakutatás egymást erősítő eredményei által.[2] És míg a múzeumi munka eredményesen haladt

[1] Jelen szöveg alapvetően támaszkodik a *Művészettörténeti Értesítő*ben megjelent nekrológra: Jávor Anna: In memoriam Garas Klára. *Művészettörténeti Értesítő*, 66. 2017. 361–365. és bibliográfiára (*Acta Historiae Artium*, 59. 2018. 18–29.). Garas Klára az *Enigma* 90. számában közölt fotón (24. 2017. 159.) is rajta van, a második sorban.

[2] Garas Klára: *Olasz reneszánsz portrék a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, 1965. (Remekművek magyarországi gyűjteményekből) – több kiadás 1981-ig; Uő: Képmás és képlet – Az ifjú Raffael és az agg Tizian. (Akadémiai székfoglaló.) *A MTA Filozófiai és Történettudományok Osztályának Közleményei*, 23. 1974. 101–113. és: *Acta Historiae Artium,* 21. 1975. 53–74.

az „55 műalkotásnak megtalálták a mesterét”[3] – igaz, a zöm ekkor még Pigler Andor attribúciója – teljesítményorientált bemutatója felé, a magyar művészettörténet-írás 1950-es évekbeli programja ennél nagyobb feladatot szánt a szakembereknek.

Ez a korpuszok kora, a Radocsayféle középkori köteteké, a barokk festészeté és a barokk szobrászaté – de a magyarországi rézmetszetek és a litográfiák összkiadását is a Szépművészeti Múzeum termelte ki 1951-ben, illetve 1960-ra.[4] Valamennyi máig érvényes alapmű, jobb azóta sem készült és nem is fog, mivel minőségi ugrást – mint látni fogjuk – csak a téma további differenciálása hozhat, amihez viszont ismét a régi korpuszok nyújtják a kiindulópontot. Garas Klára 1953-ra elkészült a 17. századi magyarországi festészet bevezető tanulmányt, adattárat és reprodukciókat tartalmazó kötetével, 1955-ben pedig megjelent a 18. századi, háromszor olyan vastag következő könyv, egykor ronggyá olvasott, bibliofil ritkaság.

1. Garas Klára fényképfelvétele Johann Lucas Kracker aszódi freskójáról, 1941 körül.
© Magántulajdon.

A korpuszok tanúsága szerint a szerzők egy része már a háború előtt rákészült a feladatra; a barokk festészeti kötetek egyébként számos archív fotót is tartalmaznak. Garas Klára előtanulmánya a Kracker-kismonográfia volt, egyetemi doktori disszertációja, a 18. századi festészeti kötetet pedig mint kandidátusi értekezést védte meg 1955-ben. Kracker esetében a korábbi irodalmat szembesítette az autopsziával; utóbbi eszköze a műemlékek bejárása volt (jobbára kerékpáron), és saját fényképfelvételeket is készített. (1. kép) Nagy összefoglalásához hatalmas szakirodalmi apparátust mozgatott meg, és ehhez önálló forráskutatás járult: itt először látjuk bedolgozva a 18. századi bécsi és pozsonyi folyóiratok, almanachok adatait, de levéltári munkát is végzett, részben függetlenül a Művészettörténeti Munkaközösség éppen kiépülő adatbázisától. Élete végéig szenvedélye maradt a forrásolvasás, amit kivételes (latin, német, francia, olasz) nyelvtudásának köszönhetően valóban kedvteléssel űzhetett, mi több, maga is vadászott antikváriumokban művészettörténeti információkat ígérő, régi kiadványokra. Mindkét kötet forrásalapú – a valaha doku-

[3] Garas Klára: „55 műalkotásnak megtalálták a mesterét.” A Szépművészeti Múzeum időszaki kiállítása. *Művészettörténeti Értesítő*, 10. 1961. 21–30.

[4] Végh János: Radocsay Dénes (1918–1974). *Frakkok* III. 579–588.; Aggházy Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon*. I–III. Budapest, 1959.; Pataky Dénes: *A magyar rézmetszés története.* Budapest, 1951.; Gerszi Teréz: *A magyar kőrajzolás története a XIX. században.* Budapest, 1960.

mentált művek meglétét ekkor még nem tudta rendszerszerűen kontrollálni –, és a teljes 17., illetve 18. századi Magyarországra kiterjed. Ez nemcsak a helységnevek szerinti festménykataszterre vonatkozik, hanem a festőkre is, magyarországi felbukkanásuk okán pedig idegen vagy elvándorolt művészek is helyet kaptak a kötetekben. A 17. századiban értelemszerűen kisebb számban nevesítve, ott viszont kivonatos forrásközlést szentel a névteleneknek. A későbbi kutatás azután továbbvitte ezeket az alapvető, gyakran szórványadatokat az egyes mesterek és objektumok feldolgozásakor. Így már könnyű egyesíteni, esetleg éppen megkülönböztetni egymástól a kismestereket, a valaha elírt vagy félreolvasott művészneveket, Schmidteket, Sterneket, Buchert, Baumerthet, amelyek közül a lényegesebbjét maga Garas Klára elvégezte, például a nápolyi Girolamo Pesce/Pesci/Hieronymus Piscius esetében.[5]

A legutolsó évekig gondozta a két kötetet, a maga számára pótlásokat készített, lehetőleg a művészek teljes életművét felgyűjtve.[6] Elsősorban az ún. vendégmesterek ezek, a Palko fivérek, Felix Ivo Leicher, Joseph Winterhalter. A róluk még az 1950-es években megjelent tanulmányai kiindulási alapként szolgáltak a jóval későbbi, csehországi monografikus feldolgozásokhoz, akárcsak a 17. századi olaszok itteni tevékenységének levéltári kutatásokon alapuló összegzése 1975-ben. Mindenen rajta tartotta a szemét, és nem is minden felfedezéséhez kapcsolódik publikáció: sok éve például telefonon jelezte a Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményének, hogy műkereskedelemben felbukkant a soproni Lorenz Griessler („nézzétek meg, benne van a Garasban") egyetlen, 1688-ból jelzett csendélete. Ami a térségben dolgozó 18. századi osztrák festőket illeti, Garas Klára lépéselőnye behozhatatlan: a különféle kongresszusi kötetekben, recenziókban, katalógusokban elhelyezett Michelangelo Unterberger-, Joseph Ignaz Mildorfer-, Franz Xaver Wagenschön-, Joseph Hauzinger-, Martin Johann (Kremser) Schmidt-meghatározásai (és szintén általa feldolgozott rajzaik) ugyan többnyire szintén beépültek az időközben megjelent nagymonográfiákba, számunkra módszertani – forrásfeltáró és stíluskritikai – példaként szolgálnak.

A két kötet topográfiai részét pedig felhasználta és ha tudta, kiegészítette a későbbi műemléki irodalom, legújabban pedig a barokk freskókorpusz veszi számba – részletes technikai és ikonográfiai leírással, sok képpel – a műfaj fennmaradt hazai anyagát. Már a munka kezdetén statisztikát készített a Jernyei Kiss János vezette kutatócsoport, és első megállapításuk a számbeli fogyás volt. Ez csak részben köszönhető a területi lehatárolásnak; az „utódállamok" barokk freskóit külön dolgozza fel a szlovák, illetve a horvát kutatás, és készül egy erdélyi kötet. Nagymérvű a pusztulás még az ötvenes évekhez képest is, ugyanakkor számos városi lakóházban

[5] Garas Klára in: *Utak és találkozások. Barokk művészet Közép-Európában / Baroque art in Central-Europe. Crossroads.* Kiállítási katalógus/Budapesti Történeti Múzeum. Szerk. Galavics Géza. Budapest, 1993. 314–316. A felsoroltak közül a legfontosabb festő és mű: Jozef Medvecký: *Anton Schmidt. Život a dielo barokového maliara 1713–1773.* Bratislava, 2013.

[6] Hasonló munkát végzett el valamennyi, Bécsben tanult festő aktuális bibliográfiájának közzétételével Buzási Enikő: *Források a magyarországi, erdélyi, valamint magyar megrendelésre dolgozó külföldi művészek bécsi akadémiai tanulmányaihoz (1726–1810).* Budapest, 2016.

2. Garas Klára, a Szépművészeti Múzeum főigazgatója 1974-ben.
© Magántulajdon

tártak fel falképet az utóbbi évtizedekben, amelyek egy részét, lévén díszítőfestés, nem tartalmazza a tervezett korpusz.[7] Gyakorlatilag ez utóbbi halmaz jelent újdonságot Garas Klára gyűjtéséhez képest, akivel még konzultálhattak a fiatalok. (2. kép)

A korpuszokat követte a kézikönyv-program. Az első, kétkötetes összefoglaló Fülep Lajos főszerkesztésében jelent meg 1956-ban, és öt kiadást megért 1975-ig – valamennyi számára Garas Klára szállította a barokk kor összefoglalását. Hamarosan megfogalmazódott az igény a „nagy" tudományos kézikönyvekre, ami gyakorlatilag a Magyar Tudományos Akadémia 1969-ben megalakult Művészettörténeti Kutató Csoportja (1991-től Intézet) számára jelentett életprogramot. Az önálló barokk kötethez Garas Klára készített operatív tanulmányt 1976-ban,[8] ami azután 1991-ig csiszolódott Galavics Géza közreműködésével. Az időközben megjelent egy- majd kétkötetes, tankönyvcélú verziók szerzői már a következő generációt képviselik; az

[7] Elsősorban: *Heves megye műemlékei.* Szerk. Dercsényi Dezső, Voit Pál. I-III. Budapest, 1968, 1972, 1978. – vö.: Farbaky Péter: Voit Pál (1909–1988). *Frakkok* III. 541–558. A barokk freskókorpuszokból eddig megjelent két kötet: *Barokk freskófestészet Magyarországon.* Szerk. Jernyei Kiss János. Munkatársak: Gaylhoffer-Kovács Gábor, Nagy Veronika. I. *Fejér, Komárom-Esztergom és Veszprém megye.* Budapest, 2019.; II. *Baranya, Somogy, Tolna és Zala megye.* Budapest, 2020.

[8] Garas Klára: A barokk művészet. *A Magyarországi művészet története*. Főszerk. Fülep Lajos. I. *A magyarországi művészet története a honfoglalástól a XIX. századig.* Szerk. Dercsényi Dezső. Budapest, 1956. 327–422. (és további négy kiadása); Uő: Magyarországi barokk művészet. Operatív tanulmány a magyarországi művészettörténeti kézikönyv IV. kötete számára. *Művészettörténeti Értesítő*, 25. 1976. 273–280.

egyezményesnek tekinthető korszakhatárok átvétele mellett Galavics Géza sem mond le a stílus fejlődéstörténetének olyan bevett fogalmairól, mint „uralomra jutás" vagy „virágkor".[9] De az 1980-as évekre, Kosáry Domokos új megközelítésének köszönhetően végre megszabadul a művészettörténet attól a nagy ellentmondástól, amit e „virágkor" a „Habsburg-gyarmatosítás" korszakában hordoz, teret nyitva többek között a megrendelő-fókuszú feldolgozásoknak.[10] Ami a Fülep-féle kétköteteshez képest lényegi újdonság, az a felvilágosodás korának lehatárolása 1780 és 1830 között (a barokk felől nézve „Untergang" helyett); a Szabolcsi Hedvig alapvetése nyomán önállósított átmeneti korszak a „hosszú 19. század" része lett volna a nagy kézikönyv-programban. Az 1983-ban megjelent egykötetes a barokk után tárgyalja, mígnem annak revideált, 2001-es változatában ismét abszorbeálta a 18., illetve a 19. század a felvilágosodást (akárcsak a teljesen újragondolt, 2015-re és 2017-re megjelent 19. századi kézikönyv, Sisa József főszerkesztésében).[11] Az, hogy Garas Klára, aki maga is szorgalmazta a történeti/műfaji narratíva mellett a megrendelők és feladattípusok szerinti horizontális belső tagolást, mit „adott le" kéziratban annak idején, az Intézet Adattárában nyilván kiderül, de úgy tűnik fel, a barokk kézikönyv elhalása sohasem gátolta saját további kutatási programját.

Ez pedig már régen nemzetközi színtérre helyeződött át. Franz Anton Maulbertsch neve elválaszthatatlan Garas Kláráétól. Az 1960-as nagymonográfia tartalmazza a művész máig alapvető oeuvre-katalógusát, amelyhez hozzátenni, s amelyből elvenni leginkább csak maga a szerző volt képes – előbb az új adatokat tartalmazó kiegészítő közlésekben, majd az 1974-es év jubileumi kiállítás- és kiadványsorozatában.[12] Ezután már többen csatlakoztak a nagyszerű életmű újrafelfedezéséhez: -Franz Martin Haberditzl háború előtti kéziratának posztumusz kiadása

9 Galavics Géza: Barokk. + A felvilágosodás kora. *A művészet története Magyarországon. A Honfoglalástól napjainkig.* Szerk. Aradi Nóra. Budapest, 1983, 212–302., 303–331.; Uő: Barokk. In: Galavics Géza – Marosi Ernő – Mikó Árpád – Wehli Tünde: *Magyar[országi] művészet a kezdetektől 1800-ig.* Budapest, 2001. 317–441.

10 Kosáry Domokos: *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon.* Budapest, 1980. előzményirodalommal.

11 *A magyar művészet a 19. században.* Főszerk. Sisa József. Budapest, 2013., 2018. (A magyarországi művészet története, 5/1, 5/2.)

12 Garas, Klára: *Franz Anton Maulbertsch.* Budapest–Wien, 1960.; Uő: Nachträge und Ergänzungen zum Werk Franz Anton Maulbertschs. *Pantheon*, 21. 1963. 29–37.; Uő: Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde. *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 15. 1971. No 59. 7–35.; Uő: Franz Anton Maulbertsch: Neue Zuschreibungen und neue Probleme. *Kunst und Kultur um den Bodensee. Festgabe für Eduard Hindelang*. Hrsg. von Ernst Ziegler. Sigmaringen, 1986. 143–160.; Uő: Maulbertsch als Maler 1766–1780. *Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anläßlich seines 250. Geburtstags*. Ausstellungskatalog/Schloß Heiligenkreuz-Gutenbrunn. Hrsg. von Robert Waissenberger. Wien–München, 1974. 33–38. és passim; Uő: Franz Anton Maulbertsch és kora. Kiállítási katalógus/Szépművészeti Múzeum. Budapest, 1974.; Uő: *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk. Mit Oeuvrekatalog geordnet nach Standorten.* Salzburg, 1974.

Bécsben egy más, kevésbé történeti megközelítés eredményeivel ismertetett meg; a cseh- és morvaországi kutatás egy-egy főmű (a strahovi premontrei könyvtár és a kroměříži érseki palota dísztermének freskója) önálló feldolgozásával Pavel Preiss és Ivo Krsek tollából,[13] miközben rendre besorolódtak a Maulbertsch-művek az időközben megjelent gyűjteményi katalógusokba Augsburgban, Bécsben, Berlinben, de a tengeren túl is. Utóbbi esetekben, így a Los Angeles-i Paul Getty Museum pompás bozzettója vagy a New York-i vázlatok esetében a szerzeményezést is Garas Klára műve iniciálta. (3. kép)

3. Garas Klára 1984-ben a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Osztályán, (középen) Jávor Anna, Török Gyöngyi, Buzási Enikő és Mojzer Miklós társaságában. Eduard Hindelang felvétele © Magántulajdon

A festő szülőhelyén, Langenargenben 1984-ben megrendezett – sorozatot nyitó – kiállítás Maulbertsch magyarországi munkásságára koncentrált, kiszélesítve a témát a kort, a kört, a megrendelőket bemutató tanulmányokkal Garas Klára átfogó esszéjéhez csatlakozva, s hasonlóképpen járt el a két következő, 1994-es és 1996-os évfordulós katalógus is. Ezekben immár teret kér a legújabb kutatói nemzedék. Míg a kitűnő Dmitrij Schelestnek (†1992), aki 1990-ben Salzburgban rendezett kiállítást Maulbertsch (és köre) Lvivbe jutott vázlataiból, nem adatott meg, hogy a monográfus örökébe lépjen, Hubert Hosch vagy Nina Lemmens[14] írásai még mindig Garas Kláráéval megtámogatva alkottak kötetet. Előbbinek azután az örökös recenzens szerepe jutott, a második szerző a későbbiekben elengedte a témát. Karl Möseneder 1993-as könyve a késői Maulbertsch könyvtárfreskóinak ideologikus megközelítésével vagy Thomas DaCosta Kaufmann nagyvonalú jellemzése 2005-ből nem okozott akkora meglepetést, mint Monika Dachs 1998-as közleménye, Johann Berglnek tulajdonítva Maulbertsch leghíresebb *Önarckép*ét, s

[13] Franz Martin Haberditzl: *Franz Anton Maulbertsch.* Wien, 1977. (Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Sonderheft); Uő: *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796.* Wien, 2006. [a festő teljes bibliográfiájával, összeáll. Anna Mader: 418–426.]; Pavel Preiss: Freska F. A. Maulbertsche ve Filosofickém sále Strahovské knihovny. *Strahovská knihovna*. II. Praha, 1967. 217–234.; Ivo Krsek: *František Antonín Maulbertsch (1724–1796).* Praha, 1974.

[14] *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn.* Hrsg. von Eduard Hindelang. Mitarb. Enikő D. Buzási et al. Sigmaringen, 1984.; *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil.* Sigmaringen. Hrsg. von Eduard Hindelang. Sigmaringen, 1994. – benne: Hubert Hosch: Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, 14–92. és Nina Fehr-Lemmens: Die Ölskizzen und autonomen Skizzenbilder von Franz Anton Maulbertsch, 135–184.; *Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis.* Hrsg. von Eduard Hindelang, Hubert Hosch. Sigmaringen, 1996.

természetesen arról megismert arcát. Ilyenkor szokta Garas Klára megkérdezni: „Mondd, te elhiszed ezt?”[15]

Ő maga a források nyomdokán haladt tovább, amelyek fiatal kutatók szerencsés kezén tovább bővültek. Smohay András szakdolgozatának trouvaille-ja, amely szerint Maulbertsch és két segédje, Matthäus Mutz és Martin Rummel a székesfehérvári karmeliták Skapuláré-testvérületének bejegyzett tagjai voltak 1768-ban, hamar megjelent, akárcsak az egri líceumi kápolna mennyezetképének általa megtalált első programja.[16] Tomaš Váleš a festő hradištei szerződését és leveleit közölte, Tóth Zsuzsanna, Haris Andrea és Nagy Veronika a sümegi műhely összetételét és hatósugarát kuatják, míg Jernyei Kiss János a nagy magyarországi freskók mélyelemzését végezte el a nemzetközi trendekhez illeszkedően.[17] Eredményeik szemben állnak az életmű önkényes megbontásával, amit Monika Dachs 2003-as kéziratában[18] vetett fel, és amelynek lehetősége a pusztán rokon stílus és jó kvalitás – „hagyomány” – alapján Maulbertschnek tulajdonított, elsősorban kisméretű, műkereskedelmet megjárt olajfestmények esetében természetesen fennáll. Ám nem született még meg az a szintén délnémet és itáliai példákat expresszív kifejezésmóddal követő, „alternatív” művészegyéniség, akit az elvitatott művek mesterének tarthatnánk. A segédek keze nyomának elkülönítése is fölösleges buzgóság mindaddig, amíg Maulbertsch a nevét, sőt szignóját adta a vállalkozáshoz – ez volt Garas Klára véleménye, amely mellett még mindig érdemes kitartani. Ugyanakkor tőle tudunk a „kinnlevőségekről”, Maulbertsch dokumentált, ám rég elkallódott fontos műveiről, ilyenek például (csak

15 Karl Möseneder: *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei. Wien*–Köln–Weimar, 1993.; Thomas DaCosta Kaufmann: *Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch 1724–1796.* Chapel Hill, 2005.; Monika Dachs: Neue Überlegungen zum sogenannten „Selbstporträt” des Franz Anton Maulbertsch. *Barockberichte*, No 16/17. 1998. 44–53.; újabban Michael Krapf: Zum Problem des sogenannten Selbstporträts im Oeuvre von Franz Anton Maulbertsch: noch einmal überdacht. *Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie.* Ausstellungskatalog/Belvedere. Hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Michael Krapf. Wien, 2009. 9–21.

16 Smohay, András: Ein Freskenzyklus von Franz Anton Maulbertsch in der Karmeliterkirche in Székesfehérvár. *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*. Hrsg. von Eduard Hindelang, Lubomír Slavíček. Brno, 2007. 79–96.: 80.; Uő: Az egri Líceum Maulbertsch freskói. *Magyar Műemlékvédelem*, 14. 2007. 99–122.: 100., 117–118.

17 Tomáš Valeš: Memorie barokního preláta nebo reprezentace rytířského řádu? Franz Anton Maulbertsch a Hradiště sv. Hypolita/Pöltenberg u Znojma. *Ars*, 43. 2010. 241–258.; Tóth Zsuzsanna: Maulbertsch ismeretlen festőtársa a Nyugat-Dunántúlon: Johannes Pöckel nyomában Szécsiszigeten, Sümegen, Balatonkeresztúron és Segesden. *Művészettörténet Értesítő*, 56. 2007. 267–280.; Haris Andrea, Nagy Veronika. *Barokk freskófestészet Magyarországon.* Szerk. Jernyei Kiss János. Munkatársak: Gaylhoffer-Kovács Gábor, Nagy Veronika. I. Budapest, 2019. 356–389. és II. Budapest, 2020. 70–95. és passim; Jernyei Kiss János (többek közt) I.: 314–337., illetve Jernyei Kiss János: *Barokk mennyország. Vallásos képzelet és festett valóság (Maulbertsch freskói a váci székesegyházban).* Budapest, 2009.

18 Monika Dachs: *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, 3 Bände. Habilitationsschrift (unpubliziert).* Wien, 2003.

Magyarországon) a kiscelli főoltárkép, a budai karmelita kolostortemplomé, a majki kamalduli berendezés darabjai, a komáromi jezsuita templom főoltárképe és vázlataik – van mit keresni tehát.

Mára már közhely, hogy gyakorlatilag a Maulbertsch-kötet indította el az osztrák és német barokk festő-monográfiák sorát. A Martino és Bartolomeo Altomonte-, Paul Troger-, Daniel Gran-, Johann Michael Rottmayr-, Johann Zeiller-, Franz Sigrist-köteteket az 1980-as években jobbára többszerzős életmű-katalógusok követték, többek között Cosmas Damian Asamról és Matthäus Güntherről; a kibővített Martin Johann Schmidt-korpusz után 1999-ben a Palko fivérek monográfiája is napvilágot látott Prágában. A 2000-es években azután egymást követték Mányoki Ádám, Kracker, Mildorfer és Anton Kern életmű-kötetei, legutóbb, 2012-ben Troger új monográfiája. Garas Klára szuverén módon uralta valamennyi felsorolt életművet, s túl azon, hogy mindhez volt mit hozzátennie, és ebből még 2010-ben is publikált,[19] belefogott más szempontú, szintetikus feldolgozásukba.

A saját maga által *A festő és a festészet a 18. században* címmel jelölt átfogó kutatási programot akadémiai székfoglalója vázolta 1986-ban. Pozitivista módon kikutatott adatait új, korszerű megközelítések szolgálatába állította. Nevezhetnénk művészetszociológiának, mentalitás-, sőt befogadástörténetnek, amit művelt, tárgya a művész és megrendelő társadalmi kapcsolatrendszerének mindenkor írásos forrásokra alapozó, komplex vizsgálata. Beletartoznak ebbe a családi adatok, származás, rokonság, a művészképzés formái, a megélhetési feltételek, a művészvándorlás, a kiállítás és a kritika, egészen a nyugdíjbiztosításig, de a hírnév és a kultusz is foglalkoztatta. Talán ez az a terve Garas Klárának, ami végül nem valósult meg az általa elképzelt teljességben.[20]

Mindazonáltal nem volt teljesen alaptalan az az aggodalma, hogy a langenargeni múzeumigazgató, Eduard Hindelang (1923–2016) halálával véget ér a Maulbertsch-kultusz a Bodeni-tó partján. Az általa alapított kis múzeum, amely korábban még szerzeményezett is, és utoljára a morvaországi kapcsolatok révén nyitott ígéretes, új fejezetet a barokk festészetről szóló diskurzus számára, újabban más „helyi erők" emlékét ápolja. Nagyobb baj, hogy a bécsi Belvedere sem tűzte zászlajára a festőt, holott annak idején Oskar Kokoschka tisztelte meg előszavával a monográfiát.

[19] Csak egy példa: Martin Zlatohlávek: *Anton Kern 1709–1774.* Praha, 2009.; Garas Klára: Adalékok Anton Kern (1709–1747) munkásságához. A részeg Noé képe és mások. *„Ez világ mint egy kert..." Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére.* Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest, 2010. 447–452.

[20] Garas Klára: *Művész és megrendelő, közönség és kritika. Változások a 18. század második felének művészeti életében. Akadémiai székfoglaló 1986. január 23.* Budapest, 1987. (Értekezések, emlékezések); Uő: Der Maler und seine Laufbahn. Einige Aspekte des Kunstlebens in Ungarn im 18. Jahrhundert. *Seminaria Niedzickie IV. Late Baroque Art in the 18th Century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*. Cracow, 1990. 143–151.; Uő: Zur Kunstübung an der Wiener Akademie im 18. Jahrhundert. Die Preisstücke. *Prijateljev Zbornik (Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji).* Split, 1992. 405–423.; Uő: Der italienische Einfluss und der Wiener Akademiestil zur Zeit von F. A. Maulbertsch. *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*. Hrsg. von Eduard Hindelang. Sigmaringe, 1994. 93–110.

