

arshungarica

49. ÉVFOLYAM 2023 | 2

A HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata

150 éves a felsőfokú
művészettörténet-oktatás
Magyarországon



150 éves a felsőfokú művészettörténet-oktatás Magyarországon

Pócs Dániel

150 éves a felsőfokú művészettörténet-oktatás Magyarországon	141
---	------------

Tanulmányok

Rényi András

Poszthumán művészettörténet?	143
-------------------------------------	------------

Töprengések egy diszciplína jelenéről és jövőjéről

Szakács Béla Zsolt

A somogyvári Spinario – másfél évszázad olvasatában	151
--	------------

Jernyei Kiss János

Honori Dei altissimi singula cernentis	161
---	------------

A trencsényi jezsuita templom mennyezetképeinek programja és látszatkupolájának értelmezése

Eörsi Anna

Ábrahám áldozata késről késtre	173
---------------------------------------	------------

Donatello lecsúszó, Rembrandt leeső, El Kazovszkij szárnyaló fegyvere

Kovács Imre

„Térré vált idő”	189
-------------------------	------------

Fantín-Latour: a Lohengrin előjátékának litográfiája és a wagneri zene vizualizációja

Révész Emese

Hommage à Dürer	199
------------------------	------------

A kortárs magyar grafika az 1971-es Dürer-év nemzetközi eseményeinek kontextusában

150 éves a felsőfokú művészettörténet-oktatás Magyarországon

Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Művészettörténeti Intézete 2022. november 16–17-én ünnepelte fennállásának s ezáltal a hazai művészettörténet-oktatás intézményesülésének 150. évfordulóját. „Legfelsőbb elhatározásra” (azaz királyi jóváhagyással) másfél évszázaddal ezelőtt hozták létre a Budapesti Királyi Magyar Tudományegyetemen az önálló művészettörténeti (korabeli elnevezéssel „műtörténelem”) tanszéket, amelynek első professzora Henszlmann Imre (1813–1888) lett.

Az oktatás hivatalosan az 1873/1874-es tanév első szemeszterében, ténylegesen azonban – az 1873-ban a bécsi világkiállítás miniszteri biztosaként tevékenykedő Henszlmann elfoglaltsága miatt – csak 1873 decemberében indult. Az ekkor még egyszemélyes tanszéken heti két órában lehetett művészettörténetet hallgatni, az első kurzust Henszlmann az „Az ó-kori művészet története” címmel tartotta meg.¹ Felolvasásait eleinte még elsősorban a mintarajztanoda növendékei, azaz leendő rajztanárok és művészek hallgatták, az oktatás csak lassan, az 1880-as évek második felétől differenciálódott és fordult a „műtörténelem” bölcsészdoktori címre pályázó, tudományegyetemi hallgatói felé.²

Ettől kezdve a rendszerváltásig ez a tanszék, illetve annak közvetlen jogörököse, az ELTE BTK Művészettör-

téneti Tanszéke (később Intézete) lényegében egyedül látta el a magyarországi művészettörténész-képzés szakmai feladatát.³ A rendszerváltást követően más felsőoktatási intézményekben is önálló tanszéket kapott a művészettörténet,⁴ az ELTE-n kívül jelenleg a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen (1996-tól) és a Károli Gáspár Református Egyetemen (2015-től) folyik alap- és mesterfokú művészettörténész-képzés. Mostanra mindkét tanszék kialakította a saját, az ELTE-től eltérő profilját. Eredményességüket mutatja, hogy ma már az ott végzett hallgatók is a szakmai közélet aktív és sikeres tagjai.

Az alapítás előtt az ELTE BTK Művészettörténeti Intézete a „150 éves a Művészettörténeti Intézet” című, kétnapos programsorozattal tisztelgett.⁵ 2022. november 16-án tudománytörténeti előadások hangzottak el: Szentesi Edit a magyarországi művészettörténet-oktatás kezdeteit helyezte közép-európai kontextusba, és vizsgálta a tanszék első vezetőjének, Henszlmann Imrénak a kinevezési körülményeit. Gosztonyi Ferenc a hazai művészettörténet-írás és -oktatás meghatározó alakjának, Fülep Lajosnak (1885–1970) a szellemi hagyatékát elemezte, kitérve a Fülep-tanítványok működésére. Rényi András pedig a diszciplína történetét foglalta össze, bemutatta a hagyományos művészettörténet-írás differenciálódását, pluralizálódását, a szakmában

1 Ld. A Budapesti Magyar Királyi Tudomány-Egyetem tanrendje. Az MDCCCLXXIII–IV. tanév téli szakára. Budapest, Magyar Királyi Egyetemi Könyvnyomda, 1873. 11.

2 Gosztonyi Ferenc: „Van tanszékem az egyetemen.” Jegyzetek a mintarajztanodai és főiskolai művészettörténet-oktatás történetéhez (1875–1917). In: A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Az Orsz. Magy. Kir. Mintarajztanoda és Rajztanárképző, a későbbi Mintarajziskola és Rajztanárképző, majd Képzőművészeti Főiskola rajztanárjelöltjeinek, rajztanárjelöltnőinek és művésznövendékeinek az iskola tantervét illusztráló munkái, valamint az iskola könyvtárában található kézikönyvek, mintakönyvek, mintalapok, metszetek, fotók, reprodukciók és szemléltető eszközök bemutatója az 1871 és 1908–1921

közötti időszakból. Szerk. BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin–SZŐKE Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 299–317.

3 1939 és 1950 között – pár éves megszakítással – Szegeden is működött önálló Művészettörténeti Tanszék Felvinczi Takács Zoltán vezetésével.

4 Ld. SZAKÁCS Béla Zsolt: A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszéke. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 428–430; Uő: Művészettörténet-oktatás más egyetemeken. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 432–434.

5 Programját és az előadások absztraktjait ld. https://arthistory.elte.hu/media/74/99/c1a99bcd63007cfffbd769229d51656e85de601d39b9ef3a56d5315f0024/ELTE-MTI_150_programfuzet_v4.pdf (letöltve 2023. 11. 12.).

végbement nagyobb paradigmaváltásokat, és kérdéseket vetett fel nemcsak a művészettörténet jelenére, hanem annak jövőjére vonatkozóan is.

A második napon, november 17-én a hazai művészettörténész-képzésben jelenleg részt vevő három intézmény, az Eötvös Loránd Tudományegyetem, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem és a Károli Gáspár Református Egyetem oktatói – Csáki Tamás, Jékely Zsombor, Jernyei Kiss János, Kopócsy Anna, Kovács Imre, Pócs Dániel, Rényi András, Révész Emese, Somhegyi Zoltán, Szakács Béla Zsolt, Szőke Annamária és Takács Imre – mutatták be aktuális kutatásaikat. A három egyetem Művészettörténeti Tanszékeinek, illetve Intézetének nem ez volt az első közös szervezésű konferenciája: az intézmények közötti párbeszéd erősítése céljából 2017 óta minden évben megrendezzük, és a programnak minden alkalommal másik egyetem ad otthont. Az első konferenciát pontosan hat évvel a mostani előtt, 2017. november 17-én tartottuk meg az ELTE Bölcsészettudományi Karán.

A jubileumi eseménysorozathoz kapcsolódik az *Ars Hungarica* jelen száma is, amelyben a művészettörténeti tanszékek jelenlegi és volt oktatóinak írásait tesszük közzé – többségében, de nem kizárólag a kétnapos konferencián elhangzott előadások jegyzetelt változatát.

E lapszám előszavában – rendhagyó módon – nem csak a programsorozat előzményeiről kívánok szót ejteni. Az ünnepi ülés kiváló alkalmat kínált a szakma önvizsgálatára is, és megerősítette, hogy igenis szükséges újra és újra kritikai attitűddel közelíteni a régmúlt ismert (vagy annak vélt) történései felé. Szentesi Edit a tudománytörténeti szekció első előadásában (*A művészettörténet egyetemi oktatásának kezdetei Budapesten: a történetírás segédtudományából a filozófiai esztétikán át a műértés historizálásáig*) azzal szembesítette hallgató-ságát, hogy tulajdonképpen rosszkor van jó helyen: bár

a királyi jóváhagyáshoz szükséges miniszteri felterjesztés és az azt megelőző indítványok révén a művészettörténeti tanszék alapításának kérdése nyilvánvalóan már 1872-ben is napirenden volt, a tanszéket hivatalosan 1873-ban hozták létre.

Az 1873. április 12-én kelt királyi rezolúció egyértelműen fogalmaz: Henszlmann Imrét ekkor nevezték ki „nyilvános rendkívüli tanárrá a műtörténelem számára egyuttal rendszeresített tanszékre”. (Kiemelés tőlem.) A kinevezés ténye és dátuma tulajdonképpen eddig is ismert volt,⁶ mégis ritkán kapcsolódott össze azzal a felismeréssel, hogy a Művészettörténeti Tanszéket sem alapíthatták ennél korábban.

Márpedig az alapítás dátuma egészen a legutóbbi időkig 1872-es évszámmal élt a szakmai köztudatban. Az egyetem nyomtatásban megjelent tanrendjei már 1914-től kezdődően következetesen 1872-es alapításának mondták a művészettörténeti tanszéket,⁷ és ezt az adatot vitték tovább az utódintézmény, az Eötvös Loránd Tudományegyetem kiadványai: 1961-ben *Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Egyetemi Tanácsának ülései*,⁸ 1970-ben *Az Eötvös Loránd Tudományegyetem története 1945–1970*,⁹ 2006-tól a *Ténykönyvek* évenként kiadott kötetei,¹⁰ és ezt vették alapul a tanszék történetét feldolgozó tudományos elemzések is.¹¹ S ha időről időre fel is bukkant a helyes évszám,¹² az egyetemi kiadványok hitelesnek gondolt adatait a közvélekedésben nem írta felül.

Ennek következtében az *Ars Hungarica* 2023 decemberében megjelenő, a művészettörténet-oktatás 150. évfordulójának szentelt tematikus száma ténylegesen is jubileumi kiadvány: pontosan százötven évvel azután jelenik meg, hogy Henszlmann Imre 1873 decemberében megtartotta első művészettörténeti óráját a Budapesti Magyar Királyi Tudományegyetemen.

Pócs Dániel

6 Professzori kinevezését a Henszlmann-életrajzok többnyire 1873-ra teszik, ld. pl. HENSZLMANN Imre: *Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990. 469; Henszlmann Imre (1813–1888). *Kiállítás születésének 200. évfordulója alkalmából*. Szerk. BUBRÁK Orsolya. Budapest, Argumentum Kiadó, 2013. 4.

7 Ld. *A Budapesti Királyi Magyar Tudományegyetem tanrendje az MDCCCXIV–MDCCCXV. tanév első felére*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1914. 104.

8 VAYER Lajos: Jelentés a Művészettörténet Tanszék tevékenységéről. In: *Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Egyetemi Tanácsának ülései*, 1961–1962. 343.

9 MAROSI Ernő: Művészettörténet. In: *Az Eötvös Loránd Tudományegyetem története 1945–1970*. Szerk. SINKOVICS István et al. Budapest, ELTE, 1970. 578–583.

10 Itt már kiegészítve azzal a tévedéssel, hogy a tanszék első vezetője Pasteiner Gyula volt. Ld. pl. *Eötvös Loránd Tudományegyetem. Ténykönyv 2006/2007*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2006. 174.

11 A teljesség igénye nélkül: TÍMÁR Árpád–SZENTESI Edit–GOSZTONYI Ferenc: Gosztónyi Ferenc „A magyar művészettörténet-írás története (1875–1918): a »Pasteiner-tanszék« című doktori (PhD-) értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 172, 174, 176; MARKÓJA Csilla: A budapesti művészettörténeti tanszék története. *Enigma*, 28. 2021 (2022), 106. sz. (A művészettörténeti tanszék története, 1.) 7–8.

12 1873-as alapításának mondta a tanszéket például – szintén a teljesség igénye nélkül –: CZOBOR Béla: *A keresztény műarchaeologia encyclopaediája. Kiváló tekintettel a hazai műemlékekre*. Budapest, Franklin-Társulat, 1880; ZÁBOR Anna: Henszlmann Imre emlékezete. *Magyar Tudomány – A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője*, ú. f. 9. 1964. 2. sz. 67; MAROSI Ernő: Művészettörténet-írás, művészettörténészek. *Enigma*, 13. 2006. 47. sz. 26.

Rényi András

Poszthumán művészettörténet?*

Töprengések egy diszciplína jelenéről és jövőjéről

Kedves Kollégák, Barátaim,
amikor a belső körökben fölmerült, hogy egykori intézetigazgatóként és korelnökként, ráadásul rangidős egyetemi polgárként, aki épp idén ötven éve lépte át az *alma mater* kapuját, és miután főállású munkatársként, végigjárva a számléltrát, még mindig itt van, nekem is illene előadnom e jeles ünnepi eseményen, hártottam a kézenfekvőt: hogy Henszlmann és Fülep után beszéljek például Németh Lajosról vagy Marosi Ernőről. Hártottam, mert bár Németh Lajos munkáival ilyen-olyan összefüggésben foglalkoztam korábban, tanszékvezetése idején még a konkurens Esztétika Tanszék kötelékébe tartoztam, szemben például Szőke tanárnővel, aki ráadásul évek óta épp a professzor úr tanári munkásságát kutatja. Vele szemben sem lett volna ildomos az ő témájáról beszélnem (eredményeiről, ha minden igaz, a holnapi hármaskonferencián számol be majd). Marosi Ernőre tavaly nyáron az *Élet és Irodalom* hasábjain kolumnás nekrológban emlékeztem ugyan, de az ő tanszéki-oktatói és tudományszervezői munkásságát is olyan kollégáknak illene inkább méltatni, akik nálam szorosabban követték szakmai pályáját és közelebb álltak kutatási témáihoz.

Hát akkor találgat ki valamit! – szölt az intézetigazgatói és tanszékvezetői verdikt. Nos, arra gondoltam, hogy ha már protokolláris okokból nem térhetek ki a feladat elől, megosztok Önökkel, Veletek egy engem régóta foglalkoztató, a szakmánk jelenét és jövőjét mélyen érintő, és ezért, azt hiszem, nagyon is ide illő dilemmát.

Dilemmáról, nyitott kérdéssről beszélek, és az sem véletlen, hogy a kissé blikkfangos cím alatt az alcímben mondókám műfaját *töprengések*ként jelöltem meg. Töp-

rengések olyasvalamiről, ami az utóbbi években kifejezetten és égetően aktuálissá vált a számomra – s talán nem csak az én számomra.

A címben feltett kérdés persze inkább csak figyelemfelkeltő: nem szándékom itt klónozásról, virtuális valóságokról, avatárlétráról és hibridizációról, mesterséges intelligenciáról és hasonló, a poszthumán fogalmával asszociálódó kortárs fejleményekről értekezni. A kérdés sem sokkal akadémikusabb: tekinthető-e századunk, a 21. század művészettörténete még mindig *humán* tudománynak? Van-e még létjogosultsága „a művészettörténet mint humanista tudomány” Panofsky által még 1940-ben, amerikai emigrációban megfogalmazott eszményének?

Már az is kérdés, hogy beszélhetünk-e még egyáltalán „a” művészettörténetről mint egységes diszciplínáról. Nem azzal kellene-e kezdenünk, hogy a szakmánk neve mára egy izgalmasan sokirányú, gazdagon burjánzó, tarka tudományosság sápadt, általános ernyőfogalmává vált? Elég akármelyik kurrens külföldi áttekintést felütni napjaink művészettörténetéről, hogy lássuk: a szót bővítmények és jelzők nélkül nem is lehet ma már használni. Beszélnek feminista, *gay* vagy *queer* művészettörténetről, posztkoloniális és marxista művészettörténetről, nevezik összefoglalóan új művészettörténetnek („new art history”-nak) is; továbbá szó van tudásszociológiai, társadalomtörténeti, antropológiai irányultságú művészettörténetről is. Asszociálják posztstrukturalizmussal, dekonstrukcióval, fenomenológiával és pszichoanalízissel, sőt tudományfilozófiával és szemiotikával is: van, aki (a művészetintézmény egészét társadalmi alrendszerként vizsgáló) kritikai társadalom-

* Előadasként elhangzott az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének 150 éves jubileuma alkalmából tartott ünnepi ülésen 2022. november 16-án.

tudománynak tartja, más ideológiakritikai karaktert szabna neki, sőt szó van kortársi intervencióként, politikai aktivizmusként űzött szakmai praxisról is. Mindhez más-más kérdésfeltevések, elméleti modellek, magyarázó rutinok és módszertanok tartoznak. Ki látja át ezt a hatalmas terepet?

Persze, nem arról van szó, hogy ne léteznének továbbra is „régí vágású” művészettörténészek, muzeológusok, hogy ne volnának közöttünk szakkutatók, műfajok, korszakok, földrajzi területek szakértői. Vagyunk még olyanok, akik ma is művészileg releváns történeti emlékekkel – épületekkel, kertekkel, festett-faragott művekkel, grafikai lapokkal, iparművészeti tárgyakkal, installációkkal és hasonlókval – foglalkozunk, autopsziára, *connaissanceur*i jártasságokra, levéltári kutatásokra és könyvtározásra alapozva továbbra is datálunk és attribuíálunk, összehasonlítunk és elemzünk, tanulmányokat és monográfiákat írunk, kiállításokat rendezünk és katalógusokat szerkesztünk. De nem könnyű szembenéznünk a ténnyel, hogy tradicionális normáink, a Fülep Lajos, Németh Lajos vagy Marosi Ernő fémjelezte önértelmezésünk és módszereink, röviden a *jelző nélküli* művészettörténet lassan elvesztette egykori *privilegizált* helyét, mára egy lett a megannyi megcímkézett másik között. Mindenesetre gyors tempóban veszít egykor az *univerzális művészettörténeti horizont* képviselőjére bonyújtott igényének érvényességéből, menthetetlenül szubkulturalizálódik.

És hát a mi szűkebb, hazai köreinkben sem lehet nem észrevenni a fókusz eltolódását a művek történeti meghatározásáról, továbbá a stíluskérdésekkel és jelentésvilágokkal való közvetlen foglalkozásról a művészi praxis szélesebb társadalmi kontextusai, maga a „művészet” mint – ahogy a szociológusok mondják – *társadalmi alrendszer* vizsgálata felé: egyre többet olvasunk és írunk a mecenatúra, a műgyűjtés, a múzeumügy és a kiállítás-ipar vagy a művészképzés és általában az intézmények történetéről. A művészet nyilvánossága, a műkritika vagy a művészeti piac működése, a műkereskedelem, a magángalériák ügye és hasonlók mára legitim kutatási, akár doktori témának számítanak.

Előadásom tárgya szempontjából még fontosabb fejlemény, hogy a művészettörténet historiográfiája, a szakmánk története iránti érdeklődés is lassan átke-reteződik: a tudománytörténet, a kutatás szellemi és módszertani előfeltevéseinek számbavételéről átterül a hangsúly a társadalomtörténeti kontextusra, a mű-történészek és különféle csoportjaik dinamikájának, iskoláik hazai és nemzetközi kapcsolatainak alakulására. Néhány éve, 2015-ben épp ebben a teremben tartottunk

fontos konferenciát „Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vészorszakban” címmel, s kaptunk voltaképp döbbenetes képet arról, hogy közvetlen elődeink miként éltek/szenvedték meg azt, ami a két háború közötti Magyarországon történt; hogy a mégiscsak az *értelmiségi* elit részét képező magyar művészettörténész-társadalom miként képezte le azokat a politikai, ideológiai, világnézeti megosztottságokat, történelmi előítéleteket és nemzetkarakterológiai elfogultságokat, morális érzéketlenségeket és bűnös félrenézéseket, amelyek aztán – egyebek mellett – a magyarországi holokausz katasztrófájához is, számos kiváló egykori kollégánk – Bodonyi József, Péter András, Lányi Ernő – pusztulásához is elvezettek. Nem felejtjük el, hogy szűk évszázaddal ezelőtt e falak zsidóverő diákpogromok zajától voltak hangosak, melyekhez bizony az eszmei muníciót felkent bölcsész tudósok, köztük művészettörténészek, a mi *humán* tudományunk egynémely professzora is szolgáltatta. Mondhatjuk-e, hogy a szakmai közösség kritikus szembenézése a saját múltjával, az önvizsgálat, a saját felelősség firtatása a mindenkor jelenben (beleértve a mát is) *nem tárgya* a művészettörténetnek – csak azért, mert az túlmutat rutinfeladataink horizontján?

Nyilván nem mondhatjuk ezt – Marosi Ernő az említett konferencián elhangzott szigorú és kíméletlenül őszinte előadása mutatott erre kiváló példát. Ernő ugyan nincs már közöttünk, de velünk maradó szelleme arra int, hogy éppen mi, a jelző nélküli művészettörténet mai örökösei háríthatjuk a legkevésbé a rákérdezést diszciplínánk *jelenének* kérdésére. Érvényesek-e még, fenntarthatók-e még annak az univerzalista tudományeszménynek a normái, amelynek alapjait a mi tanszékünk alapításával nagyjából egy időben fektették le Bécsben Wickhoff és Riegl, nyomukban pedig Dvořák és Schlosser, s amelyet Sedlmayr és – német oldalról – a Rieglhez kapcsolódó Panofsky fejlesztett tovább?

Fél évszázaddal ezelőtt én még úgy tanultam a tudománytörténetet, hogy az a módszerek gazdagodásának, finomodásának, a kutatás fokozódó komplexitásának kontinuos folyamata, ha tetszik, egyetlen töretlen fejlődéstörténet volt. Ma már nem így gondolom: időközben a tudományfejlődés alapvetően diszkontinuos menetét hirdető Thomas Kuhn – voltaképp posztmodern – közéletiségének híve lettem, és inkább a radikális különbséget látom például a riegli-wölfflini stílusfenomenológiára építő stílustörténet és az azt radikálisan fölülíró Warburg–Panofsky-féle ikonológia tudományos alapállása között – ezért is beszéltem mondókám elején paradigmaváltásról, a fogalmat ezúttal nem metaforikusan,

hanem kifejezetten a kuhni tudományfilozófia szellemében, kategoriális értelmében használva. Mégis, a kutatás előfeltevései és a módszertani tudatosság szempontjából itt és most rokonságukat és közös alapjaikat hangsúlyoznám: mert mind a stílustörténeti analízis, mind az ikonológiai interpretáció az *egyetemes* művészet és az *egyetemes* tudomány kategóriáiban gondolkodott, a „new art history” – a vizuális kultúrakutatástól a képtudományokig – viszont épp ezt, a művészettörténet univerzalitásigényét kezdte ki: persze mindegyik diskurzusa a maga módján. És nem mondható, hogy alaplatlanul mutattak volna rá egy sor rejtett, tudattalan előfeltevésre, amelyen a „jelző nélküli művészettörténet” nyugodott, de amelyek idővel, a globális-történeti folyamatok és a modernizáció előrehaladtával mindenféle torzuláshoz vezettek. A posztkolonializmus képviselői például jó okkal mutattak rá arra, hogy a Nyugat a fehér ember civilizatorikus fölényének tudatával és jegyében gyarmatosította az Európán kívüli világot – és a hódítás ideológiájában bizony, tetszik ez nekünk, vagy sem, a mi „humanista diszciplínánk” is benne foglaltatott. A feminista művészettörténet fellépése nemcsak arra vetett éles fényt, hogy a szakterületünk képviselői is milyen magától értetődőként fogadták el és örökölték generációról generációra tovább a nőkről való beszéd előítéletes kliséit, hogy miként hanyagolták el és minősítették le az eleve hendikeppel induló nőművészek artisztikus teljesítményét, de arról is, milyen kevésbé tematizálta az európai művészettörténet a társadalmi nemek – például a nők tárgyá-témává tételének maszkulin módjában megmutatkozó – problémáját. Napjaink újmarxista művészettörténete szembefordul a hagyományos művészettörténettel, mert az a „magas művészet” kultuszának ápolásával a fennálló viszonyok konzerválását szolgálja, és feladatát a tudományosság ideológiai funkciójának a leleplezésében, illetve a privilegizált helyzetben lévő polgári elit művészeteszményének varázstalanításában látja.

Egész más irányba fordítanak a szekerünket a kortárs képtudomány különféle ágazatai, amelyek leginkább a vizuális médiumok nem kellő mélységű és nem kellőképp szakszerű ismeretét vetik a szemünkre. Eltérő mértékben és intenzitással bírálják például a Panofsky által fémjelzett ikonológiai interpretáció módszerének szövegközpontúságát, de elégedetlenek a stílustörténetek formaelemzéseivel is, amennyiben azok sem szenteltek elegendő figyelmet a képek belső termé-

zetének, a képi jelentésgenerálás médiumspecifikus sajátosságainak, amelyről a legtöbbet maguktól a művésztől lehetne tanulni. Márpedig az ilyesmi bizony idegen a klasszikus művészettudomány felfogásától és gyakorlatától. Megint más irányban érzik szűknek a művészettörténet spektrumát a *visual culture* kutatói. Ők a tudományos szempontból releváns vizsgálati tárgyak kiválasztása tekintetében látják a gyakorlatunkat kirekesztőnek, és beeresztenének minden, a látással és a láthatósággal kapcsolatos kérdést. Nem korlátozódnának az épített környezet és a tárgykultúra vizualitására: bevonná a személyközi, a társas, illetve a nyilvános érintkezés vizuális aspektusait, a politikai és tömegkommunikáció vizuális retorikájának kutatását egy-egy korszak, történeti vagy kulturális konstelláció átfogó vizsgálatába.