Maulbertsch, ez az „origineller Sonderling" méltó párja lehetne Gustav Klimtnek a régi művészet köréből, és nem csökkentené az állandó barokk kiállítás mostani „arca", a még inkább különc Franz Xaver Messerschmidt szenzációerejét sem. A folyamatnak mindenesetre nem használ, ha egy évfordulós kiállítás katalógus-tanulmányának címe az, hogy „Es muss nicht immer Maulbertsch sein!" (2009).[21]

Garas Klára valójában három művészmonográfia szerzője, mivel a szerényen „adaléknak" jegyzett Kracker-könyvet is annak kell tekintenünk, elsősorban persze magyarországi vonatkozásban. Carlo Innocenzo Carlone Bécsben (is) működött comói barokk festőé a másik, amelyet három tanulmány után Amalia Barigozzi Brinivel közösen jelentetett meg 1967-ben, húsz év múlva pedig kiállítást rendezett Salzburgban Carlone bozzettóiból.[22]

Kisebb munkái közül a legbüszkébb a schönbrunni Sebastiano Ricci-freskó felfedezésére volt. Ez is még a 60-as években történt, és ezt is a források oldaláról közelítette. Megfoghatatlan adatként kezelték Ricci működését a kastélyban, miközben a *Blaue Stiege* mennyezetképének régi Rottmayr-attribúcióját (joggal) elvetette a kutatás. Garas Klára viszont felnézett, és meglátta a lépcsőház freskójában a velencei festő átépítéseket túlélt, I. József császárt dicsőítő, monumentális alkotását. Amúgy nemigen publikált önálló ikonográfiai elemzéseket, de a korrekt műleírás számára lehetőleg minden képet megfejtett. Mégis kiemelnék két „merkantil" jellegű késő barokk témát, melyekre ő irányította a figyelmet: ezek a párizsi bank allegorikus freskója Giovanni Battista Pellegrinitől, illetve az augsburgi világkereskedelmi allegória, Gregorio Guglielmi műve.[23] Tárgyilagos értekező stílusára nem hatott a barokk dagályosság; ha egy-egy festmény valóban megérintette, arról legfeljebb szóban nyilatkozott. Olyik mestermeghatározása nehezen vert gyökeret. „Mi hiába dolgozunk" – állapította meg bosszúsan, amikor a levéltári dokumentumokkal (is) meggyőzően igazolt fertődi Mildorfer-freskó még évtizedek múltán is Basilius Grundmann műveként jelent meg az irodalomban.[24]

---

21 Monika Dachs-Nickel: Es muss nicht immer Maulbertsch sein! Die Ölskizzen und ihre Zuschreibungsproblematik. *Franz Anton Maulbertsch. Ein Mann von Genie.* Ausstellungskatalog/ Belvedere. Hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Michael Krapf. Wien, 2009. 93–107.

22 Garas, Klára: Carlo Innocenzo Carlone. *BMHB*, 17. 1960. 71–100., 139–154.; Uő: Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts. *Acta Historiae Artium*, 8. 1962. 261–277.; Uő.: Carlo Carlones Linzer Deckengemälde. *Alte und Moderne Kunst*, 10. 1965. No 80. 46.; Amalia Barigozzi Brini – Klara Garas: *Carlo Innocenzo Carloni. Milano*, 1967; Garas, Klára – Hansmann, Wilfried: *Carlo Innocenzo Carlone (1686–1775).* Ölskizzen. Ausstellungskatalog/Salzburger Barockmuseum. Salzburg, 1986.

23 Garas, Klára: Ein unbekanntes Hauptwerk Sebastiano Riccis. *Pantheon*, 20. 1962. 234–241.; Uő: Sebastiano Ricci egy eddig ismeretlen fő műve. *Művészettörténeti Értesítő*, 11. 1962. 246–252.; Uő: Le plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini. *BMHB*, 21. 1962. 75–93., 141–151.; Uő: Gregorio Guglielmi, 1714–1773. *Acta Historiae Artium*, 9. 1963. 269–294.: 284–288.; *Művészettörténeti Értesítő*, 12. 1963. 205–224.: 213., 218., 219.

24 Valkó Arisztid: A fertődi (eszterházi) kastély művészei, mesterei. *Művészettörténeti Értesítő,* 2. 1953.

Míg szakmánk egy része szinte kizárólag szabadon választott feladatokon dolgozik, Garas Klára akadémikus soha nem zárkózott el a kötelező gyakorlatoktól. Ahogyan – láttuk – társszerzője volt a kétkötetes magyar művészettörténetnek és közreműködött a tervezett barokk kézikönyv előmunkálataiban, tudásának legszélesebb spektrumát adta az ún. Pentagonale-kiállításokhoz 1993-ban. Ez egy, az Európa Tanács által évekkel előbb elindított, barokk témájú nemzetközi kulturális együttműködés végeredménye volt, ekkor már a Közép-európai kezdeményezésnek nevezett konzorcium keretében. A két magyarországi kiállítás megszervezését a Szépművészeti Múzeum és főigazgatója, Mojzer Miklós vállalta magára, rangos stábot gyűjtve maga köré. A tudományos tanácsadó testület rajta kívül Garas Klárából és Galavics Gézából állt, egy végrehajtó „bureau" asszisztenciájával. Kialakult a két tárlat tematikája, helyszíne (Székesfehérvár és a Budapesti Történeti Múzeum), a műtárgylistát – a lehető legnagyobb nemzetközi merítéssel – közösen állították össze. Garas Klára a Közép-Európában megfordult olasz művészekről írt tanulmányt. Nagyszámú művészéletrajza és katalógustétele a német és osztrák festőkre is kiterjedt, és még a pozsonyi kiállítást is megtisztelte két műelemzéssel.[25]

De megtaláljuk szócikkeit a *Neue Deutsche Biographie* immár digitalizált[26] változatában és az 1996-os, londoni kiadású művészeti lexikonban ugyanúgy, mint a szintén 1996-os pannonhalmi gyűjteményi katalógusban. 2003-ban pedig megvalósult az a fontos összegzés, ami a „checklist", a Szépművészeti Múzeum sommás katalógusainak 3. kötetét – természetesen társszerzőkkel – az 1953-as és 1955-ös Garas-korpuszok, egyúttal az egyetemes muzeológia legmagasabb szintjére emeli, megnyugtatóan elrendezve a német és osztrák barokk művek attribúcióját.[27] A szerző a legújabb kutatási eredmények birtokában nem kíméli saját magát sem, bátran megkérdőjelezi régebbi meghatározásait. Garas Klára ekkor hátradőlt, úgy érezte, hogy legjobb tudása szerint befejezte a rámért múzeumi munkát – de a művészettörténettel természetesen továbbra sem hagyott fel. (4. kép)

134–137.; Garas, Klára: Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer. *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, No 24/25. 1980/1981. 68–69., 93–131.: 127–128.; ellenpélda: DaCosta Kaufmann 2015. i. m. 37.

25 Garas Klára: Itáliai festők Közép-Európában / Italian Painters in Central Europe és 75 katalógustétel. *Utak és találkozások* 1993. i. m. 45–53., 107–115. és passim; *Svätcí v strednej Európe / Heiligen in Zentraleuropa*. Austellungskatalog/Slovenská národná galéria. Hrsg. von Ivan Rusina. Bratislava, 1993. 134., 136., 147–148.

26 Garas, Klara: Kracker, Johann Lucas. *Neue Deutsche Biographie.* XII. Berlin, 1980. 632 Online-Version: https://www.deutsche- biographie.de/pnd122638417. html#ndbconten; *The Dictionary of Art.* Ed. by Jane Turner. London, 1996. 13 tétel; *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve.* Kiállítási katalógus. Szerk. Takács Imre. Pannonhalma, 1996. 34 tétel.

27 German, Austrian and Bohemian Paintings. *Museum of Fine Arts Budapest, Old Masters' Gallery, Summary Catalogue. III. German, Austrian, Bohemian and British Paintings*. Ed. by Ildikó Ember, Imre Takács. Budapest, 2003. 12–140. [társszerzők: Benkő Éva, Urbach Zsuzsa].

4. A 90 éves Garas Klára az őt köszöntő „Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch és Josef Winterhalder" című kiállítás megnyitóján a Magyar Nemzeti Galériában 2009. november 19-én (középen) Eduard Hindelang (bal szélen) és Lubomír Slavíček körében, a jobb első sorban Galavics Géza és Bereczky Lóránd. A képen látható Schulz Katalin, Széphelyi F. György (balra hátul), Kerny Terézia (baloldalt a harmadik sorban középen) és Mojzer Miklós (jobb szélen a második sorban), továbbá Dr. Tamás Istvánné és Zora Wörgötter (az első sorban) Gulyás Borbála, Gerszi Teréz, Krén Emil, Földi Eszter, Gergely Mariann, Veress András püspök, Lakatos József, H. Simon Katalin (ülnek), Takács Imre, Székely Júlia, Mikó Árpád, Ács Pál és Szücs György (hátul állnak).

Mindvégig kitüntetett témája maradt a gyűjtéstörténet, amellyel mondhatni divatot teremtett, állandó párbeszédben a hasonló szakterület művelőivel külföldön és idehaza. Kutatásának középpontjában Lipót Vilmos főherceg képgyűjteménye állt; már 1948-ban felfedezte e kollekció kulcsfontosságát a budai királyi palota egykori berendezése és a Szépművészeti Múzeum Régi Képtára szempontjából. Ezt követően nyomozásának tárgyává tette az általa megtalált, 1659-es bécsi inventárium valamennyi műalkotását, és nemcsak időben „felfelé", hanem a bekerülésükig, lehetőleg visszajutva egészen az itáliai, németalföldi vagy német festő műterméig, írásos és képi dokumentumok segítségével. 1968-ban kiállítást rendezett a valaha Budán megfordult művekből, 2001-ben pedig átfogó tanulmányban tette közzé eredményeit a Budapesti Történeti Múzeum.[28] A hazaiak közül megírta az Esterházy-képtár történetét, de Jankovich Miklós képgyűjteményéről is volt közölnivalója 2002-ben, kiállí-

[28] Garas, Claire: Tableaux provenant de la collection de l'archiduc Leopold-Guillaume au Musée des Beaux-Art. *BMHB*, 2. 1948. 22–26., 57–60; Uő: Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 63. 1967. 39–80.; Uő: Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 64. 1968. 181–278.; Uő: A budai vár egykori képgyűjteménye. Kiállítási katalógus/Szépművészeti

tása alkalmából. E tárgyhoz kapcsolódik utolsó, Nyerges Évával közös tanulmánya 2009-ből:[29] Heinrich Franz Wiser pfalzi báró, diplomata Madridban, Nápolyban, Hágában szerzeményezett képgyűjteményét rekonstruálják – vizuálisan is – egy szintén Bécsben őrzött, 18. század eleji inventárium alapján, benne nagy múzeumokba jutott, kardinális olasz és spanyol művekkel. Még maga bízta az Acta Historiae Artium gondjaira 1993-ban írt, majd külső okokból kiadatlanul maradt áttekintését az amerikai gyűjteményekben őrzött Giorgione- vagy Giorgionénak tulajdonított művekről. Az angol nyelvű tanulmány posztumusz jelent meg 2018-ban, tizenegy képet teljes proveniencia-sorral együtt tartalmazó katalógus kíséretében – Garas Klára nekrológja és bibliográfiája mellett.[30]

Az utolsó éveket a rendszerezésnek szánta, amire részben rákényszerítették a költözések és a szomorú felismerés, hogy a jelenlegi zilált múzeumi, kutatóintézeti és egyetemi körülmények között hiába keres könyv- és cédulahagyatékának megfelelő őrzési helyet. Míg 2009-ben még Garas Intézetet vizionált a Szépművészeti Múzeum, ő maga pedig egy akadémiai Maulbertsch-könyvtár és -kutatóhely tervét dédelgette vidéken, végül nem tudta útját állni saját gyűjtése szétszóródásának. Így is hatalmas örökséget hagyott ránk és a kora újkori egyetemes művészettörténetre: műveinek túlnyomó többsége világnyelveken hozzáférhető, idézik, még sokáig további összegzések és feldolgozások megalapozója marad. Mint magyar akadémikus nő, egyfajta karrier-mintát is nyújtott, és mindenképpen megtámogatta a szakterület tekintélyét a bölcsészettudományok körében idehaza, a magyar művészettörténet-írását pedig külföldön.[31]

GARAS KLÁRA PÁLYAKÉPE

Garas Klára (Rákosszentmihály, 1919. június19. – Budapest, 2017. június 26.) művészettörténész, múzeumigazgató, az MTA tagja. Édesapja: Garas Pál Jenő (1882–1972) gépészmérnök; édesanyja: Strasser Irén (1894–?). 1937-ben érettségizett a budapesti Mária Terézia Leánygimnáziumban. 1937 és 1941 között a budapesti PPTE-en művészettörténetet és régészetet hallgatott. 1939-ben (Hekler Antal és Császár Elemér javaslatára), 1942-ben (Gerevich Tibor és Brandenstein Béla javaslatára) a PPTE művészettörténetből kitűzött pályadíjának nyertese volt. 1941-ben művészettörténetből szerzett diplomát és egyetemi doktori oklevelet. 1945. február 1-jétől a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának munkatársa, részt vett a háború utáni romeltakarításban, a visszatért műtárgyak fogadásában, az első kiállítások megrendezésében. 1951-től a MTA

Múzeum. Rend. Garas Klára, Mojzer Miklós. Budapest, 1968.; Uő: A budai vár egykori gyűjteménye. Képek a Szépművészeti Múzeumban. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 29. 2001. 381–410.

29 Garas, Klára – Nyerges, Éva: Baron Wiser's picture gallery. *The Burlington Magazine*, 51. 2009. 584–594.

30 Garas, Klára: The History of Collecting Giorgione in America – an Outline. *Acta Historiae Artium*, 59. 2018. 31–68.

31 Könyvtárát végül a KOGART-nak adta, összes műveit őrzi a Szépművészeti Múzeum.

Művészettörténeti Bizottságának tagja, 1956–1959-ig titkára, 1973–1989-ig elnöke. 1969-től a Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) tagja. Tudományos folyóiratok szerkesztőbizottsági tagja: *Művészettörténeti Értesítő* (1953–1967), *A Szépművészeti Múzeum Közleményei* (1964–1984), *Acta Historiae Artium* (1969–1993). 1955-ben lett a művészettörténet-tudományok kandidátusa, 1961-ben a művészettörténet-tudományok doktora. 1964-től 1984-ig volt a Szépművészeti Múzeum főigazgatója. 1984-ben, a felújítás alatt álló múzeum kirablása, majd a hét kép megkerülése után kérte nyugdíjazását.[32] Két évtizedes múzeumigazgatói tevékenysége során sikerült fenntartania az intézmény korábbi tudományos színvonalát, nemzetközi hírnevét, véghez vinnie egyfajta nyugatra nyitást. A szocialista országok közötti kulturális csere keretében főműkiállítások utaztak Drezdától Prágáig, Leningrádtól Varsóig, és a múzeum is fogadta e gyűjtemények válogatott darabjait. Felújította a műtárgykölcsönzések gyakorlatát, amely amellett, hogy elősegítette a gyűjtemény széles körű ismertségét, külföldi kiküldetések, tanulmányutak lehetőségét nyújtotta a muzeológusoknak. Új szerzeményekkel gazdagította a Régi Képtár állandó kiállításainak Pigler Andor rendezte sorát. Saját kutatásait dokumentálja több időszakos kiállítás: *A budai vár egykori képgyűjteménye* (1968); *Franz Anton Maulbertsch és kora* (1974) és a Salzburgban is bemutatott *A XVIII. század német és osztrák rajzművészete* (1981). Garas Klára kiemelt figyelmet fordított a múzeum tudományos folyóiratára és a könyvtár fejlesztésére, emellett hosszú időre biztosította a színvonalas képzőművészeti ismeretterjesztés helyét az állami könyvkiadásban. 1973-ban az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztálya akadémiai levelező taggá választotta, székfoglalóját 1974-ben tartotta (*Képmás és képlet – az ifjú Raffael és az agg Tizian*). 1985 májusától az Akadémia rendes tagja, székfoglalójára 1986-ban került sor (*Művész és megrendelő, közönség és kritika: változások a XVIII. század második felének művészeti életében*). Hatalmas bibliográfiája 44 önálló kötetet és több száz tanulmányt, könyvrészletet, recenziót számlál. Egyetemi doktori disszertációja jelent meg elsőként könyv alakban, kandidátusi címet a *Magyarországi festészet a XVIII. században* című korpuszáért kapott (Budapest, 1955), amelyet megelőzött a 17. századi magyarországi festészet feldolgozása (Budapest, 1953). A kétkötetes munka ma is alapvető kézikönyv, minden további kutatás kiindulópontja. Akadémiai doktori címet a *Franz Anton Maulbertsch* című monográfiájával szerzett. Ez Garas Klára legtöbbet idézett műve, nemzetközi hírnevének megalapozója, az oeuvre-katalógussal és forrásközléssel ellátott tudományos művészmonográfiák Európa-szerte követett mintája. Múzeumi munkájához kapcsolódóan elsősorban itáliai és német–osztrák festészetet és rajzművészetet kutatott, a 16.-tól a 18. századig. Gyűjtéstörténeti kutatásainak leginkább hasznosuló eredményeit a budai királyi palota műgyűjteményeinek sorsáról publikálta, de foglalkozott az Esterházy- és a Jankovich-gyűjteménnyel, és egyik legutolsó tanulmánya is e témakörből jelent meg 2009-ben.

Részt vett a szakterület fontos kollektív vállalkozásaiban: kézikönyvek fejezetei, lexikon-szócikkek írása mellett 1993-ban egyik fő szervezője volt „Az európai barokk éve" hazai kiállítás-sorozatának, vezető szerzője a katalógusoknak. Kései fő műve, a

32 Szilágyi János György ugyanerről ld.: *Enigma*, 23. 2016. No 88. 69.

17–18. századi német, osztrák és cseh festmények feldolgozása is régi kollégáival közös kötetben látott napvilágot a Szépművészeti Múzeum sommás katalógusainak sorozatában 2003-ban.

Kitüntetések: Fővárosi Jubileumi Emlékérem, 1970; Ipolyi Arnold-emlékérem, 1972; Munka Érdemrend arany fokozata, 1974; Móra Ferenc-emlékérem, 1977; Szocialista Magyarországért, 1989; a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat tiszteleti tagja, 1992; a CIHA tiszteleti tagja, 1996; A Magyar Köztársasági Érdemrend Tisztikeresztje, polgári tagozat, 2006; Petrovics Elek-díj, 2009.

BIBLIOGRÁFIA

Garas Klára hatvanöt éves. Bibliográfia. *Művészettörténeti Értesítő,* 33. 1984. 237–240.; Bibliographie der Werke von Klára Garas. *Acta Historiae Artium,* 34. 1989. 71–75.; Bibliographie der Werke von Klára Garas. *Ex Fumo Lucem. Baroque studies in honour of Klára Garas. Presented on her eightieth birthday.* Ed. by Zsuzsanna Dobos. Budapest 1999. I.: 11–18.; Gosztola, Annamária: Publications by Klára Garas from 1999. *Acta Historiae Artium*, 50. 2009. 9–10.; Publikációk. *BMHB,* 122. 2017. 15–30.; Illés, Eszter – Somogyvári, Virág: Bibliographie der wissenschaftlichen Schriften von Klára Garas. *Acta Historiae Artium* 59. 2018. 18–29.

GARAS KLÁRA FONTOSABB ÍRÁSAI

Kracker János Lukács 1717–1779. Adalék a magyarországi barokfestészet történetéhez. Budapest, 1941. (A Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai, 71.); *Magyarországi festészet a XVII. században.* Budapest, 1953.; *Magyarországi festészet a XVIII. században.* Budapest, 1955.; *Franz Anton Maulbertsch.* Budapest–Wien, 1960., Graz, 1964., átdolg. kiad.: Salzburg, 1974.; Ein unbekanntes Hauptwerk Sebastiano Riccis. *Pantheon,* 20. 1962. 235–241.; Sebastiano Ricci egy eddig ismeretlen fő műve. *Művészettörténeti Értesítő,* 11. 1962, 246–252.; Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des XVIII. Jahrhunderts. *Acta Historiae Artium,* 8. 1962. 261–277.; Gregorio Guglielmi 1714–1773. *Acta Historiae Artium,* 9. 1963. 269–294.; *Művészettörténeti Értesítő,* 12. 1963. 205–224.; *Carlo Innocenzo Carloni*. Milano, 1967. [társszerző: Amalia Barigozzi Brini]; *Kortársak a németalföldi festőművészetről.* Budapest, 1967. (Európai antológia. Németalföldi forradalom); *A XVIII. század német és osztrák rajzművészete. Válogatott mesterművek a Szépművészeti Múzeum rajzanyagából.* Budapest, 1980. (A Szépművészeti Múzeum legszebb rajzai, 2.); *Correggio: Szoptató Madonna.* Budapest, 1990. (Pantheon); Itáliai festők Közép-Európában. Italian Painters in Central Europe. Tanulmány és 75 katalógustétel művészéletrajzokkal, képelemzésekkel in: Galavics Géza szerk.: *Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások / Baroque art in Central-Europe. Crossroads.* Kiállítási katalógus/Budapesti Történeti Múzeum. Szerk. Galavics Géza. Budapest, 1993. 45–53., 107–115. és passim; A budai vár egykori gyűjteménye. Képek

a Szépművészeti Múzeumban. *Tanulmányok Budapest Múltjából,* 29. 2001, 381–410.; German, Austrian and Bohemian Paintings. *Museum of Fine Arts Budapest, Old Masters' Gallery, Summary Catalogue. III. German, Austrian, Bohemian and British Paintings*. Ed. by Ildikó Ember, Imre Takács. Budapest, 2003. 12–140. [társszerzők: Benkő Éva, Urbach Zsuzsa].

GARAS KLÁRÁRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Mojzer, Miklós. *Ex Fumo Lucem. Baroque studies in honour of Klára Garas. Presented on her eightieth birthday.* Ed. by Zsuzsanna Dobos. Budapest, 1999. I.: 9.; Herzka Ferenc: *Garas Klára művészettörténész*. [beszélgetés] Budapest, 2008. (Akadémikus portrék); Czére, Andrea: Introduction. Studies dedicated to Klára Garas. *Acta Historiae Artium,* 50. 2009. 7–9.; Saluting Klára Garas / Garas Klára köszöntése. *BMHB,* 110/111. 2009. 180–183., 341–343.; Radványi Orsolya: Múzeumcsinálók. Garas Klára. Portrévázlat a Szépművészeti Múzeum volt fői-2gazgatójának kilencvenedik születésnapjára. *Múzeum Café,* 3. 2009. No 11. 66–71., 92.; *Nők a magyar tudományban.* Szerk. Balogh Margit, Palasik Mária. Budapest, 2010. 264–265.; Gréczi Emőke: A csuklóhoz bilincselt Rembrandt utazása. Garas Klára művészettörténész, a Szépművészeti Múzeum volt főigazgatója. *Múzeum Café,* 6. 2012. No 29. 80–87., 105–107.; Tátrai, Vilmos: Klára Garas 1919–2017. *BMHB,* 122. 2017. 9–14.; Jávor Anna: In memoriam Garas Klára. *Művészettörténeti Értesítő,* 66. 2017. 361–365.; Galavics, Géza: Klára Garas (1919–2017). *Acta Historiae Artium,* 59. 2018. 5–17.; Ács Pál – Székely Júlia: *A reneszánsz reneszánsza. Beszélgetések Klaniczay Tiborról és a reneszánszkutatásról.* Budapest, 2021. 464– 468., 470., 474–475., 491. – Gulyás X.: 361–362.; MTAT I.: 394.; RÚL VIII.: 130–131.; MMA II. (Jávor Anna). [Megjelenés alatt]

Sisa József

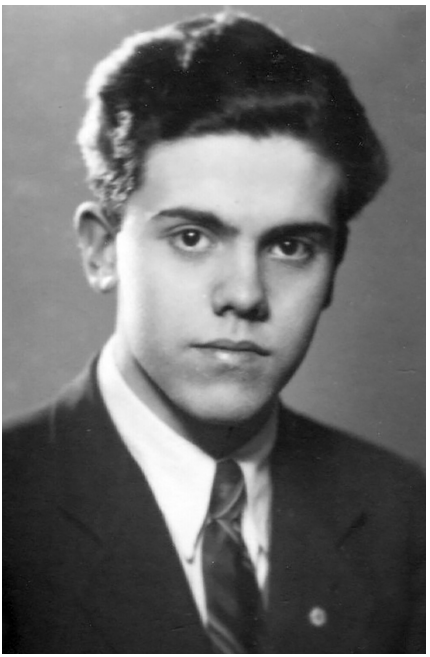
KOMÁRIK DÉNES (1929–2017)

„A családi háttérnek a pályaválasztásban közvetlen szerepe nem volt, viszont pozitív volt a környezet, nem erőltettek rám semmit, nem akartak meghatározott formában tőlem semmit, magam dönthettem. Ehhez hozzátartozik még, hogy apám első generációs értelmiségi volt, annak minden nehézségével és szellemi mozgékonyságával. Az érettségit megelőző egy-két esztendőben, mint minden fiatalember, természetesen én is sokat gondolkoztam jövőm alakításán. Beállítottságom, érdeklődésem hármas természetű volt. Egyik tartománya a teoretikum, nevezhetjük röviden és pontatlanul filozófiának, a második a művészet iránti érdeklődés, a harmadik a religiózum. [...] Végül is pályaválasztási töprengéseimet a történelem hallatlanul egyszerűvé tette, mert amikor 1947-ben pályát kellett választanom és ténylegesen valamire vállalkozni kellett, akkor egyszerűen mindazok, amik a szívemhez közel álltak volna, teljesen kiestek, mert teljesen kizárt volt számomra, hogy olyan humán pályára menjek, ahol a szellemi érdeklődésem, teoretikus irányultságom, világnézeti beállítottságom belátható időn belül előbb vagy utóbb vagy arra vezethetett volna, hogy korrumpálódjak, vagy hogy bajom legyen belőle. Érthetően egyiket sem ambicionáltam. Ezért az összes szívemhez közel álló elképzelést el kellett ejteni, és adódott az építészet."[1]

Így vallott a 75 éves Komárik Dénes, akit építész végzettsége ellenére a művészettörténet szakma tekint magáénak, munkássága ebbe a diszciplínába illik, ebben a közegben mozgott, és a kiemelkedő művészettörténészeket megillető címekben és kitüntetésekben részesült. Végzett építészként a műemlékvédelem közelébe került, majd egy megenyhült politikai helyzetben és légkörben egy olyan intézménybe, ahol munkássága eredendő érdeklődésének és irányultságának megfelelően kibontakozhatott. E több éves folyamat állomásait a BUVÁTI (Budapesti Városépítési Tervező Iroda), a Fővárosi Műemlékfelügyelőség, majd a FIMŰV (Fővárosi Ingatlankezelő és Műszaki Vállalat) jelentette. Ez utóbbi, kicsit furcsa nevű vállalat adta meg végül azt az intézményes keretet, harminc évre a stabil munkahelyet, amelyben megtalálta az igazi helyét. A FIMŰV a létező szocializmusban egyike volt a nagy állami vállalatoknak. A szinte arctalan konglomerátumon belül egy kicsi, helyileg is elkülönült zárványként létezett a Műemléki Osztály, amely a budai Várban, a Dísz tér 15. számú patinás házban székelt. Az osztály a kibontakozó és egyre jobban erőre kapó magyar műemlékvédelmet szolgálta, eredendő feladata a felújításra váró budapesti lakóházak kutatása és tervezése volt. A Műemléki Osztályon belül működött a Tudományos Csoport, ezt vezette Komárik Dénes.

Hivatali munkája folytán intenzíven kellett foglalkoznia 19. századi épületekkel. Többnyire ezekről készültek a „tudományos dokumentációk", vagyis a levéltári,

[1] Sisa József: Interjú a 75 éves Komárik Dénessel. *Műemlékvédelem*, 48. 2004. 175.



1. Komárik Dénes, 1947.
© Magántulajdon.

múzeumi és könyvtári kutatáson, valamint a helyszíni megfigyeléseken alapuló, a helyreállítás mikéntjére is javaslatot adó épületmonográfiák. Komárik Dénes a rá jellemző módszerességgel és alapossággal tárta fel az ilyen célú kutatásokra addig nem, vagy alig használt archiváliákat – ebben csoportbéli kollégái is közreműködtek –, megrajzolva a levéltári források egyre bővülő körét, amelyeket azután az elkövetkező tudományos dokumentációkhoz fel lehetett vagy fel kellett használni. A szóban forgó iratok, tervek és térképek többsége Budapest Főváros Levéltárában volt található, az archív ábrázolások pedig leginkább a Budapesti Történeti Múzeumban, azon belül is elsősorban a Kiscelli Múzeumban. A kutatás elengedhetetlen része, mondhatni kiinduló pontja volt az építtetők, illetve tulajdonosok azonosítása. Ez a metodológiailag logikus eljárás egyúttal lehetőséget adott a társadalmi háttér valamilyen szintű feltárására. Ő ugyanis soha nem elégedett meg az épület pusztán műszaki és esztétikai szintű megragadásával, a megadott keretek között a tágabb összefüggések felrajzolását is célul tűzte ki, beleértve társadalmi, az urbanisztikai, a stiláris és a – lehetőségekhez képest megragadható – nemzetközi kapcsolatokat.

Elhatározta, hogy egy egész korszakot vesz górcső alá és a lehető legalaposabban kikutatja. A klasszicizmus feldolgozását az elődök, elsősorban Zádor Anna már elvégezte. Ésszerű választásnak tűnt, hogy a 19. századi magyar építészet következő periódusára, a romantikára összpontosítson. A romantika, a magyar építészet hozzávetőleg 1840 és 1870 közé eső időszaka Magyarország meglehetősen ellentmondásos, történetileg különböző előjelekkel leírható három évtizedét jelentette. Intézményesen a régi paradigma felbomlása és egyúttal egy új képlet embrionális felsejlése kísérte, művészi szempontból a klasszicizmust követő stíluskeresés és stíluspróbálkozások jellemezték. Az új stílusvariánsok elsősorban a középkor formanyelvéből táplálkoztak, amiben a múlthoz, ezen belül pedig a nemzeti múlthoz való új viszony sejlett fel. Fő megjelenési formái a gótizálás, valamint a lényegében a romanikából merítkező félköríves stílus. Ez utóbbi szakszót egyébként Komárik Dénes alkotta meg a német „Rundbogenstil” alapján, ma már ez gyökeresedett meg és vált a szakemberek által általánosan elfogadott terminussá. Összességében tehát az építészeti romantika kora egyrészt – tekintettel a magyar történelem sajátos alakulására – egy zaklatott, és

az építőtevékenységnek nem igazán kedvező időszak, másrészt stiláris szempontból egy átmeneti korszak volt, amely a historizmust készítette elő, annak mintegy nyitányaként. Az 1970-es évtizedben zajlott le az európai művészettörténetírásban a historizáló építészet problematikájának nagy áttekintése és első komoly kutatási kampánya. Egyik, ha nem a legjelentősebb európai központja Bécs volt, és a Ringstrasse Renate Wagner-Rieger által irányított nagyszabású feldolgozása szolgált útmutatásul és mintául a közép-európai kutatóknak. A Wagner-Rieger-féle koncepció a romantikát – romantikus historizmus néven – a tágabban értelmezett historizmus kategóriájába foglalta. Komárik Dénes a terminológián túl az elméleti megfontolásokat alapvetően érintő kérdésről a következőképpen nyilatkozott: „A romantika és a historizmus kapcsolata [...] szoros mind belső, mind külső jegyeit tekintve. Még a romantika idején egyre erősebben teret hódít az építészeti historizálás, melynek gyökerénél ott van az a reneszánsz óta szinte megszakítatlanul ható szemlélet, mely változó módon ugyan, de valamiképp mindig a réginek mintaképszerűségét vallotta (vitruvianizmus, Palladio, Vignola. mintakönyvek stb. hatása, szerepe). Ugyanakkor viszont a romantika elmúltával is e nagy szellemi áramlat számos vonása tovább él, hatása tovább gyűrűzik, nemcsak az építészetben, hanem az élet egész területén. Ennek az összefonódottságnak, illetve a romantika és a historizmus XIX. századi alapvelő jelentőségének kifejeződését láthatjuk olyan építészettörténeti fogalmak megjelenésében, mint a klasszicizmus helyett a »romantikus klasszicizmus« Giedion nyomán, vagy a századközép építészetét jelölő »romantikus historizmus« pl. Renate Wagner-Riegernél. Magyarország építészetének azt a korszakát is, melynek tárgyalásáról szó van, legalkalmasabban a romantikus historizmus elnevezéssel illethetjük, meghonosodottsága miatt azonban inkább a »romantikus építészet« megjelöléssel élünk."[2] A romantika és a historizmus kettőssége vagy egybefonódása/azonossága a magyar építészettörténet-írásban más szerzőknél is dilemmaként jelentkezett, a kategorizálásra különböző megoldásokat javasoltak. Az utóbbi időben a hagyományos és a Komárik Dénes által is alkalmazott felosztás tűnik a legelfogadottabbnak.

Komárik Dénes élénk figyelemmel követte és ismerte a szaktudomány bécsi fejleményeit, mint ahogy jó német nyelvismerete révén általában a német nyelvű szakirodalmat is. Ezen kívül az akkori korlátozott lehetőségek és szűk viszonyok között leginkább az angol nyelvű tudományosság felé orientálódott, amely szintén komoly lépéseket tett a 19. századi építészet feltárásában és értelmezésében. Vagyis az európai főssodorral és főssodorban végezte úttörő jellegű munkáját. A romantika korszakát jó történészi vénával több irányból, társadalmi és szellemi infrastruktúra szemszögéből is vizsgálta; erre nézve egy külön programtanulmányt is írt.[3] A megközelítését egymást követő szakcikkei tükrözik*: Építész és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek*, *A romantika korának építőgyakorlata és*

[2] Komárik Dénes: A gótizáló romantika építészete Magyarországon. *Építés- Építészettudomány*, 14. 1982. 276.

[3] A magyarországi romantikus építészet történetének kutatása. (Program-tanulmány). *Ars Hungarica*, 1. 1973. 169–190.

2. Komárik Dénes a családjával, 1968. © Magántulajdon.

munkaszervezete Magyarországon, *Az európai hatások útja a romantika korának építészetében*, *A romantikus kastélyépítészet kezdetei*.[4] A pesti építőmesterekről írott, fent említett tanulmánya a mai napig sokat használt és nélkülözhetetlen adatgyűjtemény. Ezen alapvető, nagy ívű és adatgazdag írások mellett Komárik Dénes mélyfúrásokat is végzett, megírva a korszak két kvalitásos kismesterének, Máltás Hugónak és Brein Ferencnek példaszerű monográfiáját.[5] E tanulmányok mintegy exemplumokként mutatták be, miként lehet a módszert egy-egy építész munkásságára vonatkoztatva alkalmazni.

A kutatói pálya logikus fejleményeként 1980-ban benyújtotta és komoly szakmai érdeklődéstől és elismeréstől kísérve megvédte „A romantika építészete Magyarországon" című kandidátusi disszertációját. A munka jelentőségét Zádor Anna a következőképpen határozta meg opponensi véleményében: „a hazai építészettörténet arculatáról nemcsak egy fehér folt tűnt el, hanem egy igen lényeges korszak feldolgozásával és tudományos rendszerezésével gazdagodtunk."[6] Csak azt sajnáljuk, hogy

[4] Felsorolásukat ld. a tanulmány végén: *Komárik Dénes fontosabb munkái* jegyzékében.

[5] Komárik Dénes: Brein Ferenc és a pesti Brein-család. *Építés- Építészettudomány*, 4. 1972. 165-222.; Máltás Hugó, 1829-1922. *Építés- Építészettudomány*, 2. 1970. 111-171. – ld. még: Veres Sándor: Máltás mester rejtélye. A művészettörténet és a műemlékvédelem. [beszélgetés Komárik Dénessel] *Esti Hírlap*, 1970. július 22. 2.

[6] Zádor Anna: Opponensi véleménye Komárik Dénes „A romantika építészete Magyarországon" című kandidátusi értekezéséről. *Művészettörténeti Értesítő*, 30. 1981. 73–75.

a szerző szerénysége és a perfekcionizmusa megakadályozta, hogy ezt az alapvető összefoglalást könyv formájában is kiadja. Ebben alighanem közrejátszott, hogy a disszertációk terjedelmét igen szigorú határok korlátozták, amelyek betartása mellett nem tudott mindent úgy bemutatni és kifejteni, ahogy igazából szerette volna. Annak is szerepe lehetett, hogy az akkori könyvkiadási viszonyok között még a legkiválóbb munkák megjelentetése is komoly erőfeszítést igényelt, ha egyáltalán adódott rá lehetőség. A disszertáció fejezeteit így folyóiratcikként tette közzé; közülük a két legfontosabb a gótizáló romantika, illetve a félköríves romantika építészeti alkotásait tipológiai rendben tárgyaló egy-egy testes tanulmány.[7] Az imént felsorolt írások – több közülük nem is olyan könnyen hozzáférhető – a mai napig a romantika építészetéről szóló alapművek. És mintha nem fogna rajtuk az idő; ha valaki a korszak építészetének valamely szeletével akar foglalkozni, Komárik Dénes tanulmányait használja és idézi. Az idézett két tanulmány stílusközpontú megközelítéséből adódik, hogy az 1840 és 1870 közötti korszak más építészeti alkotásai, így a neoreneszánsz megnyilvánulásai vagy a stílusjelenségekhez nehezen köthető mérnöki vagy hasznossági épületek nem foglaltattak bele az áttekintésbe.

A romantika építészetének tárgyalásakor kitüntetett hely kell, hogy illesse a legnagyobb mestert, Feszl Frigyest. Komárik Dénes és Feszl Frigyes kapcsolata sajátosan alakult. Feszl személyét körbelengte valamilyen mítosz. Az építésztársadalom, akárcsak a művészettörténész szakma mindig is elismeréssel adózott neki, de sok tévhit, sőt felfokozott érzelem homályosította el valós képét. A romantika, a nemzeti stílus kérdésének gyakran önkényes értelmezése olyan dimenzióba helyezte őt, ami az objektív értékelést megnehezítette, szinte ellehetetlenítette. A fejleményekhez nem kevéssel járult hozzá Vámos Ferenc, akinek egyébként elévülhetetlen érdeme volt az építész tervhagyatékának közgyűjteménybe – az Országos Levéltárba – történő mentése, illetve Feszl személyének megszilárdítása a magyar kulturális köztudatban.[8] Vámos személyes megközelítésű interpretálása azonban nem segítette elő a feszli életmű tudományos igényű feldolgozását. Elkészült, de kéziratban maradt a róla írt monográfiája. Ennek tudatában kellett Komárik Dénesnek a nagy mesterrel foglalkoznia és őt a kandidátusi disszertációjában –, illetve ennek nyomán a vonatkozó tanulmányában – tárgyalnia.[9] Ez nem jelenti azt, hogy ne követte volna kutatói figyelemmel Feszl Frigyes munkásságát. 1972-ben például a pesti Országház 1844–1845-ös pályázatának revelatív feldolgozásában tisztázta Feszl szerepét,[10] pár évvel később azonosította és publikálta az építésznek a bécsi Votivkirchéhez benyúj-

[7] Komárik Dénes: A gótizáló romantika építészete Magyarországon. *Építés- Építészettudomány*, 14. 1982. 275–319.; Uő: A „félköríves" romantika építészete Magyarországon. *Építés- Építészettudomány*, 16. 1984. 139–193.

[8] Vámos Ferenc: Feszl Frigyes és kora. *Magyar Művészet*, 1. 1925. 324–341.

[9] Komárik Dénes: A nemzeti építőstílus keresése. Feszl és a pesti Vigadó. *Építés- Építészettudomány*, 17. 1985. 127–136.

[10] Komárik Dénes: Az 1844-es pesti Országháza-tervpályázat. In: *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 19. 1972. 251–281.

tott míves kidolgozású tervét.[11] A megoldást végül az hozta, hogy kellő pietással de tudományos kritikával válogatást közölt Vámos kéziratos monográfiájából.[12] Ezután állhatott neki az életmű behatóbb vizsgálatának. 1984-ben, Feszl halálának századik évfordulóján a Budapesti Történeti Múzeumban kiállítást rendezett róla, amelyen munkásságát – elsősorban a tervhagyatékra támaszkodva – a szélesebb közönség elé tárta. Abban az időben Magyarországon még nem volt szokás építészről kiállítást rendezni, ez valójában nehéz műfaj. Akkoriban tudományos katalógus összeállítása és kiadása sem nagyon képezte a hazai művészettörténet-írás gyakorlatát. A nagy vállalkozás – hála kétségbevonhatatlan szakmai és emberi tekintélyének – Komárik Dénesnek mégis sikerült.[13] A következő lépés az építész monográfiájának megírása volt. A körülmények nem mindenben kedveztek, tudományos igényű építészmonográfia kiadása abban a korban szintén ritkán adatott meg. A dolgok nem is alakultak optimálisan. Sikerült egy kiadót rávenni, hogy megbízást adjanak egy Feszl-monográfia megírására, de az csak korlátozott terjedelmű lehetett. Amikor a kézirat elkészült, a kiadónak problémái támadtak, úgyhogy át kellett vinni az Akadémiai Kiadóhoz. Ennek nyomán jelent meg a könyv Fesz Frigyesről 1993-ban.[14] Az adott körülmények miatt – ha a műfajt meg kell határozni – ez közép-monográfiának nevezhető. A művel Komárik Dénes elnyerte az Akadémia doktora címet. Tudta azonban, hogy a téma még nincs lezárva, a Feszl-kutatás folytatható és folytatandó. Az elkövetkező években sorra jelentek meg cikkei a feszli életmű további részleteiről.[15] Ezt a nagy munkát tulajdonképpen soha nem zárta le. Levéltári jegyzeteiben – melyek most már az ELKH (korábban MTA) BTK Művészettörténeti Intézetének Adattárában találhatók – ott sorakoznak a további adatok. Írásaiban Komárik Dénesnek sikerült Feszl Frigyes munkáit azonosítania, építészi tevékenységén kívül festői-grafikai munkásságát feltárnia, a magyar és a nemzetközi építészet összképében őt hitelesen elhelyeznie. Valószínűleg a nagy építész, aki élete végén kőbányai „üvegpalotájában" (verandájában), visszavonultan szőtte álmait, személyében sem állt távol tőle.

A szorosan vett tudományos publikációkon kívül Komárik Dénes a műemléki vizsgálatokról és helyreállításokról is írt cikkeket és beszámolókat. Ezek a hivatali munkájával függtek össze. Ugyanakkor jelzésértékű, hogy ilyen karakterű közleményei között igen korán feltűnik „Fülep Lajos írásainak bibliográfiája".[16] Összeállí-

11 Komárik Dénes: Feszl Frigyes és a bécsi Votivkirche. *Műemlékvédelem*, 20. 1976. 199–202

12 Vámos Ferenc: Adalékok Feszl Frigyes életéhez és munkásságához. 1. Szerk., vál. és bev. Komárik Dénes. *Építés- Építészettudomány*, 13. 1981. 211–230.; Uő: Adalékok Feszl Frigyes életéhez és munkásságához. 2. Szerk. és vál. Komárik Dénes. *Építés- Építészettudomány*, 16. 1984. 109–137.

13 Komárik Dénes: *Feszl Frigyes 1821–1884*. Kiállítási katalógus/Budapesti Történeti Múzeum. Budapest, 1984.

14 Komárik Dénes: *Feszl Frigyes (1821–1884)*. Budapest, 1993.

15 Komárik Dénes: Adatok Feszl Frigyes művészkapcsolataihoz. *Ars Hungarica*, 22. 1994. 227–234.; Uő: A kőbányai Szent László templom első terve. Feszl Frigyes és Kőbánya. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 281–292.

16 Komárik Dénes: Fülep Lajos írásainak bibliográfiája. *Művészettörténeti Értesítő*, 14. 1963. 187–190.

tójának ugyanis igen komoly (művészet)filozófia hajlama és érdeklődése is volt, és különösen kedvelte és tisztelte Fülepet. Ez a fajta affinitás – gyakran rejtetten vagy áttételesen – szakpublikációiban is jelen van. Komárik Dénes ugyanis – bár látszólag leginkább a tények embere volt – mindenben igyekezett a szellemi lényeget is megragadni. Legerőteljesebben ez a korai gótizálásról szóló, már említett tanulmányában jelentkezik, amelyet ő maga legjelentősebb művének tartott. Itt nemcsak a címben említett stílusjelenségről esik szó, hanem az újkori európai építészet főbb stílustendenciájának filozofikus mélységű, Magyarországon más által ilyen módon meg nem ragadott értelmezését is adja. Az európai építészet főbb vonulatairól a következőket mondta: „A gótikus forma világa sajátos helyet foglal el az európai építészet történetében, bármilyen furcsa is, valami hasonlót, mint az antiké. Születése pillanatától kezdve mind az antiqiutas, mind a goticitás élő maradt Európában – akár kiszámíthatatlan, rugalmasan alakuló továbbélésükre, akár a legkülönfélébb metamorfózisuk árán való újjáéledéseikre gondolunk. Időleges hol az egyik, hol a másik, hol itt, hol ott eltűnik, perifériára szorul, karsztvízszerűen rejtett utakra kényszerül, de aztán ismét megjelenik – s ez mindkettőre érvényes napjainkig.”[17] A gótizáló épületek terét pedig így jellemezte: „Ahogy a külsőben nem láttunk zárt, materiális testességet, ugyanúgy a belső tér sem sűrűsödik szervesen egzisztáló önértékké. A gótizáló épület tere nem a határtalan, absztrakt térből kihasított, megformált, megkötött, humanizált tér, az emberi lét körülhatárolt magva, hanem az általános tér, az általános tér definiálatlan része, melyben az esetlegesen odahelyezett építészeti szerkezet közömbössége nem állja útját annak, hogy változatlanul a végtelen tér otthontalanságában érezzük magunkat.”[18]

3. Komárik Dénes, 2000 körül.
© Magántulajdon.

Pályája vége felé egy másik érdeklődése is kibontakozhatott. 2000 után, amikor már tényleg semmilyen hivatali vagy szakmai teher nem nyomasztotta, több írása is megjelent 18. századi barokk építészekről, szobrászokról és kőfaragókról, melyek új szemléletről, a korszak kutatásában addig figyelembe nem vett szempontokról árul-

[17] Komárik Dénes: A korai gótizálás Magyarországon. *Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. Zádor Anna, Szabolcsi Hedvig. Budapest, 1978. 211.
[18] Uo., 218.

4. Komárik Dénes, 2004. Fotó Sisa József. © Magántulajdon.

kodnak.[19] Élete legvégén is ilyen kérdések foglalkoztatták. A szakmai érdemén túl ezek az írások, illetve a létrejöttük ténye tanúskodik arról a rendkívüli, a körülményeknek és a hivatali kötelemnek engedelmeskedő önfegyelemről, amely Komárik Dénest általában is jellemezte.

Komárik Dénes a forrásokat, és különösen az eredeti, levéltári forrásokat rendkívül tisztelte. Dolgozószobáján kívül minden bizonnyal a levéltár szerzetesi magányában érezte legjobban magát. A csendes és állhatatos munka, az elmélyült spekuláció volt az életeleme. A forrásokat nemcsak feltárni tudta és szerette, hanem értelmezésükre is legalább annyi gondot fordított. Otthonosan mozgott a kibontható tények és ideák szférájában, a bizonyosság és a feltételezés érzékeny mezsgyéin, a lehetséges interpretációk terrénumán, a rendszerezés világában. 75. születésnapja alkalmából ifjabb kollégái tisztelgő kötetet adtak ki – a bizonyára nem véletlenül választott – *Romantikus kastély* címmel.[20] Ebben Galavics Géza az általa írt előszóban Komárik Dénes tudósi és szerzői habitusáról a további élesszemű megfigyelést tette: „Írásait olvasva, előadásait hallva mindig az volt az érzésem, hogy építészként a művészettörténészeknél érzékenyebben képes látni és láttatni az építészeti formák, terek és tömegek egészét és részelemeit, művészettörténészként pedig az építészeknél pontosabban tudja, hogy mindezek mennyire történeti képződmények".[21]

Komárik Dénes tudósi teljesítménye nem csak önmagában jelentős. Teljes mélységének megértéséhez hozzátartozik az a szakmai-munkahelyi közeg, illetve az abban kifejtett munkája, tudósi és személyes kisugárzása, ami a 19. századi magyar építészet kutatásában kulcsfontosságúnak bizonyult. Szorosabban véve a FIMÚV Műemléki Osztály tudományos csoportjáról, erről a három-négy fős kis közösségről van szó, melynek összetétele az évtizedek során természetesen változott, de munkamódszerei és a munkához való viszonyulása nem. Hozzájuk tartozott még egy fényképész és egy

19 Komárik Dénes: A 18. századi Pest szobrászairól, kőfaragóiról. *Détshy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, 2002. 461–477.; Uő: Újabb gondolatok a pesti egykori pálos (Egyetemi) templom és kolostor mesterkérdéséhez. *„Ez a világ, mint egy kert..." Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére.* Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest, 2010. 609–625.

20 *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére.* Szerk. Vadas Ferenc. Budapest, 2004.

21 Galavics Géza: Építész és művészettörténész. *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére.* Szerk. Vadas Ferenc. Budapest, 2004. 15.

könyvtáros-dokumentátor, akik viszont a három évtized alatt ugyanazok maradtak. A ma De la Motte-palotaként ismert épület barokk falképekkel díszített helyiségeiben elvileg egy hivatali gépezet működött. Tudományos dokumentációkat kellett írni; az épület korától, illetve a nagyságától függően egy ilyen munkának másfél, két vagy három hónap alatt el kellett készülnie. Itt a pontos határidők megszabták a kereteket, melyeket nem volt tanácsos, illetve egyáltalán az adott rendszer mechanizmusa miatt nem is nagyon lehetett túllépni. Itt a rossz értelemben vett, az időre fittyet hányó bölcsész-tempó nem létezhetett. A rendszer része, illetve lelke természetesen Komárik Dénes volt. A rá jellemző csiszolt udvariassággal, ám állhatatos következetességgel szorosan követte a dokumentációk készülésének folyamatát. Ahol menet közben kellett, segített, tanácsot adott. A kezdő fiatalt, ha kellett, a levéltárba is elkísérte. Itt jóformán az első pillanattól kezdve szükség volt német gótbetűs kézírású dokumentumok olvasására, amelynek elsajátítását személyesen segítette, irányította.

A dokumentáció elkészítésének végkifejlete az „összeolvasás" volt, vagyis a szöveg közös átolvasása. Ilyenkor az olykor feszengő szerző-munkatárs leült mellé, és együtt végigolvasták a kéziratos szöveget. Komárik Dénes menet közben kérdéseket tett fel, korrigált, ahol kellett, pótlást, további kutatást kért, útmutatást adott. Ilyenkor természetesen nem csak tartalmi, hanem fogalmazástechnikai kérdések is előkerültek. Ez a fiatalabb kollégáknak olyan kutatási és írásgyakorlati iskolát jelentett, amelyhez hasonlóra nem sok intézményben adódott lehetőség. A dokumentációknak megvolt az évek során kialakult-kiforrott formája és rendszere, ami – akárcsak a levéltári és más források folyamatosan bővülő köre –egyre tovább finomodhatott és gazdagodhatott. Aki éveket tölthetett a „Komárik-iskolában", annak szinte vérévé, természetes szükségletévé vált a pontos és folyamatos munka, egyfajta munkaetika. Talán nem véletlen, hogy amely kollégák azután innen más intézményhez kerültek, többnyire megállták a helyüket, és a szakmai közéletben is gyakran megbecsült pozícióba kerültek. A Komárik Dénes által vezetett csoportban dolgozott többek között Bibó István, Vén Zsuzsa, Sisa József, Farbaky Péter, Horváth Alice, Kemény Mária, Bor Ferenc.

A napi életnek megvolt a kialakult rendje. A munkaidő reggel fél nyolckor kezdődött. Ennek pontos betartásáról maga az osztályvezető, az ilyenben tréfát nem ismerő – de egyébként a tudományos munkát messzemenően támogató és megbecsülő – Pereházy Károly (1921–2000) volt.[22] Talán ez a hivatali rutin is hozzájárult ahhoz a fegyelmezett munkarendhez, amelyről az imént szó esett. Reggel a hivatalban kötetlen formában természetesen nemcsak a szakmai munkáról folyt a beszélgetés, hanem másról is, az élet kisebb-nagyobb dolgaitól kezdve az elvontabb, általános témákig sok mindenről. Ebben nem csak a tudományos csoport tagja vettek részt, hanem a velük együtt dolgozó, műemléki tervezéssel foglalkozó építészek is. A művészettörténészek és a sokszor más temperamentumú és oldottabb hozzáállású építészek napi gyakorlatot jelentő reggeli beszélgetései nyomán olyan személyi-baráti légkör és tartós kapcsolat formálódott, melyet az ember csak azután

[22] Komárik Dénes: In memoriam Pereházy Károly. *Műemléklap*, 5, 2001, 1/2. 31.

5. Komárik Dénes a 80-as években
© Magántulajdon.

tudott értékelni, amikor ebből valami okból kicsöppent. A naponta megismétlődő reggeli beszélgetések alighanem a kutatócsoport szakmai kohéziójának is egyik összetevője volt. A napi bejárás azonban nem jelentett folyamatos napi bennlétet. Elfogadott gyakorlatnak számított, hogy fél kilenckorkilenckor a kutatók elindulnak az útjukra, legyen az levéltár, könyvtár, vagy a kutatott épület bejárása, fényképeztetése. Kivételt a szerda délelőtt jelentette, amikor mindenkinek bent kellett lennie. Ilyenkor lehetett a folyamatban lévő munkákat együttesen megbeszélni.