Van-e érvényes és érvelhető válaszuk ezekre a bírálatokra? Az az érzésem, hogy nincs. Akárhogy is nézzük, az új kezdeményezések minden aspektusában kikezdi azokat az előfeltevéseket, amelyeken szaktudományunk hagyományosan nyugodott, és amelyek elfogadása – minden világnézeti, esztétikai, ízlésbeli és értelmezési vita ellenére – legalább száz évig garantálta a diszciplína önazonosságát. Mára erodálódni látszik minden, a vizsgálandó tárgykörökre, a tudomány feladataira, módszereire, a tudományosság kritériumaira és hasonlókra vonatkozó korábbi konszenzus: mintha az elmúlt négy-öt évtized folyamán lassan és észrevétlenül kicsúszott volna lábunk alól mind a „művészet”, mind a „történelem”, mind a „tudomány” addig többé-kevésbé biztosnak vélt, szilárdnak hitt talaja. Ezzel együtt megszűnt a közös horizont: ma már nincs olyan közös nyilvánosság, amelynek színe előtt e diskurzusoknak mint a művészettörténet részterületeinek legitímálniuk kellene magukat, nincs olyan közös tér, amelyben megannyi jogos és érdekes problémafelvetésük összevethető, közösen hasznosítható tudássá szervülhetne össze.

Úgy tűnik, igaza volt Hans Beltingnek, amikor elhíresült 1983-as, *Vége a művészettörténetnek?* című pamfletjének tíz évvel későbbi átdolgozott-bővített kiadásában elhagyta a címből a kérdőjelet: vége van.¹ Ez persze nem azt jelentette, hogy többé nincs – hisz lám, ennek is csaknem harminc éve, és még mindig itt vagyunk. Emlékszem egy beszélgetésre Marosi tanár úrral, aki legalább tizenöt éve, amikor a Magyar Tudományos Akadémián épp a Művészettörténeti Bizottság volt soron egész napos felolvasó ülést tartani, és a tudományszak hely-

1 HANS BELTING: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München, Verlag C.H. Beck, 1995. Magyarul:

A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után. Ford. TELLER Katalin. Budapest, Atlantisz, 2006.

zete volt napirenden, javaslatom hallatán, hogy legyen az esemény címe Belting könyvéé, de újra kérdőjellel, élénken tiltakozott. Persze, akkor és ott inkább taktikai megfontolásból tette, mondván: vannak az Akadémián is elegenden, akik örvendezve fogadnák, ha a diszciplína önként jelentené be a feloszlását, és rövid úton le is vonnák belőle a költségvetésre vonatkozó következtetést is.

Mégis azt hiszem, hogy siránkozás helyett jobban tesszük, ha – részben Beltingre is támaszkodva – megpróbáljuk egy kicsit jobban érteni a helyzetet, amelyben ma is leledzünk – és amit itt és most összefoglalóan posztmodern tünetegyüttesnek neveznek. Belting elemzése is arra fut ki, hogy nem „a” művészettörténetnek van vége, csak annak a „nagy elbeszélésnek”, amelyet mostanáig magáénak vallott – és amit én két, diszkontinuus, mégis közös alapokon álló elbeszélésnek, önértelmezésnek látok. Mind a kettő a modernitás világállapotában keresi a diszciplína helyét, de más-más aspektusból szól róla, és ezért lehetővé teszi, hogy ellehetetlenüléséről is differenciáltabb képet alkossunk magunknak.

Hátulról kezdeném. A posztmodernről ma is sokan gondolják, hogy nem volt több múltó divatnál, habkönyvű intellektuális kalandnál. És meglehet, igazuk van: univerzális értelemben az *anything goes* vagy a *small is beautiful* tényleg alig több sekélyes, olykor cinikusra hangoztató konyhafilozófiánál. De jelentősége nem is bölcseleti vagy művészi mélységében keresendő. Már a neve is félrevezető: mi, történészek, hivatalból kedveljük a korszakolást, nemigen tudunk megenni a történelmi idő felosztása, szakaszolása, jelentéssel bíró határpontok kijelölése nélkül. Azt hiszem, a *posztmodern* is ennek a rutinnak köszönheti a nevét: mintha a modern *után* új korszak kezdődött volna. Sokan voltak, akik ebben a történelem menetének természetes folytatódását látták. Csakhogy kiáltó fogalmi üressége, efemer tündöklése és gyors szétpergése éppenséggel arról árulkodott, hogy a posztmodern nem lehetett egy új *szubsztantív* korszak megjelölése: hogy nem volt egyéb kulturális szimptománál, egy nem túl bonyolult fölismerés kimondásánál és nyugtázásánál. Az vált benne uralkodó közvélekedéssé, hogy a késő kapitalizmus és a posztindusztriális társadalom viszonyai között, miközben az egyre gyorsuló modernizáció és vele a digitális technológia, a gazdasági és kulturális globalizáció expanziója az anyagi valóságban feltartóztathatatlanul halad tovább a maga útján,

a kulturális modernizáció anarchikussá-entrópiakussá bonyolódó terében az európai felvilágosodás, a progresszió és az összembari emancipáció történelmi eszkatológiája, a modernitás reményelve elvesztette reális létalapját – ennél fogva civilizatorikus kötőerejét is. Úgy is mondhatjuk: a posztmodern csak *szellemi* értelemben vont cezúrát, amennyiben lerázta magáról a kulturális modernitás örökölt kényszereit: egyfelől az összembari jövő ígéretéből, másfelől a humanista örökség ápolásának morális parancsából fakadó terheket.

Én Jürgen Habermas elemzését érzem a magam ízléséhez legközelebb állónak, aki a kulturális modernséget úgy tekinti, mint *szakértelmek* fokozódó differenciálódását, a tudás szakszerűsödését. Eszerint a modern világban – a premodern világképek széthullásával – a társadalmi gyakorlatban fokozatosan „elkülönülnek egymástól az objektíváló tudomány, a morál és a formális jog, illetve az autonóm művészet értékszférái”: intézményesülésük során kifejlesztik saját tudásaik immanens racionalitását, kidolgozzák érvényességi kritériumaikat, értékszempontjaikat és belső értékrendjeiket. „Ettől fogva létezik a tudományok, az erkölcs- és jogelmélet, valamint a művészetek *belső* története.”² A felvilágosodás modernségprogramja még úgy ösztönözte ezt a fajta professzionalizálódást, hogy az így felszabaduló „kognitív potenciálok” visszavezetődjenek a mindennapi élet gyakorlatába, „az életviszonyok észszerű alakításában” is hasznosuljanak. Magyarul: a szakértői elitek, a tudományhoz, a joghoz vagy a művészethez értők tudása azért intézményesül, hogy valahogyan közkinccsé is váljon, és megtermékenyítse a laikus polgárok, a társadalmi közösség életét. A fölvilágosítók „még abban a szertelen várakozásban éltek, hogy a művészetek és a tudomány nemcsak lehetővé teszik a természeti erők fölötti ellenőrzést, hanem világ- és önértelmezésünket, a morális haladást, a társadalmi intézmények igazságosságát, sőt még az emberek boldogságát is elő fogják mozdítani.”³

A 20. századra a modernitás fölvilágosult eszményének, a humboldti *Bildungsbürgertum* lehetőségének optimizmusából nem sok maradt. De a probléma – a szakértelmek átjárhatatlanná válása, azaz növekvő távolodásuk egymástól és a mindennapi életvilág emberétől – megmaradt. Ezt épp a művészet modernizációjának példáján lehet a legjobban szemléltetni. Hiszen például az absztraktok műveire különösen igaz, hogy

2 Jürgen HABERMAS: A modernség: befejezetlen program. Ford. FELKAI Gábor. In: *Uő: Válogatott tanulmányok*. Összeállította FELKAI Gábor.

Budapest, Atlantisz, 1994. 269.

3 *Uő*.

„minőségük független a gyakorlati étellel kapcsolatos vonatkozásaiktól”⁴ – Klee-vel vagy Kandinszkijjal találkozáskor a legtöbb néző zavarba is kerül, ha szeretné megérteni és valamiképp a maga tapasztalati valóságára adaptálni azt, amit a modern múzeum falain lát.

Mert az a tudás, amely e műveket létrehozta, nagyon is *szakértői* tudás. A művész, amikor a pályára lép, a modernitás világállapotában nemcsak a szakosított múzeumok, művészképző akadémiák, a kiállításipar, a műkereskedelem, a művészeti sajtó intézményes kereteit találja készen, hanem választott művészetének egész előtörténetét is, *művészi problémák* évszázadok során megérlelődött-kijegyezsedett kontinuumát is, amelyhez valahogy kapcsolódnia kell, ha részesévé akar válni a művészetcsinálás egyetemes történetének. Persze a művészet dolgaiban nem a művészé az egyetlen releváns szakértelem: a *connaissanceur*tól a becsüsig, a galeristától a műkritikusig mindnek megvan a maga speciális kompetenciája. És hát, nem utolsósorban, a művészettörténet is a „művészetintézmény”, e roppant szerteágazó társadalmi alrendszer keretén belül jön létre, és önállósodik mint épp e szakterület történetének a tudománya.

Vegyük észre: a folyamat, ahogy az impresszionisták, a posztimpresszionisták, a kubisták, majd az absztraktok *művészi* praxisa mindinkább a történetileg készen talált formaproblémák és művészi megoldások továbbfejlesztésén alapul, párhuzamosan zajlott a művészet-történet *modern* tudományként való megalapításának folyamatával. Véletlen-e, hogy Alois Riegl az új diszciplína voltaképpen kutatási tárgyát épp a tiszta formára redukált stílusban jelölte meg? És hogy rögtön az elején leszögezte: a művészettörténész a stílust eleve csak többes számban gondolhatja el: hogy azt minden konkrét műtárgy esetében mint tisztán empirikus érzetadatot kell izolálnia, és úgy kipreparálni, hogy azt össze lehessen hasonlítani a többi műtárgyával? Ezért igyekszik Riegl módszeresen leválasztani egy-egy stílus érzéki meghatározását minden egyéb vonatkozástól és kontextustól: ezért különíti el a stílus történetét például az ikonográfia, a liturgia, a teológia, a bölcséleti-irodalmi források, a szociológiai és egyéb determináns tényezők kutatásától. A művészet új *tudománya*, bár látszólag a múzeumi régiségek felé fordul, és szigorú történettudománynak gondolja magát, valójában a századfordulós kortárs művészek észjárásával rokon. A stílustörténet radikális pozitívizmusa épp radikális for-

malizmusa (és saját kortársai iránti nyitottsága) miatt volt igazán termékeny, nem makacs historizmusa vagy a stílusok alakulásáért felelős kollektív szubjektumok feltételezése miatt.

Épp a posztmodern nézőpontváltás tette nagyon plasztikussá azt a rejtett rokonságot, amely például Wölfflin 1915-ben publikált *Grundbegriffjének* reneszánszt és barokkot formaproblémák szinkron variációiként összehasonlító elemzéseit Picasso a stílus egységét dekonstruáló, egy-egy stílusalkotó tényezőre fókuszáló festői-grafikusi praxisával rokonítja. Azokra a stílusparafrázisokra és variációs játékokra, amelyekbe Picasso mellesleg épp Wölfflinnel egy időben, a tízes évek közepén kezd bele, hogy aztán nem mondja, hogy ezoterikusak, mert nincs bennük semmi titokzatos. De nem is nyilvánvalóak: mert műveinek expresszivitása vagy elégiája, poézise vagy humora – röviden: esztétikai közvetlensége – bizony gyakran eltakarja a laikus néző elől, hogy a képalkotás *szakértelme*, *endogén racionalitása* az, amivel nála is dolgunk van.

Szerintem az avantgárd a modernitás művészetének épp ezt a lassan kiküzdött autonómiáját és szükségyszerű elkülönülését opponálta – mint a művészet radikális elidegenedését. Az volt programatikusan is vállalt célja, hogy lebontsa az épp a modernitás által intézményesített határokat „művészet és élet, fikció és gyakorlat, látszat és valóság, műalkotás és használati tárgy, teremtett és talált tárgy” között. A művészetet mint *intézményt*, mint eldologiasodott társadalmi-kommunikációs mechanizmust vette össze a futuristák a *múzeumot* akarták lerombolni, Duchamp ironikus ready-made-jei a *műalkotás* kategóriáját és a *kiállítás* intézményét dekonstruálták, a dada a művészet *értelmének* hiányát emelte „művé”, a konstruktivisták pedig a képek konstruálásának szűken-szakszerű elveit akarták társadalmi-forradalmi utópiákká transzcendálni. Annyiban voltak ezek *antiművészetek*, amennyiben képviselőik nem voltak hajlandók fölvenni a tradíciótól örökölt művészi problémák, a matéria immanens fejlesztésének fonalát. Mert a modernség fogalma kontinuitást, fejlesztést, haladást is implikál – forradalmi avantgárd nézőpontból viszont ez *l'art pour l'art*-nak, esztétizáló köldöknézésnek, elitista passzióknak minősítettett.

A voltaképpen avantgárd tehát nem antimodern volt, hanem türelmetlen. Kudarcot is vallott az intézménnyel szemben: ahelyett, hogy szétfűzta volna a

múzeumot, maga is a bekerült a falai közé, csúcscor-szakként beépült a művészet egyetemes fejlődéstörté-netébe, és azzá vált, ami ellen leginkább ágált: a művé-szet egy bizonyos fajtájává, ha tetszik, stílusjelenséggé, kanonizált hagyománnyá, művészettörténeti kutató-sok tárgyává. A posztmodern tanúsága szerint nem az avantgárd bizonyult végzetesnek a modernizmus számára, hanem az a belső szabadság, amelyet a kései kapitalizmus megszilárdult, de nagyon elasztikus intéz-ményrendszere biztosított a számára. A modernizmus visszavonult az „intézmény” bástyái mögé, hogy – Tho-mas Mann szavait parafrázálva – „hatalomvéde be-n-sősége” rezignációjával nyugtázza immár garantált, bár teljesen tétnélkülivé vált autonómiáját.

És a posztmodernnel megjelent a hetvenes-nyolc-vas évek újfestészete, a transzavantgárd, a *heftige Malerei*, az új szenzibilitás eklektikája, s velük az *anything goes* művészete – amelynek vidámságát és zabolátlan-ságát nemigen tudjuk mással magyarázni, mint azzal a megkönnyebbüléssel, amit a megszabadulás okozott a művészek agyára ránehezedő történelmi tradíció-tól. Megszűnt a modernizmus eszméjébe belekódolt haladáskényszer, az újat és jobbat alkotás pressziója is. Jellegzetes tünete volt a hagyomány devalválódásának az ún. *appropriation art* felbukkanása, amely abból él, hogy végre nem szembenéznie kell a múlt emlékeivel, nem megküzdenie kell velük, nem újraértelmeznie, el-sajátítani vagy meghaladnia kell őket – hanem szubsztanciájukat vesztett, üres árnyaik között szabadon él-vezkedhet és garázdálkodhat.

A nyolcvanas évek újfestői örömködése persze tiszá-virág-életű divat lehetett csupán. Tartósabb következménynek bizonyult a posztkonceptualizmus és az ún. kortárs művészet (a *contemporary art*) jelensége, ami szerintem végleges kivonulást jelentett a Művészet mo-dernista paradigmájából. A posztmodern perspektíva valóban felszabadítónak bizonyul: de nem azért, mert egy új korstílust vagy irányzatot vezetett be a művészet eddigi univerzumába, hanem azzal, hogy értelmetlen-né és fölöslegessé tette a művészet, illetve a művészi definiálásának a modernitás keretei között még kardi-nálisnak számító kérdését.

Gondoljuk meg: a modernizmus története Manet *Olympiájától* a kubistákon, a szürrealistákon és az absztraktokon át a fluxusig és performance-okig folyamatos botrányok, azaz határátlépések, a művészet bevett-megszokott kereteit feszegető továbblépési, terjesz-kedési kísérletek története. Minden efféle kísérletnek szembesülnie kellett az „ez nem művészeti!” felhábo-rodott fogadtatásával. De vegyük észre azt is: idővel

minden durva határsértés polgárjogot is nyert, helyet kapott a modernnek nagy, közös és egyre szélesedő játéktérén. Elvesztette egykori szubverzív jellegét, követhető mintává, továbbfejleszthető, művelhető hagyománnyá vált, mondhatni, kulturalizálódott. Mint utaltam rá, a modernizmus bámulatosan elasztikusnak és fejlődő-képesnek bizonyult, így volt képes asszimilálni még az ellene irányuló legádázabb avantgárd támadásokat is. Azt hiszem, ez az expanzió, a határátlépések evolúciója a hatvanas évek *concept art*jával, illetve a hetvenes évek radikális akció-performance-aival érte el azt az infle-xiós pontot, amelyen túl a művészetet már nem volt lehetséges a művészet saját gesztusaival meghaladni. Rendszertanilag ez jelenti a modernizmus végét és a posztmodern állapot beköszöntét: hisz a Művészet ha-tárainak kérdése érdektelenné válik, ha megszűnik a tét-jé annak, hogy áthágják. Ám ennél fogva mibenléte, elvi különbözősége a nem művészettől is jelentőségét veszti.

Értsük jól: nem korszakváltásról beszélek. A moder-nizmusnak nincs vége, a posztmodernizmus meg nem korszak, amely elkezdődhetne. Inkább egy, a kultúra rendezettségében beállott változásról, egyfajta kulturá-lis entrópia állapotáról van szó, amelyben a nagybetűs Művészet nem szubsztanciális, autonómiáját és saját territóriumát veszíti el, csupán a privilégiumát arra, hogy univerzális legyen. Létrejön a nagybetűs Művészet birodalmán *kívüli* művészi praxisok hetero-gén világa, ahol a művésznek, hogy kifejezze magát, hozzászóljon a szűkebb-tágabb környezet, a világ dol-gaihoz, vagy akár tevékenyen beavatkozzon, röviden: hogy művészetet csináljon, már nem kell produkciója újdonságértékét, művészettörténeti helyét, egyáltalán, a határokat mérlegelnie. Ezt nevezhetjük *contemporary art*nak, ami tehát élesen megkülönböztetendő minden-féle modernizmustól. Ami leginkább megkülönbözteti, az nem a témaválasztás, nem az esztétikai stratégia vagy az eszközhasználat, hanem a *közösség* a Művé-szet történetileg intézményesült, autonómmá vált ke-retrendszerére iránt. Ez akkor is igaz, ha a kortárs művész is része az *art world*nek, és igénybe veszi a múzeumok, kiállítóhelyek, nyilvános fórumok facilitásait, de nincs lekötelezve a művészi tradíciónak; intenciói, stratégiája, eszközhasználata nem szorulnak sem elméleti-esztéti-kai, sem művészettörténeti legitimációra.

Tényként kell tehát megállapítanunk: a mi művésze-tünknek, a mi tudományunknak nincs már mandátuma arra, hogy a kortárs művészet tereiben univerzalista szempontjainkat érvényesítse. És nemcsak mandátuma nincs: eszközei, módszerei, fogalmai sincsenek hozzá. Néhány éve baráti vitába keveredtem Szűts Miklós fes-

tő barátommal, aki indulatosan kérte rajtam számon, amiért lelkesedtem Artur Żmijewski lengyel kortárs művész egy anno a Trafó kortárs galériájában bemutatott videó munkájáért. Ezen Żmijewski egy párbeszédet rögzít egy lengyel holokauszt túlélővel, amelynek során arra akarja rávenni – végül sikerrel – a kilencvenkét éves bácsit, hogy engedje a koncentrációs táborban kapott, de az évtizedek során elkopott rabszámot a karján frissen újratetováltatni. Miklós az akciót nemes egyszerűséggel radikális giccsnek titulálta, és felháborodva utasította vissza, hogy ezt a botrányos, embertelen akciót képzőművészként mutassa be egy erre rendelt galéria. Szütsről tudni való, hogy ő bizony az abszolút festészet legjobb hagyományainak felkent őrzője és folytatója; reakciója teljes összhangban volt a maga – önéletrajzi kötetében sokféle módon reflektált – modernista művészetfelfogásával. Az eset azért tartozik ide, mert a művész szavaiban ott bujkált a megütközés és értetlenség azzal a művészettörténéssel (konkrétan velem) szemben, akivel mint az egyetemes művészettörténet kutatójával ízlés- és szakmai közösségben tudta magát, s akitől ilyen ízlésbicsaklást igazán nem várt volna. Nos, azzal védekeztem, amit itt is kifejtettem: tudomásul kell vennünk, hogy amit ő festőművészként csinál és a képzőművészetről gondolkodik s amit én e hagyományt kutatva vizsgállok, bizony más rendszerbe tartozik, mint amit Żmijewski csinál és amit ő gondol a maga művészetéről. A szigorú értelemben vett *művészettörténet* talaján állva – a fenti kategoriális különbség kimondásán túl – *szakszerűen/hivatásszerűen* nem is tudnék nyilatkozni az akcióról: véleményem legfeljebb magánjellegű állásfoglalás lehetne. Nekem speciel Żmijewski videója, mint láttelep és az emlékezetkultúra kortárs provokációja megrázó, fontos dokumentum – de eszem ágában sem volna „szakértői” vagy „tudományos” kompetenciámra hivatkozva érvelni mellette.

E feladatra készülve, újraolvastam Erwin Panofsky *A művészettörténet mint humanista tudomány* című, 1940-ben írott esszéjét. Ez a nagy tudós sok ragyogó szövege közül számomra talán legfontosabb írás a diszciplína humanista mivoltát kimondva-kimondatlanul *művelőjének* humanista mivoltához kapcsolja. Idézi Pico della Mirandola híres beszédét *Az emberi méltóságról*, amely szerint Isten oly módon helyezte el az embert a világ-egyetem középpontjában, hogy helyzetének tudatában lehessen, s így szabadon eldönthesse, „milyen irányba

fordul”. Panofsky pontosan tudta, hogy 1940-ben, az amerikai emigrációban, milyen irányba kell fordulnia: ha a humanista tudósokhoz méltó, indulatmentes, de precíz mondatait szorosan olvassuk, megképződik előttünk az a történelmi kontextus, az az *itt és most*, ahol és amikor papírra vetette – és csak rajtunk múlik, hogy nevesítjük, konkretizáljuk-e, amiről általánosságban beszél. Kire gondol a művészettörténész, amikor az emberi értékek, a szabadság tagadóiról, a deterministákról, a tekintélyuralom híveiről és a „nyájeszme” hirdetőiről beszél, akik, idézem: „mindenekelőtt az akol fontosságát hangsúlyozzák, akár csoportnak, akár osztálynak, akár nemzetnek, akár fajnak hívják is ezt az akolt”? Olvashatnánk e sorokat akár a német művészettörténet-tudomány önvizsgálataként is. Vajon amikor Riegl a hegeli világszellem a történelem egyetemességét garantáló szerepét a *Kunstwollen* antropologizáló koncepciójával váltotta fel, amely szerint egy-egy művész, etnikum, nemzet a maga csak rá jellemző művészetében ösztönszerű közvetlenséggel fejezi ki önmagát, vajon nem tette-e védtelenné az új diszciplínát megannyi etnicista, sőt rasszista eltévelyedéssel szemben? Nem volt-e már eleve belekódolva a lehetőség, ami aztán Joseph Strzygowski-től egészen a rosenbergi fajelmélettel rokonszenvező, a náci rezsimet készségesen kiszolgáló, bizony nagynevű tudósok egész soráig meg is történt? Mint utaltam rá, a háború előtti magyar művészettörténet sem maradt épp intakt, hogy csak Hekler Antal idézzem, „a fajok eltérő lélekalkatára és formaérzékére” hivatkozó nemzetkarakterológiai esszencializmus iránt.⁵

És hát ne legyenek kétségeink, aktuálisan kire/mire utal Panofskynak az a tételmondata, hogy „a humanista elveti a tekintélyt. A hagyományt azonban tiszteli. Sőt nemcsak tiszteli, hanem úgy tekint, mint valami valóságos és objektív dolgot, melyet tanulmányozni kell, és – szükség esetén – fel is kell támasztani.”⁶ Panofsky úgy beszél, mintha annak, amit a humanistának tanulmányoznia kellene, kétes vagy törekeny volna a léte; mintha olyasmivel volna dolga, amit neki kell életre keltenie. Önmagát is meg kellene győznie arról, hogy amivel foglalkozik, objektív valóság is lehet. Úgy gondolom, Panofsky ráérez az elvi, a paradigmatiság különbségre a stílustörténészek által pozitivistáként, fix nagyságként kezelt, ennél fogva leírható és magyarázható *történelem* és az idő és az utókor folyamatos pusztításának, kisajátításának és pervertálá-

5 HEKLER Antal: *A középkor s a renaissance művészete*. Budapest, Magyar Könyvtárak Szövetsége, [1934]. 30.

6 ERWIN PANOFSKY: *A művészettörténet mint humanista tudomány*. Ford. TELLÉR Gyula, in: *Uő: A jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk. BEKE László. Budapest, Gondolat, 1984. 265.

sának is kitett, veszélyeztetett *hagyomány* között. Ezért idézem: „a humán tudományokra [...] nem az a feladat hárul, hogy ragadják meg azt, ami különben elfutna, hanem hogy töltsék meg élettel azt, ami különben halott maradna [...] amikor a humán tudományok azokat a bizonyos megdermedt és állandó állapotú emlékeket vizsgálják, amelyek – mint mondtam – »kiemelkednek az idő áradatából«, azokat a folyamatokat igyekeznek megragadni, melyeknek során az illető emlékek létrejöttek, és azzá lettek, amik.”⁷ Ezek a szavak egy humanista küldetését fogalmazzák meg egy szörnyű világégés kellős közepén; egy humanistáét, aki egy totalitárius, szándékoltan hagyománypusztító diktatúra elől menekülve kényszerült elhagyni hazáját, elhagyni Európát. S aki pontosan tudja: ha ő, a humanista szobatudós nem áll ellen a jelen idő pusztító szellemének, ha ő nem

olvassa ki és nem olvassa össze azokat az ógörög és latin kéziratokat, hogy rekonstruálja értelmüket, ha ő nem rakosgatja ki a megmaradt emléktöredékekből az egykori értelmi világokat, amelyben a művek azzá lettek, amik, az emberiség végérvényesen és örökre elveszti őket – elveszíti az emlékezetét.

Merítheti-e napjaink művészettörténésze saját fontosságtudatát a legszélesebb értelemben vett kulturális örökség föltárásának, megmentésének, szakszerű konzerválásának, utólagos történeti megismerésének és a *jelen* számára való hiteles újraelsajátításának etoszából? És van-e felelősségünk abban, hogy mi történik a tudományszakkal és a legalább másfél évszázada fölhalmozott tudáskincsel manapság, amikor – itthon és világszerte – épp új barbárság dörömböl a kapukon?

A kérdés költői, a feladat adott. *Sapienti sat.*

A somogyvári Spinario – másfél évszázad olvasatában

Van egy enigmatikus kőfaragvány a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum gyűjteményében, melyet a legutóbbi időkig a Magyar Nemzeti Galéria lapidáriumban állítottak ki (1. kép).¹ Ezen egy térdelő alak látható, aki tövist húz ki a talpából, miközben egy vicsorgó oroszlán mancsával az alak lábához kap. Az oroszlán és a tövishúzó kombinációja teljesen egyedülálló a középkori művészetben, így annak értelmezése is nagy nehézségekbe ütközik. Ezt fejezi ki az elmúlt másfél évszázad magyar kutatása is.

Mint ismeretes, a somogyvári bencés apátságot Szent László alapította 1091-ben, és a hatalmas méretű kolostor ezt követően épült ki.² A középkor végéig volt használatban, a török háborúk idején rommá vált, és maradványait a környék építkezéseikhez használták fel. Az 1820-as évek óta folytak területén ásatások. Modern feltárására Bakay Kornél kerített sort, melynek fő periódusa az 1970–1980-as években zajlott, összefoglaló közlése 2011-ben jelent meg.³ Az apátság kőfaragványai több hullámban kerültek elő, így Gerecze Péter 1895-ös feltárása során is, amit Sztehlo Ottó rajzai dokumentáltak.⁴ Marosi Ernő 1978-ban még úgy tudta, ez a dombormű is 1896-ban került Somogyvárról a Széchenyi-kastélyba.⁵ Valójában e nevezetes faragvány

már korábban is ismert volt, társaival együtt Széchenyi Dénes (1828–1892) falaztatta az 1870-es években átalakított somogyvári kastélyának előcsarnokába. Fotóját fia, Széchenyi Imre juttatta el a *Vasárnapi Ujsághoz*, ahonnan Hampel József közvetítésével az Gerecze Péterhez került; ez utóbbi feltételezése szerint a domborművek soha nem is voltak a föld alatt.⁶

Faragványunk egy olyan hat domborműből álló sorozat része (2. kép), amelyből négy már régóta ismert volt,⁷ kettő pedig az 1970-es években került elő. Közülük ma kettő a Magyar Nemzeti Múzeum történeti kiállításán látható (Krisztus és egy arkangyal), három került a Magyar Nemzeti Galériába letétként (köztük Szent Péter domborműve, mely 1971-ig egy somogyvári ház udvarán hevert,⁸ továbbá a régi anyagból egy griff szobra és az itt elemzett dombormű), végül a Sámson ábrázoló ma is Kaposváron van kiállítva, ezt 1973-ban találta Bakay Kornél a templomrom déli bejárata előtt.⁹

Már Gerecze Péter megállapította, hogy a somogyvári domborműsorozat legközlelőbbi stílári rokoni a pécsi altemplomi lejárók.¹⁰ A feltűnően nagyszámú pécsi kőfaragvány zöme különös módon a diadalívzónában összpontosult: a legkorábbiak a diadalív részben figurá-

1 Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum, ltsz. 73.1705. A faragvány szerepelt az 1994-es *Pannonia regia* című kiállításon, azóta letétként a Magyar Nemzeti Galériában van, a középkori kőtár lebontása óta a Szabolcs utcai raktárban.

2 Szakács Béla Zsolt: *Árpád-kori építészet a Dunántúlon*. Budapest, Martin Opitz, 2021. 508–511, a forrásokkal és a korábbi irodalommal.

3 BAKAY Kornél: *Somogyvár. Szent Egyed-monostor. A somogyvári bencés apátság és védműveinek régészeti feltárása 1972–2009*. Budapest, Műemlékek Nemzeti Gondnoksága, 2011. A korábbi ásatásokról: 16–45.

4 Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ (a továbbiakban MÉM MDK) Tervtár, ld. pl. *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 2001. 305.

5 *Árpád-kori kőfaragványok*. Kiállítási katalógus. Szerk. MAROSI Ernő–TÓTH Melinda. Budapest–Székesfehérvár, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport–István Király Múzeum, 1978. 182. no. 106 (MAROSI Ernő).

6 GERECE Péter: A somogyvári Szt. Egyed monostortemplom maradványai. *Archaeologiai Közlemények*, 20. 1897. 131–160, kül. 132. Szóba hozza, hogy esetleg Mátray Gábor találta volna őket, de inkább arra jut, hogy a figurális kövekről biztos megemlékezett volna, *uo.* 147.

7 *Uo.* 147–148 és 152–153. Vö. ennek nyomán BAKAY 2011 (ld. 3. j.) 49–52 és 65–72.

8 BAKAY 2011 (ld. 3. j.) 81–82. *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 149 (TÓTH Sándor).

9 BAKAY 2011 (ld. 3. j.) 152–155.

10 GERECE 1897 (ld. 6. j.) 152, 153.



1. Somogyvár, tövishúzó domborműve
Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum, letétben a Magyar Nemzeti Galériában
Fotó © Szakács Béla Zsolt

lis fejezetei, ezt követték a Szent Kereszt-oltár faragványai, és a legkésőbbiek a mai tudásunk szerint 1170–1180 tájáról származó altemplomi lejárók. Ezek közül is a déli lejáró faragványai érdemelnek figyelmet, melyek alsó sora Sámson történetét, a felső kettő Jézus gyermek-ségét és minden bizonnyal szenvedéstörténetét adta elő. A Sámson-történet meglehetősen töredékes, az elejéről csak az oroszlánnal vívott küzdelmét ismerjük. Ez a déli falon abban a híres, részben apokrif történetben folytatódik, amelynek során a megvakított, de már erejét visszanyerő Sámson a filiszteusok palotája felé tartván erőpróbát tart, és gyökerestül kitép egy fát;

majd a történet a filiszteusok palotájának romba döntésével ér véget.¹¹

A somogyvári domborművek, noha eredeti funkciójuk nem ismert, és nyilvánvaló, hogy a teljes sorozatnak csak egy részéről van tudomásunk, biztos, hogy nem alkottak olyan narratív sorozatot, mint a pécsiek. A méretével és félköríves lezárásával is kiugró Krisztus alakját ezek szerint angyalok és apostolok övezhették, és Sámson küzdelmén kívül allegorikus ábrázolások kísérhették. Elemzésünk tárgya is közülük való.

A szóban forgó kőlap 64 × 50 cm méretű, pereme nagyrészt ép, a kompozíció hiánytalan. Középen térdelő, bal lábát akrobatikusan felhúzó, felöltözött emberalak, akinek jobbra döntött feje letört. Jobb kezével a talpából hosszú tövist húz ki. Mögötte balra lépő, fejével visszaforduló, az emberalakra vicsorgó oroszlán, mely bal mellső mancsával megragadja a figura jobb bokáját. Az ábrázolás értelme első ránézésre meglehetősen homályos, nem véletlen, hogy megfejtésével másfél évszázada bajlódik a kutatás.

Az első javaslat Rómer Flóristól származik, aki az oroszlán és az emberalak kettőséről Szent Jeromos azon történetére asszociált, amelyben az egyházatya kihúzza a tövist a vadállat mancsából. Csakhogy itt a tövis az emberalak lábában van, amit Rómer félreértésnek tartott.¹² Gerecze Péter 1897-es tanulmánya szerint inkább Dánielt ábrázolja az oroszlánveremben, de ő sem volt elégedett ezzel a megfejtéssel, mivel Dánielt az oroszlánok nem bántották, míg itt a fenevad ellenségesnek látszik. Gerecze az alak kezében tartott tárgyat keresztnek vélte, és ezért inkább valamely mártírral azonosította, akit az oroszlánok elé vetettek.¹³ Éber László szerint is a „fogát vicсорító oroszlán karmai között vergődő emberi alakról” van szó, bár konkrétan nem értelmezte.¹⁴ Somogyi Antal 1934-ben a diadalmas Krisztus szimbólumaként magyarázta.¹⁵ Ugyanekkor jelent meg Dercsényi Dezső doktori disszertációja is Somogyvárról, melyben megerősítette a pécsi vonatkozásokat, és – talán annak Sámson-ciklusa hatása alatt – ezt a domborművet is Sámson-ábrázolásként határozta meg. Azt Dercsényi nem magyarázta, miért húz ki tövist Sámson a lábából.¹⁶ Mestere, Gerevich Tibor a magyarországi romanika

11 A pécsi kőfaragványokhoz összefoglalóan: TÓTH Melinda: A pécsi székesegyház kőszobrászati díszítése a románkorban. In: *Pannonia regia* 1994 (ld. 8. j.) 123–130. A lejáratok kövei közül *uo.* 134–139. no. I–66–67 (TÓTH Melinda).

12 „Gondoltam az oroszlán talpából a tükét kihúzó Szent Jeromosra, minthogy a fenevad csakugyan fájdalmakat árul el végtagjaiban, de akkor az előállítás nagyon el volna hibázva. A faragvány silány.” MÉM MDK, Irattár, K. 672/24. LXVII. cs. Idézi BAKAY 2011 (ld. 3. j.) 69.

13 GERECZE 1897 (ld. 6. j.) 152–153.

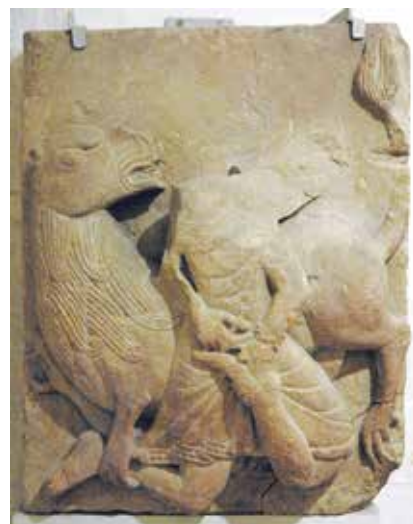
14 ÉBER László: Magyarország árpádkori művészete. *A Műbarát*, 2. 1922. 73–84. kül. 84.

15 SOMOGYI Antal: A somogyvári ősi bencés apátsági templom fennmaradt domborművei. *Győri Szemle*, 5. 1934. 156–158. kül. 158.

16 DERCSÉNYI Dezső: *A somogyvári Szent Egyed-apátság maradványai*. Budapest, k. n., 1934. 33–34.



0 50 cm



2. A somogyvári tövishúzóhoz kapcsolódó faragványok méretarányos összeállítása, valamennyi a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum tulajdona; a) arkangyal, b) Krisztus, mindkettő letétben a Magyar Nemzeti Múzeumban, c) Szent Péter, letétben a Magyar Nemzeti Galériában, d) Sámson és az oroszlán, e) griff és f) tövishúzó oroszlánnal, mindkettő letétben a Magyar Nemzeti Galériában (a szerző összeállítása saját felvételei és a Wikipédia alapján)

1938-as monográfiájában csatlakozott ehhez az elgondoláshoz. A tövishúzást úgy értelmezte, hogy Sámson a küzdelem hevében megebesült, és ezt kihasználva az oroszlán a lábába kap.¹⁷

A somogyvári dombormű antik vonatkozásaira először Horváth Henrik figyelt fel, aki 1935-ben magyarul, majd 1936-ban németül tanulmányt jelentetett meg az antik elemek továbbéléséről a hazai romanikában.¹⁸ Az általa felsorakoztatott példák záróköveként szerepeltette a somogyvári domborművet. A tövishúzó kompozícióját az antikvitas helyi hatásaként értékelte. Felkeltette azonban figyelmét az oroszlán is, amelyet sajátosan kialakított madárkarma miatt oroszlángriffként határozott meg. Megjegyzendő, az oroszlán lábának griffszerű kialakítását már Gerecse is észrevette, de csak Horváth Henrik vont le ebből messzemenő következtetést. Megállapította, hogy „mint téma és ornamentális segédeszköz tulajdonképpen azokban a keleti kultúrákban otthonos, melyekhez a honfoglaló magyarság is tartozott, illetve, melyekből állandóan merített”.¹⁹ A griff és a tövishúzó kombinációját, amelyet ő is Sámsonra való utalásként értelmezett, olyan hármasként tartotta, amelyet külön-külön másutt is felfedezett, mindenekelőtt a bécsi Stephansdom nyugati kapuján. „Griff-motívum, Sámson oroszlánviadala és Tövishúzó itt nehezen kibogozható ikonográfiai konglomerátumban jelenik meg.”²⁰ A griff mint a rosszon úrrá lévő Krisztus végül is összefüggésbe hozható a Mithrász-kompozíciót másoló Sámson-ábrázolásokkal. A somogyvári faragvány jelentését azonban nem sikerült pontosabban körülhatárolnia: „Az antik, keleti és biblikus témák e gazdag és változatos szimbolikájának fonalai egyelőre még kibogozhatatlannak látszanak” – írta.²¹ Ennél fontosabb volt számára, hogy a relief kettős gyökerében a hazai romanika sajátosságát megragadhassa. Így summázza fejtegetéseit: „Mintegy gyűjtőlencsében egyesíti a somogyvári töredék a bencések építőlendületét, a lombard kőfaragók formaadását, a keleti örökséget és a klasszikus kultúrákat. Kivált a két utóbbi elem közvetlen egymásmellettiége, az oroszlángriff és a tövishúzó együttes előfordulása a magyarországi ro-

mán stílus autonóm energiáinak felkutatására nagyon alkalmas. Fejlődésének lényegében forma és alak, faj és talaj sor[s]szerű kapcsolatai szembeötlően jutnak kifejezésre. Fejtegetéseink szempontjából elsősorban a magyar föld által továbbvitt hagyományokon van a főhangsúly.”²²

Másfél évtizeddel később, 1950-ben jelent meg Kádár Zoltán tanulmánya.²³ Kádár figyelmét is a fenevad keltette fel. Az oroszlángriffet iráni eredetűként határozta meg, és felfedezte, hogy effélék a kijeji Szent Szófia-székesegyház falképein is szerepelnek. Utalt a magyarok keleti kereskedelmi tevékenységére, de felvetette az esetleges nyugati közvetítés lehetőségét is. A Sámson-ábrázolásokkal összevetve hangsúlyozta, hogy a somogyvári dombormű figurája teljesen passzív, és Sámson történetével szemben itt az oroszlángriff a győztes fél. Így a konkrét jelentés helyett általánosabb síkon kereste a megfejtést, és az embertipró oroszlán, illetve emberlő griffek hagyományába illesztette. Azzal nem foglalkozott, hogy a somogyvári domborművön miért nincs szárnya az oroszlánnak. Pedig ha a somogyvári kőfaragók griffet akartak ábrázolni, pontosan tudták annak a módját. Igaz, az oroszlán lába csakugyan madárkaromszerű. Nem hiszem, hogy a somogyvári mester látott volna igazi oroszlánt, mindenesetre a Sámson-domborművön is hasonló karmokkal ábrázolta a fenevadat, amelyet aligha tarthatunk másnak, mint oroszlánnak. Ez azonban semmit sem von le Kádár értelmezésének általános érvényességéből. Bár a tövishúzó önálló jelentését nem fejtette ki részletesebben, a tanulmány zárómondata találóan határozza meg jelentőségét: „úgy látszik, mintha a somogyvári dombormű támadó jellegű, oroszlánszerű ragadozója a keresztény szimbolikában valamiféle büntető-pusztító hatalom jelképe lenne. Ha ez valóban így is van, akkor a talpába szúródott tövissel bíbelődő ember a bűnöst jelképezi.”²⁴

Amikor pár évvel később Dercsényi Dezső visszatért a témához az 1954 és 1974 között öt kiadást megért ún. kétkötetes művészettörténeti összefoglalásban, itt is megcsillogtatta a rá jellemző kiváló szintetizáló képességét. Az oroszlángriffet ő is megemlítette, de figyelmét

17 GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1938. 177.

18 HORVÁTH Henrik: Pannoniai-antik elemek továbbélése román épületplasztikánkban. *Pannonia*, 1. 1935. 207–240. Uő: Zum Weiterleben der pannonischen Antike in der spätromanischen Bauplastik Ungarns. *Ungarische Jahrbücher*, 16. 1936. 4–45.

19 HORVÁTH 1935 (ld. 18. j.) 227.

20 Uo. 229.

21 Uo. 230.

22 Uo. 231.

23 KÁDÁR Zoltán: A somogyvári ún. Sámson-dombormű képtípusáról. *Archaeologiai Értesítő*, 77. 1950. 127–130.

24 Uo. 129.

jobban felkeltette a tövishúzó. Az ábrázolás értelmét a következő mondatba sűrítette: „A tövis a bűn, amely halálra sebzi az embert s így kiszolgáltatja a rosszat megszemélyesítő fenevad támadásának.”²⁵ Hasonlóan értékelte a román kori építészetről írt összefoglalásában is, 1972-ben: „az antik szabad szobor keresztény tartalommal megtöltött domborműbe való átfogalmazása” szerint „a bűn tövisétől megsebesült ember a rosszat jelképező vadállat martaléka lesz”.²⁶

Bár ezek a megfogalmazások elég jól megközelíthetik az ábrázolás tartalmát, talán mégis érdemes nagyobb jelentőséget tulajdonítani a Sámsonnal való párhuzamnak. Nézetem szerint a tövishúzó nem passzív áldozata a jelenetnek, hanem éppen azáltal, hogy erőfeszítést tesz a bűn tövisétől való megszabadulásra, ugyanúgy példát mutat a kísértéssel küzdő emberi léleknek, mint az ótestamentumi hős. Az ábrázolás inkább a veszélyre hívja fel a figyelmet, és ellenállásra buzdít – vagyis Kádár és Dercsényi borúlátásával szemben talán lehet okunk némi optimizmusra.

A következő kutatói generáció a domborművel kevesebbet foglalkozott, és megállapításaik visszafogottabbak voltak. Nem esik többé szó oroszlángriőről, csak oroszlánról – ami talán csöndes kritikaként értékelhető. A kutatásban fordulópontot képviselő 1978-as Árpád-kori kőfaragványok című kiállítás katalógusában Tóth Melinda a somogyvári ciklust „egy átfogó, allegorikus-spekulatív gondolatkör” részeinek tekintette, így az általánosabb szintű értelmezésekhez csatlakozott.²⁷

A következő nagyobb szabású kiállításon, az 1994-es *Pannonia régián* Tóth Sándornak jutott a feladat, hogy a tárgyat ismertesse. Míg a katalógustételben részletekbe menően foglalkozott a tárgy leírásával, addig a jelentésre egyetlen rövid mondatot szánt. Észrevételezte, hogy a tövishúzó párosítása az oroszlánnal unikális a román kori művészetben, de ennek magyarázatára nem tért ki. Azonban elsőként kapcsolta be az értelmezésbe a tövishúzó nemzetközi szakirodalmát: „középkori jelentése többnyire a bűnnel, a gyengeséggel, a nevetességességgel összefüggő”.²⁸

A római *Spinario* azon kevés antik szobrok közé tartozik, amely az egész középkorban ismert volt (3. kép). 1471 óta őrzik a Capitoliumi Múzeumokban, IV. Sixtus



3. A capitoliumi *Spinario*
Róma, Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini
Fotó © Wikipédia

pápa rendeletére.²⁹ A bronzból készült szobor 73 cm magas, valamivel kisebb az életnagyságnál. A lábából tövist húzó mezítelen fiú egy sziklán ül. Első ránézésre a szobor egységes műnek tűnik, de ez nem így van. Maga a test egy hellenisztikus alkotás, talán a Kr. e. 3. századból. Megállapították, hogy a jobb kart külön öntötték. Még ennél is fontosabb, hogy a fej is különbözik. Míg a testet a kor naturalisztikus, némiképpen negédes stílusa

25 DERCSENYI Dezső: A románkor művészete. In: *A magyarországi művészet története*, I–II. Szerk. FÜLEP Lajos–DERCSENYI Dezső–ZÁDOR Anna. Budapest, Corvina, 1974 (5. kiadás). I. 13–100, kül. 45.

26 DERCSENYI Dezső: *Románkori építészet Magyarországon*. Budapest, Magyar Helikon–Corvina, 1972. 190.

27 Árpád-kori kőfaragványok 1978 (ld. 5. j.) 42–43 (TÓTH Melinda).

28 *Pannonia regia* 1994 (ld. 8. j.) 151–152, no. I–79. Ehhez idézte: William S. HECKSCHER: Dornauszieher. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, IV. Stuttgart, Metzler, 1958. 289–299.

29 Francis HASKELL–Nicholas PENNY: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven–London, Yale University Press, 1981. 308–310.

jellemzi, addig a fej merev, archaikus hatású, jellemző képviselője a Kr. e. 5. századi, korai klasszikus kor szigorú stílusának. Megfigyelhető, hogy a haj nem függőlegesen omlik le, ahogy ebben a fejtartásban várnánk, vagyis a fej nyilvánvalóan egy másik, álló szoborhoz tartozott. A különféle részeket valószínűleg a Kr. e. 1. században egyesítették.

Nem a capitoliumi *Spinario* az egyetlen ismert tövis-húzó az ókorból. Híres példa a londoni *Castellani Spinario* a Kr. u. 1. század második negyedéből. A márványfaragvány állítólag az Esquilinus dombról származik, és a talapzatában elhelyezett vízvezetékek alapján kútszoborként funkcionálhatott.³⁰

A capitoliumi *Spinario* rendkívüli népszerűsége tett szert a későbbi évszázadokban. Híres példája ennek Brunelleschi Izsák feláldozását ábrázoló domborműve, a firenzei Battistero kapujához készített versenyműve: ezen egy mellékalak, a bal oldali pásztorfiú bibelődik a tüskével.³¹ Pár évvel ezelőtt, 2014-ben nagyszabású kiállításon gyűjtötték össze a fontosabb példákat.³² Szempontunkból azonban lényegesebb a kompozíció középkori sorsa.

A *Spinario* részét képezte annak a bronzegyüttesnek, amelyet jelenleg a Capitoliumon tanulmányozhatunk, és amelynek fő darabjai Marcus Aurelius lovasszobra (melyet a középkorban Nagy Konstantínénak tartottak) és a nőstényfarkas, amelyet általában etruszk eredetűnek tekintenek, bár újabban felmerült román kori datálása is. Ezek ma mind múzeumi körülmények közt várják látogatóikat, és a lovasszobor korábbi helyén, a Campidoglión annak másolata áll.

A középkor folyamán azonban az együttes a lateráni palota mellett volt felállítva, és a pápák hatalmát voltak hivatva szimbolizálni.³³ Feltételezhető, hogy Zachariás pápa (741–752) hozatta ide őket, aki helyreállította a pápai rezidenciát. A lovasszobor, egy gigászi császár-

szobor töredékei, a római államot jelképező anyafarkas és az ún. vespasianusi törvénytáblák politikai konnotációkkal bírtak, és az emelkedőben lévő pápai hatalmat kívánták vizuálisan is alátámasztani.³⁴ Nyilvános bemutatásra szánták őket, a *Spinariót* például oszlopra állították, ahogy azt egy 11. századi salzburgi miniatúrán láthatjuk.³⁵

A szoborcsoportot számos középkori forrás ismerteti, bár nem mindegyik ír valamennyi darabról. A *Spinarióról* két 12. századi forrás tanúskodik.³⁶ Az egyik Tudelai Benjámint leírja, aki Zaragozából indult útnak, hogy Franciaországon, Itálián és Görögországon át eljusson a Közel-Keletre. A spanyol rabbi leírásában a tövishúzó ifjút Absalomhoz, Dávid fiához hasonlította, aki híres volt szépségéről (és lázadása során bekövetkezett haláláról).³⁷

Másik tanúnk az angol Magister Gregorius, aki római útikönyvében így írt a *Spinarióról*: „Van egy másik bronzszobor is, nagyon nevetséges, amelyet Priapusnak neveznek. Lehajtott fejjel mintegy tövist húz ki a lábából, amelybe belelépett, arca erős fájdalomról árulkodik. Ha előrehajolsz, és felnézel rá, hogy mit csinál, hatalmas férfiaságot fogsz látni.”³⁸ Míg Priapus valóban híres méretes nemi szervéről, ebben az esetben erről nincs szó, és alighanem pusztán a fiú mezítelensége volt az, amiről Priapusra asszociáltak.