Ha az ember a hivatali munkákat ütemesen végezte, maradt ideje „saját" kutatásra. Komárik Dénes úgy számolt, és munkatársaival közölte is, hogy a munkaidő mintegy egyharmada fordítható erre. Bátorította és egy kicsit számon is kérte ez önálló tudományos munkát. Ugyancsak fontosnak tartotta, hogy a munkatársak kicseréljék a nemzetközi szakirodalomból merített tapasztalataikat, sőt könyveiket is. Akkortájt nem volt olyan egyszerű külföldi, „nyugati" könyvekhez jutni. Ha valamilyen publikáció véletlenül két példányban jutott a birtokába, az egyiket átengedte a munkatársainak, és ez a rendszer fordítva is működött. Komárik Dénes hivatalosan, egyetemi keretek között csak keveset oktatott, de a szakmai nevelés személyes formájában – ha ő maga ezt így soha nem fogalmazta meg és szándékosan valószínűleg nem is tűzte ki célul – kimagaslót alkotott.

A dokumentációk tárgyát elsősorban 19. és kora 20. századi épületek képezték. Ezek jellemzően lakóépületek voltak, de utóbb egyre több középület is. Értelemszerűen a historizmus épületanyagára esett a legnagyobb hangsúly. A kialakult metódussal folytatott kutatás jóvoltából ismereteink a korszakra nézve általában is bővültek. Mindig is cél volt – és ezt Komárik Dénes élénken szorgalmazta – a nagyobb összefüggések felderítése, a horizont folyamatos tágítása. A romantika kutatásán, annak alapvetésén túl ő maga is részt vett az ahhoz szorosan illeszkedő, vagy azt magába foglaló historizmus-koncepció kidolgozásában.[23] Az egyre szaporodó dokumentációk ehhez jó hátteret biztosítottak. Érdekes módon viszont a felhalmozódó anyagból viszonylag kevés jutott el a publikálásig. Egy-egy kiemelkedő épület

[23] Komárik Dénes: A historizmus-kutatás kettős feladatáról. *Budapest reneszánsz építészete. Tanulmányok.* Szerk. Csáki Tamás, Hidvégi Violetta, Ritoók Pál. Budapest, 2009. 7–8.

esetében születtek monografikus tanulmányok vagy könyvek – Komárik Dénes esetében ilyen volt jelesül a Dohány utcai zsinagógáról szóló[24] –, de a sok kutatási anyag zöme a mai napig ott lapul a dokumentációkban. Természetesen nem lehetett valamennyi dokumentációt nyomtatásban közölni, a műfajból fakadóan sem, az akkori szerény lehetőségek miatt sem. A feldolgozott anyagban azonban ott van a lehetőség például az Andrássy út nagymonográfiájának elkészítésére, amellyel sajnos a mai napig adós a magyar építészettörténet. Bár a munka eredménye közvetlen formában kis százalékban került a nyilvánosság elé, különféle módon, a szakmai tapasztalat, illetve más profilú publikációk formájában sok minden mégis megtalálta a helyét a szélesebb tudományosságban.

A tudományos dokumentációk elkészítésének fontos mozzanata volt valamennyi képi dokumentum reprodukció formában történő begyűjtése, legyen az terv, grafikai ábrázolás vagy archív fénykép. A tervekre nézve Budapest Főváros Levéltárán kívül fontos forrás volt a fővárosi tervtár, Budapest 1873-as egyesítésétől őrzött terveivel. Az akkor igen nehézkesen működő, ám az értékes terveket gyakran veszni hagyó gyűjteményből Komárik Dénes és munkatársai igyekeztek a feldolgozás alatt álló épületek valamennyi tervét lefényképeztetni. Ez nagy szerencsének bizonyult, mert nem egy esetben utóbb a tervek eltűntek a helyükről, fényképük viszont a dokumentációkban megmaradt. (Ma a fővárosi tervgyűjtemény biztonságos helyen, Budapest Főváros Levéltárban található.) Az épületekről egyúttal nagy számú helyszíni felvétel is készült, melyek közül sokuknak 30–40 év távlatából már komoly archív értéke van. A dokumentációk, illetve a fényképanyag szisztematikus rendezésére és elhelyezésére Komárik Dénes logikus rendszert dolgozott ki, melynek fenntartására mindig nagy figyelmet és energiát szentelt. Ez biztosította, hogy az évtizedek során összegyűlt anyag bővíthető és mindig naprakészen hozzáférhető legyen. Miután ő 1989-ben nyugdíjba vonult, majd a következő évben a rendszerváltáskor a FIMŰV szétesett, fiatalabb kollégái létrehozták a Hild-Ybl Alapítványt. Ebbe átmentették az értékes és terjedelmes anyagot, és új intézményes keretek között, további fiatal munkatársak bevonásával folytatták az addigi tevékenységet. Így áttételesen, immár Dénes közvetlen, személyes közreműködése nélkül a „Komárik-iskola" harmadik, az egyetemi oktatásig is elnyúló generációja működik a magyar művészettörténet területén.

KOMÁRIK DÉNES PÁLYAKÉPE

Komárik Dénes (Kecskemét, 1929. augusztus 10. – 2017. december 12.), építész, művészettörténész. Édesapja: Komárik Ferenc földmérő mérnök (1890–1970), édesanyja: Giréth Mária (1910–1996). A Pannonhalmi Szent Benedek-rend budapesti gimnáziumában tanult 1939–1947-ben. Felsőbb tanulmányait a budapesti Műegyetemen végezte 1947–1951-ben. 1951 novemberében a BUVÁTI-ban (Budapesti Városépítési Tervező Iroda) kezdett dolgozni Pogány Frigyes csoportvezetősége alatt. 1958-ban munkahelyet váltott, átment az 1957-ben Horler Miklós vezetésével megalakult

[24] Komárik Dénes: A pesti Dohány utcai zsinagóga építése. *Művészettörténeti Értesítő*, 40. 1991. 1–16.

Fővárosi Műemlékfelügyelőségre. Horler 1960-ban történt leváltása után a FIMŰV (Fővárosi Ingatlankezelő és Műszaki Vállalat) Műemléki Osztályán helyezkedett el, mint a Tudományos Csoport vezetője, ahol főnöke Pereházy Károly volt. A FIMŰV-ből ment nyugdíjba 1989-ben. 1985-től a Tudományos Minősítő Bizottság, illetve az MTA Doktori Tanácsa Művészettörténeti, Régészeti és Építészettörténeti Szakbizottságának tagja, 1998-tól megszűnéséig (2000) elnöke volt. 1985-től volt tagja az MTA Művészettörténeti Bizottságának, ahol 2000 és 2002 között az elnöki funkciót töltötte be. Elnyerte a művészettörténeti tudomány kandidátusa (1979), majd a művészettörténeti tudomány akadémiai doktora (1993) címet. Kitüntetések: Ipolyi Arnold-emlékérem, 1985; Magyar Műemlékvédelemért-érem, 1987; Ybl Miklós-díj, 1989; Pro Urbe Budapest-díj, 1994; Forster Gyula-díj, 2006; a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat tiszteleti tagság, 2012.

BIBLIOGRÁFIA

Bardoly István: Komárik Dénes nyomtatásban megjelent műveinek bibliográfiája. *Művészettörténeti Értesítő*, 67. 2018. 124–130.

KOMÁRIK DÉNES FONTOSABB MUNKÁI

Fülep Lajos írásainak bibliográfiája. *Művészettörténeti Értesítő*, 14. 1963. 187–190.; Máltás Hugó, 1829–1922. *Építés- Építészettudomány*, 2. 1970. 111–171.; Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. *Építés- Építészettudomány*, 3. 1971. 479–418.; Az 1844-es pesti Országháza-tervpályázat. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 19. 1972. 251–281.; Brein Ferenc és a pesti Brein-család. *Építés- Építészettudomány*, 4. 1972. 165–222.; A magyarországi romantikus építészet történetének kutatása. (Program-tanulmány). *Ars Hungarica*, 1. 1973. 169–190.; Die Entwurfskonkurrenz für das Pester Ständehaus vom Jahre 1844. *Acta Technica*, 58. 1974. 252–288.; A romantikus kastélyépítészet kezdetei Magyarországon. *Építés- Építészettudomány*, 7. 1975. 431–451.; *Régi házak Pest-Budán.* Főszerk. Pereházy Károly. Budapest, 1976. [társszerzők: Bibó István, Lipták Irén, T. Papp Melinda, Pereházy Károly]; Feszl Frigyes és a bécsi Votivkirche. *Műemlékvédelem*, 20. 1976. 199–202.; A korai gótizálás Magyarországon. *Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. Zádor Anna, Szabolcsi Hedvig. Budapest, 1978. 209–300.; A romantika korának építőgyakorlata és munkaszervezete Magyarországon. *Ars Hungarica*, 6. 1978. 29–56.; Egy sajátos tendencia a romantika korának építészetében. (Az ún. kubusos stílus kérdése). In: *Művészet Magyarországon 1830–1870*. Kiállítás katalógus/Magyar Nemzeti Galéria. Szerk. Szabó Júlia, Széphelyi F. György. Budapest, 1981. I.: 24–30. II.: [műleírások] 180–183., 189–190., 195–198., 199–203., 206–207., 208–211., 211–214.; Az európai hatások útja a romantika korának építészetében. *Ars Hungarica*, 10. 1982. 19–42.; A gótizáló romantika építészete Magyarországon. *Építés- Építészettudomány*, 14. 1982. 275–319.; Der Bau des Palastes der Akademie in Pest. *Die ungarische Kunst-*

geschichte und die Wiener Schule. Ausstellungskatalog/Collegium Hungaricum Wien. Szerk. Ernő Marosi. Budapest, 1983. 25–28.; A „félköríves" romantika építészete Magyarországon. *Építés- Építészettudomány*, 16. 1984. 139–193.; *Feszl Frigyes 1821–1884*. Kiállítási katalógus/ Budapesti Történeti Múzeum. Budapest, 1984.; A nemzeti építőstílus keresése. Feszl és a pesti Vigadó. *Építés- Építészettudomány*, 17. 1985. 127–136.; Wieser Ferenc (1812–1869). *Művészettörténeti Értesítő*, 36. 1987. 142–154.; Henszlmann Imre „emigrációja". *Ars Hungarica*, 18. 1990. 57–64.; A romantikus romkultusz Feszl Frigyes hazai tárgyú gótikájában. *Művészettörténeti Értesítő*, 39. 1990. 145–165.; Feszl és Széchenyi. *Ars Hungarica*, 19. 1991. 179–192.; A historizáló építészet fő tendenciái Budapest középítkezéseinek tükrében. *Építés- Építészettudomány*, 22. 1991. 165–180.; A pesti Dohány utcai zsinagóga építése. *Művészettörténeti Értesítő*, 40. 1991. 1–16.; Ybl és a romantika. *Ybl Miklós építész 1814–1891.* Kiállítási katalógus/Budapesti Történeti Múzeum Szerk. Kemény Mária, Farbaky Péter. Budapest, 1991. 15–22.; A historizmus problémája. *Ars Hungarica*, 20. 1992. 59–66.; Budapest középítkezései és a historizmus. *A historizmus művészete Magyarországon*. Szerk. Zádor Anna. Budapest, 1993. 49–64.; *Feszl Frigyes (1821–1884)*. Budapest, 1993.; Izsó Búsuló juhászának felnagyított változata. *Horler Miklós hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. Lővei Pál. Budapest, 1993. 435–443.; Adatok Feszl Frigyes művészkapcsolataihoz. *Ars Hungarica*, 22. 1994. 227–234.; Budapesti lakóépületek történeti feltárásának metodikája. *Műemlék lakóházak*. *Az Egri Nyári Egyetem előadásai, 1994. június 21–28.* Budapest [1995]. 30–37.; A kőbányai Szent László templom első terve. Feszl Frigyes és Kőbánya. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 281–292.; Adalékok Romano magyarországi működéséhez. *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, László Csaba. Budapest, 1998. 461–467.; Az 1844/45-ös pesti Országháza-tervpályázat / Tender for the Design of the Pest Parliament, 1844–45. *Az ország háza. Buda-Pesti országháza-tervek 1784–1884 / The House of the Nation – Parliament Plans for Buda-Pest 1784–1884*. Exhibition catalog/ Szépművészeti Múzeum. Szerk. Gábor Eszter, Verő Mária., Budapest, 2000. 61–104, 311–335.; A 18. századi Pest szobrászairól, kőfaragóiról. *Détshy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, 2002. 461–477.; A Note on Frigyes Feszl's Romantic Search for a Hungarian National Style. *Centropa*, 2. 2002. 177–181.; *Feszl Frigyes*. [Komárik Dénes közreműködésével] vál. és szerk. Gerle János. Budapest, 2004. (Az építészet mesterei); Két ismeretlen Feszl-akvarell. *Ars Hungarica*, 34. 2006. 211–234.; A parnói Andrássy-kastély. *Magyar Műemlékvédelem,* 13. 2006. 231–244.; A 18. század pesti szobrászairól, kőfaragóiról. II. *Ars Hungarica*, 35. 2007. [2009!] 333–390.; A historizmus-kutatás kettős feladatáról. In: *Budapest reneszánsz építészete. Tanulmányok.* Szerk. Csáki Tamás, Hidvégi Violetta, Ritoók Pál. Budapest, 2009. 7–8.; Újabb gondolatok a pesti egykori pálos (Egyetemi) templom és kolostor mesterkérdéséhez. *„Ez a világ, mint egy kert..." Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére.* Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest, 2010. 609–625.; A magyarországi romantikus építészet barokkos-rokokós változata. *Kő kövön / Stein auf Stein*. *Dávid Ferenc 73.*

születésnapjára. Szerk. Szentesi Edit, Menténi Klára, Simon Anna. Budapest, 2013. II.: 273–286.

KOMÁRIK DÉNESRŐL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Hatan kapták a főváros Pro Urbe-díjait. Népszabadság, 1994. november 18. III.; Entz Géza Antal: Komárik Dénes köszöntése. *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. Vadas Ferenc. Budapest, 2004. 13–14.; Galavics Géza: Építész és művészettörténész. *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére.* Szerk. Vadas Ferenc Budapest, 2004. 15–17.; Bibó István: „A rend kedvéért." Komárik Dénes köszöntése. *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére.* Szerk. Vadas Ferenc. Budapest, 2004. 19–21.; Sisa József: Interjú a 75 éves Komárik Dénessel. Kérdező: *Műemlékvédelem*, 48. 2004. 175–182.; Csáki Tamás: Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére. Budapest, 27, 2004, 10. 39.; Bibó István: Komárik Dénes ravatalánál. Farkasrét, 2018. január 10. *Művészettörténeti Értesítő*, 67. 2018. 117–118.; Sisa József: Komárik Dénes (1929–2017). *Művészettörténeti Értesítő*, 67. 2018. 119–123. – RÚL XII.: 162.

Hornyik Sándor

FRANK JÁNOS (1925–2004)

A művészettörténet történetének kezdetén a gyűjtemények őrét, gondnokát nevezték kurátornak, illetve custosnak. Azt a tudóst hívták így, akinek a feladata a gyűjtemény gondozása, leltározása volt, aki őrizte annak értékeit. Frank János tulajdonképpen egy ilyen, klasszikus értelemben vett kurátor volt, aki mindig azt tartotta feladatának, hogy a műveknek és a művészeknek gondját viselje, hogy a lehető legtöbbet hozza ki a művekből és a közönség számára érthetően tolmácsolja értékeiket. Frank így kiállításokat rendezett, mégpedig rengeteget, a Műcsarnok archívumainak tanúsága szerint nagyjából háromszázat, és a kiállításokhoz kapcsolódóan – saját kifejezésével élve[1] – apologetikus szövegeket is írt, melyekben mindig gondot fordított arra, hogy rámutasson a művek technikai és stiláris érdekességére és különlegességére is. Klasszikus custosként értett mindenféle tárgyhoz és technikához, éppen olyan otthonosan mozgott a festmények és a szobrok, mint a textilek és a kerámiák világában. Modern kurátorként pedig azzal is tisztában volt, hogy a kiállítás a művészet legfontosabb médiuma, kommunikációs csatornája. (1. kép)

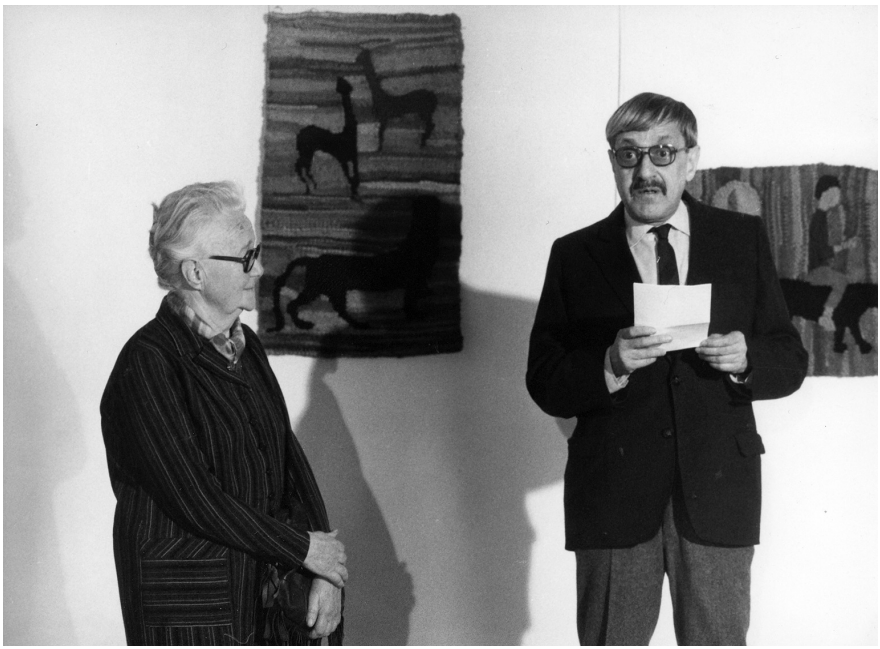
Frank a diploma megszerzése után a modern festészet muzeológusaként Szentendrén kezdte pályáját, ahol a Ferenczy Múzeumban rendezett kiállításokat,[2] melyek közül Czóbel Béla 1954-es kiállítását tartotta igazán komoly fegyverténynek – ekkor kezdődött el hosszú kapcsolata Czóbellel és a szentendrei művészettel is. 1983-as – festészeti albumba rejtett – kismonográfiájában is kitüntetett helyet kap első Czóbel-rendezése, ami valójában Czóbel, Modok Mária, Ilosvai Varga István és Szántó Piroska kiállítása volt. A megnyitóra tanárát, Fülep Lajost kérte fel, aki emlékei szerint nemcsak az egykori és az akkori Fauve-ok jelentőségére mutatott rá, de élesen bírálta a szocialista realista festészet sematizmusát is.[3] Ez a kiállítás tulajdonképpen az egyik első jele volt annak, hogy Sztálin halála után akár még „l'art pour l'art", „dekadens", azaz tisztán esztétikai karakterű kiállítást is lehet rendezni, még akár hangsúlyosan párizsi (értsd: nyugati) formavilággal is. Frank indulását, művészettörténészi szemléletét – saját bevallása szerint[4] – egyrészt a Gresham és a KUT esztétikája határozta meg, vagyis Bernáth, Szőnyi, Czóbel és Barcsay szellemisége, másrészt – konkrétabban – Rabinovszky Máriusz művészettörténeti előadásai (*A legújabb kor kultúrtörténete*) saját Városligeti fasor 3. alatti villájában, 1941-ben, amit Frank még gimnazistaként hallgatott végig a II.

1 Szeifert Judit: Nem műkritikus, apologéta vagyok. Beszélgetés Frank János művészettörténésszel. *Új Művészet*, 5, 1999, 4. 36.

2 Frank János: Így éltünk Szentendrén. *Élet és Irodalom*, 1988. január 1. 4.

3 Uo.

4 Bán András: Beszélgetés Frank Jánossal. *Hatvanas évek*. Kiállítási katalógus/MNG. Szerk. Nagy Ildikó. Budapest, 1991. 75.



1. Frank János megnyitja Benkő Erzsébet kiállítását. Óbuda Galéria, 1986.
© Fotó: Farkas Árpád, Budapesti Történeti Múzeum – Budapest Galéria Archívuma.

világháború idején. A háborúról amúgy általában nem, vagy csak igen szűkszavúan emlékezik meg, pedig munkaszolgálatosként megjárta Bort is.[5] Életútját, élettörténetét 1945-től szereti mesélni, amikor is először építésznek tanult, majd 1947-ben átjelentkezett a Pázmány Péter Tudományegyetemre művészettörténésznek és az Eötvös Lorándra átkeresztelt Tudományegyetemen szerzett diplomát 1951-ben muzeológusként.

Az 1983-as Czóbel-szöveg Frank esztétikai szemléletének egyfajta foglalata, összegzése is lehetne – egy művész- és műtárgyközeli művészettörténet dokumentumaként. Frank számára ugyanis mindig az elemzett művész sajátos szempontrendszere, perspektívája volt meghatározó, amit általában a művek stiláris, stíluskritikai elemzésével kombinált. Czóbel stiláris korszakolása azonban nehéz feladat, hiszen az életmű nagyon koherens, a személyes stílus hamar megszilárdul, és nem reagál intenzíven a korstílus változásaira. A sajátos Czóbel-stílus lényegének megragadásához Frank a rá jellemző filológiai tájékozottsággal emeli ki recepciótörténetéből Genthon István és Kállai Ernő munkásságát. Genthon arra hívja fel a figyelmet, hogy Czóbel tulajdonképpen mindig csendéletet fest: „mindent, emberi alakot, tájat, szobabelsőséget, aktot egyaránt csendéletnek lát”.[6] Kállaitól pedig a ravasz, szerkezetes

[5] Csapody Tamás: *Bortól Szombathelyig. Tanulmányok a bori munkaszolgálatról és a bori munkaszolgálatosok részleges névlistája.* Budapest, 2014. 40.

[6] Frank János: *Czóbel*. Budapest, 1983. 7.

dekomponáltság gondolatát veszi át: „a szerkezetnek a szerkezetlenség irányába hajló elferdülését, ingatagságát a rendkívül tudatos, konstruktív érzék kívánja meg".[7] Sőt Kállai szavaival védi meg az „öreg" Czóbelt a konzervativitás és a maradiság vádjától is, amikor olyan posztimpresszionista mesternek tekinti, aki szervesen egyesíti magában a régit és az újat. A régi és az új, a klasszikus és a modern szintézisének igénye így Frank egész művészettörténészi pályájának egyik meghatározó momentumaként koronázza meg Czóbel értékelését.

A szentendrei kurátori pálya 1955-től a Műcsarnokban folytatódik, és Frank onnan is megy nyugdíjba egy majd negyven éves folyamatos munkaviszony után. Ezalatt a közel negyven év alatt, amikor a történelem a Rákosi-korszaktól a Kádár-korszakon át a rendszerváltásig ívelt, Frank a Műcsarnokban, az Ernst Múzeumban, a Fényes Adolf Teremben és a Dorottya utcai Kiállítóteremben több száz kiállítást rendezett. A történelemre magára azonban csak a rendszerváltás után reflektált, és akkor is csak finoman: inkább a szerepeket és a funkciókat tárgyalva, az egyéni konfliktusokat, a cenzúra mechanizmusait pedig homályban hagyva és egyben el is távolítva magától. A kiállítások rendezésével, illetve műcsarnoki „menedzselésével" párhuzamosan, és azoktól nem függetlenül Frank képzőművészeti tárgyú cikkeket is írt, kezdetben (1964-től) elsősorban az *Élet és Irodalom*nak. Az *Élet és Irodalom*hoz fűződik sajátos műfaja is: az interjúba rejtett minimonográfia. Frank tulajdonképpen műteremlátogatásokról számolt be, de a művészek szavait mindig kiegészítette egy találó és tömör (néhány mondatos) monografikus értékeléssel is. A hatvanas évek közepétől a hetvenes évek közepéig mintegy kétszáz interjút készített, amelyek közül kilencvenhármat válogatott be a *Szóra bírt műtermek* című kötetébe. A művészetről és a kortárs művészetről alkotott képét, művészettörténeti kánonjának szokatlan tágasságát leginkább ezekből az interjúkból lehet rekonstruálni. A minta, az előtte lebegő példa Kassák Lajos *Vallomás tizenöt művészről* című 1942-es kötete volt.[8] Frank sem használt magnetofont, csak jegyzetelt, majd átbeszélte a művésszel jegyzeteit, közösen kiegészítették azt, majd együtt átolvasták a végleges kéziratot is. Az interjú tehát közös munka volt, de mégis Frank nézőpontját tükrözte vissza, aki rövid felvezetéssel, illetve magyarázó betétekkel és művészettörténeti konklúzióval látta el a beszélgetésekről készített beszámolóit. A műteremlátogatás művészettörténeti és kurátori szempontból is a legfontosabb momentuma és jellegzetessége lett Frank pályájának. (2. kép)

A hetvenes évektől kezdődően Frank már nem csak művelte, hanem tanfolyamokon is tanította a kiállításrendezést, e téren vallott krédóját a kilencvenes évek elején összegezte *Tárlatok – szertartások* című gyűjteményes kötetében.[9] A kötet és a kurátori – Frank szerényen és konzekvensen a kiállításrendezés kifejezést használja – elmélkedések aktualitását kiválóan jelzi a bevezetőben Harald Szeemann megidézése,[10]

[7] Uo.

[8] Kassák Lajos: *Vallomás tizenöt művészről*. Budapest, 1942.

[9] Frank János: *Tárlatok – szertartások*. *Portrék, visszaemlékezések, útinaplók.* Budapest, 1992. – 2. bőv. kiad. 2006.

[10] Harald Szeemann: To Stage is to Love. [1991] In: Harald Szeemann: *Selected Writings.* Los Angeles,

2. Frank János Banga Ferenc műtermében. Budapest, 1983. © Fotó: Makky György

akit azóta a művészettörténet az egyik első modern értelemben vett kurátorként tart számon.[11] Szeemann a hatvanas évek legvégén a konceptuális művészet és a Fluxus megszületésének idején ugyanis már alkotó módon viszonyult a kiállítások rendezéséhez, nem csupán rendezte az anyagot, hanem egy általa kidolgozott ötlet, koncepció köré szervezte azt. Frank is azonosul a kiállítás berendezésén túlmutató rendezői és

2018. 346–347.