Van egy harmadik értelmezés is, melyet először a kora újkorban jegyeztek fel. Ez abból indul ki, hogy a fiú tövist húz ki a lábából, és eköré épít történetet. Eszerint egy hírnök, egy pásztorfiú egyszer fontos üzenetet hozott a római szenátusnak, és annyira sietett, hogy előbb mondta el a mondanivalóját, és csak utána húzta ki a tövist a lábából. Hálából a szenátus szobrot állított neki, és ezért kapta a római néptől az *Il Fedele* – a hűség – nevet. A hagyomány szerint a hírnököt Gnaeus Martiusnak hívták.³⁹

30 London, British Museum, 1880, 08071. URL https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1880-0807-1 (letöltve 2023. 06. 11.).

31 Joanne SNOW-SMITH: Brunelleschi's Competition Panel: the Spinario and the Sin of Heresy. *Gazette des Beaux-Arts*, 113. 1989. 159–169.

32 Róma, Musei Capitolini, 2014. február 5. – május 25. *Spinario – storia e fortuna*. A cura di Claudio PARISI PRESICCE. Roma, De Luca, 2014.

33 Paolo LIVERANI: The Evolution of the Lateran: From the Domus to the Episcopal Complex. In: *The Basilica of Saint John Lateran to 1600*. Ed. Lex BOSMAN–Ian P. HAYNES–Paolo LIVERANI. Cambridge, Cambridge University Press, 2020. 6–24.

34 John OSBORNE: *Rome in the Eighth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020. 148–158.

35 Salzburgi lectionarium, 1050 körül, New York, The Morgan Library and Museum, MS G.44. URL <https://www.themorgan.org/>

manuscript/76981 (letöltve 2023. 06. 11.).

36 Paul BORCHARDT: The Sculpture in Front of the Lateran as Described by Benjamin of Tudela and Magister Gregorius. *The Journal of Roman Studies*, 26. 1936. 1. 68–70.

37 Michael CAMILLE: *The Gothic Idol*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. 87.

38 Magister Gregorius: *Narratio de mirabilibus urbis Romae*, 7. „Est etiam aliud aeneum simulacrum, valde ridiculosum, quod Priapum dicunt. Qui dimisso capite velut spinam calcata educturus de pede, asperam lesionem patientis speciem representat. Cui si demisso capite velut quid agat exploraturus suspexeris, mirae magnitudinis virilia videbis.” URL <http://www.stilus.nl/mag-greg/mg-o-fr5.htm> (letöltve 2023. 08. 15.).

39 HASKELL–PENNY 1981 (ld. 29. j.) 308.



4. Róma, SS. Quattro Coronati, Aula gotica márciusábrázolása
Fotó © Szakács Béla Zsolt

Ez aligha lehet független attól a hagyománytól, hogy a *Spinario* alakja gyakran szimbolizálja a március hónapot.⁴⁰ Ennek látványos példája az otrantói dóm padlómozaikja a 12. század közepéről. De érdemes felidézni egy Róma városi falképet is: a SS. Quattro Coronati kolostoregyüttesében a Capella San Silvestro fölötti *Aula gotica* 13. századi freskóit csak 1995-ben fedezték fel.⁴¹ Ennek témái között a hónapok ábrázolásai is helyet kaptak: a márciust egy ifjú jelképezi, akinek lábából egy hölgy húzza ki a tövist (4. kép). A szépséges és mezíte-

len *Spinario* valóban felidézhetett olyan bukolikus és erotikus tartalmakat, amelyek illettek a vérpezsdítő első tavaszi hónaphoz.⁴²

A *Spinario* meglepően népszerűnek bizonyult egész Európa román kori szobrászatában. Megtaláljuk alakját Franciaországtól (mint egy konzolfigurán a savignyi apátságból) Itálián keresztül (pl. a korszikai aregnói templom homlokzatán) Észak-Európáig.⁴³ Magyarországról az első ismert példa Székesfehérvárról származik, ahol a Tóth Sándor által kialakított rekonstrukció

40 LÉON PRESSOUVRE: „Marcius cornator”. Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 77. 1965. 2. 395–473.

41 Marius B. HAUKNES: The Painting of Knowledge in Thirteenth-Century Rome. *Gesta*, 55. 2016. 19–47.

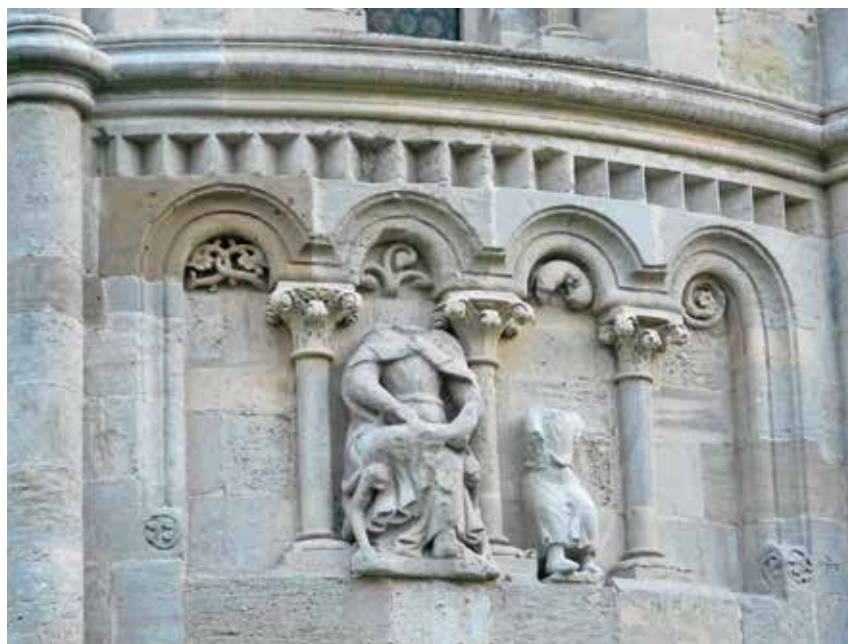
42 Rita AMEDICK: Dornauszieher: Bukolische und dionysische Gestalten zwischen Antike und Mittelalter. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 32. 2005. 17–51.

43 Gigetta DALLI REGOLI: La lunga e intensa vita dello Spinario, fra

ellenismo ed età moderna: proposta per una traccia. *Luk*, 19. 2013. 69–80; José Luis HERNANDO GARRIDO: Mala espina: de la estatuaría antigua a la escultura medieval y otros afeites. *Studia Zamorensia*, 14. 2015. 53–78. A bizánci hagyományhoz: Doula MOURIKI: The Theme of the „Spinario” in Byzantine Art. *Deltion tēs Christianikēs Archaologikēs Hetaireias*, 24. 1972. 53–66; Ivana JEVTIC: Sur le symbolisme du Spinario dans l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem: deux représentations inédites dans les églises serbes. *Cahiers archéologiques*, 47. 1999. 119–126.



5. Székesfehérvár, díszkapu töredéke tövishúzóval
Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum. Fotó © Szakács Béla Zsolt



6. Ják, Szent György-templom, a főapszis domborművei
Fotó © Szakács Béla Zsolt

szerint a prépostsági templom díszkapujának bal oldali bélételeme lehetett (5. kép).⁴⁴ Érdekes módon Dercsényi a tárgy leírásában „táncoló” (?) alakként azonosította,⁴⁵ de az elemzés során felismerte, hogy az antik eredetű tövishúzóóról van szó, és Horváth Henrikre hivatkozva annak helyi provinciális római forrását feltételezte. Utalt arra is, hogy az ábrázolás rokon a jáki templom főapsziséjának ülő figurájával (6. kép).⁴⁶

Ez utóbbi kompozíciója a bécsi Stephansdom kapu-építményén is felbukkan (7. kép), méghozzá párba állítva az oroszlánölő Sámsonnal.⁴⁷ Ez a párosítás Jákon is ismert, a lábát keresztbe vető ülő alakon⁴⁸ kívül a nyugati homlokzaton megtaláljuk Sámson is, a bécsi Riesentorral sok szempontból rokon jáki díszkapu közelében.⁴⁹ Bár ezek későbbiek a somogyvári ábrázolásnál, arra mutatnak, hogy Horváth Henrik jól érzett rá a kompozíció összefüggésére a Sámson-jelenettel.⁵⁰ Megjegyzendő, Dercsényitől Horváth Henriken át Gerevichig számosan idézték Sámson Somogyvárral kapcsolatban még abban az időben, amikor annak igazi ábrázolása a föld alatt rejtőzött: hisz ezt a faragványt csak 1973-ban ásták ki.

Az sem lehetetlen, hogy az oroszlán motívuma csakugyan a Sámson-kompozícióból származik. A jelentése ugyanaz: mint Péter apostol is hangsúlyozta első levelében, „az ördög, mint ordító oroszlán körüljár, keresvén, akit elnyeljen”.⁵¹ Ez a román kori plasztika gyakori témája, mint a híres dömösi oszlopfőn is.⁵² A somogyvári dombormű különlegessége tehát az, hogy mindezt az antik *Spinario* alakjával adja elő. Nem valószínű, hogy Pannonia római öröksége fejtette volna ki közvetlen hatását, mint Horváth Henrik vélte. De az antikvitás iránti nyitottság valóban jelen volt Somogyváron, ahogy ezt egy klasszikus megformálású korinthuszi oszlopfő is bizonyítja.⁵³ Kádár Zoltán és Dercsényi Dezső ennek eredetét a somogyvári szerzetesek provence-i kapcsolataiban kereste: hiszen az 1091-es alapításkor Saint-Gilles-ből érkeztek bencések, és Somogyvár még egy évszázadig valóságos francia enklávénak számított.⁵⁴ Entz



7. Bécs, Szent István-templom, ülő figura a nyugati homlokzat kapuépítményén
Fotó © Szakács Béla Zsolt

Géza 1966-ban azonban arra hívta fel a figyelmet, hogy ez a jelenség másutt is, így Esztergomban és Óbudán is megfigyelhető, vagyis inkább általánosságban a 12. századi reneszánsz magyarországi megnyilvánulásáról lehet szó.⁵⁵ Az akantuszlevelek közhelyszerű ismétlésén túl a *Spinario* valóban ütős bizonyíték az antikvitás iránti nyitottságra.

De csakugyan erről van szó? Nézetem szerint ennél még izgalmasabb, hogy a keresztény értelemmel felru-

44 TÓTH Sándor: Két kapuzat: Székesfehérvár, Jásd. In: *Pannonia regia* 1994 (ld. 8. j.) 115–120.

45 DERCSENYI Dezső: A székesfehérvári királyi bazilika. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1943. 118. no. 53.

46 Uo. 89–90.

47 Idézi HORVÁTH 1935 (ld. 18. j.) 229. és KÁDÁR 1950 (ld. 23. j.) 129. 16. jegyzet.

48 *Paradisum plantavit* 2001 (ld. 4. j.) 453. no. V.67 (MEZEY Alice).

49 A jáki apostolszobrok. *Die Apostelfiguren von Ják*. Szerk. SZENTESI Edit–UJVÁRI Péter. Budapest, Balassi, 1999. 459–468.

50 HORVÁTH 1935 (ld. 18. j.) 229–230.

51 Péter 1. levele 5:8.

52 TÓTH Sándor: *Római kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010. 131–132. no. 16.

53 *Pannonia regia* 1994 (ld. 8. j.) 106. no. I-49 (TÓTH Sándor).

54 KÁDÁR 1950 (ld. 23. j.) 128. DERCSENYI 1972 (ld. 26. j.) 190.

55 Géza ENTZ: L'architecture et la sculpture hongroises à l'époque romane dans leurs rapports avec l'Europe. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 9. 1966. 1–11, 209–219, kül. 10.

házott tövishúzót esetünkben teljesen unikális módon párosították egy hasonló jelentést hordozó, de hagyományosabb motívummal. A két képi réteg ugyanazt fejezi ki, de más eszközökkel. Somogyváron talán mégsem bíztak abban, hogy a *Spinario* antik eredetű ékeesszólása értő szemlélőkre fog találni, és ezért (a gyengék kedvéért) kiegészítették ezt egy szokásosabb motívummal.

Ami azonban segített a középkori szemlélőn, fordítva működik a mai néző számára. Az antikvitáson edződött szemünk könnyedén azonosítja a Tövishúzót, de nem tud mit kezdeni a fenekedő oroszlánnal. Ami a középkori nézőnek támaszul szolgált, számunkra akadállyá bizonyul – talán ezzel is magyarázhatjuk másfél évszázad értelmezésének kacsakaringóit.

The Spinario of Somogyvár – as Interpreted in 150 Years of Scholarship

There is an enigmatic stone carving in the collection of the Rippl-Rónai Museum in Kaposvár, which until recently was exhibited in the lapidary of the Hungarian National Gallery in Budapest. It shows a kneeling figure pulling a thorn out of his foot, while a snarling lion claws at the figure's leg. The combination of the lion and the Thorn Puller is completely unique in medieval art, so its interpretation poses great difficulties. This is also expressed in the Hungarian research of the past century and a half.

Flóris Rómer wrote about it first, identifying the figure as Saint Jerome. Later, Péter Gerecze believed him to be the Prophet Daniel, or possibly an unknown martyr, while Dezső Dercsényi considered him to be Sámson. Antal Somogyi interpreted the work as a symbol of Christ, while Henrik Horváth evaluated it as an expression of psychomachia of Eastern origin. Zoltán Kádár recognized that two layers of meaning are actually connected here: the lion (according to him, a griffin) pouncing on a person, and the sinner tangling with a thorn. Sándor Tóth, on the other hand, was more restrained in his assessment and

indicated that “its medieval meaning is mostly related to sin, weakness, and ridicule”.

The original *Spinario* itself, which was known throughout the Middle Ages, was connected by contemporary sources to nudity and thus to idols, and on the other hand to Absolon, who was famous for his beauty. We often meet him as the personification of the month of March, and later a narrative was also associated with him: that of the faithful courier (*Il Fedele*), who pulls the thorn out of his foot only after delivering the news to the Roman Senate. Its many medieval copies can only be deciphered by knowing the specific context. In the Benedictine Abbey of Somogyvár, the relief formed part of a series of six pieces, in which we find Christ, an angel, Saint Peter, Samson, and a griffin. In this context, the interpretation of Kádár (and Dercsényi, who followed him) may be the closest to the truth, adding that what was being presented as an example to the faithful was not simply the perishing sinner, but the soul desiring to be freed from sin and fighting for salvation.

TÁRGYSZAVAK

román kori szobrászat, 12. századi reneszánsz, Somogyvár, bencés apátság

KEYWORDS

romanesque sculpture, twelfth-century renaissance, benedictine abbey of Somogyvár

Honori Dei altissimi singula cernentis

A trencsényi jezsuita templom mennyezetképeinek programja és látszatkupolájának értelmezése

A trencsényi jezsuita templom 1653–1657 között Lippay György prímás és Illésházy György főispán, udvari kamarás és főasztalnok támogatásával épült.¹ A rendház gimnáziumot és novíciusházat is működtetett, a rekatolizáció jelentős hazai központja volt. Xavéri Szent Ferencnek, a nagy térítőnek szentelték, ami a túlnyomóan protestáns közegben igencsak célzatosnak tekinthető. A templom építőmestere a rend nagyszombati templomának építője, Pietro Spazzo és rokona, Gotthard Spazzo volt. 1708-ban a Rákóczi-szabadságharc egyik sorsdöntő csatája Trencsénben zajlott, a harcok súlyos károkat okoztak az épületekben. 1709-ben tűzvész pusztított a városban, majd a következő esztendőben pestisjárvány hozott újabb szenvedéseket. A tűz a jezsuita templomot sem kímélte. Újjáépítésének, újbóli berendezésének megtervezésére a trencsényi rektor a Rómából Bécsbe költözött és a rend ottani templomát

megújító Andrea del Pozzóhoz fordult, aki azonban már nem lehetett segítségére, mivel 1709 augusztusában meghalt. A háztörténet szerint 1711–1712 telén Pozzo *discipulusa* jelent meg Trencsénben, hogy az épületet a helyreállításhoz és átalakításokhoz felmérje. Ez a tanítvány a tiroli származású, ugyancsak a rend kebelében működő Christoph Tausch (1673–1731)² volt, aki előzőleg a bécsi rendházban éveken át Pozzo segédjeként dolgozott. Mestere elhunytával folytatta az általa megkezdett vállalkozásokat, a bécsi jezsuita építkezések irányítását, a prágai Clementinum refektóriumának díszítését, 1712 májusától pedig két segédjével három esztendőn keresztül dolgozott Trencsénben.³ A mennyezetdekoráció középpontjában álló látszatkupola kronosztikonjai 1712-es évszámot adnak ki, a főoltárkép és az orgonakarzat fölötti festett nyíláskeret 1713-as dátumot visel.

- 1 Petr FIDLER–Magda KELETI et al.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*. Bratislava, Slovenská národná galéria, 1998. Kat. 218 (Jozef MEDVECKÝ). Német nyelvű CD-ROM-kiadása: *Lux in tenebris. Barock in der Slowakei und sein mitteleuropäisches Kontext*. Hg. von Ivan RUSINA. Bratislava, Slovenská národná galéria, 2001.
- 2 Ryszard HOŁOWNIA: „[...] weil der Frater Tausch beständig abwesend ist“, der Universalkünstler Christoph Tausch (1673–1731) im Dienste der Jesuiten und des Fürstbischofs von Breslau. In: *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*. Hg. von Friedrich POLLEROSS. Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2004. 89–102; Barbara BALÁŽOVÁ–Jozef Medvecký: *Medzi zemou a nebom. Majstri barokovej fresky na Slovensku*. Bratislava, Ústav dejín umenia SAV, 2009. 43–48; Szabolcs SERFŐZŐ: Zur Geschichte des Pozzismus in Ungarn. In: *Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*. Hg. von Herbert KARNER. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2012. 115–116.
- 3 Tausch egyéb magyarországi tevékenységéhez további adatok és művek kapcsolhatók. Szalkán a jezsuita nyári rezidenciába 1715-ben Szent Ignác megdicsőülését ábrázoló mennyezetképet festett: *Lux in tenebris* 2001 (ld. 1. j.); SERFŐZŐ 2012 (ld. 2. j.) 117. jegyzet. 1714-ben főoltárt készített a privigyei piaristáknak, amely a templom átépítését követően a kecskeméti piaristákhoz került: JERNYEI Kiss János:

A piaristák kecskeméti temploma. In: *Koháry István emlékkönyv: a kecskeméti piarista gimnázium alapításának 300. évfordulójára*. Szerk. KOZICZ János–KOLTAI András. Budapest–Kecskemét, Piarista Rend Magyar Tartománya, 2015. 164–170. 1716 elején segédjével Bécsből Egerbe utazott a székesegyházként használt Szent Mihály-templom munkálatai miatt: SUGÁR István: Adatok az egri középkori plébániatemplom történetéhez, és a barokk székesegyház építéstörténete 1713–1727 között. *Művészettörténeti Értesítő*, 42. 1993. 197. Egerben diadalkaput is épített, Szakolcára, Besztercebányára templomi berendezést tervezett: Henryk DZIURLA: *Christoph Tausch, uczeń a Pozza*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1991. 164–166, 265. Két tervrajzot készített a selmecbányai jezsuita templom főoltárához, amely nem került kivitelezésre: Barbara BALÁŽOVÁ: Az alsó-magyarországi bányavárosok barokk művészetéhez: Joseph Andreas Wenzl von Sternbach mecenatúrája. *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 2006. 127. Mária mennybevitelét oltárképet festett a kolozsmonostori apátsági templomba (nem maradt fenn), megtervezte a kolozsvári jezsuita templomot: VERESS Ferenc: A kolozsvári jezsuita templom építése. In: *A magyar jezsuiták küldetése a kezdetektől napjainkig*. Szerk. SZILÁGYI Csaba. (Művelődéstörténeti műhely. Rendtörténeti konferenciák: a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar Történettudományi Intézet Új és Legújabbkori Történeti Tanszékének sorozata, 2.) Piliscsaba, PPKE BTK, 2006. 414–423.

A dekorációs rendszer

A 17. századi architektúra alaprajzában és felépítésében sokban követi nagyszombati előképét: dongaboltozatos hajóját kétoldalt három-három oldalkápolna kíséri, hosszházától diadalívvel elválasztott szentélye egyenes záródású, homlokzatát két torony hangsúlyozza.⁴ A Tausch által újonnan készített dekoráció tagolásában és motívumaiban a bécsi jezsuita templom belső térének Pozzo által tervezett kiképzését vette mintául. A *padrét* 1702-ben maga Lipót császár hívta Bécsbe, és az ő feladata is egy kora barokk, *Gesù-rendszerű* tér korszerűsítése, újbóli dekorálása volt. A művész az erősen longitudinális hangsúlyú, négy-négy oldalkápolnával kísért hosszház és a vele csaknem egybefüggő szentély dongaboltozatát úgy osztotta fel, hogy a két középső boltszakasz hevederívét kiiktatva a hajó közepén centrális hangsúlyú téregységet alakított ki (1. kép). Ezt a két összevont boltszakaszt a rend római kollégiumának templomához, a Sant'Ignazióhoz hasonlóan illuzionisztikus kupolával emelte ki, a szomszédos mezőket pedig alulnézetű kvadraturával, aknaszerűen nyíló, merész rövidülésben megfestett látszatarcitektúrával (*Schachtraum*) díszítette. A festő a bejárat felé eső képmezőt a visszaforduló vagy távozó néző helyzetéhez igazítva tájolta, a két kvadratura tehát egymás felé fordítva kíséri a látszatkupolát, és közép felé tolódott enyészpontjukkal is annak centrális helyzetét hangsúlyozzák. A tér hosszúsága miatt két keskeny szakasz *quadro riportato*-kat kapott, rajtuk kívül még az apszisboltozat freskómézője gazdagítja a mennyezetet. A hajó boltfőlkjainak ablakai között íves párkánnyal koronázott, ovális mezők sorakoznak, ezeket kettészeli a hevederívek, kivéve az álkupola egyesített boltszakaszát, ahol a két oválisba apostolképmások kerültek. Pozzo a főoltár oszlopaival azonos méretű óriáspilaszterekkel tagolta a hajófalat, a közöttük nyíló oldalkápolnák bejáratainál szabadon álló, sima törzsű és csavart oszlopokat helyezett el (ezek a–b–a ritmusa is nyomatékot ad a hajó középszakaszának), az oszlopok fölött pedig kidomborodó mellvédű

galériaszintet alakított ki, amelyeknek a mennyezetére kisebb látszatkupolákat festett.

A trencsényi templombelső hat boltszakasza egyszerűbb, némileg áttekinthetőbb rendszert tett lehetővé. Tausch három részre osztotta fel és bécsi minta nyomán látszatkupolával emelte ki a két középső hajószakaszt, de nemcsak itt, hanem a két első és két utolsó boltszakasz találkozásánál is megszüntette a hevederíves elválasztást. Így a centrális helyzetű látszatkupolát két nagy, négyszög formájú freskóméző kíséri, amelyekből az egyik az orgonakarzat és az első kápolnapár térrészét foglalja magába, a második pedig a szentélyé (2. kép).

A trencsényi templom mennyezeti dekorációja szekkó technikával készült, és érdekes módon a bécsi templom mennyezetét Pozzo is *al secco* festette ki, pedig nagy rutinja volt a freskófestésben. Mindenesetre a száraz falra festés miatt mindkét együttes nagy károkat szenvedett. A bécsi falképeket nem is lehetett megtartani, 1832–1834 között Peter Krafft (1780–1856) pausszal levett rajzok segítségével teljesen új freskóvakolaton újrafestette.⁵ Trencsénben erre nem került sor, de a gyenge kötés miatt a mennyezetet sokszor kellett restaurálni, aminek következtében eredeti felületeiből nagyon kevés maradt meg. Az idők folyamán ennek figurális részeit is szinte újrafestették, a mennyezeten ma látható esetlen alakoknak és drapériáknak festésmódjukban, modelálásukban vajmi kevés köze van a barokk eredetihez.⁶ Tausch figurafestői képességeiről a templom olajfestésű képei sokkal hívebben tanúskodnak.

Az ikonográfiai program

Az oltár- és falképegyüttes ikonográfiai programjának főszereplője Xavéri Szent Ferenc, a templom és a novíciusház patrónusa, a pestisjárvány óta egyben a város védőszentje.⁷ Az 1713-as évszámmal szignált főoltárkép Neachile, India királynője megkeresztelését ábrázolja, és kompozíciója hűségesen követi ugyanezen téma pozzói

4 Az architektúrának a nagyszombati temploméhoz képesti különbségéről: KELÉNYI György: A reformáció és az ellenreformáció egyházi építészete a Királyi Magyarországon. (A reneszánsz és a barokk építészete Magyarországon c. szabadbölcész tananyagban) URL http://mmi.elte.hu/szabadbolcsezet/mmi.elte.hu/szabadbolcsezet/indexao24.html?option=com_tanelem&id_tanelem=620&tip=0 (letöltve 2023. 04. 26.).

5 Manfred KOLLER: Die Wiener Universitätskirche als letztes Werk Andrea Pozzos: zu Restaurierung und Forschung. In: *Andrea Pozzo. A cura di Alberta BATTISTI. Milano–Trento, Luni editrice, 1996. 177–181.*

6 Barbora MATÁKOVÁ: Reštaurovanie násleňných malieb bočných kaplniek rímsko-katolíckeho kostola sv. Františka Xaverského v Trenčíne. In: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach* 2005. Ed. Ivan GOJDIČ–Kristína ZVEDELOVÁ. Trnava, Trnavská univerzita, Filozofická fakulta, 2006. 57–66.

7 Magyarországon épp ez az 1709-ben kitört nagy járvány indította el pestisszentként való tiszteletét, Trencsén mellett Buda is ekkor választotta védőszentjének: BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium, I–III.* Szeged, Mandala Kiadó, 1998. III. 11.

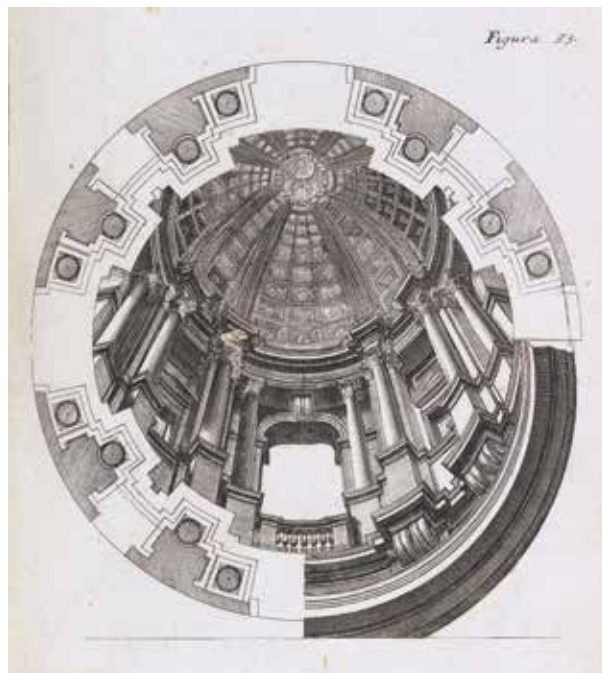


1. Andrea del Pozzo: A bécsi jezsuita (egyetemi) templom hosszaházának mennyezeti dekorációja, 1704 körül
(újrafestve: Peter Krafft, 1832–1834)
Fotó © Martin Mádl



2. Christoph Tausch: A trencsényi jezsuita (ma: piarista) templom hosszaházának mennyezeti dekorációja, 1712–1715
Fotó © Martin Mádl

változatát, amelyet a mester a trentói San Francesco Saverio-templom főoltárképéül festett meg. A leglényegesebb módosítás, hogy a miseruhában ábrázolt szent Tausch képén látványosan a magasba emeli jobb karját, a királynő fejére így önti a kagylóból a keresztvizet, s közben ájtatosan fölfelé tekint. A jelenet így szcenikai kapcsolatba kerül a fölötte elhelyezkedő mennyezetképpel, amelyen Ferenc megdicsőülése látható. A konzolos párkánnyal határolt, négyszögű képmezőben – s ugyanezt látjuk az első boltszakaszpár mennyezetfestményén – Pozzo traktátusának alulnézetű, oszlopokkal, árkádívvekkal, falfülkéikkel tagolt kvadraturája köszön vissza,⁸ a két kép egymással ellentétes irányba és excentrikus nézőpontja a látszatkupolával együtt ugyanúgy középponti hangsúlyt teremt a hosszúkás térben, akárcsak a bécsi templom dekorációja esetében. A szentélymennyezetén angyalcsoport emeli a felhőt, amelyen a bottal, zárandokköpenyben ábrázolt szent térdel, följebb a Szentháromság fogadja, a látszatarchitektúra párkányán angyalok ünneplik zenével, virágkosárral, egyikük kezében nyitott könyv lapjain a Ferenc officiumában szereplő himnusz sora olvasható: „DECIES CENTENA MILLIA FRANCISCE TE SEQUUNTUR”. Az orgonakarzat feletti mennyezetkép a pestisszentet és a térítőt dicsőíti. A főhős ismét felhőn, angyalok kíséretében lebeg, itt azonban karinget és stólat visel, baljában könyvet tart, jobbát áldó gesztussal emelve jótékonyan fordul a kép peremén sorakozó betegek felé, akiknek fohászát angyalok közvetítik fölfelé. A jobb sarokban a négy földrész perszonifikációja lebeg a felhőn: a babérkoszorús Európa bikán ül, bőségszarut tart, mögötte a szerezcsen Afrika elefántagyart emel, jobbán Amerika, ölében levetett fejdíszével, jobbában olajággal, lejjebb pedig a tevével kísért Ázsia, turbánnal a fején, jobbával Ferencnek hódolva. A két képmező figurális elemei javarészt Pozzo-kompozíciók szerény kivonatai. Egyik forrás a piemonti Mondoví jezsuita temploma, a San Francesco Saverio mennyezetképe (1676), amelyen a karingben égbe emelkedő Ferencet láthatjuk muzsikáló angyalok kíséretében, a másik pedig *Szent Ignác csodás gyógyításainak* ábrázolása a római Sant'Ignazio apszisboltozatán (1688). Ezenkívül Tausch mesterének földrész-allegóriáiból is kölcsönzött egy-két motívumot a *Szent Ignác megdicsőülését* ábrázoló római freskóból. Voltaképpen a programnak az az alapvonása, hogy a



3. Andrea del Pozzo: Látszatkupola
Pozzo 1700 (ld. 9. j.) fig. 53
Fotó © Wikimedia Commons

szentet két elkülönülő kompozícióval, egyrészt az üdvözltek közé való felvétele, másrészt szentségének oka és halála utáni földi hatóereje ábrázolásával magasztalja, a római Sant'Ignazio *concettó*jából eredeztethető.

A látszatkupola

Pozzo traktátusában a *cupola finta* szerkesztését kör alakú képmezőn mutatja be (3. kép),⁹ hiszen a Sant'Ignazio-ban egy teljesen kiépített négyzeti struktúrába, valódi, freskófestéssel kitöltött csegyekkel és körbefutó, plasztikus párkánnyal határolt „lyukba” kellett az illuzionisztikus festményt beilleszteni. Ott ezt a látszatkupolát egy majdan megvalósuló valódi kupolaépítmény reményében ideiglenes díszítménynek szánták. A bécsi templom mennyezetén két egyesített donga-

8 Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum et architectorum/Prospettiva de pittori e architetti*. Pars prima/Parte prima. Romae, Typis Joannis Jacobi Komarek, 1693. fig. 89.

9 Uo. fig. 90–91., illetve a második kötetben további magyarázattal: Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum et architectorum/Prospettiva de pittori e architetti*. Pars secunda/Parte seconda. Romae, Typis Joannis Jacobi Komarek, 1700. fig. 49–53.



4. Christoph Tausch: A trencségi jezsuita (ma: piarista) templom látszatkupolája, részlet, 1712–1715
Fotó © Martin Mádl

szakasz négyszög alaprajzú, hengerfelületű mezejét tölti ki a látszatkupola, és Pozzo a sarkokba fülkeként kialakított csegeyeket festett, azokban *grisaille*-ban, fiktív szobrokként az egyházatyákat jelenítette meg. A tambur szemből látszó oszlopközébe a Sant'Ignazio látszatkupolájától és a traktátus ábrájától eltérően kagylódíszes szoborfülke került, benne az Igazságosság és a Bölcsesség perszónifikációjától kísért Hit „szobra”, amely keresztet tartva és az imádat gesztusával tekint fölfelé, a lanternában megjelenő Atyaistenre. A párkány előtt „élő” alakokként, eleven színekkel festve angyalpár hordozza a rendi címet.

A trencségi templom boltozata laposabb, a fiókdongák mélyebben vájnak a felületébe, és mivel a homlokzat ablakain meglehetősen bőséges fény áramlik be, a fiókok élei eléggé erősen és zavaróan kirajzolódnak a boltfelületen. Ez a római és bécsi előzményekénél kedvezőtlenebb feltételeket nyújt az illuzionisztikus mennyezetfestéshez, a megkívánt nézőpontból eltávolodva főként a festett kupola látványa torzul el erősen,

illetve mutat előnytelen hatású, hullámos kontúrokat. Tausch szerkezete a Pozzo-traktátusban közölt ábráról átvesszi a tambur nyitott struktúráját, sőt nemcsak a középtengelyben, hanem a többi támasz közeiben és a lanterna kis ablakain át is a felhős égboltra nyit kilátást. A kupolapárkány vonalát körbefutó, akantuszdíszes sáv emeli ki, amely festett, volutás peremű konzolokkal támaszkodik a hevederívekre, illetve a középtengelyben húzódó medalionképek keretére. Ez a bécsi *Scheinkuppel* megoldásának továbbgondolt változata, ami némileg szervezettebb kapcsolatot teremt a valódi tagozatok és a festett architektúra között.

A feliratok

A bécsihez hasonlóan Tausch verzióján is feliratok, címertartó, elevennek ható, festett angyalok és – itt a négy evangélistát megjelenítő – csegeybeli pszeudoszobrok társulnak az architektúrához. A bécsi látszatkupolát a 112. (113.) zsoltár 2. és 4. verse kíséri a címerhordozó angyalok mondatszalagján: „SIT NOMEN DOMINI BENEDICTVM” (Áldott legyen az Úr neve most és mindörökké), a lanterna peremén: „EXCELSVS SVPER OMNES GENTES DOMINVS, ET SVPER CAELOS GLORIA EIVS” (Főlséges az Úr minden nemzet fölött, dicsősége fölülmúlja az egeket), és hozzá kapcsolódik a szentély felőli boltszakasz mennyezetképe, amelynek kartusába az említett zsoltár kezdő sorát írták: „LAUDATE PVERI DOMINVM” (Dicsérjétek az Urat, ti szolgálai), s ezt a kvadrátúra terében lefelé ereszkedve harsonázó, virágkoszorúkat tartó angyalok kísérik.¹⁰ A trencségi *cupola finta* párkányvonalában az angyalok tartotta, Jézus monogramját tartalmazó jezsuita jelvényt ugyancsak a Megváltó nevének dicséretére hívó mondatszalag kíséri: „HOC SALUTARE NOMEN SINE FINE LAUDATE” (Ezt az üdvösséget hozó nevet szünet nélkül dicsérjétek). A zsoltárok szavaira rímelő istendicséretre szólítás egyébként szorosan kapcsolódik a templompatrónus személyéhez: Xavéri Szent Ferencet a „Dicsérjétek az Urat minden népek” (Laudate Dominum, omnes gentes) kezdetű 116. (117.) zsoltár fáradhatatlan recitálójaként tartja számon a katolikus hagyomány,¹¹ és ezt a rövid zsoltárt a *Missale Romanum*ban Ferenc miséjének

¹⁰ Werner TELESKO: Das Freskenprogramm der Wiener Universitätskirche im Kontext jesuitischer Frömmigkeit. In: *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu im 17. und 18. Jahrhundert*. Hg. von Herbert KARNER–Werner TELESKO. (Veröffentlichungen der Kommission für

Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 5.) Wien, ÖAW, 2003. 75–91.

¹¹ SZUNYOGH X. Ferenc: *A szent zsolozsma története, szerkezete, szelleme és magyarázata*. Budapest, Korda Rt., 1942. 146.

introitusába is beillesztették. A lanternanyílás felirata: „HONORI DEI ALTISSIMI SINGULA CERNENTIS” (A legmagasabb, mindent látó Isten tiszteletére) (4. kép).¹² E felirat arra utal, hogy ebben az egyszerre valóságosnak és valószínűtlennek ható látszatarcitektúrában a kupolát a mennyei azonosító építészeti szimbolika és a fényt isteni revelációként felfogó teológiai metaforika találkozik egymással.

Pozzo és Kircher

Az egyetlen, kitüntetett nézőpontból érvényesülő perspektivikus konstrukciónak a transzcendens értelmű fény motívumával való összekapcsolása Pozzo római művéből eredeztethető elgondolás, de nem a látszat-kupolából, hanem a hosszház Szent Ignác megdicsőülését ábrázoló mennyezetfreskójából (5. kép). A barokk freskófestészet egyik fő művének tekintett alkotás programjának magvát Jézus Lukács evangéliumában olvasható szavai jelentik, amelyeket a mennyezetképen kartusokba foglalva olvashatunk: „Azért jöttem, hogy tüzet bocsássak a földre, és mi más akarnék, mint hogy lángra lobbanjon” (Lk 12. 49.), abból kiindulva, hogy Szent Ignác buzgó hitterjesztő volt, és társait gyakran biztatta ezekkel a szavakkal: „Menjetek, borítsatok lángba, gyújtsatok föl mindent!” A boltozat közepére a Szentháromságot festette, onnan Jézus fénysugarat küld Szent Ignác szívébe, ő pedig tovább küldi azt a lejjebb elhelyezkedő négy világrész megtestesítőinek kebelébe. Az evangéliumban szereplő láng helyett tehát a freskón a mind vizuális, mind metaforikus szinten komplexebb módon felhasználható fénysugár motívuma uralkodik.

A Pozzo-mű koncepciója kapcsán gyakran esik szó Athanasius Kircher (1602–1680) fénytani elképzeléseinek hatásáról.¹³ A Rómában működő német jezsuita tudós

1646-ban megjelent optikai traktátusa, az *Ars magna lucis et umbrae* a fény fizikai természetéről és metafizikai aspektusairól szóló értekezés. A fényből való részesedés, annak módja és mértéke, a visszatükrözés képessége rendezi hierarchiába a menny és a föld, a hold feletti és a hold alatti világ lakóit. A legfelső, örök fény, a *lux* Isten sajátja, illetve ő maga az, közvetlen kisugárzásából az angyalok által felfogott *lumen* részesedik, az emberi értelem, amely visszatükrözi és megtöri a fényt, az *umbra* világa, míg a hierarchia alján a *tenebrae*, az érzékek rabságába zárt állati szféra áll. Az embert az alsórendű természetből a lélek emeli ki, amely képessé teszi, hogy a sötétségből, az érzékek világából kontempláció útján Istenhez eljusson. Nem csak az üdvözültek egyesülnek Istennek, a visszatükrözés, a *reflexio* által az e világi szemlélődés is elvezeti az embert a fényből való részesedéshez. A lélek minél inkább megtisztul az árnyéktól, annál közelebb kerül a *lux infinitához*, ennek reménye repíti, ezért igyekszik kiszabadulni a test fogságából. Szent Ignác a mennyezetképen annak az áhított állapotnak az exemplumaként jelenik meg, amelyet a lélek erői révén lehet elérni.

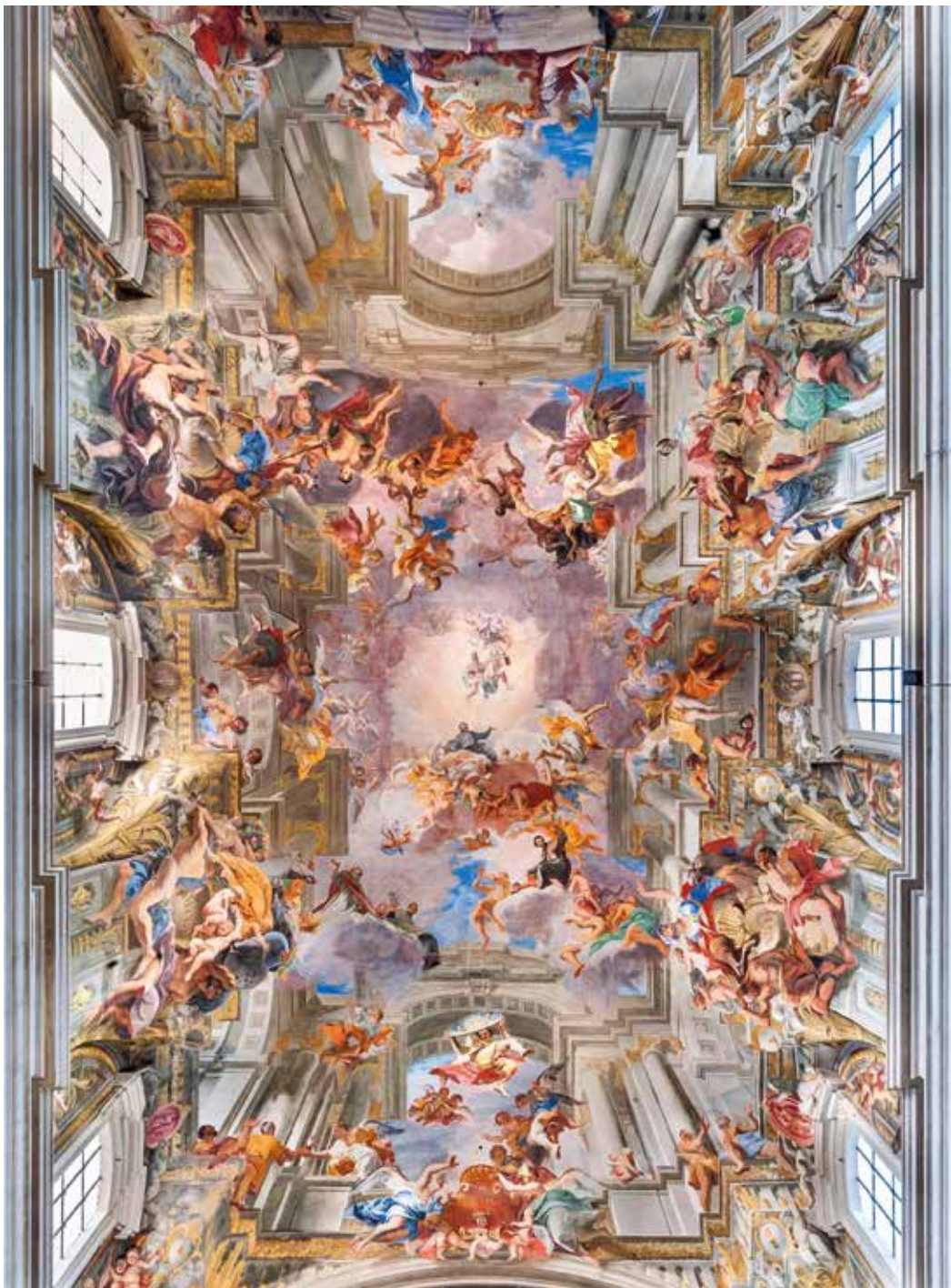
A lanterna szimbolikája

Giovanni Lanfranco nyomán a 17. századi kupolaképeken vált általánossá, hogy a lanternát mint a boltozat fényforrását a freskó virtuális terének illuzionisztikus szerkezetébe foglalták, mégpedig úgy, mintha a mennyei alászálló, angyalok hordozta tempietto vagy tabernákulum volna (6. kép). A római Sant'Andrea della Valle lanternájában Krisztus száll alá, „az égbolt felszakadozik és a menny megnyílik a legfelsőbb fény szelíd sugarától” – ahogy egy korabeli kommentátor, Ferrante Carlo jogtudós és költő fogalmaz. Leírása a *primo lume* formulával különbözteti meg az istenségből áradó fényességet a

12 A dekoráció további elemei közül a bécsi temploméhoz hasonló az oszlopos oltárarchitektúra, az óriáspilaszteres faltagolás, és az ottani apostolmedalionok adták az ötletet a boltozatindításoknál elhelyezett, aranyozott keretű, stukkó angypárral kísért ovális képek sorához, amelyek itt jezsuita szentek portréit tartalmazzák. Négy-négy van belőlük (mivel a diadalívnél nincs ilyen képpár, mintha csak az erősebben kiemelkedő heveder takarná el): a bejáratnál a szentély felé haladva az evangéliumi oldalon Gonzaga Szent Alajos, Berchmans Szent János (jezsuita növendék), Borgia Szent Ferenc, Szent Ignác, a leckeoldalon Kosztka Szent Szaniszló, Miki Szent Pál (nagaszaki vértanú), Kisai Szent Jakab (nagaszaki vértanú) és Xavéri Szent Ferenc. A bécsi együttesrel további hasonlóságot mutat az oldalkápolnák fölött húzódó galéria,

amelynek íves nyílásain át a mennyezetükre látni, ahol kisebb illuzionisztikus kupolák sorakoznak. Egészen sajátos, ahogyan a kápolnabejáratok fölött olajjal festett, a falra felragasztott vásznan az apostolokat párosával láthatjuk, amint íves párkáncsonkokon könyökre támaszkodva, római pózból fekszenek. A kápolnák mennyezetén égre nyíló látszatarcitektúrák láthatók többnyire alulnézetű balusztráddal keretelve, és a felhők között mennyi fény, attribútumokat, zeneszerszámokat, feliratokat tartó angyalok tűnnek fel.

13 Bernd Wolfgang LINDEMANN: *Bilder von Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts*. Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1994. 109–121.



5. Andrea del Pozzo: Szent Ignác megdicsőülése. A hosszsház mennyezetfreskója, részlet, 1691–1694
Róma, Sant'Ignazio. Fotó © Wikimedia Commons

luce szóval leírt közönséges fénytől – ami arról tanúskodik, hogy a fény metafizikai-teológiai vonatkozásairól nem csupán klerikusok elmélkedtek.¹⁴

A trencsényi együttes jóval szerényebb képi programjában az üres látszatkupolában a fénnel átjárt lanterna absztrakt teofánia színterévé alakul, felirata pedig reflektív szemlélésre hív. A mű a fénnel kapcsolatos képzetek és a rögzített nézőpont tekintetében a római Szent Ignác-templom hosszaházfreskójához áll közel, viszont a fény képi megjelenítésében, művészi inszenálásában más pozzói előképek játszottak szerepet. Ott a látszatarchitektúra egy ponton megszakad, és a megnyíló felhőgomolyagok között a végtelenbe vesző fényzőnben, testi alakban tűnik fel a Szentháromság, itt viszont szigorúan behatárolt téri viszonylatok adnak keretet a testetlen teofániához. Ennek színre vitelében a fénynek a római barokk szakrális terekben, alkalmi és maradandó együttesekben betöltött szerepe jelenthetett inspirációs forrást, amelyet Tausch mestere közvetítésével jól ismerhetett.

Lux infinita

A transzcendens fény festői-építészeti megjelenítésével gyakorta éltek a negyvenórás szentségimádások efemer díszletei. Az Il Gesù szentélyében például festett vagy ácsolt kulisszában bibliai jelenetekkel összekapcsolt paradicsomi vízió középpontjába helyezték a monstanciát. A Niccolò Menghini tervezte, 1640-ben felállított díszlet a leírások szerint teljes egészében festett volt: a három angyal emelte oltáriszentséget fénysugarak és felhők öveztek, a felhőgyűrűben a huszonnégy vén hódoló kara, lent a Mózes vezette izraeli nép egészítette ki.¹⁵ Tíz évvel később ugyanitt Carlo Rainaldi szcenírozásában az oltáriszentség sugárzó glóriába állított, tempietto formájú tabernáculumban ragyogott, fölötté az angyalsereg közepette az Atyaisten lebegett, lent Salamon áldozatának jelene látszott. A fából épített szerkezetben, összeszűkülő, kisebbedő oszlopok színpadi kulisszái között domborművű, aranyozott sugarak érzékeltették a földöntúli ragyogást. Az elsötétített templomtérben a kiáradó fény és a térillúziót keltő



6. Giovanni Lanfranco: *Mária mennybevitele*. A kupolaboltozat és a lanterna freskója, részlet, 1624–1627
Róma, Sant'Andrea della Valle
Fotó © www.raiscuola.rai.it

perspektivikus díszlet keltette a jelenlét, a részesedés élményét a hívekben.¹⁶

A negyvenórás szentségimádásokhoz készített pozzói *theatrum sacrum*ok némileg eltérő módon igyekeztek a transzcendens ragyogás képzetét keltetni: bonyolult, perspektivikus színpadi díszletek közepette megrendezett „fényszínházak” voltak (7. kép). Ezeknek is részét alkották festett és figurális elemek, de felépítésükben a fő szerepet a természetes fény manipulálása és az építészeti kulisszák perspektíva szabályain alapuló elrendezése játszotta. Pozzónál tehát nem festett kép vagy aranyozott plasztika jelenítette meg a természetfölötti fényt,

14 Nicholas TURNER: Ferrante Carlo's *Descrittione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi*; a Source for Bellori's Descriptive Method. *Storia dell'arte*, 12. 1971. 315–324.