11 Harald Szeemann a legendás 1972-es *documenta 5* kurátora, amely a megakiállítás történetében első ízben egy határozott, kortárs művészeti és művészetelméleti koncepcióra, a realizmus fogalmiságának és jelenkori praxisának vizsgálatára épült. Szeemann leghíresebb konceptuális, kurátori kiállítása az 1969-es *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* lett, amely első ízben foglalkozott Európában átfogóan a konceptuális művészettel, illetve felvetette a kurátori gyakorlat művészi dimenzióinak kérdéseit is.

szervezői koncepcióval, ő is inkább filmrendezőnek érzi magát, nem pedig kirakatrendezőnek, aki egyszerűen csak elrendezi az anyagot a kiállítótérben. Frank megrendezi a kiállítást – megnyitóval, katalógussal, finisszázzsal együtt – egy alapvetően „hozott" (de általa azért jól átválogatott) anyagból, amit igyekszik a lehető legjobb színben bemutatni és feltüntetni.[12]

Frank a „hozott" anyag lelkiismeretes gondozását mindig, a legkeményebb időkben is feladatának tartotta. 1955-ben a központi direktívák alapján összeállított vidéki vándorkiállításokat és a balatoni vagonkiállításokat is örömmel menedzselte – mindig, mindenben meglátta az értéket.[13] A kommunista kulturális forradalom részeként az ötvenes években a peredvizsnyik mozgalom mintájára kellett vidékre vinni a kultúrát, de nem az eredeti műveket, hanem csak azok másolatait: vagyis a szocialista realizmus égisze alatt mutatták be a klasszikus remekművek tematikusan rendezett replikáit. Először Balló Ede Van Eyck, Holbein, Velázquez és Rembrandt másolatait, majd a magyar klasszikusok, Munkácsy, Székely és Madarász olajmásolatait. A harmadik vándorkiállítás pedig II. világháború előtti műnyomatokból állt össze Masacciótól és Botticellitől Courbet-ig és Monet-ig ívelően. Amíg a vándorkiállítások kultúrházakban kerültek megrendezésre, addig a vagonkiállítás kifejezetten vasúti kocsiba készült, amit az állomásokon lehetett megtekinteni. A vagon egyik felében Szőnyi István vázlatai voltak láthatók, melyeket a Moszkvai Mezőgazdasági Kiállítás magyar pavilonjának 100 négyzetméteres freskójához készített. Többnyire a dolgozó nép tevékenykedett rajtuk plein air környezetben. Frank emlékei szerint többek között „az első sztalinyec traktor, a téeszcsé első megbeszélése, türkmén-magyar mezőgazdasági tapasztalatcsere" volt látható, de a Szőnyire jellemző oldott festői figurativitással, nem pedig a szocreálra jellemző naturalista módon megfestve.[14] A vagon másik felében a „Történelmünk sorsfordulói" válogatás került bemutatásra, tehetséges művészek – neveket nem említ – készítették el különféle grafikai médiumban (rajz, akvarell, gouache) a szocialista kultúra történelemképét Budai Nagy Antaltól Dózsa Györgyön és Szántó Kovács Jánoson át a Tanácsköztársaságig és a Felszabadulásig ívelően.

A „valódi", kortárs kiállítások közül első nagy élménye Bernáth 1956-os tárlata, amit hivatalosan Makrisz Agamemnon rendezett, aki azonban gyakorlatilag szabad kezet adott Pártos Alice-nak, aki Bernáth Auréllal egyetértésben válogatta ki a műveket. Frank ekkor még csak asszisztálhatott, ám 1985-ben már ő rendezte meg Bernáth gyűjteményes kiállítását az Ernst Múzeumban, ahol szigorú rendezési elveinek megfelelően csak festményeket és csak kvalitásos „főműveket" állított ki. Makrisz kiemelten fontos figura Frank számára, hiszen nemcsak a levegős, „párizsi", modern rendezést honosította meg Pesten, hanem az ő irányításával Széll Jenő igazgatósága alatt, 1956 tavaszától már egyfajta „glasznoszty" folyt a Műcsarnokban,[15]

12 Frank 1992. i. m. 91.

13 Frank János: Vándorkiállítások. *Élet és Irodalom*, 1987. április 24. 12–13.

14 Frank János: Tárlat a vagonban. *Élet és Irodalom*, 1987. szeptember 11. 12.

15 A glasznoszty kifejezést szándékos anakronizmussal Frank használja a nyolcvanas évek végén: Bán 1991. i. m. 76.

amelynek egyik első jele Medgyessy Ferenc gyűjteményes kiállítása volt. A Makrisz alatti „olvadás" 1956 után sem szakadt meg, mert miniszteri biztosként egy ideig még Makrisz felügyelte a tárlatokat, ennek volt köszönhető Bokros Birman Dezső kiállítása is, amit már Frank önállóan rendezett meg 1958-ban. A művészek bemutatása és a kánon kapcsán azonban fontosnak tartja leszögezni,[16] hogy a kiállításokat nem ő és nem is a Műcsarnok vezetése állította össze, hanem a felsőbb szervek döntötték el, hogy kinek, mikor és hol lehet kiállítása. A hivatalos műcsarnoki munkája és a központi direktívák teljesítése mellett azonban valahogy mégiscsak sikerült kiállításokat rendeznie a régi és az új avantgárd művészeinek is.[17] Az ő nevéhez fűződik Bálint Endre 1967-es kiállítása a Kulturális Kapcsolatok Intézete Dorottya utcai Kiállítótermében, Anna Margit 1968-as tárlata az Ernst Múzeumban, valamint Lakner László 1969-es kiállítása a Kulturális Kapcsolatok Intézetében. A műcsarnoki kiállításokról Frank közlése szerint a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége (1960–1977 között: Magyar Képzőművészek Szövetsége), és a Képzőművészeti Lektorátus döntött egészen 1983-ig, amikor is a Műcsarnok már saját hatáskörében dönthette el, hogy mikor kinek lesz ott kiállítása. A hatvanas-hetvenes években azonban még a szövetség és minisztérium állította össze a Műcsarnok éves programjait, a lektorátus pedig a kiállítási anyagot ellenőrző és bíráló zsűrit küldte, ami Frank emlékei szerint a hatvanas évek végétől kezdve már inkább csak puszta formalitás volt. Frank a központi irányítással összhangban többnyire a kiállítások műcsarnoki felelőse, rendezője volt, illetve kezdetben a rendező segédje, asszisztense. Frank azonban a központi direktíváktól függetlenül tőle telhetően mindenkit „elsőosztályú kiszolgálásban" részesített, mint az igazán jó orvosok. Külön is megemlíti a szocreál korszak egyik híres figuráját, Felekiné Gáspár Annit,[18] akitől egy bőrtárcát kapott 1974-es kiállításának (Fényes Adolf Terem) kiváló rendezéséért. A Műcsarnokban – állítja Frank némi iróniával fűszerezett pragmatizmussal – így tehát nem volt kultúrpolitika, csak technikusok és kiállításrendezők voltak.[19] Talán nem független ettől az egyszerre apolitikus és ironikus beállítódástól Frank rendezői krédója sem: a művészettörténésznek ne legyen meggyőződése, az egyetlen mérce a kvalitás, mindenkit a saját stílusa és szempontjai alapján kell megítélni. Az ízlés nélküli művészettörténész intellektuális toposza Max Dvořákra vezethető vissza, aki Alois Riegltől hallotta, hogy „az a legjobb művészettörténész, akinek nincs is személyes ízlése".[20] Riegl ugyanis – az akadémiai művészettörténetben elsőként – programszerűen minden korszakot a saját mércéje, esztétikai gondolkodása, Kunstwollenje alapján kívánt megítélni. Ahogy Riegl a későrómai művészet és a holland realizmus rehabilitációjára töreke-

16 Uo., 80.

17 A Frank által nagyrabecsült Kovalovszky Márta és Kovács Péter kifejezésével élve.

18 Bán 1991. i. m. 77.

19 Uo., 76.

20 Marosi Ernő: A művészettörténet-írás szépsége. *Magyar Tudomány*, 165. 2004. 1214. – a Marosi-idézet forrása: Max Dvořák: *Alois Riegl*. [1905] In: Max Dvořák: *Gesammelte Aufsatze*. München, 1929. 285.

dett, úgy Dvořák a manierizmust szabadította ki a hanyatlástörténeti narratívából, Frank pedig esetenként egészen a személyes stílus autonómiájának kinyilatkoztatásáig ment el ezen az úton.

A stílus a legfontosabb rendező elv számára a csoportos kiállítások esetében is, Frank ugyanis nem kedveli az ad hoc, névsor szerinti szalonkiállításokat, éppúgy, ahogy az országok szerint rendezett nemzetközi biennálékat, triennálékat sem. A műveket szerinte formai és szellemi alapon lehet és kell is csoportosítani, mert úgy erősítik, nem pedig ütik egymást. Kiváló példája ennek az 1987-es műcsarnoki kisplasztikai triennálé, amelynek országokat és kultúrákat átívelő, új összefüggéseket vizualizáló rendezésére Vadas József is felhívta a figyelmet korabeli kritikájában.[21] A stíluskritikai alapokra helyezett művészettörténet lényegében Wölfflinre megy vissza,[22] habár Frank egy-egy művész életművén, avagy a személyes stíluson belül is szeret megkülönböztetni korszakokat. Nem érdeklik viszont különösebben a nagy narratívák, a korstílusok, így a stílus számára mindig inkább egyéni stílus, amelyek között azonban mégiscsak ki lehet tapintani a hasonlóságokat. Kovalovszky Márta is felhívja arra a figyelmet, hogy a jó szemű Frank kifejezetten kedvelte a merész és meghökkentő, ám nagyon is találó asszociációkat és párhuzamokat, melyek sokszor évszázadokat íveltek át.[23]

Frank a merész képzettársítások egy részét néha maguktól a művészektől vette, akiknek pályáját számos esetben – Czóbeléhez hasonlóan – hosszan kísérte és támogatta. Még a korai „glasznoszty" éveiben kapott lehetőséget Román György 1958-as kiállításának megrendezésére, akinek pályaképét 1982-es kismonográfiájában összegezte. A monográfia bevallottan a negyedszázados személyes kapcsolatra épült, hiszen Frank 1958 után is számos kiállítást rendezett Román műveiből. Jól ismerte tehát a műveket és jól ismerte az élettörténetet is, de arra is reflektált, hogy a művész története a művek története, sőt a művészettörténeti kategóriák története is egyben. Így hamar felmerült a monográfia központi kérdéseként az, hogy Románt hogyan is lehet beilleszteni a művészettörténet kategóriái közé. Frank rövid és frappáns válasza – mint oly sokszor – az, hogy sehogy. Ennek ellenére könyvében a kategóriák vezetik a narrációt: Román György művészete lehetne naiv művészet, de mégsem az. Lehetne szürrealizmus, de nem igazán az, ám mégiscsak az álmok, a víziók festészete, viszont nincs benne teória, nincs pszichoanalízis, és hiányzik belőle a hagyományos realizmus metsző kritikája is. Ezek után Frank előáll egy fura és izgalmas kategóriával: fantasztikus művészet, ami egy másik ponton is felbukkan Frank munkásságában, jelesül a *Tendenciák* kiállítássorozat *Fikció és tárgyiasság* című kiállításán. A fantasztikum kapcsán azonban nincsenek markáns művészettörténeti fogódzók, amelyek támpontokat nyújthatnának Román értelmezéséhez. A kronologikus, stílustörténeti narratíva helyett Frank így tudatosan a tematikus tárgyalást választja: Román verizmusa és kísérteties realizmusa az ólomkatonák mentén kerül

21 Vadas József: Jó mulatság. *Élet és Irodalom*, 1987. szeptember 25. 12.

22 Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, 1969.

23 Kovalovszky Márta: „Mezítlábas művészettörténész". Frank János, 1925–2004. *Holmi*, 16. 2004. 1037.

tárgyalásra, a szürrealizmus és a metafizikus festészet meg a házakon, a városokon és a lépcsőkön keresztül rajzolódik ki. A fantasztikus művészet színpadiassága és egzotikuma pedig az idegen tájak, a növényi struktúrák és az állati szereplők bemutatásán keresztül tematizálódik.

Frank első könyve, *Szőllősi Endré*ről írott 1974-es kismonográfiája[24] is egy beszélgetésre és egy műteremlátogatásra épül. Szőllősi a szocializmus kultúrájában állatszobrászként, sőt gúnyosan mackószobrászként lett ismert, leghíresebb munkái anyjukkal játszadozó medvebocsok voltak, ám Frank arra futtatja ki elemzését és értékelését, hogy az állatok ábrázolása mögött is mély humanizmus, a derű és a szeretet kultusza rejlik. Szőllősi ugyanis klasszikus tanultságú mester, járt Podolini-Volkmannhoz, Szőnyihez és Aba-Novákhoz is, de mesterének Bokros Birmant és Goldmann Györgyöt tekinti, és a harmincas években közös műteremben dolgozott a Szocialista Művészek Csoportjának tagjaival is, ami vélhetően legitimálta későbbi munkásságát, miközben messze elkerülte a direkt politikai témákat. Frank következő kismonográfiájának hőse, Szabó Vladimir is a szocializmus peremvidékein alkotott. Szabó 1976-os grafikai mappája egy Frank által manierizmusként leírt vizuális kultúrát mutat fel, amelynek története Hieronymus Boschig és Pieter Bruegelig van visszafejtve. De fontos stiláris párhuzam El Greco rejtélyes manierizmusa és a preraffaeliták kultúrája is, a gazdag és sűrű, természeti motívumkincsben pedig a szecesszió szellemét detektálja a szerző. Sőt arra is kitér, hogy Szabó Vladimir tulajdonképpen előfutára az akkoriban a grafikában divatossá váló neo-szecessziónak, amit mágikus, illetve a fantasztikus realizmusként is le lehet írni. Szintén stíluskritikai alapon szerveződik a *Paizs László* kismonográfia[25] is, ami a pop-artos képektől a neokonstruktivista szobrokig ível. Paizs művészetében az 1964-es Velencei Biennálé élménye után jelentek meg az asszamblázs-szerű varrottas objektek, majd jöttek a szürreális asszociációkat keltő, újrealista művek plexibe ágyazott motívumokkal, tárgyakkal, növényi és állati fragmentumokkal, amelyek a régi borostyánékszereket értelmezik újra. A legnagyobb teret azonban legfrissebb és szerinte legeredetibb munkái, konstruktivista, minimalista jellegű, maratott plexi, akril, majd bronz szobrai kapták, amelyekkel már a közterekre is kiléphetett.

Személyes kapcsolatra és műteremlátogatásokra épül *Makovecz Imré*ről[26] írott kismonográfiája (1980) is, ami tulajdonképpen egy Makovecz-művekből és -szövegekből összeállított album, amiben kifejezetten nagy teret szentel a magyar, nemzeti és népi kultúra problematikájának. Frank Makovecz saját értelmezése nyomán a paraszti építészet és az organikus modernizmus szintéziseként láttatja épületeit. Kisvárosi vendéglői, áruházai, művelődési házai, falusi csárdái a fa és a zsindely népi kultúráját hozzák össze Le Corbusier modern térformálásával. A központi kérdés így – ismételten – Makovecz sajátos stílusa lesz, amely Frank szerint nem derivátuma példaképei, mindenekelőtt Frank Lloyd Wright építészetének,

24 Frank János: *Szőllősi.* Budapest, 1974. (A művészet kiskönyvtára, 90.)

25 Frank János: *Paizs.* Budapest, 1979.

26 Frank János: *Makovecz Imre.* Budapest, 1980. (Corvina műterem)

hiszen nagyon erőteljesen kötődik ahhoz a magyar paraszti kultúrához, amelyből sarjadt. Egy olyan szerves építészetről van szó ráadásul, amelyben az épület Rudolf Steiner antropozófiája nyomán maga is élőlénnyé válik, az épület az emberi arcot, az emberi testet idézi meg, ami egészen sajátos helyet biztosít Makovecznek az egyetemes építészet történetében is.

A hetvenes évek végére érlelődik meg Frank két igazán fontos témája, az avantgárd textil és a fantasztikus grafika. Előbbi *Az eleven textil*[27] című kötetében ölt testet, az utóbbi pedig a *Fikció és tárgyiasság* kiállításon.[28] Frank az iparművészet modern megújulását az 1968-as *Textil falikép* kiállításhoz kapcsolja, amikor is a tértextil és a textilplasztika megjelent Budapesten. A textilművészet megújításában úttörő Attalai Gábor és társai ugyanis ezzel a kiállítással emelték képzőművészeti rangra az iparművészetet: a textíliákat szobrászati és festészeti médiumként alkalmazták. Az egykori falikárpitok mintájára modern textil táblaképeket készítettek és markánsan kiléptek a térbe is szobrászi textilplasztikáikkal. Mindehhez gyakran ironikus, filozofikus művészi mentalitások és ars poeticák kapcsolódtak, nemcsak Attalai, de Balázs Irén, Péreli Zsuzsa, Szenes Zsuzsa és Szilvitzky Margit esetében is. A textilművészet megújulásáról amúgy már korábban, 1974-ben is írt Frank, mégpedig a *The New Hungarian Quarterly*nek készített egyik első cikkében, ahol Balázs Irén, Szabó Marianne, Szenes Zsuzsa és Szilvitzky Margit munkáit méltatta.[29] Balázs Irénnek, Szabó Marianne-nak és Szenes Zsuzsának számos egyéni kiállítást is rendezett és több cikket is szentelt munkásságuknak, amit Péreli és Balázs esetében albumokba írott monografikus tanulmányokkal is megkoronázott a kilencvenes években. Röviden és velősen: mindkettőjük művészetében a konceptuális és a szenzuális mentalitás, a koncepció és az anyag szerves szintézisét csodálta.

A képzőművészet kitágított mediális birodalmában Frank a textil mellett az alkalmazott grafika, és azon belül a plakátművészet jelentőségét is sokszor hangsúlyozta, ami jól érzékelhetővé vált a már többször említett *Fikció és tárgyiasság* kiállításon is, ami a hetvenes évek legfontosabb művészettörténeti trendjeit számba vevő *Tendenciák* kiállítás-sorozat részeként valósult meg. A *Fikció és tárgyiasság* tulajdonképpen a művészek sajátos társulásáról kapta nevét, akik a katalógus tanúsága szerint az 1976-ban alakult Perspektíva csoport magját képezik, és mindannyian alkalmazott grafikusok. Valójában azonban inkább csak egy alkalmi névről és társulásról van szó, ami Frank és a négy kiállító művész (Balla Margit, Felvidéki András, Helényi Tibor, Kemény György) eszmecseréjéből született meg. Érdekes és tanulságos, hogy Frank először egy *Fantasztikus realizmus* című kiállítást szeretett volna csinálni a számára kedves szürrealista és mágikus realista alkotók munkáiból, de a fogalom valószínűleg túl erősen kapcsolódott az Eduard Fuchs vezette bécsi fan-

27 Frank János: *Az eleven textil. Új magyar textilművészet, térbeliség, tárgyak.* Budapest, 1980.

28 *Fikció és tárgyiasság.* Kiállítási katalógus/Óbuda Galéria. Bev. Frank János. Rend. Jerger Krisztina. Budapest, 1981.

29 Frank, János: A Revival in Textile Art. Irén Balázs, Irén Bódy, Marianne Szabó, Zsuzsa Szenes, Margit Szilvitzky. *NHQ,* 15. 1974. No 56. 194–197.

tasztikus realistákhoz.[30] Ezzel szemben a fikció kifejezés jóval tágabb értelemben vezet a fantázia birodalmába, a tárgyiasság pedig a mágikus realizmus német hőskorszakát, a Neue Sachlichkeit idejét idézi fel.[31] Frank a magyar csoport tevékenységét négy stiláris kategóriával jellemzi: manierizmus, szürrealizmus, pop-art és konceptualizmus. Balla akkoriban valóban szürreális, manierista hatású grafikákat készített, Felvidéki, Helényi és Kemény viszont inkább csak plakáttervezőként volt ismert. Helényi kapcsán Frank nemcsak egy új manierizmusról, hanem poszt-pop-art-ról és neodadáról is írt, ami az ő nézőpontjában Leonardo *Anghiari csatá*jától Roy Lichtensteinig ívelt. Frank Felvidékit is egy a manierizmustól a fantasztikus művészeten át a szürrealizmusig szárnyaló történeten belül helyezte el, és egy korabeli monografikus cikkében Balla kapcsán is hasonlóan tágas perspektívát rajzolt fel Boschtól és Arcimboldótól a szürrealistákig.[32] Keményről pedig már ekkor – tehát jóval 21. századi felfedezése előtt – kijelentette, hogy a „tiszta Pop legmarkánsabb képviselője" Magyarországon.[33]

Frank egyik legfontosabb apologetikai orgánuma a nyolcvanas évek elejétől kezdődően a *Budapest* folyóirat lett, amelyben monografikus tanulmányokat közölt többek között a textiles Balázs Irénről, a grafikus Felvidékiről, a szürrealista Illés Árpádról és a minimalista Csiky Tiborról, valamint a karikaturista Tettamanti Béláról is. Írt továbbá Bohus Tibor és Lugossy Mária konstruktivitásáról, Barcsay Sturm und Drang geometriájáról, Hencze Tamás mérnöki kalligráfiáiról és Schéner Mihály népi szürrealizmusáról is, amelyben szerinte egy jellegzetesen magyar pop-artként keveredik össze a folklór, a pop-art és – Frankhoz illően meghökkentő módon – a rokokó vizuális kultúrája. Amint a felsorolás jelzőiből is érzékelhető, ezekben a tanulmányaiban Frank szinte minden esetben művészettörténeti stíluskategóriák szokatlan kombinációiból bontotta ki egy-egy művész jelentőségét és különlegességét.

A művészettörténeti szövegek és a kritikák terén Rabinovszky Máriusz könnyed stílusa és széles művészettörténeti horizontja jelentette Frank számára a mértéket, de hatását tudatosan igyekezett kerülni. Kritikusi pályáját az *Élet és Irodalom*ban kezdte, ahol – későbbi emlékei szerint – a művészi értéken túl igen jelentős szerepet kapott a politika, avagy a cenzúra és az öncenzúra is, amiről 1992-ben a *Tárlatok, szertartások* kötetben őszintén vallott. A kötet ugyanis részben átdolgozott, régi ÉS írásokra épült, ám – mondja Frank – ha „annak idején azt írtam, hogy »egy csak a képzeletemben élő, egy másik bolygón fekvő országban« kihúztam, s helyette az igazság: a pártállam idején. Tudniillik akkor írtam ezeket a cikkeket."[34] Kezdetben Frank egyfajta kiállítási naplót írt az ÉS-nek: több művészről egy-egy rövid beszámolót. Első cikkét (1964. január 18.) például Ljubomir Dalcsev és Fenyő A. Endre

30 Jochen Muschik: *Der Wiener Schule des Phantastischen Realismus*. München, 1974.

31 Franz Roh: *Nach-Expressionismus - Magischer Realismus. Probleme der Neuesten Europäischer Malerei*. Leipzig, 1925.

32 „Tiszta búzát szemezget a vadgalamb." Balla Margit portréja. *Budapest*, 19, 1981, 12. 24–25.

33 *Fikció és tárgyiasság* 1981. i. m. o. n.

34 Frank 1992. i. m. 8.

kiállításairól írta, majd következett *Hincz Gyula grafikái*nak és a *Mai magyar kisplasztika* kiállításnak az ismertetése. Első monografikus cikkét Kondor Béla visszafogott, de egyértelmű apológiájának szentelte, amiben amellett érvelt, hogy Kondor a táblaképein és pannóin is megtartotta grafikáinak komplexitását. Ikonográfiája pedig köztudottan évezredes távlatokat fog át, és különösen erős benne a Bosch-hatás, de művészete akkor is kifejezetten a mának szól, ha sokan problematikusnak is érzik munkásságát. Ő maga később ebből a korai, kritikusi korszakából a Keserü- és a Korniss-kritika jelentőségét emelte ki.[35] Keserü Ilona kapcsán technikai tudását és formai kultúrájának gazdagságát dicsérte, de tudatosan – öncenzúraként – nem tért ki az absztrakció vagy a modernség problematikájára. Egy fokkal bátrabban járt el Martyn Ferenc grafikai kiállítása kapcsán, amikor is azt írta, hogy a természeti stúdiumok propedeutikaként szolgálnak az absztrakt kompozíciókhoz. A többnyire apologetikus kritikák között ritka a kemény, „lehúzós" kritika, de ilyen volt Molnár C. Pál bírálata, ahol Frank a rá jellemző módon igen pontos és igen találó stiláris kritikát is ad: „Miért kell Böcklinből és Salvador Daliból, Kisfaludy Károlyból (mint festőből) és Rudnayból, Csontváryból és Csernusból, a már szerencsésen elfelejtett »műcsarnokistákból« és a nagyszerű Pekáryból, a századvégi Eisenhut Ferencből és Korga Györgyből kompilálni egy festészetet olyan művésznek, mint Molnár C. Pál. Akinek volt és lenne is önálló nyelve."[36] A jelen művészi hősei közül Kohán Györgyről írt egy nagy összegző cikket,[37] kifejtve, hogy nem lehet szimplán a Vásárhelyi Iskolához sorolni, mégis annak egyik nagy alakja, elődje, „hagyománya". És itt már egy elég direkt művészetpolitikai célzást is megfogalmazott: monumentális, szerkezetes művész, aki mégse kapott még eddig freskó megbízást. A kritikusi szabadság érdekes módon Kornisson futott zátonyra,[38] ami után „szilenciumot" kapott, kritikát nem írhatott, viszont írhatott, amiről „akart", kritika nélkül. Frank nagyra értékelte ugyanis Korniss szürrealisztikus, absztrakt, kalligrafikus, „csurgatásos" zománcos festményeit. Sőt azt is leírta, hogy Korniss nonfiguratív művei ritkán láthatók tárlatokon, pedig tekintélyes és kvalitásos képeinek nagyon is helye lenne a magyar képzőművészeti palettán, akár még a modern épületeket díszítő és kiegészítő muráliák formájában is. A kritikai szilencium után jött el a műteremlátogató apológiák kora. 1968-ban azonban valahogy ismét csak megpróbálkozott egy kritikusabb cikkel, amikor is Pap Gyuláról írt, aki egykor a Bauhausban dolgozott, aztán a szocreál prominens művésze lett. A szerkesztőség azonban átjavította a szocreált szocialista realizmusra, ami Frank szerint nagyon mást jelentett, már akkor is, és ráadásul nem is kérték ki a véleményét e téren, így onnantól kezdve soha többet nem írt kritikát az *ÉS*-nek. 1999-ben a konfliktusra úgy emlékezett vissza, hogy maga Aczél György hívta fel az *ÉS* főszerkesztőjét, hogy ilyen cikkek, amelyek bírálják a szocialista realizmust,

35 Szeifert 1999. i. m. 36.

36 Frank János: Molnár C. Pál. *Élet és Irodalom*, 1965. május 1. 8.

37 Frank János: Kohán György. *Élet és Irodalom*, 1965. július 3. 9.

38 Frank János: Korniss Dezső. *Élet és Irodalom*, 1965. szeptember 11. 8.

ne jelenjenek már meg.[39] Frank ugyanis Pap szocialista realista (eredetileg: szocreál) korszakát a pálya leggyengébb szakaszaként állította be. Kritikájában a szocialista realista finomítás ellenére is megmaradt egy igen tanulságos mondat: „Most többet el tud mondani egy csokorral, mint annak idején a csepeli nagykalapács teátralitásával, pedig gondolatokban, színekben ugyanaz maradt."[40]

A végső, 1968-as kritikai szilencium után maradtak számára a műteremlátogató minimonográfiák, amelyek azonban nemcsak képzőművészekről, azaz festőkről és szobrászokról szóltak, hanem a teljesebb és tágabb művészet nevében grafikusok, textilesek, építészek és kerámiaművészek is megjelentek. A kerámiaművészet magyar atyamesterének, Gádor Istvánnak kiállítást (Ernst Múzeum, 1961) is rendezett Frank. A magyar plakát legnagyobb mesterének, Konecsni Györgynek is több cikket szentelt, és a magyar grafika királyának, Kondornak is több kiállítását (grafikáiból és fotóiból is) gondozta. Írt a Kondort „követő", szürrealista grafikusokról, Grossról, Gyulai Líviuszról és Rékassy Csabáról is. A jóval később megkonstruált Ipartervgeneráció művészeiről is az ő műteremlátogatásai jelentették az első hivatalos híradásokat: Bak, Hencze, Lakner, Nádler és Keserü világába is bepillantott már a hatvanas években. Sőt a jó ideig még nem kanonizált Major Jánoshoz és Kemény Györgyhöz is ellátogatott, aki sokáig inkább csak plakáttervezőként volt ismert. A Lakner-interjú azért is paradigmatikus, mert rendkívül fontos forrás – rövid, de sűrű szöveg, amelyből egészen pontos képet alkothatunk Lakner korabeli ars poeticájáról is, aki ebben az időszakban hangsúlyosan nem absztrakt művésznek vallja magát, hiszen a realizmus korszerű formáját keresi, a legnagyobb hatással pedig a szürrealizmus van rá. A szürrealizmus amúgy számos pontos kísért a *Szóra bírt műtermek* szövegeiben. Megjelenik ugyanis Franknál egy igen izgalmas, de bővebben sajnos ki nem fejtett gondolat is, mégpedig a realistának, sőt szocialista realistának gondolt vásárhelyi iskola sajátos „népi szürrealizmusának" tételezése. Emellett fontos szerepet kap a szürrealizmus Bálint Endre, Maurer Dóra, Major János, Berki Viola, Illés Árpád és Papp Oszkár esetében is, miközben Frank mindig distanciál is a kategorikus szürrealizmushoz képest, hangsúlyozva az egyéni nézőpontokat, a személyes perspektívákat.