15 Hiske LULOFS: A Design by Grimaldi for the Forty Hours Devotion. *Master Drawings*, 30. 1992. 320–325.

16 Iara A. DUNBAS: Permanent Devotion: Carlo Rainaldi and the Quarantore as Precursor to Santa Maria in Campitelli. *Athanos*, 29. 2011. 49–57. URL <https://journals.flvc.org/athanos/article/view/126701/126255> (letöltve: 2023. 04. 26.).



7. Andrea del Pozzo: A kánai menyegző. *Theatrum sacrum*-dekoráció a római II Gesù-templom szentélyében
Pozzo 1693 (ld. 8. j.) fig. 71.
New York, The Metropolitan Museum of Art

hanem valódi fényforrás, napfény vagy gyertyafény leleményes irányításával érte el ezt a hatást. Traktátusának rézmetszetű ábrái erről csupán részleges információkat nyújtanak, mivel azokon a mester kizárólag a díszletek építészeti szerkezetét és perspektívaszabályait mutatta be, míg a fényeffektusokról, a sötétítésről, a gyertyák elrendezéséről a képekhez tartozó leírásokból értesülünk.¹⁷ A trencsényi látszatkupolában mindenesetre erre a pozzói módszerre ismerhetünk, amelyben gondosan kiszámított, színpadias effektusokkal, kontrasztokkal élő megvilágítás uralja a képzelet szülte, de a klasszikus építészeti formakincs elemeiből *racionalisan* építkező architektúrát.

A *lux infnita* építészeti forma általi láttatásának efemer dekorációktól ihletett, szellemes megoldását nyújtja Antonio Gherardi a Santa Maria in Trastevere 1680-ra elkészült Avila-kápolnájában: a lanternán belül, repkedő angyaloktól tartva egy kisebb, oszlopokkal alátámasztott kupolájú, a tabernákulumok formáját megidéző *tempietto* emelkedik (8. kép). Ez mintegy elkülönített kapszulába zárja az ablakokon beáradó fényt. A kupola magasában formált *camera di luce* ragyogó fehérsége az angyalok mint magasabb intelligenciák közvetítésével így a menny testetlen szféráját teszi láthatóvá, és kontrasztban áll a kápolna terének homályával.¹⁸

Ez a kontraszt a borús égbolt előtt emelkedő trencsényi látszatkupolában is megjelenik, amely a pozzói receptúra szerint egy nézőpontra, rézsútos alulnézetre szerkesztett fiktív építmény, és a megfelelő pozícióból szemlélve a lanterna imaginárius magasságába emeli a tekintetet. Ezt a legmagasabb szférában elkülönülő kis teret tündöklő, tiszta fényesség tölti el, jelezvén az isteni jelenlétet. Az *oculus Dei* gyűrűjében a mindent látó



8. Antonio Gherardi: A római Santa Maria in Trastevere-templom Avila-kápolnájának kupolája, 1678–1680
Fotó © Jernyei Kiss János

Istennek szóló dedikáció további elmélkedésre invitálja a szemlélőt. Olyasfajta elmélkedésre, mint amilyet *A lélek Istennel való magányos beszélgetéseinek* könyvében olvashatunk.¹⁹ Ez az akkoriban Szent Ágostonnak tulajdonított mű – valójában 13. századi, pseudo-ágostoni szöveg – a 18. századi Magyarországon is népszerű, Nagyszombatban többször kiadott lelki olvasmány volt. Szerzője a vakság, a sötétség, a hályog, a sötét felhő, a hiúságok látása képeivel írja le az Isten nélküli életet, míg a megvilágosodás, a hályog lehullása, a megtisztult, egészséges szemek érzékeltetik a megtalált hitet: „bevilágít lelki szemeimbe a fényesség színétől eredő sugár”.

17 Andrew HORN: Teatri sacri: Andrea Pozzo and the „Quarant'ore” at the Gesù. In: *The Holy Name: Art of the Gesù: Bernini and His Age*. Ed. by Linda WOLK-SIMON. (Early modern Catholicism and the visual arts, 17.) Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2018. 351–382.

18 Fabio BARRY: Lux and lumen. The Symbolism of Real and Represented Light in the Baroque Dome. *Kritische Berichte*, 30. 2002. Nr. 4. 22–37; Anna BÜLAU: Directed Light in Antonio Gherardi's Avila Chapel:

Reflections on the Convergence of Baroque Sacred Architecture, Stage Design, and Quadratura Painting. In: *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici*. A cura di Daniele MONDINI–Vladimir IVANOCI. Milano, Silvana Editoriale, 2014. 139–154.

19 Modern fordítása: AUGUSTINUS AURELIUS: *A lélek Istennel való magányos beszélgetéseinek könyve*. Ford. NÉMETHY Ernő. Pécs–Göd, Halász–Royal Press, 2001.

Honori Dei altissimi singula cernentis

The Programme of the Ceiling Paintings in the Jesuit Church in Trencsén, and an Interpretation of its Illusory Dome

The Jesuit Church in Trencsén (now Trenčín, Slovakia) was decorated between 1712 and 1715 by Christoph Tausch, an artist who was an active member of the order, who had been a pupil of Andrea del Pozzo. In the church, dedicated to Saint Francis Xavier, the high altarpiece, the two ceiling paintings glorifying the missionary, and the illusory dome were made in the wake of works by Pozzo, namely the altarpieces and ceiling paintings in Sant'Ignazio in Rome and in San Francesco Saverio, the Jesuit church in Mondovì, Piedmont, while the entire decorative system, and the supplementation of the picture fields with inscriptions, can be traced back to the ensemble, likewise designed by Pozzo, in the Jesuit church in Vienna. In addition to a comparison of these, the other focus of the study is an interpretation of the illusory dome in Trencsén, which bears the Latin inscription "Honori Dei altissimi singula cernentis".

In the much more modest visual programme of the ensemble in Trencsén, the light-permeated lantern in the blank illusory dome is transformed into the setting for an abstract theophany, while its inscription invites the viewer to reflective contemplation. In respect of the light-associated notions and the fixed viewpoint, the work is close to the fresco in the nave of the church of Sant'Ignazio in Rome, although a role in the visual representation and artistic staging of the light was played by Pozzo's *Quarantore* decorations, which were "theatres of light" presented in the middle of complex, perspectival stage settings.

In the wake of Giovanni Lanfranco, it became widespread in seventeenth-century dome images for the lantern, as the source of light in the vaulting, to be incorporated into the illusionistic structure of the virtual space of the fresco, in such a way, moreover, that it was as though it were a *tempietto* or tabernacle descending from heaven, borne by angels, and

which was filled, according to its contemporary description, with the *primo lume*, the radiance emanating from God.

In Antonio Gherardi's Capella Avila, completed in 1680 in the church of Santa Maria in Trastevere, the brilliant whiteness of the *camera di luce* composed in the very top of the dome renders the incorporeal sphere of heaven visible, and stands in contrast with the dim space of the chapel. This contrast also appears in the illusory dome in Trencsén rising in front of a gloomy sky, which, in accordance with Pozzo's formulation, is a fictive construction arranged around a single viewpoint, specifically an oblique low-angle perspective, so that when observed from the correct position, the lantern elevates the gaze into imaginary heights. This separate small space in the very highest sphere is filled with pure, gleaming light, indicating the divine presence. In the ring of the *oculus Dei*, the dedication to the all-seeing God invites the viewer to contemplation of the kind that can be read about in the *Soliloquiorum animae ad Deum*. In eighteenth-century Hungary, this pseudo-Augustinian work was popular spiritual reading, published several times in Nagyszombat (now Trnava, Slovakia). Its author describes life without God using images of blindness, darkness, foggy eyes, dark clouds, and the beholding of vanity, whereas illumination, removing the scales of mistiness, and cleansed, strong eyes lead to the finding of faith: "there is a beame which striketh brightly downe, from the face of thy light, upon the eyes of my mynde".*

* [Pseudo-Augustine]: *The Meditations, Soliloquia, and Manual of the Glorious Doctour S. Augustine*. [Trans. by John FLOYD.] Paris, Nicolas de la Coste, 1631. 361.

TÁRGYSZAVAK

Christoph Tausch, Andrea del Pozzo, látszatkupola, lanterna, fényszimbolika

KEYWORDS

Christoph Tausch, Andrea del Pozzo, illusory dome, lantern, symbolism of light

Ábrahám áldozata késről késtre

*Donatello lecsúszó, Rembrandt leeső,
El Kazovszkij szárnyaló fegyvere*

*Nem tudja a jobb kéz,
mit csinál a bal*

„Ábrahám [...] kinyújtotta a kezét, és vette a kést, hogy levágja a fiát. Akkor kiáltott neki az Úr angyala az égből: Ábrahám! Ábrahám! Ő pedig felelt: Íme, itt vagyok. Az angyal pedig így szólt: Ne nyújtsd ki kezedet a gyermekre, és ne bántsd őt!”¹ Az idők során számtalan kompozíció idézte fel azt a – Bibliában homályban maradó – drámai pillanatot, amikor Ábrahám az égi hang hallatán megtorpan; ráeszmél, hogy sorsa a fatálisból váratlanul jóra fordul. Az esetek túlnyomó többségében a művészek a korábbi másodpercet rögzítik, azt, amikor már elhangzott a megváltó üzenet, de az ősatyát még fogva tartja a gyilkolás lendülete.² Ritkábban előfordul, hogy Ábrahám az angyal szavára koncentrált, olyannyira, hogy izmai – a kést markoló kezéé is – többé-kevésbé ellazulnak.³ Az Áldozat kanonikus jelenetein a megkönnyebbülés pillanatára nem szokás utalni, ezt a mozzanatot immár a hálaima képviseli – alkalomadtán a kosra irányuló kés kiemelésével.⁴

Néhány nagyon ritka esetben azonban a pátriárka egyik keze még az éppen elmúlóban levő minutumot, a másik a már rá következő másodpercet hordozza magában, azaz balja még a gyilkolás szándékának áramkörébe tartozik, jobbja azonban – a megkönnyebbülés jegyében – már engedi el a gyilkos fegyvert.

Donatello – Nanni di Bartolo közreműködésével – 1421-ben faragta ki márványszobrát a firenzei Campanile keleti oldalán levő négy fülke egyikébe, balról a harmadikba (1. kép).⁵ A pátriárka baljával erőteljesen markolja és húzza magához a térdeplő, hátrakötözött kezű Izsák haját; ha az Úr angyala nem szól közbe, a mozdulat folytatásaképp hátrahajtotta volna fia fejét, hogy szabaddá tegye nyakát a vágáshoz. Az apa kést tartó jobbja azonban az isteni üzenet hallatán ellazul, a gyilkos szerszám nyelét immár csak lazán tartja, a penge funkcióját veszítve simul fia vállára.⁶ (Donatello szobrán a szituáció dichotómiáját nemcsak Ábrahám gesztusai fejezik ki, hanem a kompozícióban rejlő ellentétek is: az apa felfelé, a fiú lefelé néz; az előbbi kifelé figyel, az utóbbi befelé, válluk ellentétes irányban ereszkedik/emelkedik; Ábrahám mindkét karja hangsúlyos, Izsákéi szinte egygyé olvadnak testével.)⁷

1 1Mózes 22.10–12 (revideált Károli Biblia).

2 Pl. Ravenna, San Vitale mozaikja, 6. század; Jacopo Torriti freskója, Assisi, felső templom, 1290 k.; Lorenzo Ghiberti és Filippo Brunelleschi domborműve a firenzei Battistero bronzkapujának pályázatára, 1401, Firenze, Museo Nazionale del Bargello; id. Lucas Cranach festménye, 1530 k., Bamberg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Andrea del Sarto festménye, 1527–1529, Drezda, Gemäldegalerie Alte Meister; Tiziano festménye, 1542–1544, Velence, Santo Spirito; Franz Anton Maulbertsch festménye, 1755 k., Budapest, Szépművészeti Múzeum.

3 Pl. Chartres, északi kereszthajó béli szobor, 1205 k.; Albrecht Altdorfer fametszete, 1515; Johann Liss (Jan Lys) festménye, 1625–1626, Firenze, Galleria degli Uffizi; William Blake akvarellje, 1783 k., Boston, Museum of Fine Arts. Ugyancsak az égi küldötte figyel Govaert Flinck Ábrahámja (1640 k., magángyűjtemény); az apa jobb tenyerét

égre emelt szeme elé teszi, balját a földön levő, hüvelyéből kihúzott kard felé kitarja; tisztázatlan, hogy még fel sem vette, avagy már elejtette a földön levő gyilkost.

4 Pl. Jan Lievens festménye, 1638–1640 k., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.

5 188 × 56 × 45 cm, Firenze, Museo dell’Opera del Duomo, Itsz. 2005/366.

6 Alonso Berruguete Ábrahámjának kezéből is – ezúttal végleg – kicsúszott a kés (1526–1532, Valladolid, Museo Nacional de Escultura). A megoldás ebben az esetben nem egyéni invenció; mind a szobor egészére, mind erre a részletére evidensen Donatello hatott.

7 Aktivitás és passzivitás, meztelenség és felöltözöttség ellentéte a téma többi ábrázolására is jellemző. A felsoroltak közül néhányat említ KAUFFMANN 1936. 33.



1. Donatello és Nanni di Bartolo: *Ábrahám áldozata*, 1421
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (Fotó © Wikimedia.
Commons)

8 Olaj, vászon, 193,5 × 132,8 cm, Szentpétervár, Ermitázs, ltsz. 727.

9 Olaj, vászon, 195 × 132,3 cm, München, Alte Pinakothek, ltsz. 438;
vörös és fekete krétarajz, szürke vízfesték, fedőfehér, zöldessárga
papír, 1635–1636 k., 195 × 147 mm, London, British Museum, ltsz.
1897,11175.

10 Rényi András Rembrandt-monográfiájában a kép elemzésekor

Rembrandt 1635-ben festett vásznán⁸ Ábrahám baljának minden erejével nyomja hátra a feláldozandó Izsák fejét, jobb tenyere azonban – az angyal szavára és szelíd érintésére – az imént kinyílt, és a kezéből kiesett kés immár vízszintes helyzetben a föld felé tart (2. kép). Az egy évvel későbbi változaton (3. kép) és a kettő között készült rajzon az égi küldött erősebb kézszorításának is szerepe lehet abban, hogy a pátriárka elengedi a gyilkos fegyvert.⁹

A divergáló gesztusok e két példáját nem áll szándékomban sem le-, sem pedig túlbecsülni. Annyi bizonyos, hogy ilyesmit csak a legnagyobb művészek engedhetnek meg maguknak. Különleges, bravúros megoldásról van szó, olyanról, ami bátor nyíltsággal érzékelteti a pillanatot lényegi ambivalenciáját.¹⁰ Ritkán fordul elő, hogy a képzőművész ugyanolyan differenciáltan, árnyaltan tudjon fogalmazni, mint a szavakat használó író;¹¹ duális elkötelezettséget, ellentétes érzelmeket, két tudatállapotot és két időpillanatot egyszerre ábrázolni nem mindennapi teljesítmény. Megjegyzendő még, hogy a gesztusok nyelvét könnyebb értelmezni, mint a mimikáét; az előző esetben csekélyebb, az utóbbiban óriási a szubjektív belemagyarázás veszélye.¹² Mind Donatello, mind Rembrandt Ábrahámjának arckifejezését különböző, esetenként egymásnak ellentmondó módokon írták le.¹³ Az aggyatán „kézbeszéde” segíthet a

abból indul ki, hogy a mű központi motívuma az angyal és Ábrahám között végbemenő – állítólagos – nyers fizikai ütközés. (RÉNYI 2023. 103–114.) Nem tudok egyetérteni: először is a pétervári angyalnak mind a fizimiskája, mind jobbának gesztusa kimondottan gyengéd, tapintatos, empátikus; Ábrahámot nem az ő feltételezett agresszivitása, hanem az általa közvetített hír döbbsenti meg. Másfelől: a végzetesből az üdvösbe forduló pillanat drámáját mind a pétervári, mind a müncheni verzió nem önmagában az angyal–Ábrahám-párbeszéd, hanem Ábrahám mindkét karjának egyidejűleg eltérő szándéka szemlélteti. A kompozíció egészének lehangsúlyosabb eleme Izsák előtérben levő, megvilágított meztelen teste; emellett a pátriárka bal keze semmivel sem érdemel kevesebb figyelmet, mint a kést elengedő jobbja. A kettőből együtt lesz az ábrázolt pillanat „termékeny” (lásd a szerző 139. jegyzetét a 110. oldalon, de a feltételes helyett én kijelentő módot használnék).

11 STEINBERG 1996. 115 (általánosságban); RANDOLPH 2020. 230 (Donatello szobráról); DEKIERT 2004. 67 (Rembrandtról, a szavakkal élő író említése nélkül).

12 Az arckifejezésekkel kapcsolatos tévedésekhez lásd pl. GOMBRICH 1969. 68–103; GOMBRICH 1966. (*Mutatis mutandis* vö.: „Az agya [...] parancsot adott a megfelelő oldalon lévő karjának [...]”, SARAMAGO 1999. 128.)

13 Donatello szobrához pl. KAUFFMANN 1936. 33: „Trostlosigkeit des Nichtsverstehens”; VERDON 2015. 279: „upturned face conveys infinite gratitude”; DROGIN 2020. 156: „perplexed wonder”; RANDOLPH 2020. 229: „comic, indecipherable expression”; DIDI-HUBERMAN 2022. 80: „desperately seeking trust in his God”. Rembrandt festményéhez pl. WEISBACH 1926. 189: „Scheu und Ergriffenheit”; SCHAMA 1999.



2. Rembrandt Harmensz van Rijn: *Ábrahám áldozata*, 1635
Szentpétervár, Ermitázs, ltsz. 727 (Fotó © Web Gallery of Art)



3. Rembrandt Harmensz van Rijn: *Ábrahám áldozata*, 1636
München, Alte Pinakothek, ltsz. 438 (Fotó © Wikimedia.Commons)

pontosításban: fizimiskája – a két kéz cselekedetének metszéspontjában – a sorsfordító pillanatnak ugyanazt az ambivalenciáját fejezi ki, amit az aszinkronban levő gesztusok együttesen szemléltetnek.

Egy lábjegyzet margójára; a levegőben lebegő kés levegőben lebegő témája

Rembrandt leeső kése – szemben Donatello lecsúszóban levő pengéjével – tetemes figyelemben részesült.¹⁴ A holland festő megoldása távolról sem olyan originális, mint ahogy azt a szakirodalomban számontartják.¹⁵ A motívumnak a mindeddig feltételezetténél sokkal több potenciális forrása van. Mostanáig csak egyre mutattak rá; egyre, ami – sajnálatosan – mindent vitt.

A méltán nagy tekintélynek örvendő Julius Held egy lábjegyzetben rámutatott, hogy Rembrandt ismerhette Théodore de Bèze *Abraham sacrificiant* című, először 1550-ben előadott darabját; ebben a műben – a színpadi utasítás értelmében – a dráma csúcspontján kiesik a kés a pátriárka kezéből.¹⁶ Ez a hivatkozás útját állta minden további kérdezősködésnek,¹⁷ pedig az Ábrahám kezéből kieső kés a zsidóság és a reformáció irodalmában, a

színpadon, sőt Rembrandt kortársainak festészetében is fel-felbukkan.

A motívum a zsidó folklór közhelye.¹⁸ A leggyakoribb verzió szerint a Sátán volt az, aki kilökte Ábrahám kezéből a gyilkot: „[...] fogta a kést, hogy levágja [...] Ekkor jött a Sátán, és meglökte Ábrahám kezét, aki elejtette a kést.”¹⁹ Rabbikus forrásokban arról is olvashatunk, hogy Metatron angyal közbenjárására ólommal nehezült a kés Ábrahám kezében.²⁰

Ami a reformáció irodalmát illeti: Barbara Mahlmann-Bauer szerint Théodore de Bèze Ulrich Zwinglitől vehette az apa leeső karjának ötletét.²¹ Hozzáteszem: Bèze, a reformáció lelkes híve, Luthernél, illetve az ő hatásában kimondottan az Ábrahám kezéből kieső késről is hallhatott. A reformátor 1535 és 1545 között tartott egyik Genezis-előadásában felidézte, amint „Ábrahám rettentően megijedt [...] ledobta a kést, és ezzel ejtette magának a gyilkosságnak a gondolatát is.”²²

Több mint valószínű, hogy a történetet feldolgozó előadások közül nem Bèze volt az egyetlen, aki a kést a színpadon hatásosan mozgattatta. Elvégre a darabban kevés kellék áll rendelkezésre, és ezek közül a kés a legfontosabbak közül való.²³

Rembrandt leesőben, azaz a levegőben levő késének a korabeli festészetben is akadnak rokonai. (Ferdinand Bol sokat emlegetett példája szempontunkból most irreleváns, mert festménye evidensen Rembrandt hatá-

411: „wrathful, anguished face the look of a madman unexpectedly paroled from hell”; DEKIERT 2004. 67. „Entsetzen, Trauer und Überraschung”; HÄSLEIN 2004. 93. „versunken in die akustische Sensation”; RÉNYI 2023. 111. „zavarában vegyítetlenül [keveredik] a gyerekgyilkosságra való elszántság örülete az angyali erőszak kiváltotta sokkal”, „arcára kiülő rettenet”.

14 A pusztá képleírásokat mellőzve pl. VOLL 1907. 177; BRUYN 1970. 39; BLANKERT 1982. 35; BIKKER 2004. 73; DEKIERT 2004. 67; HÄSLEIN 2004. 87, 89, 96, 109; WESTSTEIJN 2005. 117; WESTSTEIJN 2008. 188; WARLAND 2009. 37; WESTSTEIJN 2010. 269; SHANKMAN 2011. 1–9; WESTSTEIJN 2013. 315; MANUTH–WINKEL–LEEUEWEN 2019. 284; RÉNYI 2023. 108–110, 183–186, 220–222, 246. Lásd a 15. és 17. jegyzetet is.

15 HELD 1964. 137. „special invention”; DEKIERT 2004. 67. „neu erdachten”; RÉNYI 2023. 103. „egészen originális”; Uo. 183. „az elejtett kés több mint bizarr motívuma”. Ebben az írásban kizárólag a leeső kés ábrázolásának motívumtörténetével foglalkozom. Blankert, Weststeijn (lásd az előző jegyzetet) és Rényi (RÉNYI 2023. 183–186) Rembrandt kését kapcsolatba hozzák a *peripeteia* arisztotelészi, illetve az *oogenblikke beweeging, beweegelijkheid, enargeia* retorikai fogalmaival, de ne feledjük, hogy utólagosan, nem korabeli írott forrásra hivatkozva teszik ezt. Ezek a kategóriák nem okai e motívum alkalmazásának; az említett szerzők a leesőben levő kés motívumát illusztráció gyanánt használják.

16 HELD 1964. 136–137, 173; BÈZE 1967. 108. Ábrahám végső kétségbeesésében fiával együtt saját magával is végezne, ám ekkor „le cousteau luy tombe des mains”.

17 Pl. *Dutch and Flemish Paintings* 1988. Kat. 24. (Irina Vladimirovna LINNIK); HÄSLEIN 2004. 112; TÜMPEL 2006a. 106; TÜMPEL 2006b. 502–503; PERLOVE–SILVER 2009. 90; MANUTH–WINKEL–LEEUEWEN 2019. 500; WESTSTEIJN 2021. 214; RÉNYI 2023. 103. Marcus Dekiert az egyetlen, aki nincs meggyőződve Held igazáról (DEKIERT 2004. 86).

18 WIESEL 1976. 89.

19 *Táhnurá midrás* 2021. 26. Ld. BEER 1859. 67; STEMBERGER 1974. 65, 67; ELBAUM 1986. 106; *Die Sagen der Juden* 1997. 401; BERNSTEIN 2000. 281; SHERWOOD 2004. 835; KUGEL 2006. 87; ASAF 2009. 572; MCDOWELL 2016. 360.

20 *Die Sagen der Juden* 1997. 412. Más esetekben az angyalok könnyei hatástalanították az Izsák nyakához közelítő kést: BEER 1859. 69; DREESSEN 1971. 135–136; STEMBERGER 1974. 65; ELBAUM 1986. 106; BERNSTEIN 2000. 281, 282, 189; SHERWOOD 2004. 846; KUGEL 2006. 76; LISSNER IRWIN 2014. 281; LINDBECK 2017. 31, 34.

21 „Nonne debebant concidere brachia? Nonne cadere debuit examinis Abraham?”, idézi: MAHLMANN–BAUER 2006. 351.

22 *Luther's Works* 1964. 129.

23 MOURAD 1992. 92; EÖRSI 2021–2022: „a hatás fokozása érdekében [...] a gyilkos szerszámot a színpadon messzemenőig kihasználták, és pedig kétféleképpen: egyrészt Ábrahám hol letette, hol meg felvette, másrészt sűrűn hivatkoztak a szíveket átszűrő pengéjére.” Lásd ott a 25. jegyzet hivatkozásait (pl. *Le mystère du Viel Testament* 1879. 65, 10407–10410. sorok: Ábrahám kétségbeesésében a kését ócsárolja).