A személyes perspektívák kapcsán lényeges momentum és esztétikai-művészettörténeti háttér is egyben 1969-től a Bajtárs Presszó: Vujicsics D. Sztoján, Hencze Tamás, Miklós Pál, Körner Éva és Csiky Tibor asztaltársasága, baráti köre, amelynek dísztagja Korniss Dezső lett. Pályája kezdetén Hencze és Csiky is Kornisstanítványnak vallotta magát, Frank pedig mind hármójuk pályáját végig kísérte, kiállításokkal és cikkekkel is. A hetvenes években az *ÉS*-es műteremlátogatásokkal párhuzamosan, illetve azokat aztán fel is váltva Frank komolyabb, terjedelmesebb monografikus cikkeket is írt a *The New Hungarian Quarterly* számára. Többnyire ezek is kiállítási beszámolók voltak, amelyek azonban gyakran stilárisan vagy tematikusan lettek csokorba szedve, amivel Frank valamilyen izgalmas és aktuális

39 Szeifert 1999. i. m. 37.

40 Frank János: Pap Gyula. *Élet és Irodalom*, 1968. február 4. 8.

trendre is fel kívánta hívni a figyelmet. Az első ilyen a 60-as számban, 1975-ben a *Naive – Avant-Garde – Pop* című cikk,[41] ami három trend, a népművészet, az avantgárd és a pop-art összefonódására mutat rá Pekáry István, Papp Oszkár, Orvos András és Váli Dezső munkái kapcsán. Nem ritkák a kultúrtörténeti tablóként funkcionáló műfaji seregszemlék sem, amelyekben hasonló látásmódokat tapint ki különböző művészeti ágak, médiumok között: manierizmus a festményektől az ékszerekig, vagy éppen konstruktivitás a linómetszettől a faliszőnyegig ívelően. Frankot egy mai perspektívában akár a vizuális kultúra tudomány képviselőjének is tarthatnánk,[42] aki a médiumok demokratikus egyenjogúságát hirdetve éppúgy értékelte az innovációt az üvegművességben, mint a freskófestészetben. Fontos tényező az innovativitás tematizálása során a jellegzetesen magyar nézőpont és mentalitás felmutatása is, a 68-as számban Hencze kapcsán egy sajátosan magyar minimal artról ír, amely konstruktív és festői is egyszerre.[43] A 70-es számban pedig a báj, az irónia és a dráma tipikusan magyar kombinációiként értékeli Korniss Dezső, Miklós András, Gerle Margit és Lugossy Mária munkásságát.[44] A 71-es számban meg a misztérium és a hiperrealizmus feszültségterében összegezi Bohus Zoltán, Román György, Váró Márton és Zoltán Mária Flóra alkotásait.[45] Frank jól érzékelhetően kedveli a szokatlan és némiképp ironikus stiláris megnevezéseket, Gyémántról például még a nyolcvanas években is a magyar pop art művészeként ír, miközben felveti a lírai hiperrealizmus paradox stíluskategóriájának relevanciáját is.[46]

A kilencvenes évek egyik nagy volumenű kismonográfiája, az 1993-as Harasztÿ-könyv is ebben a szellemben íródott.[47] Harasztÿ a nagy betűs Kinetikus művész, akinek munkásságát mégsem a nagy betűs Művészet, hanem az irónia, sőt a paródia szelleme hatja át, hiszen egy funkciónélküli gépesztétika igézetében alkot, amit saját kifejezésével play artnak hív. Ide tartozik a híres *Fügemagozó* (1970) legendája is, ami Harasztÿ első nagyszabású gépe, egy értelmetlen mechanika, egy abszurd rend-

41 Frank, János: Naive – Avant-Garde – Pop. Exhibitions by István Pekáry, Oszkár Papp, Elena Kazovsky, András Orvos, Dezső Váli, László Fekete. *The New Hungarian Quarterly*, 16. 1975. No 60. 201–203.

42 Vö.: James D. Herbert: *Vizuális kultúra / Visual Studies*. (2003) Ford. Hornyik Sándor. http://meonline.hu/vizualis-kultura/vizualis-kultura-visual-studies/ Egy Frank kronotoposzához közelebbi példa a vizuális kultúra akkori aktualitásához és jelentéstartományához Miklós Pál cikkeinek gyűjteményes kötete: *Vizuális kultúra*. Budapest, 1976.

43 Frank, János: From Iris Print to Idols. Exhibitions of Tamás Hencze, Imre Bak, Pál Veress. *NHQ,* 18. 1977. No 68. 190–192.

44 Frank, János: Charm, Irony, Drama. Dezső Korniss, András Miklós, Margit Gerle, Mária Lugossy. *NHQ,* 19. 1978. No 70. 202–205.

45 Frank, János: Mystery and Hyperrealism. Zoltán Bohus, Mária Flóra Zoltán, György Román, Márton Váró. *NHQ,* 19. 1978. No 71. 187–191.

46 Frank János: Lírai hiperrealizmus. Gyémánt László gyűjteményes kiállítása a Műcsarnokban. *Művészet*, 27, 1986, 1. 33–35.

47 Frank János: *Harasztÿ István.* Budapest, 1993. (Új Művészet könyvek, 4.)

szer, hiszen, ha a fügét kimagozzák, nem marad belőle semmi, ami a Kádár-rendszer idején társadalmi léptékű parabolának számított. Az 1981-es *Agyágyú* szintén az értelmetlen bürokrácia, tágabban az öncélú adminisztráció és kontroll, avagy a megvalósult szocialista társadalom kritikája. A kritika speciális jellegét Frank a geg kifejezéssel ragadja meg, Harasztÿ művei ugyanis szerinte gegekre épülő politikai parabolák, mint a jól ismert abszurd madárkalitka és a stempliző automata, amelynek egyetlen funkciója az, hogy megdicséri a polgárt a pecsételésre történő várakozásért. Valahol Makoveczet is felidéző módon Franknál Harasztÿ összességében egy olyan autodidakta magyar kinetikus szobrásszá válik, aki egyedülálló, társtalan zseni, akinek nincs se elődje, se utóda. Más, mint Calder, más, mint Schöffer – maga a mechanika, az automatika válik nála művészetté, és ha nem lenne már foglalt a kifejezés, akkor Frank – nem kevés iróniával – automobilnak tekintené munkáit. Fontos meglátás az *Agyágyú* kapcsán az is, hogy az alkotó maga, vagyis a működés és a működtetés is része Harasztÿ munkásságának, ami így nemcsak kinetikus szobrászat, hanem performanszművészet is egyben. Sőt Frank élet és művészet egységét is hangsúlyozza nála, ami az avantgárd programjának sajátos, egyéni, személyes verziója, ami leginkább és legszebben saját házában, kinetikus otthonában testesül meg.

Frank a kilencvenes évek elején írja meg hasonló – részben személyes, részben tematikus – szempontok szerint Lugossy Mária kismonográfiáját is, amely a művész *Enclaves* (Zárványok) című összegző kötetében kap helyet.[48] Frank egyrészt Lugossy saját költői-kozmikus értelmezésére támaszkodik a vele való beszélgetések alapján, másrészt bravúros művészet- és kultúrtörténeti referenciákkal ki is egészíti azokat. Hasonló szellemben jár el pályája vége felé, 1999-es Gulyás Gyula tanulmányában,[49] amely kifejezetten a személyes emlékeire, illetve az általa rendezett kiállításokra hagyatkozva reflektál a szobrász konceptuális pop-artjára, és 1998-as Hencze Tamás tanulmányában is, amely a frappáns *Tasista geometria* címet kapta.[50] A Frank által alkotott sajátos stiláris minősítés egyrészt pályakép, másrészt egy életre szóló szakmai és baráti kapcsolat dokumentuma is egyben. Henczéről ő írja az egyik első cikket, ami egy 1969-es műteremlátogatás beszámolója, később pedig több kiállítását is ő rendezi meg, és persze személyes kapcsolatuk is állandó a Bajtárs asztala mellett. A monografikus tanulmány Hencze pályájának szisztematikus, stiláris leírása, ami azonban egy remek oximoronnal indít, hiszen a tasizmus foltfestészetet jelent, egyfajta lírai, geszturális absztrakciót, ami ellentmond a hagyományos, szigorú és lineáris geometriának. Frank pedig éppen ennek az oximoronnak a feszültségterében bontja ki Hencze festészetének dialektikáját, ami egyúttal azt is mutatja, hogy a kiváló művészettörténész, kurátor és újságíró, milyen remekül ötvözte egymással a zsurnalizmus tömörségét, a kiállításrendezés tágasságát és a művészettörténet tudományos frazeológiáját.

48 Thierry Gulian – János Frank: *Mária Lugossy*. *Enclaves.* Paris, 1992.

49 Előbb a kocka, aztán az emberfő. *Gulyás Gyula: Acqua et Helios 1996–1999*. Kiállítási katalógus/ Ludwig Múzeum. Bev. Néray Katalin, Frank János. Budapest, 1999. 5–11.

50 Frank János: Tasista geometria. Hencze Tamás festőművész pályaíve. *Holmi*, 10. 1998. 981–986.

FRANK JÁNOS PÁLYAKÉPE

Frank János (Budapest, 1925. június 11. – Budapest, 2004. június 13.) 1947-től 1952-ig a PPTE/ELTE hallgatója volt művészettörténész (muzeológia) szakon. Szakdolgozatát *A magyar karikatúra 1867–1896* címmel írta. 1952–1955 között a szentendrei Ferenczy Múzeum segédmuzeológusa, 1955-től a Műcsarnok képzőművészeti előadója, majd főmunkatársa; 1983-tól 1992-ig a kiállítási osztály vezetője. A hetvenes évektől kiállításrendezési előadásokat tartott Budapesten és vidéken is, illetve a nyolcvanas években az ELTE Művészettörténeti Tanszékén. 1964-től rendszeresen publikált az *Élet és Irodalom*ban, a *The New Hungarian Quarterly*ben (1973–1989), és a *Budapest* (1979–1984) folyóiratban. Kitüntetései: Munkácsy-díj, 1977; MAOE-díj, 1995; Ipolyi Arnold-emlékérem, 1996; Széchenyi-díj, 2003.

FRANK JÁNOS FONTOSABB ÍRÁSAI

A magyar *politikai* karikatúra 1867–1875. *Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1951*. (1952) 90–102.; Kondor Béla. *Élet és Irodalom*, 1964. március 28. 9.; Keserü Ilona. *Élet és Irodalom*, 1964. április 11. 8.; Exhibition of „Contemporary British Painting". *NHQ*, 5. 1964. No 13. 204–206.; Martyn Ferenc grafikai kiállítása. *Élet és Irodalom*, 1965. március 7. 8.; Kohán György. *Élet és Irodalom*, 1965. július 3. 9.; Frank János: *Szőllősi.* Budapest, 1974. (A művészet kiskönyvtára, 90.); Béla Czóbel at Ninety. *NHQ*, 15. 1974. No 53. 182–186.; Two Potters. Zsuzsa Morvay and István Gádor. *NHQ*, 15. 1974. No 54. 181–184.; Young Graphic Artists. Margit Balla, György Kemény, Tibor Helényi, Károly Schmal. *NHQ*, 15. 1974. No 55. 195–203. A Revival in Textile Art. Irén Balázs, Irén Bódy, Marianne Szabó, Zsuzsa Szenes, Margit Szilvitzky. *NHQ*, 15. 1974. No 56. 194–197.; *Szóra bírt műtermek*. Budapest, 1975.; The „Flower Book" of Béni Ferenczy. *NHQ*, 16. 1975. No 57. 172–174.; Naive – Avant-Garde – Pop. Exhibitions by István Pekáry, Oszkár Papp, Elena Kazovsky, András Orvos, Dezső Váli, László Fekete. *NHQ*, 16. 1975. No 60. 201–203.; *Szabó Vladimir* [rajzai és rézkarcai] Budapest, 1976.; Carving Light Rays. The Art of László Paizs. *NHQ*, 17. 1976. No 64. 169–171.; The Art of the Streets. The Memorial Exhibition of György Konecsni. *NHQ*, 18. 1977. 65. 173–176.; From Paintings to Jewels. Tivadar Wanyek, László Kontraszty, Árpád Illés, Tibor Gáyor, Éva Barta and Klára Preiser. *NHQ*, 18. 1977. No 66. 189–192; From Iris Print to Idols. Exhibitions of Tamás Hencze, Imre Bak, Pál Veress. *NHQ*, 18. 1977. No 68. 190–192.; Charm, Irony, Drama. Dezső Korniss, András Miklós, Margit Gerle, Mária Lugossy. *NHQ*, 19. 1978. No 70. 202–205.; Mystery and Hyperrealism. Zoltán Bohus, Mária Flóra Zoltán, György Román, Márton Váró. *NHQ*, 19. 1978. No 71. 187–191. *Paizs*. Budapest, 1979.; Tibor Helényi's Barbaric Geometry. *NHQ*, 20. 1979. No 74. 199–200. Painter of Perpetual Change (János Orosz). *NHQ*, 20. 1979. No 75. 190–192.; A látvány átalakulása. Balázs Irén textilművész kiállítása a Műcsarnokban. *Budapest*, 17, 1979, 11. 24–27.; *Az eleven textil. Új magyar textilművészet, térbeliség, tárgyak.* Budapest, 1980.; *Makovecz Imre.* Budapest, 1980.

(Corvina műterem); Folklore, Pop, and Concept Art. Works by Mihály Schéner and Irén Balázs. *NHQ*, 21. 1980. No 77. 191–194.; Az Ismeretlenből érkezett vendég. Illés Árpád portréja. *Budapest*, 18, 1980, 5. 25–27.; Veress Pál és bálványai. *Budapest*, 18, 1980, 7. 24–25.; Kő kövön. Felvidéki András kiállítása. *Budapest*, 18, 1980, 10. 24–26.; Törvény – törvényszegés. Csiky Tibor kiállítása. *Budapest*, 19, 1981, 6. 24–25.; Több mint karikatúra. Tettamanti Béla rajzairól. *Budapest*, 19, 1981, 9. 24–25.; „Tiszta búzát szemezget a vadgalamb." Balla Margit portréja. *Budapest*, 19, 1981, 12. 24–25.; *Román György.* Budapest, 1982. (Corvina műterem); Átlátszó plasztika. Bohus Zoltán munkái. *Budapest*, 20, 1982, 3. 24–25.; Sturm und Drang-geometria. Barcsay Jenő kiállítása. *Budapest*, 20, 1982, 12. 24–26.; *Czóbel*. Budapest, 1983., Barbárok és Testmások. Helényi Tibor portréja. *Budapest*, 21, 1983, 4. 24–26.; Krómacél és zárvány. Lugossy Mária plasztikái. *Budapest*, 21, 1983, 5. 24–26.; Dorottyás Kocsi. Schéner Mihály kiállítása a Műcsarnokban. *Budapest*, 21, 1983, 6. 24–27.; Búvó patak. Vaszkó Erzsébet festményei. *Budapest*, 21, 1983, 10. 24–25.; A kinetikus szobrász. Harasztÿ István. *Budapest*, 22, 1984, 5. 16–17.; Gipsz és festék. Gulyás Gyula és Hencze Tamás kiállítása. *Budapest*, 22, 1984, 9. 16–17.; Ilona Keserü. Lyrical Objectivity. *NHQ*, 25. 1984. No 95. 190–193.; Lírai hiperrealizmus. Gyémánt László gyűjteményes kiállítása a Műcsarnokban. *Művészet*, 27, 1986, 1. 33–35.; Tisztelet Berczeller Rudolfnak. *VII. Nemzetközi Kisplasztikai Kiállítás.* Kiállítási katalógus/Műcsarnok. Budapest, 1987. 11–26.; From the Geometric to the Organic. Tibor Csiky, Mária Piszer, Tamás Lossonczy. *NHQ*, 28. 1987. No 107. 190–193.; A Nádor utca és azután. *Élet és Irodalom*, 1987. március 20. 19. Vándorkiállítások. *Élet és Irodalom*, 1987. április 24. 12–13.; Tárlat a Vagonban. *Élet és Irodalom*, 1987. szeptember 11. 12.; Így éltünk Szentendrén. *Élet és Irodalom*, 1988. január 1. 4.; Czóbel-kiállítás '54. *Élet és Irodalom*, 1988. február 26. 12.; Tisztelet Jakovits Józsefnek. *VIII. Nemzetközi Kisplasztikai kiállítás.* Kiállítási katalógus/Műcsarnok. Budapest, 1990. 10–12. „Kis vésőütések" – Csiky Tibor – 1932–1989. *Új Művészet*, 2, 1991, 2. 9-16.; *Tárlatok – szertartások. Portrék, visszaemlékezések, útinaplók.* Budapest, 1992.; *Mária Lugossy. Enclaves.* Paris, 1992. [társszerző: Thierry Gulian]; *Harasztÿ István.* Budapest, 1993. (Új Művészet könyvek, 4.); Dunántúlról a fények – Gyarmathy Tihamérról. *Sub Minervae Nationis Praesidio. Németh Lajos 60. születésnapjára.* Budapest, 1993. 306–313.; Henry Moore – Budapest '61, '67. *Új Művészet*, 4, 1993/9. 31-32. *A Műcsarnok negyven éve (1950–1990. A Műcsarnok*. Szerk. Keserü Katalin. Budapest, 1996. 67–118.; *Szövés = Életmód. Nagy Judit.* Szerk. Molnár Gyula. Budapest, 1997.; *A kinetikus szobrász. Harasztÿ István.* Szerk. Beke László. Kiállítási katalógus/Műcsarnok. Budapest, 1998. 10–29.; Tasista geometria. Hencze Tamás festőművész pályaíve. *Holmi*, 10, 1998, 7. 981–986.; Előbb a kocka, aztán az emberfő. *Gulyás Gyula: Acqua et Helios 1996–1999*. Kiállítási katalógus/Ludwig Múzeum. Bev. Néray Katalin, Frank János. Budapest, 1999. 5–11.; Nagy Judit gobelinjei. *Magyar Iparművészet*, 1999/3. 15-17.; A kurátor. *Élet és Irodalom*, 2004. január 16. 10.; *Tárlatok – szertartások. Portrék, visszaemlékezések, útinaplók.* 2. bőv. kiad. Budapest, 2006.

ÍRÁSOK FRANK JÁNOSRÓL

Bán András: Beszélgetés Frank Jánossal. *Hatvanas évek*. Kiállítási katalógus/MNG. Szerk. Nagy Ildikó. Budapest, 1991. 75–87.; *A látvány apostola*. Szerkesztő-riporter: Beke László, rendező: Dessewffy Zsuzsa. MTV, 1998.; Szeifert Judit: Nem műkritikus, apologéta vagyok. Beszélgetés Frank János művészettörténésszel. *Új Művészet*, 10, 1999, 4. 36–38.; Néray Katalin: Frank János. *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2000. 323–324.; Elegáns úr, ironikus bohém. Frank János művészettörténész nyitottsága, kvalitásérzéke példát adott. [beszélgetés Kovalovszky Mártával és Kovács Péterrel] *Fejér Megyei Hírlap*, 2004. június 2. 7.; Néray Katalin: Janó. *Élet és Irodalom*, 2004. június 18. 12.; Szeifert Judit: Mindenki kortársa elutazott. *Élet és Irodalom*, 2004. június 18. 12.; Tehel Péter: Frank János emlékezete. Sírbeszéd. Élet és Irodalom, 2004. július 30. 13.; Szeifert Judit: Advocatus Dei. Frank János emlékére. *Új Művészet*, 15, 2004, 8. 46–47; Kovalovszky Márta: „Mezítlábas művészettörténész". Frank János, 1925–2004. *Holmi*, 16. 2004. 1036–1038. – KMML I.: 644.; RÚL VII.: 671.

Szilágyi András

MOJZER MIKLÓS (1931–2014)

És Maga, kedves Miklós, eldöntötte már, hogy miről fog előadni? – tette fel a kérdést Zádor Anna professzorasszony az otthonában vendégeskedő meghívottak – közöttük nagyrészt volt tanítványai – egyikének. *MS mester képeit választja-e, vagy kedvelt barokk kastélyait, netán a nem kevésbé vonzó idilli zsánerképeket a régi holland otthonokból?*

A kérdés 1969 januárjában hangzott el, mintegy fél évvel azelőtt, hogy megkezdte egy hétig tartó üléseit a XXII. nemzetközi művészettörténész-kongresszus Budapesten, a Tudományos Akadémia Roosevelt téri palotájában. Enyhe, mintegy tanítványi főhajtás kíséretében érkezett a válasz – *igen, az álkupolás kastélyok mellett döntöttem, azaz az építészeti témakört választottam* –, amelyre a kérdező ennyit mondott: *Örülök nagyon. Szerintem jól választott.*

Idővel, miután a többi vendég is elmondta terveit, elképzeléseit és megkapta az értő és jóindulatú biztatást, Tanárnő visszaterelte a beszélgetést a korábbi témához, a várható nagy „seregszemléhez", egyszersmind nemzetközi megmérettetéshez, a küszöbön álló kongresszushoz. *Nemrég kaptam a hírt: lesz itt valaki szakmánk nagynevű és nagy tekintélyű művelői közül, aki – elfogadva a meghívást – sok évtized után hazalátogat és előadást fog tartani régóta kutatott témáinak egyikéről, Id. Pieter Bruegel festészetéről. Ő pedig, ahogy bizonyára sejtik, talán ki is találták, nem más, mint Tolnay Károly – vagy, ahogy Európa-szerte és az Újvilágban ismerik: Charles de Tolnay –, aki, mint levelében írja, nagyon várja, hogy a Régi Képtár „új" kiállítását végig nézze és találkozzon e tárlat rendezőjével, Pigler Andorral. A személyes találkozás nyilván megtörténik majd, mindenesetre megkérdezem: ki vállalná, hogy múzeumi kísérője legyen a nagyhírű, előkelő látogatónak?*

A kérdés persze költői volt. Tudta is mindenki pontosan, hogy a diszkrét felkérés és a biztató mosoly kinek szól valójában. Annak a kitüntetett egykori tanítványnak természetesen, aki e téren (is) a leginkább jártas, kompetens, mondhatni: a leginkább avatott volt. A 38 éves művészettörténésznek, Mojzer Miklósnak, akit, mint ahogy ott és akkor, pályájának későbbi évtizedeiben is rendre megtalálták az immár más nagyságrendű, különleges kihívást és próbatételt jelentő feladatok. Aki az esztergomi Keresztény Múzeumban eltöltött termékeny „próbaévek" után, 1957-től 17 éven át a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának munkatársa volt. Utóbb, 1974 és 1989 között meghatározó szerepe lett abban, hogy a Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteménye újjászületve kiteljesedjen és nevéhez méltó státust, rangot kapjon.