4. Moyses van Uytenbroeck (Moyes van Wtenbrouck): *Ábrahám áldozata*, 1625
Ismeretlen helyen (Fotó © Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis)

sa alatt készült.²⁴) Ismerek egy holland példát, amely bizonyosan korábbi Rembrandt két festményénél, és a kicsit későbbi flamand művészetben nemegyszer előfordul a szóban forgó motívum. A hágai Moyses van Uytenbroeck 1625-ben készült képén Ábrahámot bal válla felől szólítja meg az angyal; a pátriárka döbbenetében jobbjával a kést, baljával megmenekült fiát

engedi el; a gyilkos szerszám a földet még el nem érve – hegyével lefelé – a szikla felé tart (4. kép).²⁵ Ábrahám nem látja, csak hallja az angyal szavát David Rijckaert III antwerpeni festő 1649–1650-re datált festményén (5. kép).²⁶ A pátriárka baljával még erősen fogja Izsák haját, jobb tenyerét azonban már kinyitotta; az imént esett ki belőle, és tart hegyével a föld felé a kés.²⁷

24 1646, Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi; DEKIERT 2004. 77; RÉNYI 2023. 104. Bol festményén Ábrahám két keze összhangban cselekszik.

25 Ismeretlen helyen, olaj, vászon, 45,1 × 62,2 cm, szignált, datált: „M.V.WB 1625”. *Old Master Paintings* 1999. Kat. 83; PURL <https://rkd.nl/explore/images/66147>.

26 Ismeretlen helyen, olaj, vászon, 109 × 89 cm. VAN HAUTE 1999. Kat. A94; HÄSLEIN 2004. 203.

27 A két kéz divergáló szándéka ezúttal inkább a festő ügyetlenségének,

mintsem a zseniális művészi bátorságnak a számlájára írható. Itt jegyzem meg, hogy Sebastiano Galeotti (1656–1746) egy magángyűjteményben őrzött festménye további példája a kezek Donatello/Rembrandt-féle „kettős beszédének”, de ezúttal sem a művészi nagyságnak, hanem inkább az átgondolatlan modorosságnak tulajdonítom Ábrahám kinyílt jobb tenyerének megformálását. URL <https://www.invaluable.com/auction-lot/attributed-to-sebastiano-galeotti-florence-parma-2224-c-8fa4bb9973> (letöltve 2023. 07. 01.). A teljesség vágyának szándékával megemlítem William Blake temperafestményét (1799–1800, New Haven, Yale Center for British



5. David Rijckaert (Ryckaert) III: *Ábrahám áldozata*, 1649–1650
Ismeretlen helyen

A fentiek fényében revideálni kell azt az elképzelést, miszerint Théodore de Bèze inspirálta volna Rembrandt Ábrahámjának leeső kését.²⁸ Nem mintha a felsorolt esetek konkrét hatását feltételezném – Rembrandt megoldása végső soron saját invenció. Háttérében azonban egy olyan mű is felsejlik, amelyen Ábrahám még minden erejével markolja gyilkolni kész fegyverét. Mielőtt azon-

ban erre rátérnék, megemlítem a leesőben levő kés egy további példáját: Jacob Jordaens rajzán és ezzel összefüggő festményén Ábrahám szintén elengedi a gyilkot (6. kép).²⁹ Rembrandt felé visszakanyarodva: Jordaens leeső késére – a fentiekétől eltérően – akár hathatott is a nagy holland festő. Mindent összevéve azonban Jordaens kompozíciója – a kését elengedő öregemberrel

Art, Paul Mellon Collection): Izsák felfedezi a kost a bozótban, az Úrra néző Ábrahám két karját kitárja, baljából kiesik a kés. A jelenet itt a kelta-druida kor kannibalizmusának végéről szól.

28 Eugénie Droz felveti, hogy esetleg már a Bèze-darabban előforduló leeső késre is egy Ábrahám áldozatát ábrázoló festmény hatott. (Droz 1962. 600.)

29 1650–1655 k., fekete- és vöröskréta rajz, akvarell, fedőfehér,

a körvonalak tollal és barna tintával megerősítve, 307 × 235 mm, Párizs, Musée du Louvre, Département de l'Art graphique, Itsz. 20012, recto. Lásd COE 1966. 24; HÄSLEIN 2004. 119; a festmény: 1660–1670 k., olaj, vászon, 275 × 200 cm, Lübeck, St Lorenz. A művet 2001-ben Detlef Weiss azonosította Jordaens műveként. A kompozíció és kiváltképp Ábrahám alakja evidensen kapcsolódik a Louvre-beli rajz aggastyánjához. URL <https://www.beate-schaefer.de/2016/02/09/post-aus-1%C3%BCbeck-iv/> (letöltve 2023. 07. 01.).



6. Jacob Jordaens: *Ábrahám áldozata*, 1650–1655 körül
Párizs, Musée du Louvre, Département de l'Art graphique (Fotó © Musée du Louvre)

egyetemben – nem Rembrandténak a leszármazottja. A kettőnek – Rembrandt és Jordaens művének – van egy közös őse, nevezetesen Rubens festménye, illetve az arról készült Andreas Stock-féle rézmetszet (7. kép).³⁰ Ami a mi Rembrandtunk Rubenshez fűződő kapcsolatát illeti: a szakirodalomban joggal hivatkoznak Izsák hátrakötözött kezű, meztelen testére, Ábrahám karjainak tartására, a rajz és a müncheni változat esetében a há-

tulról előrerepülő angyal motívumára.³¹ Afölött azonban elsikkadt a figyelem, hogy Rubens angyala a pétérvári kompozíció égi küldöttére is hatott, és pedig nemcsak szőke hajával és empatikus arckifejezésével, hanem az-
zal is, ahogy – az ellenkező irányból érkezve – szelíden megéri Ábrahám jobbjának csuklóját. Pillantsunk most egy kicsit lejjebb: mind Rubens festményén, mind a rézkarcon az Ábrahám jobbában tartott kés rendkívül

30 Peter Paul Rubens: *Izsák feláldozása*, 1612–1613, olaj, fa, 140,97 × 110,49 cm. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, ltsz. 66–3; Andreas Stock: *Ábrahám áldozata*, 1614, rézmetszet, 453 × 323 mm, Hollstein 1984. No. 1. Rembrandt a grafikát bizonyosan ismerte, de

nincs kizárva, hogy az eredeti festményt is látta: DEKIERT 2004. 64.

31 WEISBACH 1926. 190; *Corpus* 1986. 105; BROOS 1972. 142–143; *Rembrandt* 1997. Kat. 74 (Ben BROOS); SCHAMA 1999. 409–410; DEKIERT 2004. 63–66; MANUTH-WINKEL–LEEUEWEN 2019. 500; RÉNYI 2023. 111.



7. Andreas Stock Peter Paul Rubens után: Ábrahám áldozata, 1614
 Rézmetszet
 London, The British Museum, ltsz. 1891,0414.545 (Fotó © The Trustees of the British Museum)

hangsúlyos, olyannyira, hogy Ralph Coe „a pszichológiai elbizonytalanodás központi elemének” tartja ezt a gyilkolásra szánt szerszámot.³² Elképzelhetőnek tartom, hogy Rubens prominens, szembeszökő kése – a világos ég előtt élesen kirajzolódó sziluettjével és vízszintes helyzetével – szintén szerepet játszhatott Rembrandt leesőben levő fegyverének koncipiálásában.

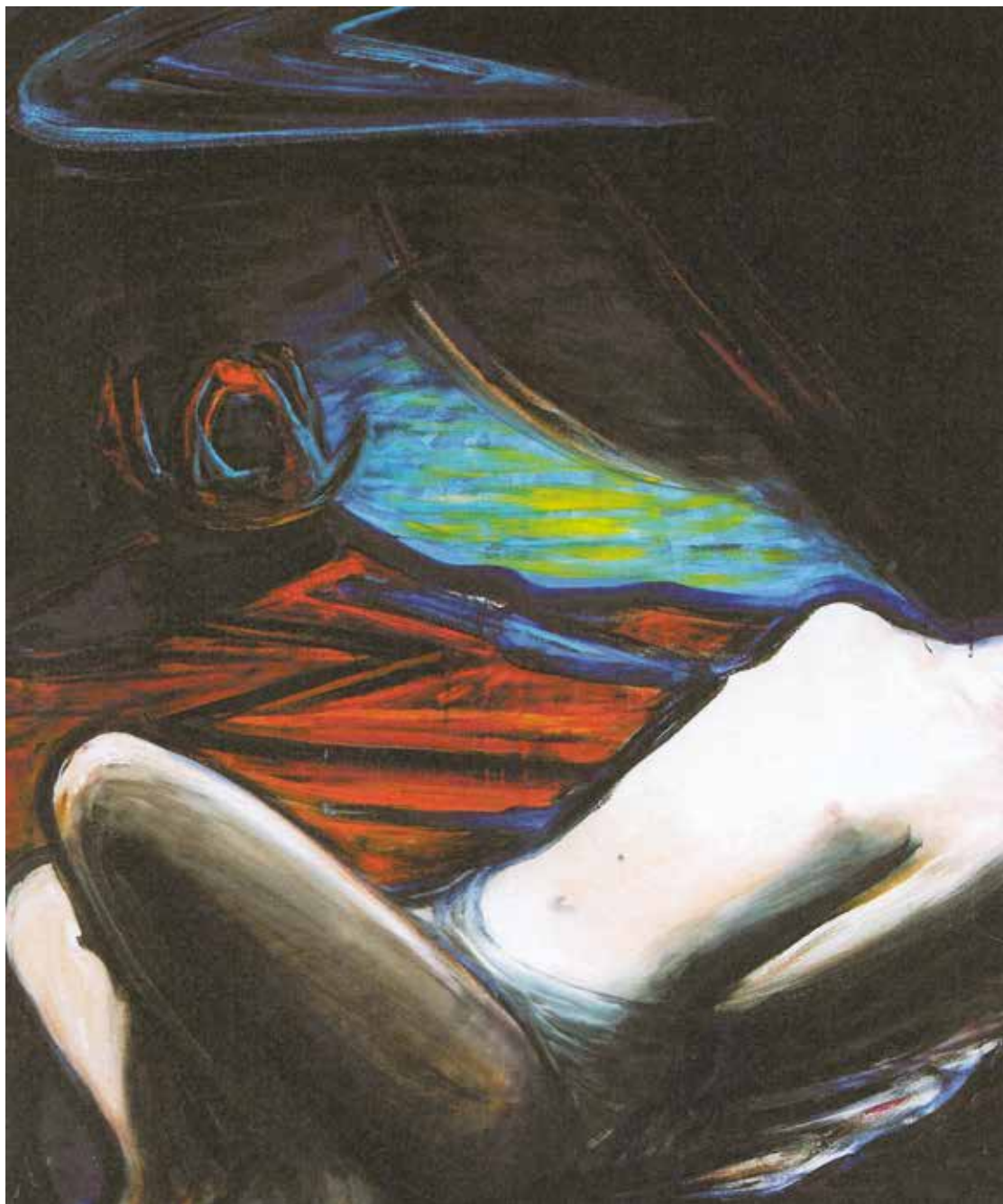
El Kazovszkij szárnyaló kése

2006-ban Rényi András *Re:brandt: Kortárs magyar művészek válaszolnak hívószavára El Kazovszkij* két azonos méretű képpel reagált (8–9. kép).³³ A művek számukat is, és egymással csaknem azonos kompozíciójukat tekintve is a pétervári és a müncheni Rembrandt-festményekre

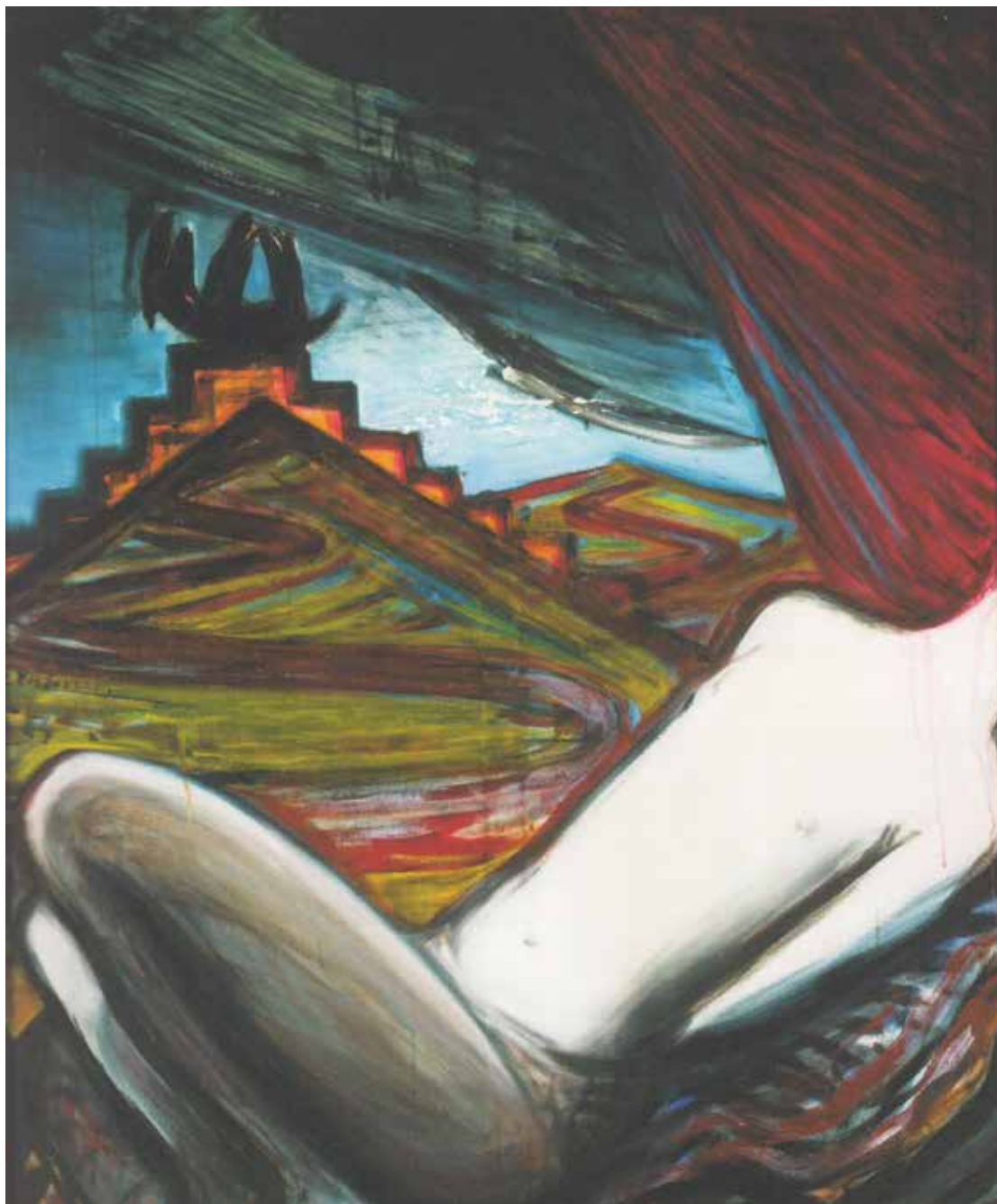
32 Coe 1966. 4.

33 Mindkettő: olaj, vászon, 120 × 100 cm, magángyűjtemény. Lásd

RÉNYI 2006. 22, 64–67; *A túlélő árnyéka* 2017. Kat. 6/39 (második változat).



8. El Kazovszkij: Izsák feláldozása, I., 2006
Magányűjtemény



9. El Kazovszkij: *Iszák feláldozása, II.*, 2006
Magángyűjtemény

reflektálnak. A legszembetűnőbb átvétel Izsák előtérben átlósan elhelyezett, megvilágított teste. Kazovszkij kompozícióin személyes mitológiájának jellegzetes motívumai is visszaköszönnének: az elhúzott színházi függöny, a lépcsőzetes emelvény a felvezető, kanyargó úttal, a megkötözött állat, az (angyal)szárnyak és végül, de nem utolsósorban ilyen a kés/tőr/kasza/sarló motívuma is.³⁴

Az első sorszámu kompozíció bal felső lezárásául egy hatalmas kék angyalszárny szolgál. Eközött és Izsák teste között két gyilkos szerszám rajzolódik ki. Az egyik egy, a föld háttere előtt a semmiben lebegő hatalmas kék kés; hegye Izsák jobb mellbimbójának szegeződik. Felette, a szárny és a függöny között egy szürke folt széleként egy másik, nagyobb, bronzarany kard tűnik elő. A második számu kép tetejét baljós szürke angyalszárny

keretezi; ennek világoskék ég előtt kirajzolódó egyik tolla nem más, mint egy Izsák nyaka felé irányuló kés.

Ez az angyaltoll-penge – ami a tetejében a történet minden ambivalenciáját magába sűríti – felettébb szellemesen és gondolatgazdagon idézi Rembrandt fenyegető fegyverét. Ami Rembrandtnál tollpiheként lebeg, az Kazovszkijnál egy angyal szárnyának a tolla. Rembrandtnál a gyilok a gravitáció miatt nem éri el sohasem Izsák hátrahajtott nyakát, Kazovszkijnál azért, mert az angyal tovaszáll vele. Azonban *a képen* mindkettő a védtelen, ártatlan Izsákra szegeződik; ahogy Rembrandt Ábrahámja baljával egyértelműen jelzi, hogy készségesen meg tudná ölni fiát, úgy El Kazovszkij műve sem megmenekülésről, hanem kiszolgáltatottságról és fenyegetettségéről szól. Egyik esetben sem kétséges, ki az alávetett, és ki az, aki dominál.

Rövidítések

ASAF 2009

Uri ASAF: Három Ákédá változat. *Vigilia*, 74. 2009. 568–573.

A túlélő árnyéka 2017

A túlélő árnyéka: Az El Kazovszkij-életmű. Kiállítási katalógus. Szerk., műtárgyjegyzék: RÉNYI András. Budapest, El Kazovszkij Alapítvány–Kieselbach Galéria, 2017.

BEER 1859

Bernhard BEER: *Leben Abraham's nach Auffassung der jüdischen Sage*. Leipzig, Oskar Leiner, 1859.

BERNSTEIN 2000

Moshe J. BERNSTEIN: Angels at the Aqedah: A Study in the Development of a Midrashic Motif. *Dead Sea Discoveries*, 7. 2000. 263–291.

BÈZE 1967

Théodore de BÈZE: *Abraham sacrificant*. Édition critique par Keith CAMERON–Kathleen M. HALL–Francis HIGMAN. Genève–Paris, Librairie Droz–Librairie Minard, 1967.

BIKKER 2004

Jonathan BIKKER: Imitation and Originality in the History Paintings of Rembrandt's Pupils. In: *Rembrandt and Dutch History Painting in the 17th Century*. Exhibition catalogue. Ed. by Akira KOFUKU. Tokyo, The National Museum of Western Art, 2004. 69–84.

BLANKERT 1982

Albert BLANKERT: *Ferdinand Bol (1616–1680), Rembrandt's Pupil*. Doornspijk, Davaco Publishers, 1982.

BROOS 1972

Ben P. J. BROOS: Rembrandt. verandert. En overgeschildert. *De Kroniek van het Rembrandthuis*, 26. 1972. 137–152.

BRUVN 1970

Joshua BRUVN: Rembrandt and the Italian Baroque. *Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art*, 4. 1970. 28–48.

COE 1966

Ralph T. COE: Rubens in 1614: The Sacrifice of Abraham. *Nelson-Atkins Museum of Art Bulletin*, 4. 1966. 1–21.

³⁴ Késgyűjteménye a 2015-ös kiállításon az *Izsák feláldozása II*-vel szemben elhelyezett vitrinben kapott helyet: *A túlélő árnyéka* 2017. 194. A kép széle által levágott fej is visszaköszön az életműben, pl. *Vénusz*

kert VII (Uo. Kat. 6/40); *Vándorállat a sivatagi homokozóban VII* (Uo. Kat. 5/16); *Részlehajló Vénusz, V.* (1995); *Új Galathea ültetvény* (1996–1999); *Emeletes kék angyal* (2000) stb.

Corpus 1986

A *Corpus of Rembrandt Paintings*, III. 1635–1642. Ed. by Josua BRUYN et al. Dordrecht–Boston–London, M. Nijhoff Publ., 1986.

DEKIERT 2004

Marcus DEKIERT: *Rembrandt: Die Opferung Isaaks*. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2004.

DIDI-HUBERMAN 2022

Georges DIDI-HUBERMAN: Torsion, Pathos, Dis-Gratia. Neue kritische Überlegungen zur Büste des Niccolò da Uzzano. In: *Donatello: Erfinder der Renaissance*. Hg. von Neville ROWLEY et al. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 2022. 69–83.

Die Sagen der Juden 1997

Die Sagen der Juden. Mythen, Legenden, Auslegungen. Hg. von Micha Josef BIN GORION. Köln, Parkland Verlag, 1997.

DREESSEN 1971

Wulf-Otto DREESSEN: *Akêdass Jizhak: ein altjiddisches Gedicht über die Opferung Isaaks*. Hamburg, Leibniz-Verlag, 1971.

DROGIN 2020

David DROGIN: The Body, Space, and Narrative in Central and Northern Italian Sculpture, Donatello, Jacopo della Quercia, and Ghiberti in Comparison. In: *The Art of Sculpture* 2020. 155–184.

DROZ 1962

Eugénie DROZ: Notes sur Théodore de Bèze. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 24. 1962. 392–412, 589–610.

Dutch and Flemish Paintings 1988

Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage. Exhibition catalogue. Ed. by Boris Borisovič PIOTROVSKIJ et al. New York–Chicago, The Metropolitan Museum of Art–Art Institute of Chicago, 1988.

ELBAUM 1986

Yaakov ELBAUM: From Sermon to Story: The Transformation of the Aqedah. *Prooftexts*, 6. 1986. 97–116.

EÖRSI 2021–2022

EÖRSI Anna: Néhány jó szó Christian Wilhelm Ernst Dietrich – és egy mellőzött téma – érdekében. / A Few

Good Words for Christian Wilhelm Ernst Dietrich – and for an Unduly Neglected Subject Matter.

A Szépművészeti Múzeum közleményei / Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 126–127. 2021–2022. 120–131.

GOMBRICH 1966

Ernst Hans GOMBRICH: Ritualized Gesture and Expression in Art. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Series B, Biological Sciences, 251. 1966. 393–401.

GOMBRICH 1969

Ernst Hans GOMBRICH: The Evidence of Images. In: *Interpretation, Theory and Practice*. Ed. by Charles Southward SINGLETON. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1969. 35–104.

HÄSLEIN 2004

Christiane HÄSLEIN: *Am Anfang war das Wort: das Ende der „stommen schilderkonst“ am Beispiel Rembrandts*. Weimar, VDG, 2004.

HELD 1964

Julius S. HELD: *Rembrandt and the Book of Tobit*. Northampton, Mass., Gehenna Press, 1964.

Hollstein 1984

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, XXVIII. Ed. by Dieuwke de HOOP SCHEFFER–George S. KEYES. Blaricum, A. L. Van Gendt B. V., 1984.

Isaaks Opferung 2006

Isaaks Opferung (Gen 22) in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit. Hg. von Johann Anselm STEIGER–Ulrich HEINEN. Berlin, De Gruyter, 2006.

KAUFFMANN 1936

Hans KAUFFMANN: *Donatello: Eine Einführung in sein Bilden und Denken*. 2. kiadás. Leipzig, Fischer und Wittig, 1936.

KUGEL 2006

James KUGEL: Exegetical Notes on 4Q225 „Pseudo-Jubilees“. *Dead Sea Discoveries*, 13. 2006. 73–98.

Le mystère du Viel Testament 1879

Le mystère du Viel Testament, publié, avec introduction, notes et glossaire, par le baron James de Rothschild, 2. Paris, Firmin Didot pour la Société des Anciens Textes Français, 1879.

LINDBECK 2017

Kristen LINDBECK: Weeping at the Aqedah. In: *From Creation to Redemption: Progressive Approaches to Midrash*. (Proceedings of the Midrash Section, Society of Biblical Literature, 7., Judaism in Context, 20.) Ed. by W. David NELSON–Rivka ULMER. Piscataway, Gorgias Press, 2017. 29–38.

LISSNER IRWIN 2014

Sylvia LISSNER IRWIN: *The Sacrifice of Isaac in Medieval and Early Modern German and Yiddish Works*. PhD diss. Rutgers, The State University of New Jersey, 2014.

Luther's Works 1964

Luther's Works, 4. *Lectures on Genesis, Chapters 21–25*. Ed. by Jaroslav PELIKAN–Walter A. HANSEN. Saint Louis, Concordia Publishing House, 1964.

MAHLMANN-BAUER 2006

Barbara MAHLMANN-BAUER: Abraham, der leidende Vater. Nachwirkungen Gregors von Nyssa in Exegese und Dramatik (im 16. bis 18. Jahrhundert). In: *Isaaks Opferung* 2006. 309–398.

MANUTH-WINKEL-LEEUWEN 2019

Volker MANUTH–Marieke de WINKEL–Rudie van LEEUWEN: *Rembrandt: The Complete Paintings*. Köln, Taschen, 2019.

MCDOWELL 2016

Gavin McDOWELL: Satan at the Sacrifices of Isaac and Jesus. In: *New Vistas on Early Judaism and Christianity: From Enoch to Montréal and Back*. Ed. by Lorenzo DI-TOMMASO–Gerbern S. OEGEMA. London, Bloomsbury Publishing, T&T Clark, 2016. 355–372.