Mojzer Miklós már ekkor megtapasztalhatta, hogy ügyvitel és kutatás egymásra féltékeny tevékenységek. S hogy mennyire azok, ez az ezt követő másfél évtized alatt derülhetett ki igazán. Amikor, 1989 őszén a Szépművészeti Múzeum főigazgatójaként munkába lépett, épp csak elkezdődött – leginkább csak elképzelésekben

1. II. Erzsébet angol királynő és Mojzer Miklós a Szépművészeti Múzeum bejáratánál, 1993-ban. © Magántulajdon.

létezett – a közel százéves épület régóta esedékes nagyszabású rekonstrukciója. Hogy ez a „nagyberuházás" – akkoriban divatba jött szóval *projekt* – mi mindennel jár, milyen változásokat hoz majd az intézmény megszokott ügymenetében és várhatóan meddig tart, továbbá, hogy a megvalósítás során milyen nehézségekkel kell majd szembenéznie, esetenként milyen konfrontációkat kell vállalnia – mindezt inkább csak sejthette talán. A végső célt, a lépésről lépésre megvalósítandó feladatokat, ezek kívánatos sorrendjét és észszerű ütemezését azonban világosan látta; meg is fogalmazta, sőt, terveinek és vállalásának lényeges elemeit közzé is tette.[1]

A kezdeti lépések után, némi idő elteltével mutatkoztak is az első, a látogatók számára is érzékelhető eredmények. 1993 decemberében az épület földszinti jobb szárnyának öt felújított termében megnyílt a 19. századi gyűjtemény új – állandónak gondolt – kiállítása (rendezte Cifka Péterné). 1996-tól – ez a múzeum jubileumi éve volt – az újonnan kialakított mélyföldszinti fogadóterek és termek várták a látogatókat, akik körében a 20. századi gyűjtemény kiállítása volt a legsikeresebb. A Szondi utcai helyszín kiválasztásától, majd az előkészületektől és a tervezéstől számított harmadik évben, 1997 májusában megtörtént a „második múzeumépület" áta-

[1] Mojzer Miklós: A Szépművészeti Múzeum tervei. *Henszlmann-Lapok*, No 2. 1990. 8–11. Utóbb és részletesebben: A budapesti Szépművészeti Múzeum rekonstrukciója és bővítése. *Művészettörténeti Értesítő*, 43. 1994. 217–229.

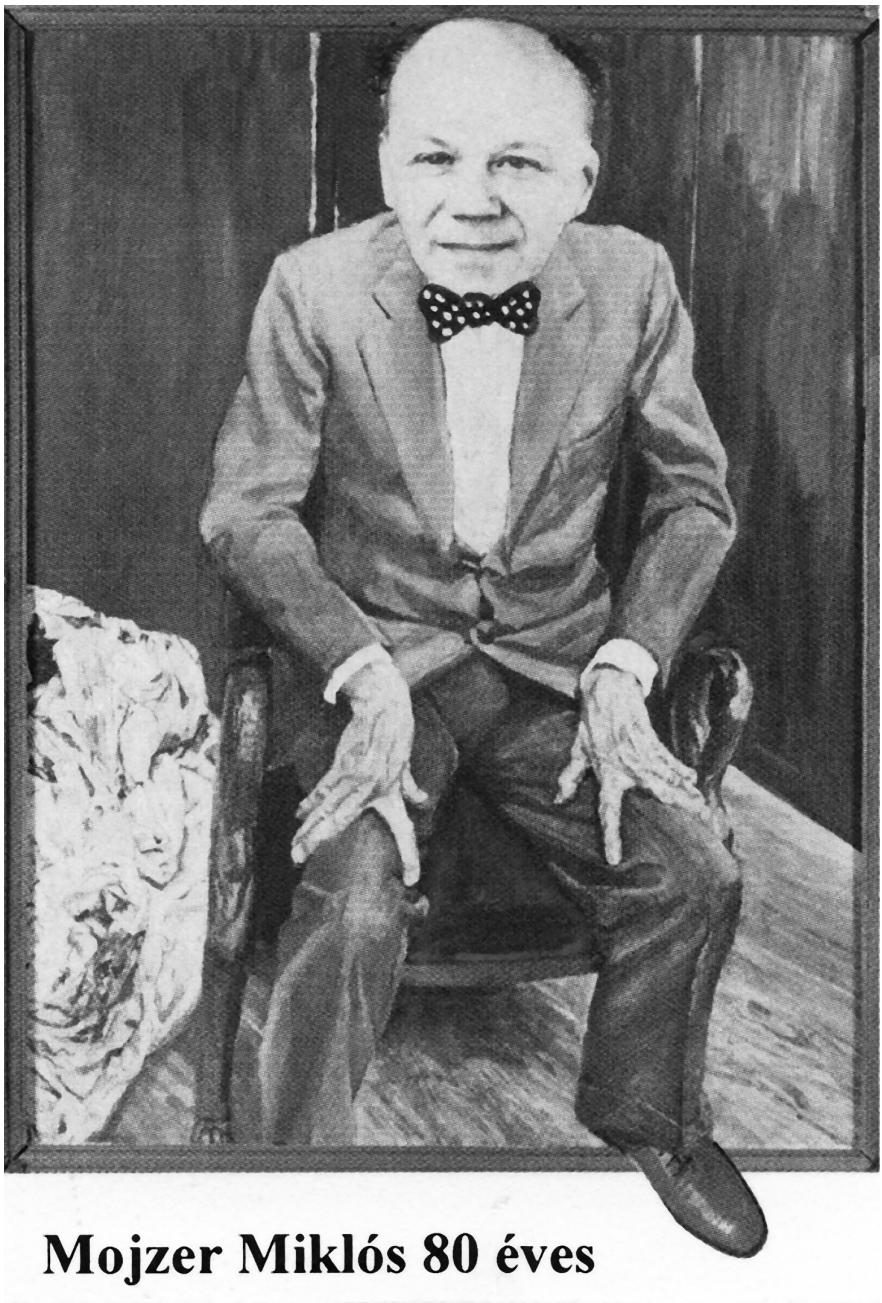
dása. Ebben a célszerűen megtervezett és komfortosan „belakható", egy időben akár hetven olvasót is kiszolgálni képes, hatszáz négyzetméter alapterületű, ötszintes épületben méltó helyet kapott az intézmény egyedülállóan gazdag művészettörténeti szakkönyvtára. A múzeum pazarul felújított földszinti Barokk csarnokának impozáns kiállítása 2000 januárjától volt látogatható.

Olyan események és fordulópontok ezek az intézmény történetében – csak a legfontosabbak közül említettünk néhányat –, amelyekkel egy, az üzemszerű koordinációt megfelelően ellátó, a szervezésben jeleskedő, ügybuzgó főigazgató is elégedett lehetne. Mojzer Miklósnak nem volt nagy véleménye az ilyen menedzser típusú múzeumvezetőkről, és – beosztottjai és az őt ismerők jól tudhatták – távol állt tőlük. Mondhatnánk inkább, hogy felettük állt. Nem kívánt lemondani arról – adottságai, felkészültsége, munkabírása képessé is tette őt arra –, hogy korábbi, eredményekben bővelkedő kutatásait összegezze, megállapításait újra fogalmazza és ha kell, pontosítsa. Továbbá arról sem, hogy részt vegyen, esetenként meghatározó szerepet vállaljon azoknak az összetett és megannyi próbatételt jelentő feladatoknak a teljesítésében, amelyekkel a szakma hazai művelői ezidőtájt szembesültek.

A kilencvenes évek elején az akkori *Közép-európai Kezdeményezés* országainak – e tömörüléshez tartozó államok kultúrdiplomatáinak – egyeztetett közös elhatározása nyomán az 1993-as év a régióban a *Barokk évé*nek nyilváníttatott. Ennek keretében a programban résztvevő országokhoz hasonlóan Magyarország is két nagyszabású, nemzetközi kiállítás megrendezésére kapott felkérést, illetve megbízást. Az egyes kiállítások koncepciójának, témáinak kidolgozása, a részletek kimunkálása – így a nagyszámú nemzetközi műtárgykölcsönzés lebonyolítása is – az illető országok szakembereire várt. Nem annyira megkötésként, inkább megfontolásra érdemes javaslatként mindössze az hangzott el a kezdeményezők részéről, hogy az egyik tárlatnak az adott ország fővárosában, a másiknak valamely vidéki település múzeumában és/vagy kiállítótermében kell megvalósulnia. Hamar kiderült, hogy nálunk a másik helyszín, Budapest mellett, Székesfehérvár lesz. Nem véletlenül. Nem más javasolta és szorgalmazta ugyanis ezt az első egyeztető megbeszélésen, mint az a szakember, aki – mint a legtekintélyesebb az egybegyűltek között – a hazai barokkkutatásnak is tevékeny aktora volt. Nevezetesen Mojzer Miklós, aki utóbb, szűk körben bizonyára többször is kijelentette: úgy érezte akkor, hogy tartozik ezzel szülővárosának.

A budapesti kiállítás[2] rendezője, Galavics Géza láthatóan azt tartotta fontosnak, hogy érzékeltesse Közép-Európa barokk művészetének sokszínűségét, műfaji változatosságát. Ami, véleménye szerint, jórészt annak köszönhető, hogy kiválóan működött a művészek és megrendelők szerteágazó, a régió egészére, sőt távoli országokra is kiterjedő „nemzetközi kapcsolatrendszere". Arra törekedett továbbá, hogy az általa szerkesztett katalógus megbízható áttekintést adjon a közép-európai barokk-kutatás legújabb eredményeiről. A nem kevésbé impozáns és sikeres, három helyszínen felál-

2 *Utak és találkozások. Barokk művészet Közép-Európában / Baroque art in Central-Europe. Crossroads.* Kiállítási katalógus/Budapesti Történeti Múzeum. Szerk. Galavics Géza. Budapest, 1993.



2. Tréfás Francis Bacon-parafrázis Mojzer Miklós 80. születésnapjára, 2011.
© Magántulajdon.

lított székesfehérvári kiállítás koncepciójának kidolgozója, Mojzer Miklós – a fentieket mintegy evidenciaként kezelve – másra helyezte a hangsúlyt. Átfogó és alapos tárgyismeret birtokában tévedhetetlen biztonsággal választotta ki a bemutatásra szánt műveket – festményeket és iparművészeti alkotásokat hazai és külföldi múzeumokból, egyházi- és magángyűjteményekből, szám szerint 180 „katalógustételt" –, és rendezte őket három nagy műfaji-tematikus csoportba: *Portrék és csendéletek – Állatfestés, vadászjelenetek, tájképek – Csataképek, zsánerképek*. Ugyanakkor – amint a művek csoportosítása is érzékeltette, és ahogy a nagyívű bevezető tanulmány kifejti – hangsúlyozta: óvakodni kell e kategóriák merev, szigorú elkülönítésétől. E műfajok ugyanis Közép-Európa barokk művészetében sokszor, és épp a legvonzóbb, legérdekesebb művek, képtípusok és tárgycsoportok esetében, sajátos módon egymásba olvadnak. Ezt az eredeti – ezúttal kissé sarkított, s korábban nem hangoztatott – megállapítást nyomatékosítja a szellemes címadás, *Zsánermetamorfózisok*, és teszi egyértelművé, világosan értelmezhetővé a kiállítás és a katalóguskötet alcíme: *A témák és műfajok változásai és változatai – Világi műfajok a közép-európai barokk festészetben*.[3]

Áttekintve a kiállításban közreműködők névsorát, jól látható: Mojzer Miklós a legkitűnőbb hazai és nemcsak hazai szakembereket választotta ki, kérte fel és bízta meg egy-egy tanulmány és az elemző műleírások elkészítésével. A tudományos igényű, nagy terjedelmű katalógusokban a tárgyleírás hagyományosan szikár, adat- és tényközlő műfaj. Ez persze olyan szabály, amelyet esetenként néhány ritka kivétel erősít. E szerencsés kivételek közül legalább kettőt érdemes itt idéznünk, mindkettő egy-egy, Mojzer által írt katalógustétel részlete a *Zsánermetamorfózisok*ból: „az otthagyott dolgok a legszegényebb élet tárgyai, vagabund, több mint puritán életvitel, már-már a lemondás kacat-emlékei. [...] Síri világot idéznek, [...] a kép a tragikus nincstelenség élményét nyújtja.[4] Csontpiramis, képi formát öltve. A csendéletfestés egyfajta oppozíciójaként is értékelhetjük."[5]

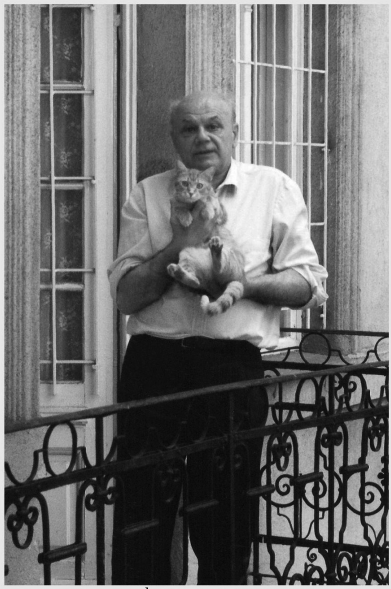
A katalógust a bemutatott művek alkotóiról készült rövid művészéletrajzok zárják. A 72 – leginkább lexikon-szócikkekhez hasonló – mini-biográfia közül négyet maga a „főkurátor" és a kiadvány szerkesztője írt. Ezek egyike az általa különösen kedvelt, rövid életű és viszontagságos sorsú mestert, Christoph Paudisst mutatja be, azzal a felettébb találó értékeléssel – *szociologizáló, ritka életképein a paraszti vagy a vagabund és a társadalomból kiszakadt sorsúak ábrázolója* –, ami, a fent idézett műleírás-részletekhez hasonlóan, egy terjedelmes, szakszerű méltatásnak, akár egy különös érzékenységgel megírt, ihletett esszének is kiindulópontja lehetne.

A nagyigényű szakmai feladatok, az épp időszerű hivatali teendők mellett, olykor vészesen összetorlódnak. A *Zsánermetamorfózisok* kiállítás előkészítésével és a ka-

[3] *Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetben / The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe.* Kiállítási katalógus/ Székesfehérvár, Csók István Képtár. Szerk. Mojzer Miklós. Budapest, 1993. E kiállítási katalógus hasonló című bevezető tanulmányának magyar és angol szövege: 11–47., 78–81.

[4] Christoph Paudiss: *Csendélet fokhagymával és vaslábassal,* 1661. Tételszám a katalógusban: A38.

[5] Német festő: *Kilenc emberi koponya,* 1750 előtt. Tételszám a katalógusban: A30.



1931. november 7 - 2014. augusztus 24.

Kedves Barátaim, Családom,

2014. szeptember 5-én délután 3 órakor
búcsúzom Tőletek, Esztergomban,
a Szent Péter és Pál plébániatemplomban
(2500 Esztergom, IV. Béla u. 2).

A szertartás után én már M S Mesterrel együtt várlak
Benneteket egy utolsó koccintásra
az esztergomi Keresztény Múzeumban.

Kérlek Titeket, hogy a „megemlékezés virágai" helyett
az Esztergomi Keresztény Múzeum Alapítványt
támogassátok.

(K&H Bank 10200483-36110863-00000000)

†
Mojzer Miklós

3. Mojzer Miklós, 2014. © Magántulajdon.

talógus-szerkesztés munkálataival egyidőben, 1992–1993-ban állt össze az a – közreműködőkből és tanácsadókból álló – nemzetközi szakmai „stáb", amelyre ugyancsak kitüntetett és nem halasztható feladat várt: a küszöbön álló Donner-évforduló méltó megünneplése. Háromszáz évvel azelőtt, 1693-ban született ugyanis az európai barokk szobrászat nagymestere, Georg Raphael Donner, és Mojzer Miklós joggal érezhette, hogy az erre az alkalomra készülő reprezentatív bécsi kiadvány[6] – tanulmánykötet, egyszersmind kiállítási katalógus – munkálataiban, a szerkesztők határozott felkérésének eleget téve, a legavatottabb szerzők egyikeként részt kell vennie. Éspedig olyan írással, amely tudósi igényességű, de nemcsak a bennfenteseknek, a korszak szobrászatát kutató szakembereknek szól, és amely az életmű csúcsteljesítményét, a pozsonyi Szent Márton-székesegyház egykori főoltárát mutatja be és értelmezi.[7]

E feladat nagyon is testre szabott volt, ám az igazi, a legnagyobb kihívást talán épp ez jelentette. Az tudniillik, hogy ezt az egyedülálló, kivételesen impozáns (egykori) plasztikai együttest Mojzer három különböző, részben egymásra épülő, felettébb szuggesztív korábbi írásában behatóan elemezte.[8] Amire más, elfoglalt

6 *Georg Raphael Donner (1693–1741).* Ausstellungskatalog/Österreichische Galeria. Hrsg. von Sabine Grabner et al. Wien, 1993.

7 Mojzer, Miklós: Die szenische Ordnung des Pressburger Hochaltares von Georg Raphael Donner. Uo., 101–107.

8 Mojzer Miklós: Egy jelmezes mecénás: Esterházy Imre hercegprímás. *Sub Minervae nationis praesidio.*

kutató hasonló helyzetben talán hajlamos lett volna – hogy ezeknek a nemrég közölt, illetve sajtó alatt álló tanulmányoknak némely részleteit, passzusait itt-ott módosítva, könnyű kézzel összeollózza –, az ő fejében biztos, hogy meg sem fordult. Két követelmény lehetett nyilvánvaló és egyértelmű számára. Egyrészt az, hogy az írást – tartalmi és terjedelmi szempontból – az idegen (ezúttal német) nyelvű kötet szerkesztői elvárásaihoz igazodva, és a „befogadók", az olvasók – szakmabeliek és laikusok egy várhatóan széles köre – igényeinek megfelelően kell megformálnia. Másrészt az, hogy itt a donneri alkotásfolyamat lényegi sajátosságait tárgyaló korábbi elemzéseinek a kvintesszenciáját kell adnia. Szólni kell tehát mindenekelőtt a helyszínről, a pozsonyi székesegyház belső teréről, mint a magyar királyok koronázásának évszázadokon át hagyományos színhelyéről. Majd a mecénásról, Esterházy Imre prímás-érsekről, az ő intencióiról, a megrendelő és a művész sajátos, meglehetősen jól dokumentált kapcsolatáról. Továbbá és főleg: az ábrázolt téma – Szent Márton alamizsnát ad a koldusnak – addig példa és előzmény nélküli megjelenítéséről. Arról, hogy Martinus, a római birodalom egyik provinciájának lovaskatonája kit ismer fel – pontosabban: kit fog felismerni, kit kell majd felismernie – az előtte heverő ruhátlan alakban, akivel a tekintete találkozik. Hogy a cselekmény e sorsfordító pillanatában az atlétikusan megmintázott – korántsem invalidus – koldus képében, a gondviselés akaratából, maga az *ignotus Deus*, az ismeretlen, rejtőzködő isten mutatkozik meg, tárulkozik fel előtte.

Nyilvánvaló, hogy az értelmezéshez, a kompozíció – ennek lényeges összetevői a robusztusan megformált, a ruhátlan koldushoz idomuló térdelő/adoráló angyalfigurák – mélyebb jelentésének kifejtéséhez nélkülözhetetlenek az utalások és hivatkozások olyan irodalmi alkotásokra, amelyek a távoli múltban, vagy épp a barokkot követő korszakban fogalmazódtak meg. Így, egyebek között Pál apostol athéni prédikációjára, vagy Aquinói Szent Tamás *Adoro te devote, sancta deitas*-kezdetű Oltáriszentség-himnuszára a 13. századból, vagy épp Goethe költeményére – *Az isten és a bajadér* – 1798-ból. Továbbá olyan, hasonlóan nagy távlatot nyitó képi/kompozíciós előzményekre, mint Rubens híres müncheni, mitológiai tárgyú festménye[9], vagy a római Sixtus kápolna ítélkező Krisztusa Michelangelótól. Mindezek az utalások és kitérők Mojzer írásában a „helyükön vannak". A tanulmányt, a témához illő adekvát és érzékeny megfogalmazás mellett, épp ezek emelik meg és teszik olyanná, hogy méltó legyen az első Donner-monográfia szerzőjéhez – akinek a neve a cím alatti dedikációban olvasható –, Pigler Andor emlékéhez.

Az MS mester művészetével foglalkozó legkorábbi írásainak megjelenése (1965) és az utolsó, ilyen tárgyú tanulmányának közzététele (2008) között 43 év telt el. A kezdeteknél a mércét magasabbra aligha állíttathatta volna; már az első közlemények

Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest, 1989. 64–70.; Uő.: Donner egykori főoltáráról. *Művészettörténeti Értesítő*, 41. 1992. 36–44.; Uő.: L'altare tardobarocco: il caso dell'altar maggiore del Duomo di Bratislava. *Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche*, 80. 1992. No 753. 467–472

9 *Leukipposz leányainak elrablása*, 1618. München, Alte Pinakothek.

a reveláció erejével hatottak annak idején. Ahogy az egykori selmecbányai főoltár passióképeiről készült mesteri műelemzések megmutatták, Mojzert itt is, ezúttal is a lényeg érdekelte. Mármint az, ami világos szavakkal, közérthetően megfogalmazható. MS mester viszonya az elődeinek és jeles kortársainak művészetéhez, továbbá annak bemutatása, ami oeuvre-jét különlegessé, a másokétól jól megkülönböztethetővé teszi. A felsorolása és a láttatása annak, hogy mit vett át tőlük és az átemelt motívumokat hogyan formálta át és tette a sajátjaivá. S hogy eljárása mennyiben hasonlított a korszakban általános gyakorlathoz és miben, mennyiben tért el attól. Minderről és főként azokról a kapcsolatokról, amelyek az itáliai quattrocento alkotóihoz, valamint a korszakalkotó nürnbergi mesterhez, a fiatal Albrecht Dürerhez fűzték, világos és pontosan megrajzolt képet kaptak az olvasók. Köszönhetően olyan, különösen érzékletes megfogalmazásoknak is, amelyek közül elegendő talán, ha csak néhányat idézünk a korai publikációkból: „mint érett művész és egy túlérett stílus hordozója, szüretelt később érkezett kortársa (Dürer) termésében.[10] [...] mint új virágokat a régi kertben, magába ülteti és sajátjává formálja a kapottakat.[11] [...] Feltűnő a lebbenő drapéria sziromforma kezelése és nagysága a figurákhoz képest, ami Veit Stoss krakkói műveire jellemző. [...] A sziromforma kendő majdhogynem önállósult; mintegy kitöltetlen – tehát néma – mondatszalag, a jelenet (a Vizitáció) pantomim kísérője."[12]

Némely esetben ez a megközelítés – tágabban szólva: kétfajta művészetszemlélet szembeállítása –, mint lehetőség, korántsem magától értetődő. A Lille-i Királyok imádása-festmény esetében például szükséges volt annak felismerése, hogy a fiatal király képében, aki tekintetét a nézőre szegezi, maga a festő mutatkozik meg. (Korábbi írásában Mojzer úgy vélte, hogy e figura alighanem a festmény megrendelőjét ábrázolja.[13]) Ahogy egy későbbi tanulmányában ezt a képrészletet párhuzamba állítja és összeveti a fiatal Dürer közel egykorú, 1500-ban készült, híres müncheni Önarcképével, azzal a két alkotó szemléletének, művészi hitvallásának lényegi, alapvető különbségére világít rá. Az utóbbi kép mestere, a 29 éves Dürer – az *imitatio Christi* gondolatát, annak humanista értelmezését hirdetve – a megformálás készségének birtokában a csodatétel képességét, így az isteni küldetés lényegét igényli magának. „MS mester viszont, az ifjú király képét felvéve, jelmezt öltött. Újiása abban áll, hogy a Királyok imádásán az addig egy uralkodót vagy főrangú megrendelőt megillető király-szerepet önmagának tartotta fenn." A hangsúlyozottan egyéni vonásokkal „felruházott", pompázatosan ünnepélyes viseletű és majesztózus megjelenésű ifjabb királyt – azaz megformálóját, a Lille-i táblakép mesterét – az Isten kegyelméből (*Dei*

10 Mojzer Miklós: Dürer és MS mester. *Művészet*, 6, 1965, 5. 19–21.

11 Mojzer, Miklós: Le huitième tableau de chevalet du maître MS / MS mester nyolcadik táblaképe. *BMHB*, 29. 1966. 69-82., 114–120.

12 Mojzer, Miklós: Les panneuax du maître MS conservés à Budapest, Hontszentantal (Antol) et Lille / MS mester budapesti, hontszentantali (Antol) és Lille-i képei. *AGNH/MNG Évkönyve*, 1980. 4–5., 149–150.

13 Mojzer, Miklós: Die Fahnen des Meisters MS. *Acta Historiae Artium*, 12. 1966. 112.: 48. jegyzet.

gratia) kiválasztott, az alattvalók felett álló uralkodó (*szuverén*) megfellebbezhetetlen tekintélye illeti meg. Ismét Mojzer szavait idézve: „mindkét önarckép mimézis; Düreré teomorf, MS mesteré simulacrum regis."[14]

Egy angol nyelven megjelent, fontos kézikönyvről írott recenziójában, 1978-ban jelenti ki Mojzer talán először, hogy „az egyelőre még hazátlan, de bizonyosan német nyelvterületről származó MZ mester grafikai oeuvre-je igen szoros szálakkal látszik kapcsolódni a közép-kelet-európai illetőségű MS mester eddig ismert táblaképeihez. A két oeuvre forrásai közösek."[15] Az ezt követő években válhatott világossá számára, hogy másról, ennél többről van szó. Sőt, lényegesen többről. Egyre elmélyülő és szerteágazó további kutatásainak hozadékai nemcsak addigi vélekedését támasztották alá, de ekkortájt kialakuló meggyőződésében is megerősítették. Abban tudniillik, hogy a mi titokzatos MS mesterünk nem csak az MZ jelzésű grafikai művek alkotójával, hanem egy másik, nem kevésbé rejtőzködő kortárssal is azonos lehet. Nevezetesen azzal a festővel, aki a – sajnos nagyon gyér – forrásokban Marten Swarcz néven (is) szerepel. Aki a Nürnbergből egy időre Krakkóba települt híres szobrász, Veit Stoss közvetlen munkatársa volt. Legalábbis néhány éven át, az 1477 és 1485 közötti időszakban, közös főművük, a krakkói Mária-templom főoltárának elkészítése során.

A kilencvenes évek közepén, majd a Nemzeti Galéria emlékezetes kiállításának[16] előkészítése, rendezése idején – e kiállításnak Mojzer a tudományos tanácsadója volt – többen is feltették neki a kérdést: nem látja-e úgy, nincs-e itt az ideje annak, hogy lényegi megállapítását ezúttal hangsúlyosan közzétegye? Azazhogy, hangzott az igazi kérdés, hogyan is nevezzük most már – az adatok és a Tanár úr által újabban publikált szakcikkek ismeretében – az egykori selmecbányai oltárképek mesterét? Azoknak a kivételes kvalitású, egyedülállóan jelentős festményeknek az alkotóját, amelyek, ha talán nem is ott, helyben, de bizonyosan az ottani Szent Katalin-templom számára készültek 1506-ban? A kérdésre Mojzer kérdéssel válaszolt. Nem lenne-e tudálékos és vicces, ha valaki egyszer csak azzal állna elő, hogy Tintorettót ezután Jacopo Robusti névvel illessük? Vagy azzal, hogy a római *San Luigi dei Francesi* templom Máté evangélista történetét bemutató oltárképeinek mesterét, Caravaggiót mától fogva ugyancsak eredeti családnevén, M. Merisi néven szerepeltessük? Majd nyomatékosan, egyértelműen kifejtette: a név – MS mester – közismert, közel száz éve bevezetett és régóta elfogadott, széles szakmai körökben, a hazai és nemzetközi nyilvánosságban. Nálunk, ha a régi magyarországi művészet értékeléséről, megítéléséről van szó, kitüntetett, már-már emblematikus jelentése is van. Kár lenne, sőt, hiba lenne, ha eltérnénk ettől. Véleményét egyébként kifejezésre juttatta

14 Mojzer 1980. i. m. 16–22.

15 Jan Białostocki: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. London 1976. [rec.] *Művészettörténeti Értesítő*, 27. 1978. 217.

16 *Magnificat anima mea Dominum. MS mester Vizitáció-képe és egykori selmecbányai főoltára.* Kiállítási katalógus/MNG. Szerk. Mikó Árpád, Poszler Györgyi. Budapest, 1997. Mojzer Miklós bevezető tanulmányának címe: A festő hagyatéka, ahogyan ma látjuk. 9–25.

más módon, egyfajta „metakommunikációs" közlés formájában is. Tette ezt a témával foglalkozó két utolsó tanulmányának azonos főcímében, annak első mondatában, amely így hangzik: *A történeti MS mester sive Marten Swarcz seu Martinus Niger alias Marcin Czarny*.[17] A hasonló értelmű latin kötőszavak – *sive, seu, alias* – mintha egy súlyos, érdemi közlés kinyilvánításai lennének. Határozott üzenetértékük van, minthogy jelentésük: *avagy*, *vagy akár*, illetve *legyen bár*.

Nagy és messzire vezető kérdés, hogy az utóbbi évtizedek jeles művészettörténészei, akik régi korok művészetével foglalkoztak, mennyire ismertek és műveik mennyire olvasottak napjainkban. Abban mindenesetre biztosak lehetünk, hogy Mojzer Miklós legjobb írásai nemcsak a megjelenésük idején keltettek komoly figyelmet; sokan olvassák, tanulmányozzák őket azóta is. Ha volt valaki a közelmúltban szakmánk művelői között, akinek a publikációit egy nem is oly szűk olvasói réteg rendre figyelemmel kísérte, az ő volt. E lelkes olvasók – korántsem csak szakmabeliek – és a hozzá közel állók közül néhányan, nem egy alkalommal, megkérdezték őt: nem gondolja-e, hogy érdemes lenne – ha hivatali és egyéb teendői engedik, akár csak kis időre – visszatérnie fiatal éveinek egyik izgalmas témájához, az építészeti ikonológia kérdésköréhez? Konkrétabban: nem lenne-e hasznos új kiadásban ismét megjelentetni azt a művet, amely egy akkor induló kiadványsorozat, a *Művészettörténeti Füzetek* első köteteként látott napvilágot annak idején, 1971-ben?[18] Természetesen némiképp átigazítva, ahol kell, és lehetőleg jegyzetekkel, valamint a témához illő, bő illusztrációs anyaggal kiegészítve? Mojzer ilyenkor inkább elnéző türelemmel és szelíd egykedvűséggel, semmint kedvtelve hallgatta az érveket, amik az új kiadás mellett szólnának. Amelyek közül az *ultima ratio* rendszerint ez volt: az igencsak találó megállapításokon, az olykor „elevenbe vágó" kijelentéseken túl, mily gazdag ismeretanyagot adó, az architektúráról való gondolkodásnak mily tág távlatait nyújtó, pompás kézikönyv lenne ez napjaink fiatal építészeinek és építészhallgatóinak! Ő egy ideig gyakorolta a türelem erényét, majd véget vetett a beszélgetésnek. Nagyjából így: inkább nem. Nem gondolom, hogy ezen a téren adósságaim lennének.

Egyfajta nyugalmas derű és bölcs szelídség valószínűleg hozzátartozott az alaptermészetéhez. Ám ha kellett, ha a helyzet úgy hozta, tudott ő igencsak elszánt és harcias lenni. Szükség is volt erre az eltökéltségre, főleg a múzeumigazgatói évek alatt, nem is egyszer. Leginkább talán akkor, amikor a Régi Képtár egyik – nem törvényes úton elidegenített – festményét igyekezett a Szépművészeti Múzeum számára visszaszerezni.

---

[17] Mojzer Miklós: A történeti MS mester sive Marten Swarcz seu Martinus Niger alias Marcin Czarny, Veit Stoss krakkói főoltárának festője. I. rész. Krakkó 1485-ben és előtte. *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 2006. 223–250. Majd két évvel később: Der historische Meister MS sive Marten Swarcz seu Martinus Niger alias Marcin Czarny, der Maler des Krakauer Hochaltars von Veit Stoß. II. Teil. Krakau und Nürnberg im Jahr 1477 und davor. / A történeti MS mester sive Marten Swarcz seu Martinus Niger alias Marcin Czarny, Veit Stoß krakkói főoltárának festője. II. rész. Krakkó és Nürnberg 1477-ben és előtte. *AGNH/MNG Évkönyve*, 10. 2008. 90–141.

[18] Mojzer Miklós: *Torony, kupola, kolonnád.* Budapest, 1971. (Művészettörténeti füzetek, 1.)

Az 1960-as évek közepén a montreali *Musée des Beaux-Arts/Museum of Fine Arts* hírül adta, hogy vétel útján sikerült megszereznie Giorgio Vasari egy, az ottani munkatársak szerint addig ismeretlen művét, a *Kánai menyegző*t. A hír, amelyet e múzeum évkönyve tett közzé, természetesen azonnal eljutott Budapestre is. Az évkönyvben közölt illusztrációt látva a Szépművészeti Múzeum szakemberei – közöttük Mojzer – nyomban sejtették, hogy miről van szó. Elővették a háborús veszteségek listáját, majd Térey Gábor 1906-ban kiadott állománykatalógusát, amely pontos adatokat (meghatározás, méret, állapot etc.) feltüntetve, tételesen sorolja fel a Régi Képtár festményeit. Az összevetés eredménye nyilvánvaló volt: a kanadai múzeum új szerzeménye minden kétséget kizáróan azonos azzal a Vasari-képpel, amely a Térey-katalógusban a 248. tételszám alatt szerepel. (Ott található továbbá az 1945 óta lappangó, így nyilván háborús veszteségnek tekintendő művek listáján.) 1870-ben, az Esterházy-képtár megvétele során, mint e gyűjtemény egyik darabja került magyar állami tulajdonba. 1945 óta hiányzik a Szépművészeti Múzeum törzsanyagából.

Hogy – válaszul a Szépművészeti Múzeum megkeresésére – a kanadai jogászok mire hivatkoztak, ma már érdektelen. Tény, hogy a montreali múzeum e jogászi véleményekre hivatkozva mindenfajta, a festmény tulajdonjogát illető, érdemi megbeszélés, tárgyalás elől elzárkózott és hallani sem akart arról, hogy megváljon értékes új szerzeményétől. Ez volt az a helyzet, amelybe Mojzer nem akart, nem tudott belenyugodni. Az 1990-es évek elején kiderült, hogy a nyilvánvaló cél – a Vasari-kép visszaszerzése – egykönnyen nem érhető el. A festmény eredetét a montreali múzeum természetesen tudomásul vette, ám olyan érveket hangoztatott, amelyek meglehetősen súlyosnak tűntek és egy esetleges peres eljárás kimenetelét legalábbis bizonytalanná tették/tehették volna.[19] Ebben a helyzetben az alapvető kérdés nyilván az volt, hogy melyek azok a megfelelő lépések, amelyek – a meglévő és mind jobban elmélyülő szakmai kapcsolatokra építve – hasznosak, célirányosak lehetnek. Mojzer jó érzékkel ismerte fel, hogy mik ezek, és nagy türelemmel, kellő elszántsággal meg is tette ezeket a lépéseket. Leginkább a nagy nemzetközi kiállítások szervezésének gyakorlatára, az ezekben – és általánosabban: a nemzetközi műtárgykölcsönzésben – való egyeztetett, közös részvétel előnyeire hívta fel az „ellenérdekelt fél" figyelmét. Tény, hogy ami hivatali elődeinek az 1960-as évek óta nem sikerült, azt ő elérte. A montreali múzeum felülvizsgálta, majd megváltoztatta korábbi álláspontját és Vasari festményét – némi,

19 *A festmény nem szerepel az 1944-ben nyugatra menekített/hurcolt (majd 1946-ban visszaszállított) művek listáján, és ez a körülmény súlyos kérdéseket vet fel* – ez volt az ügyben véleményt nyilvánító kanadai jogászok érvelésének kiindulópontja. Akik a továbbiakban, harciasan és kissé nyersen, fel is tettek néhány, meglehetősen kényes kérdést: *miféle gyakorlat az, hogy jelentős műtárgyainak (festményeinek) egyikét egy országos múzeum „kihelyezi" valamely közintézménybe? Ki felel ilyen esetben e „kihelyezett" művek őrzéséért? Továbbá, nem lehetséges-e, hogy a budapesti múzeum valamikor – nyilván az 1930-as vagy az 1940-es években –, lemondva tulajdonjogáról megvált a festménytől? Talán egyszerűen pénzzé tette, azaz eladta? Ez a gyakorlat nem volt ismeretlen ott, Európa keleti felében a 20. században* – tették hozzá nem kis malíciával.

inkább jelképes ellenszolgálatás fejében – átadta, azaz visszaküldte Budapestre. A Szépművészeti Múzeum aulájában vehette át a főigazgató, Mojzer Miklós 1999. november 3-án, négy nappal a 68-ik születésnapja előtt.

A lényeglátó, érzékeny és pontos megfogalmazás megannyi példáját találjuk azokban a Mojzer-írásokban is, amelyek hangsúlyozottan személyes hangvételűek. Azokra a mondatokra gondolhatunk például, amelyekben Dercsényi Dezsőt (1910–1987),[20] a róla írott nekrológban megjeleníti.[21] Azzal a kategorikus közléssel indít, hogy „ő az új magyar műemlékvédelem első számú megteremtője." Majd következik egy rövid jellemrajz, amely sem többet, sem kevesebbet nem mond a szükségesnél, s amelynek minden szava, jelzője a helyén van: „ritkamód sokoldalú egyéniség, és hozzá azok közé a még ritkábbak közé tartozik, akik mindig meg tudták őrizni arcukat. [...] barátságosan nagyképű, érdeklődő, feszült vagy nyugodt, csodálkozó vagy elmerült, de mindig önmaga." Érdekes egyébként, hogy a merőben szubjektív, sarkított véleménynyilvánítás szabadságát, ahogy, egyebek között a *Torony, kupola, kolonnád* című művének jó néhány részletében, itt, ebben az írásában is megengedte magának. A Bölcsészkar kivételes formátumú és tekintélyű professzoráról, a tanszékvezető Fülep Lajosról például – aki tanította őt – ezt tudta leírni, egykori benyomásai és tapasztalata alapján: „a Tudományos Akadémia magasságában álló, a profetikus, a maga ideáinak és önnön jelenségének élő, csak a saját útját járó rideg puritán."[22]

Ahogy a bibliográfiájából kitűnik, 1979 és 2010 között nem kevesebb, mint 12 laudációt, illetve nekrológot tett közzé különböző folyóiratokban, kiadványokban azokról a pályatársairól, akiknek a munkásságát különösen nagyra becsülte. Ritka érzékenységgel megírt, mondhatni: megkomponált írások ezek, amelyek közül legalább kettő érdemel különös figyelmet. Az egyikről, amely a kilencvenéves Zádor Annát köszönti, ma is úgy érezzük, hogy nemcsak a saját nevében, de sokak/sokunk nevében is szólt.[23] A másik visszaemlékezés mesterét, Pigler Andort méltatja. A *Barockthemen* szerzőjét és hivatali elődeinek egyikét, aki egy igencsak viszontagságos időszakban, 1956 és 1964 között volt a Szépművészeti Múzeum főigazgatója. Írásának elején itt is egy nyomatékos közlés áll: „Az európai művészettörténet-írásban

[20] Akihez nemcsak a „kötelező" szakmai kapcsolat és a kölcsönös nagyrabecsülés fűzte őt; igen régi keletű volt a személyes összeköttetésük is. Dercsényi Dezső volt a lektora annak a régi hiányt pótló, impozáns kiadványnak, amely a hatvanas évek közepén német, angol és orosz nyelven is megjelent, és amely így lényegében megalapozta a fiatal Mojzer Miklós reputációját nemcsak itthon, de külföldön is: Boskovits Miklós – Mojzer Miklós – Mucsi András. *Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára.* Budapest, 1964. Azt a nemzetközi elismertséget, amely egyre szélesebb körű lett a későbbi évtizedekben, és amelyhez hasonlót nagyon kevesen mondhattak magukénak a valaha élt és itt tevékenykedett, azaz hazai művészettörténészek közül.

[21] Mojzer Miklós: In memoriam Dercsényi Dezső (1910–1987). *Művészettörténeti Értesítő*, 36. 1987. 162–163.

[22] Uo., 163.

[23] Mojzer Miklós: Zádor Anna köszöntése. *Művészettörténeti Értesítő*, 43. 1994. 1–2.

eddig a Barockthemen az egyetlen, nemzetközi érdekű és nélkülözhetetlen kézikönyv, amelynek hazájában élő magyar a szerzője."[24] A folytatásban az olvasó számára feltárul, hogy miben áll Pigler életművének korszakos jelentősége. Majd a befejezés, ahogy Pigler Andor és az elé járuló tekintélyes német professzor, Herbert von Einem első személyes találkozását (1965-ben), tőmondatokból, olykor csak félszavakból álló lakonikus dialógusát – amelynek tanúja volt a Régi Képtár első termében – visszaidézi, telitalálat. Gyönyörű, és persze már-már szívszorító is. A legkevesebb, amit mondhatunk róla, hogy szépírói erényeket mutat.[25]

Ahogy régen, úgy korunkban is sokan vannak a művészettörténészek között, akik saját, szűkebb kutatási területükről el-elkalandozva esetenként véleményt nyilvánítanak különböző, más-más korokban és más-más műfajokban tevékenykedő mesterekről. Előfordul, hogy ezek a vélemények nem érdektelenek. Olykor relevánsak is lehetnek. Tény mindenesetre, hogy Mojzer nem így, nem ebben az értelemben volt sokoldalú. Az ő „hozzászólásai", megállapításai minden esetben az illetékes, a kompetens, avatott szakember állásfoglalásai voltak. Különös műgonddal megformált, a fontos részleteket és a lényegi összefüggéseket egyaránt láttató írásai – szóljanak akár az itáliai vagy a német vagy a németalföldi festészet és szobrászat nagy korszakainak alkotóiról, vagy régiónk jelentős barokk-kori épületeiről, azok tervezőiről – maradandó értékűek. Sokáig példaadók lesznek.

MOJZER MIKLÓS PÁLYAKÉPE

Mojzer Miklós (1931. november 7. – 2014. augusztus 24.) művészettörténész. Édesapja: Mojzer Antal erdőmérnök; édesanyja: Regenhart Lúcia. Középiskoláit székesfehérvári, illetve a budai ciszterciek gimnáziumában végezte. 1955-ben diplomázott Gerevich Tibor tanítványaként az ELTE Művészettörténeti Tanszékén művészettörténész/muzeológus szakon; szakdolgozata: *Kalocsa és környékének XVIII. századi művészete*. 1954-ben gyakornok volt a Szépművészeti Múzeumban, majd 1955–1957 között a Szépművészeti Múzeum szakmai felügyelete alá tartozó Esztergomi Keresztény Múzeumban dolgozott. 1957–1974 között a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárában muzeológus volt, ahonnan átkerült a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményébe; itt előbb muzeológusként, 1977–1989 között osztályvezetőként dolgozott. Az ő vezetésével teljesedett ki a gyűjtemény, amely több mint 154 új darabbal gyarapodott. 1973–1991 között az ELTE Művészettörténeti Tanszék mb. előadója. 1989-ben pályázat útján elnyerte a Szépművészeti Múzeum vezetését, amelynek 2004-ig volt főigazgatója. 1980-tól szerkesztette a *Művészettörténeti Értesítő*t. Felesége: Kovács Éva (1932–1998) művészettörténész. Kitüntetések: Pasteiner-

[24] Mojzer Miklós: Pigler Andor (1899–1992). *Ars Hungarica*, 7. 1979. 259–268. – kisebb változtatásokkal újra közölve: *Frakkok* II. 407–418.

[25] Megemlíthető még további két – megszívlelendő megállapításokat kimondó és nem kevésbé találó – írás ugyanebből a műfajból: Szilárdfy Zoltán köszöntése. *Ars Hungarica*, 25. 1997. 7.; Mucsi András temetésén. *Mucsi András (1929–1994) emlékkönyv.* Szerk. Kaposi Endre. Esztergom, 2004. 58–60.

érem, 1966; Szocialista Kultúráért, 1977; Móra Ferenc Emlékérem, 1983; Ipolyi Arnold-emlékérem, 1996; Magyar Képzőművészeti Egyetem díszdoktorátus, 1998; Cavalliere della Republica Italiana, 2003; Magyar Köztársasági Érdemrend Középkeresztje (polgári tagozata), 2005.

BIBLIOGRÁFIA

Puskás Bernadett: Mojzer Miklós bibliográfiája *AGNH/MNG Évkönyve*, 1991. 14–17.; Puskás, Bernadett – Bardoly, István: Bibliography of the Publications by Miklós Mojzer. *Acta Historiae Artium*, 55. 2014. 9–14.; Puskás Bernadett – Bardoly István: Mojzer Miklós bibliográfiája. *Művészettörténeti Értesítő*, 60. 2011. 179–186.

MOJZER MIKLÓS FONTOSABB ÍRÁSAI

Architetura Civilis. (Iskolás művészet XVIII. századi építészetünkben) I. Az elmélet és az iskolázás. II. Oswald Gáspár. *Művészettörténeti Értesítő*, 6. 1957. 103–118.; *Werke deutscher Künstler in Ungarn*. Teil 1. *Architektur*. Baden-Baden; Strasbourg (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 329.); *Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára*. Budapest, 1963. [társszerzők: Bsokovits Miklós, Mucsi András]; *Torony, kupola, kolonnád.* Budapest, 1971. (Művészettörténeti füzetek, 1.); Le huitième tableau de chevalet du maître MS / MS mester nyolcadik táblaképe. *BMHB*, 29. 1966. 69-82., 114–120.; Die Fahnen des Meisters MS. *Acta Historiae Artium*, 12. 1966. 93–112.; Les panneuax du maître MS conservés à Budapest, Hontszentantal (Antol) et Lille / MS mester budapesti, hontszentantali (Antol) és Lille-i képei. *AGNH/MNG Évkönyve*, 1980. 4–5., 149–150.; Franz Anton Hillebrandt második (elpusztult) terve az esztergomi prímási székhelyre. *Művészettörténeti Értesítő*, 33. 1984. 255–260.; Az idősebb Grassalkovich Antal jegyzete a birtokain végzett építkezésekről, 1771-ből. *Művészttörténeti Értesítő*, 33. 1984. 78–81.; In memoriam Dercsényi Dezső (1910–1987). *Művészettörténeti Értesítő*, 36. 1987. 162–163.; Egy jelmezes mecénás: Esterházy Imre hercegprímás. *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdéskörében Németh Lajos 60. születésnapjára.* Budapest, 1989. 64–70.; Donner egykori pozsonyi főoltáráról. *Művészettörténeti Értesítő*, 41. 1992. 36-44.; Die szenische Ordnung des Pressburger Hochaltares von Georg Raphael Donner. *Georg Raphael Donner (1693–1741).* Ausstellungskatalog/ Österreichische Galeria. Hrsg. von Sabine Grabner et al. Wien, 1993. 101–107.; In memoriam Andor Pigler (1899–1992) / Pigler Andor emlékezete (1899–1992). *BMHB*, 78. 1993. 3–7., 95–99.; *Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a középeurópai barokk festészetben / The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe.* Kiállítási katalógus/ Székesfehérvár, Csók István Képtár. Szerk. Mojzer Miklós. Budapest, 1993.; A budapesti Szépművészeti Múzeum rekonstrukciója és bővítése. *Művészettörténeti Értesítő*, 43. 1994. 217–229.; Zádor Anna köszöntése. *Művészettörténeti Értesítő*, 43. 1994. 1–2.; A festő hagyatéka, ahogyan ma látjuk. *Magnificat anima mea Dominum. MS mester*

Vizitáció-képe és egykori selmecbányai főoltára. Kiállítási katalógus/MNG. Szerk. Mikó Árpád, Poszler Györgyi. Budapest, 1997. 9–25.; A történeti MS mester sive Marten Swarcz seu Martinus Niger alias Marcin Czarny, Veit Stoss krakkói főoltárának festője. I. rész. Krakkó 1485-ben és előtte. *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 2006. 223–250.; Der historische Meister MS sive Marten Swarcz seu Martinus Niger alias Marcin Czarny, der Maler des Krakauer Hochaltars von Veit Stoß. II. Teil. Krakau und Nürnberg im Jahr 1477 und davor. / A történeti MS mester sive Marten Swarcz seu Martinus Niger alias Marcin Czarny, Veit Stoß krakkói főoltárának festője. II. rész. Krakkó és Nürnberg 1477-ben és előtte. *AGNH/MNG Évkönyve*, 10. 2008. 90–141.; The Signature of Hans Siebenbürger, a Close Compatriot of the Dürer Family. *Bonum et pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday.* Eds. Lívia Varga et al. Budapest, 2010. 333–346.

MOJZER MIKLÓSRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Perneczky Géza: Mekkora a nemzeti kincstár? *Magyar Nemzet*, 1990. február 19. 7.; Németh Lajos: Tisztelet a muzeológusnak! *AGNH/MNG Évkönyve*, 1991. 305–307.; Zádor Anna: Arcképvázlat. *AGNH/MNG Évkönyve*, 1991. 11–13.; Szilágyi István: Mojzer Miklós köszöntése. *Vasi Szemle*, 46. 1992. 623.; Takács Imre ajánlása Mojzer Miklósról. [Ipolyi Arnold-érem] Henszlmann-Lapok, No 5. 1996. 44–45.; Tátrai Vilmos: Mojzer Miklós köszöntése. *Magyar Múzeumok*, 10, 2004, 4. 58–59.; Takács Imre: Mojzer Miklós köszöntése. *Művészettörténeti Értesítő*, 60. 2011. 177–178.; Rosdy Pál: Ami a nekrológokból kimarad. *Új Ember*, 2014. szeptember 7. 14.; Takács Imre: In memoriam Mojzer Miklós (1931–2014). *Műemlékvédelem*, 58. 2014. 302–304.; Takács, Imre: Miklós Mojzer (1931–2014). *Acta Historiae Artium*, 55. 2014. 3–8.; Jávor Anna: Mojzer Miklós (1931–2014). Művészettörténeti Értesítő, 64, 2015, 1. 223–227.; Gréczi Emőke: Beszélgetések Mojzer Miklóssal. *MúzeumCafé*, 13. 2019. No 69/74. 69–81.

A RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

AGNH/MNG Évkönyve: Annales de la Galerie Nationale Hongroise / Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, 1. – 1970–
BMHB: Bulletin du Musée National de Beaux-Arts / Szépművészeti Múzeum Közleményei, 1. –1947–
BTM: Budapesti Történeti Múzeum
ELTE: Eötvös Loránd Tudományegyetem
Forster Központ: Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, 2012–2016.
Frakkok: „Emberek, és nem frakkok". A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. I-V. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. I.: No 47.; II.: No 48.; III.: No 49.; 17. 2010. IV.: No 62.; V.: No 63.
Gulyás: Gulyás Pál: *Magyar írók élete és munkái. Új sorozat.* [a VII. kötettől sajtó alá rend Viczián János] I-VI. és VII-XIX. Budapest, 1939–1944., 1990– 2002.
HQ: The Hungarian Quarterly, 34–54. 1993–2014.
KMML: *Kortárs magyar művészek lexikona*. Főszerk. Fitz Péter. I–III. Budapest, 1999–2001.
KÖH: Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002–2012.
MÉL: *Magyar életrajzi lexikon.* Főszerk. Kenyeres Ágnes. I–II. Budapest, 1967–1969. kiegészítő kötetek: III.: A–Z. 1981., IV.: A–Z. 1994.
MÉM MDK MMA Magyar Építészeti Múzeum Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ
MK: ELKH BTK MK: Eötvös Loránd Kutatási Hálózat Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Kutatóintézet
MKCs: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport
MKSZ: Magyar Képzőművészek Szövetsége (1960–1971, 1973–1977), Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége (1977–1989), Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége (1990)
MMA: *Magyar múzeumi arcképcsarnok.* Főszerk. Bodó Sándor, Viga Gyula. Budapest, 2002.
MMÉE: Magyar Mérnök- és Építész-Egylet
MMÉEK: Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, 1–78. 1867–1944.
MNG: Magyar Nemzeti Galéria
MNM: Magyar Nemzeti Múzeum
MMIB: Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága 1872–1881.
MOB: Műemlékek Országos Bizottsága 1881–1949.
MTA: Magyar Tudományos Akadémia

MTAT: A Magyar Tudományos Akadémia tagjai. Főszerk. Glatz Ferenc. I–II. Budapest, 2003.
MTA KIK: MTA Könyvtár és Információs Központ
MUMOK: Múzeumok és Műemlékek Országos Központja 1949–1953.
NHQ: The New Hungarian Quarterly, 1–33., 1960–1992.
OMF: Országos Műemléki Felügyelőség 1957–1992.
OMvH: Országos Műemlékvédelmi Hivatal 1992–2002.
PPKE: Pázmány Péter Katolikus Egyetem
PPTE: Pázmány Péter Tudományegyetem
RÚL *Révai Új Lexikona*. Főszerk. Tarsoly István. I–XIX. Szekszárd, 1996–2008.
SzM: Szépművészeti Múzeum
Szinyei: Szinyei József: *Magyar írók élete és munkái.* I–XIV. Budapest, 1891–1914.
ÚMÉL: *Új magyar életrajzi lexikon.* Főszerk. Markó László. I–V. Budapest, 2001–2004.