MOURAD 1992

François-Marie MOURAD: La dramaturgie d'Abraham sacrificant de Théodore de Bèze. *Orbis Litterarum*, 47. 1992. 81–93.

Old Master Paintings 1999

Old Master Paintings: Sale: 7345 „SHORTY”. 1999. 10. 14. Auction catalogue. Ed. by George WACHTER–Christopher APOSTLE. New York, Sotheby's, 1999.

PERLOVE–SILVER 2009

Shelley PERLOVE–Larry SILVER: *Rembrandt's Faith, Church and Temple in the Dutch Golden Age*. University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 2009.

RANDOLPH 2020

Adrian W. B. RANDOLPH: Sculpture and Sacrifice; Abraham and Isaac by Donatello and Nanni di Bartolo. In: *The Art of Sculpture* 2020. 221–238.

Rembrandt 1997

Rembrandt, a Genius and His Impact. Exhibition catalogue. Ed. by Albert BLANKERT. Melbourne, National Gallery of Victoria–Sydney, Art Exhibitions Australia Ltd, 1997.

RÉNYI 2006

RÉNYI András: „Rembrandt és korunk” – ötven év után. Fülep Lajos 1956-os előadásától egy mai kortárs kiállításig. In: *Re:mbrandt: Kortárs magyar művészek válaszolnak*. Kiállítási katalógus. Szerk. RÉNYI András. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Szász Kiadói és Szolgáltató Bt., 2006. 12–35.

RÉNYI 2023

RÉNYI András: *Rembrandt – A képek színjátéka. Hermeneutikai kísérletek*. Budapest, L'Harmattan, 2023.

SARAMAGO 1999

José SARAMAGO: *Minden egyes név*. Ford. PÁL Ferenc. Budapest, Európa, 1999.

SCHAMA 1999

Simon SCHAMA: *Rembrandt's Eyes*. New York, Alfred A. Knopf–Borzoj Book, 1999.

SHANKMAN 2011

Steven SHANKMAN: Rembrandt's The Sacrifice of Isaac, Abraham's Suspended Knife, and the Face of the Other. In: *Uő: Other Others: Levinas, Literature, Transcultural Studies*. New York, State University of New York Press, 2011. 1–22.

SHERWOOD 2004

Yvonne SHERWOOD: Binding-Unbinding: Divided Responses of Judaism, Christianity, and Islam to the „Sacrifice” of Abraham's Beloved Son. *Journal of the American Academy of Religion*, 72. 2004. 821–861.

STEINBERG 1996

Leo STEINBERG: *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. 2., átdolg. kiadás. Chicago–London, University of Chicago Press, 1996.

STEMBERGER 1974

Günter STEMBERGER: Die Patriarchenbilder der Katakombe in der Via Latina im Lichte der jüdischen Tradition. *Kairos*, 16. 1974. 19–78.

Tánhumá midrás 2021

Tánhumá midrás – Fekete tűzzel fehér tűzre: a Tánhumá midrás. Ford. Uri ASAF. Budapest, Scholar, 2021.

The Art of Sculpture 2020

The Art of Sculpture in Fifteenth-Century Italy. Ed. by Amy R. BLOCH–Daniel M. ZOLLI. Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

TÜMPEL 2006a

Christian TÜMPEL: Rembrandts Ikonographie, Tradition und Erneuerung. In: *Rembrandt, Genie auf der Suche*. Ausstellungskatalog. Hg. von Kristin BAHRE et al. Köln, DuMont, 2006. 105–127.

TÜMPEL 2006b

Christian TÜMPEL: Die Sprache der Künstler, der künstlerische Diskurs Rembrandts und seiner Zeitgenossen über die „Opferung Isaaks“. In: *Isaaks Opferung* 2006. 481–544.

VAN HAUTE 1999

Bernadette VAN HAUTE: *David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes*. Turnhout, Brepols, 1999.

VERDON 2015

Timothy VERDON: The New Museo dell'Opera del Duomo. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18. 2015. 265–286.

VOLL 1907

Karl VOLL: *Vergleichende Gemäldestudien*. München–Leipzig, Georg Müller, 1907.

WARLAND 2009

Rainer WARLAND: Das Opfer Abrahams Diskurse der christlichen Bildgeschichte um Gehorsam, Opfergabe und physische Gewalt. In: *Die Bindung Isaaks: Stimme, Schrift, Bild*. (Studien zu Judentum und Christentum.) Hg. von Julia KNOP–Helmut HOPING–Thomas BÖHM. Paderborn, Schöningh, 2009. 15–38.

WEISBACH 1926

Werner WEISBACH: *Rembrandt*. Berlin, De Gruyter, 1926.

WESTSTEIJN 2005

Thijs WESTSTEIJN: Rembrandt and Rhetoric: the Concept of *affectus*, *enargeia* and *ornatus* in Samuel van Hoogstraten's Judgement of His Master. In: *The Learned Eye: Regarding Art, Theory and the Artist's Reputation: Essays in Honor of Ernst van de Wetering*. Ed. by Marieke van den DOEL et al. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005. 111–130.

WESTSTEIJN 2008

Thijs WESTSTEIJN: *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. (Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age.) Trans. by Beverley JACKSON–Lynne RICHARDS. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.

WESTSTEIJN 2010

Thijs WESTSTEIJN: Between Mind and Body: Painting the Inner Movements According to Samuel van Hoogstraten and Franciscus Junius. *Nederlands Kunst-historisch Jaarboek*, 60. 2010. 263–284.

WESTSTEIJN 2013

Thijs WESTSTEIJN: Passie, Hartstocht: Painting and Evoking Emotions in Rembrandt's Studio. In: *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*. Hg. von Claudia FRITZSCHE–Karin LEONHARD–Gregor J. M. WEBER. Petersberg, Imhof, 2013. 305–329.

WESTSTEIJN 2021

Thijs WESTSTEIJN: Painting as 'Reall Performance' in Rembrandt's Studio. In: *The Places of Early Modern Criticism*. Ed. by Gavin ALEXANDER–Emma GILBY–Alexander MARR. Oxford, Oxford University Press, 2021. 206–218.

WIESEL 1976

Elie WIESEL: *The Sacrifice of Isaac: A Survivor's Story*. New York–Toronto, Random House, 1976.

The Sacrifice of Abraham from Knife to Knife

Donatello's Slackening Weapon, Rembrandt's Falling Weapon, and El Kazovsky's Winged Weapon

Over the centuries, countless dramatic compositions have reenacted the moment, related in Genesis 22:10–12, when Abraham realises that his destiny has unexpectedly changed from dismal to blessed. However, only two great artists have been bold enough to evoke the essential ambivalence in this turnaround of fortune, the moment when it suddenly becomes possible for Abraham to escape his predicament, by showing the instant that has just passed in one of the patriarch's hands, and the very next second in the other. As depicted by Donatello (1421) and Rembrandt (1635, 1636), Abraham's left hand is still fully concentrating on obeying God's command, while his right has already released the knife with which he intended to slay his son. Simultaneously conveying dual commitment, conflicting emotions, two states of mind, and two moments in time is not an everyday accomplishment.

It is time to revise the widespread view, first propounded by Julius Held, that the falling knife in Rembrandt's Abraham was inspired by a stage direction in the text of Theodore Beza's drama *Abraham sacrificant*. The motif occurs in Jewish and Reformation literature, on the stage, and even in paintings by Rembrandt's contemporaries (Moyses van Uytenbroeck, David Rijckaert III, Jacob Jordaens).

Peter Paul Rubens's composition depicting *The Sacrifice of Abraham* obviously had an influence on Rembrandt's, and not only

in the ways hitherto listed in the literature, but also in respect of the knife. As painted by the Flemish master, the patriarch is still gripping the murderous weapon in his hand, but the strikingly prominent knife, held horizontally with its silhouette sharply outlined against a clear sky, may have played a role in Rembrandt's concept for the falling blade.

In 2006, El Kazovsky responded to Rembrandt's paintings with two paraphrases. In her compositions, we can also see some of the distinctive motifs from her own personal mythology: the drawn-aside stage curtains, the raised platform approached by a winding road, the tethered animal, the (angel) wings, and last but not least, the motif of the knife. In the picture with serial number two, the entire ambivalence of the story is condensed into the angel's feather-cum-blade, and Rembrandt's ornate weapon is referenced with an extraordinary richness of thought. The object that seems to float like a feather in Rembrandt's painting is the plume of an angel's wing in Kazovsky's work. In Rembrandt's work, the blade never reaches Isaac's pressed-back neck because of gravity, in Kazovsky's, it is because the angel flies off with it. However, in the pictures both are focused on the innocent and defenceless Isaac; just as Rembrandt's Abraham clearly indicates with his left hand that he would have been willing to kill his son, El Kazovsky's work is likewise not about escape but about vulnerability and peril. In both cases, there is no doubt about who is the subjugated and who is the dominant.

TÁRGYSZAVAK

ikonográfia, Ábrahám áldozata, leeső kés, ambivalencia
ábrázolása, Donatello, Rembrandt, Rubens, El Kazovszkij

KEYWORDS

iconography, Sacrifice of Abraham, dropping the knife, depictions
of ambivalence, Donatello, Rembrandt, Rubens, El Kazovsky

„Térré vált idő”

Fantin-Latour: a Lohengrin előjátékának litográfiája és a wagneri zene vizualizációja

Henri Fantin-Latour wagneri zeneműrészleteket adaptáló litográfiái egy saját korában népszerű eszme, a társművészetek egységének és egymásra hatásának az utóbbi időben jelentős figyelmet kapott példái.¹ A tanulmány ezek közül egyet, a *Lohengrin* előjátékát megjelenítő lapot állítja vizsgálatának középpontjába (1. kép).² Ez az ábrázolás egyike azoknak, amelyek a wagneri zene vizualizálásának lényegi összetevőire képesek rámutatni. Mindenekelőtt arra, ahogyan a zenei-képi keletkezés folyamata egy, a „wagneri festészetet” reprezentáló műalkotáson megjelenik.³ A tanulmány érdeklődése következőképpen nem a litográfia képzőművészeti előképeire, hanem a művészi transzformáció jelenségére irányul. Ehhez a zene, a szöveg és a kép szoros kapcsolatának feltárását középpontba állító – s eddig a témában egyáltalán nem kiaknázott – műelemző módszert hívja segítségül. Mindenekelőtt azonban azt az esztétikortörténeti kontextust kell feltárni, amelyben Fantin-Latour wagneri litográfiái létrejöttek.

„Igazán meglepő az lenne, ha a hang nem lenne képes arra, hogy szint sugalljon, a színek nem lennének

képesek zenei képzetek felkeltésére, és a hang és a szín alkalmatlan lenne gondolatok közvetítésére; a dolgok mindig kifejezhetők lévén kölcsönös analógiákkal, mióta Isten komplex és láthatatlan egésznek nyilvánította a világot.” Ez a kijelentés Baudelaire-nek a *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban* (1861) című tanulmányából származik, melyben a költő és kritikus a wagneri zene társművészeti befogadásának alapjait fektette le.⁴ Hogy ennek a megállapításnak Wagner a valódi címzettje, az Baudelaire egy másik megjegyzéséből is nyilvánvaló, amely szerint rajta kívül „nincs még egy zeneszerző, aki annyira értene a fizikai és spirituális tér mélységének festői ábrázolásához”.⁵

Baudelaire nem csupán egy Wagner-rajongó volt a sok közül, hanem sokkal több annál. A *Gesamtkunstwerk*et művészi hitvallásának középpontjába állító zeneszerzőben ugyanis saját, színesztetikus látásmódjának valódi esztétársát látta.⁶ Ezért is idézett tanulmányában *ars poeticájának* programverséből, a hang, a szín és az illat titkos egybeesését hirdető *Kapcsolatokból* két strófát, így nyomatékossítva a

* A tanulmány annak az előadásnak az írott változata, amely a három művészettörténet tanszék 2019. november 8-án tartott konferenciáján hangzott a Károli Gáspár Református Egyetemen. Köszönöm Kopócsy Annának a tanulmány írása közben nyújtott segítségét.

1 Valérie BAJOU: Fantin-Latour et ses musiciens. *Revue de Musicologie*, 76. 1. 1990. 45–76; Lisa NORRIS: Painting Around the Piano: Fantin-Latour, Wagnerism, and the Musical Art. In: *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century*. Ed. by Marsha L. MORTON–Peter L. SCHMUNK. New York–London, Garland Publishing, 2000. 143–175; Michael TYMKIW: Pictorially Transcribing Music: The Wagner Lithographs of Henri Fantin-Latour and Odilon Redon. In: *Looking and Listening in Nineteenth-Century France*. Ed. by Martha WARD–Anne LEONARD. Chicago, Smart Museum of Art, University of Chicago, 2007. 51–59; Peter VERGO: *The Music of Painting: Music Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London–New York, Phaidon Press, 2012. 36–41. (Henri Fantin-Latour and the Spectacle of Bayreuth); Therese DOLAN: *Manet, Wagner, and the Musical Culture*

of Their Time. Farnham, Ashgate, 2013. 149–167 (Fantin, Music and Wagner).

2 Az első litográfiaverzió 1882-ben, a második 1898-ban készült. Olajkép változata is létezik, 1902-ből (Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris).

3 A kifejezés saját korában gyökerezik, de nem az ábrázolandó wagneri témákra vonatkozik, hanem esztétikai fogantatású. Ld. 27. jegyzet.

4 Charles BAUDELAIRE: *Richard Wagner et „Tannhäuser” à Paris*. Első megjelenése: *Revue européenne*, 1861. április 1. Magyarul: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*. Ford. LENKEI JÚLIA. [Budapest], Kávé, 2001. 87–88.

5 Uo. 89.

6 A *Gesamtkunstwerk* hatalmas irodalmából csak egyet emelnék ki: David ROBERTS: *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2011.



1. Henri Fantin-Latour: *A Lohengrin előjátékának* litográfiája, 2. verzió, 1898
Chicago, The Art Institute of Chicago

zeneszerzői és a költői ihlet közötti benső, elválaszthatatlan kapcsolatot.⁷

A Baudelaire-tanulmány megszületése idején az eszme, amelyből gondolatísága kisarjadt, nagyon is „benne volt a levegőben”. Se szeri, se száma ekkor a zeneszerzők és a képzőművészek összehasonlításának, a festészet zenei terminusokkal, a zenének pedig a festészetből vett analógiákkal való leírásának. Általános alapelv az egységes művészet, melynek ágazatai csupán kifejezőmódjukban térnek el egymástól. Ezek következképpen át is járhatóak: a társzművészetek inspirációs forrásai lehetnek egymásnak. Mint ahogyan Baudelaire 1863-ban írt Delacroix-nekrológiájában fogalmazott: „Egyik jellemzője századunk szellemi életének, hogy a társzművészetek, ha már nem tudják egymás helyét elfoglalni, legalább igyekeznek egymásnak új erőforrást kölcsönözni.”⁸

Egy régi idea vadonatúj köntösben való újramegjel-nésének lehetünk tanúi.⁹ A 18. század első felében még közmegegyezés tárgya volt a horatiusi gondolat, a testvérműzsák egységét hirdető *ut pictura poesis*, amit először Lessing 1766-ban írt *Laokoónja* kérdőjelezett meg.¹⁰ Ez a tanulmány azonban, mely a művészeti ágak autonómiájáért szállt síkra, a Schelling, Novalis vagy A. W. Schlegel nevével fémjelzett romantikus nemzedék heves ellenreakcióját váltotta ki. Az egységes művészet ideája újjászületett, de a romantika esztétikájának jegyében. Oly módon, hogy az érzelmekeket közvetlenül kifejezni képes, nem ábrázoló zene lépett immár a költészet helyébe, mint az összes többi művészeti ág ideális modellje. A régi *ut pictura poesis* felváltotta az *ut pictura musica*.¹¹

Ezt a gondolatot szem előtt tartva, érdemes ismét visszakanyarodni Baudelaire-hez, és megvizsgálni: hogyan vizualizálta a wagneri zenét. Erről két írásának részlete is tanúskodik. Az egyik a zeneszerzőhöz

írt rajongó levele 1860-ból, melyben a költő a wagneri zenét általánosságban így jellemezte: „Szemem előtt nagy kiterjedésű mélyvörös jelenik meg. Ha ez a vörös szenvedélyt képvisel, fokozatosan ölt testet a vörös és a rózsaszín árnyalatain keresztül egy kohó izzásáig. Nehéz, majdnem lehetetlen lenne elérni ennél tüzeesebbet, mindazonáltal az utolsó felvillanás olyan nyomot hagy, mely fehérebb, mint a hátteret alkotó fehér.”¹² A zene vizuális megfelelőjét Baudelaire tehát nem figurális kompozícióban, hanem a szenvedélyt képviselő vörös szín színárnyalataiban felbukkanó fokozatos telítődésben találta meg. A másik írás Baudelaire *Tannhäuser*-tanulmánya, melyben a *Lohengrin* előjátékához írt saját „fantáziáit” hasonlította össze Wagner és Liszt programkommentárjaival.¹³ Ez ugyanúgy absztrakt vizualizáció, csakhogy a zenei folyamat ezúttal a fény egyre fokozódó intenzitású ragyogásában öltött testet számára. „Csakhamar egyre teljesebb világosságot érzékelttem, a fény olyan sebesen növekvő intenzitását, melynek ragyogásában és vakító fehérségben való fokozódását a szótár kínálta árnyalatok nem elegendők kifejeztem.”¹⁴ – írta Baudelaire. Bár a tárgy nélküli festészet mint utópisztikus idea már a német kora romantikusoknál felsejlik, Baudelaire látásmódja jóval meghaladta saját korának vizuális konvencióját. Több mint ötven évvel megelőzte ugyanis Kandinszkij képi absztrakcióban testet öltő Wagner-recepcióját.¹⁵ A Baudelaire-idézet rávilágít ugyanakkor arra is, hogy Wagner zenéje (illetve általában a zene) nem kis kihívás elé állította a 19. század második felének képzőművészeit. Az imitációelvtől mentes zenei kifejezés normájának követése ugyanis olyan új festői stratégiák kidolgozását igényelte, melyek a zeneiség eszméjének jegyében a képi illúzió meghaladására törekedtek. Nyilvánvaló, hogy a baudelaire-i szinesztézia és nonfiguratív Wagner-recepció ennek az

7 BAUDELAIRE 2001 (ld. 4. j.) 88. Magát a szinesztézia szót Baudelaire nem használta, csak a 19. század legvégétől társították hozzá és más szimbolista költőkhöz. Ld. Charles F. ROEDIG: Baudelaire and Synesthesia. *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 5. 1958. 3. 128–135. Wagner és Baudelaire kapcsolatához: DOLAN 2013 (ld. 1. j.) 49–71.

8 Charles BAUDELAIRE: *Œuvres complètes*. Ed. Claude PICHOS. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961. 1116.

9 Philippe JUNOD: The New Paragone: Paradoxes and Contradictions of Pictorial Musicalism. *The Arts Entwined 2000* (ld. 1. j.) 23–46.

10 Gotthold Ephraim LESSING: *Laokoön*. Berlin, Voss, 1766.

11 A *Gazette des Beaux-Arts* első számának vezető tanulmánya használta a jelenségre először ezt a kifejezést, ezután gyorsan elterjedt. Luis VIARDOT: Ut picture musica. *Gazette des Beaux-Arts*, 1. 1859. 19–29.

12 Baudelaire Wagnerhez. 1860. február 17-én. Charles BAUDELAIRE: *Correspondance*. Ed. par Claude PICHOS–Jean ZIEGLER. Paris, Gallimard, 1973, 1:673. Idézi: Therese DOLAN: Painting and Music.

In: *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. Ed. by Tim SHEPHARD–Anne LEONARD. New York–London, Routledge, 2014. 131.

13 Kovács Imre: Álom és szinesztézia. Megjegyzések a *Lohengrin* előjátékának befogadástörténetéhez. *Magyar Zene*, 54. 2016. 2. 151–160.

14 BAUDELAIRE 2001 (ld. 4. j.) 88–89.

15 Kandinszkij így emlékezett vissza 1913-ban írt önéletrajzában egy Moszkvában látott *Lohengrin*-előadásra: „A hegedűk, a basszusok mély tónusai és különösen a fúvósok az éjjel előtti órák hatalmát testesítették meg akkor számomra. Elmémbe megjelent az összes szín, mind ott álltak szemeim előtt. Vad, majdnem örült vonalak rajzolódak ki előttem. [...] Ekkor világossá vált számomra: a festészet ugyanolyan erőre képes kifejezni, mint amilyen a zene rendelkezik.” KANDINSKY: *Complete Writings on Art*, I. 1901–1921. Ed. by Kenneth C. LINDSAY–Peter VERGO. G. K., Da Capo Press, 1994. 364. Idézi: Leah DICKERMANN: *Inventing Abstraction, 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York, The Museum of Modern Art, 2012. 52.

újfajta vizualitásnak fontos eszmei – néhány esetben konkrétan kimutatható – összetevője volt.¹⁶ Fantin-Latour zenei litográfiái esetében ehhez nem férhet kétség.

A nagy zenerajongó hírében álló festő első wagneri litográfiáját 1862-ben készítette el a *Tannhäuser* Venusberg-jelenete alapján,¹⁷ az igazi áttörést azonban a bayreuthi *Festspielhaus* 1876-os megnyitója jelentette számára. Bayreuthban Fantin-Latour ugyanis látta és hallotta a komplett Ringet, ami olyan elementáris hatást gyakorolt rá, hogy elhatározta: létrehoz egy speciális litográfiástílust a wagneri zene vizuális transzformációja érdekében. A bayreuthi Wagner-színpad azonban aligha lehetett kiindulópontja, ez ugyanis alapvetően látványelvű, illuzionisztikus színház volt, amit jól illusztrálnak a korabeli díszlet- és jelmeztervek.¹⁸ A kritikusok által a műfaj újjászületéseként értékelt litográfiák ettől a színpadképtől gyökeresen eltértek. Jól példázza ezt a *Rajna kincsének* nyitójelenetét ábrázoló lap (2. kép),¹⁹ amelynek egyik példányát a festő a szimbolista költőnek, Mallarménak ajándékozta, aki válaszlevelében így méltatta: „Csodálatos, hogy a zenén keresztül látjuk mindezt.”²⁰ Ez a megjegyzés is jelzi, hogy a kritikák Fantin-Latour litográfiáit az új *paragone* kontextusában, a „wagneri festészet” példáiként jellemezték, nem mulasztva el zeneiségüket dicsérni.

De miben is áll a litográfiák zeneisége? Induljunk ki abból, hogy Fantin-Latour atmoszferikus hatású kompozícióiról, a befejezetlenség hatását keltő, álomszerű lényeiről a kritikusok a zenei dallamra asszociáltak. Léonce Bénédite például megjegyezte, hogy Fantin-Latour fantáziálényei „egy tündérvilágban léteznek és lélegeznek; elmosódottan, mint egy álomban, amely kíséri és beburkolja őket, mint egy tökéletesen megkomponált zenei harmóniában.”²¹ Ennek az összefüggésnek

a hangoztatása egyáltalán nem új keletű, hiszen a befejezetlenségből fakadó bizonytalanság érzése – mely a gondolatiságtól való eltávolodás igényével párosult – teremtette meg Delacroix szemében is a közös nevezőt festészet és zene között.²² Whistler nocturne-jei esetében is a befejezetlenség keltette zeneiség volt az, ami a nézőt a kép bejárását igénylő aktív, a zene időbeliségét felidéző befogadására sarkallta.²³ Fantin-Latour wagneri litográfiáit maga is „friss vázlatoknak” tekintette, hangsúlyozva, hogy a „vázlatok bája éppen meghatározatlan jellegükben rejlik, abban, hogy a képzelet és az álmok világa iránt fogékony néző saját ízlésének megfelelően fejezi be őket.”²⁴ A festő itt egy olyan, a korra jellemző, általános befogadói magatartásra utalt, melynek központjában a *poétikus* zenére, költészetre és képzőművészetre egyaránt vonatkoztatható kategóriája áll. Ennek egyik legfőbb jellemzője az a befejezetlenségből fakadó hiányérzet, mely a befogadói fantázia tevékeny részvételével tölthető ki. Hiszen, amint Baudelaire is megjegyezte: „a zenében, csakúgy, mint a festészetben, sőt az írott szóban is [...] mindig van valami hiány, amit a hallgató képzelőereje tölt meg.”²⁵

Nem véletlen, hogy Baudelaire neve a litográfiákról írt kritikákban gyakran felbukkant. Többen a korrespondanciák megvalósult, festői párhuzamának látták őket, mint például Gustave Geffroy, aki így fogalmazott: „A vonalak és a színek, valamint a zenei ritmusok harmóniájába szerelmes festő-poéta látásmódjának közeli rokona a formákat, színeket és hangokat egymásnak megfelelően baudelaire-i felfogás.”²⁶

A litográfiák népszerűségéhez nagyban hozzájárult, hogy 1877-től fogva a párizsi *Salonon* rendszeresen bemutatásra kerültek, valamint helyet kaptak Adolphe Jullien 1886-ban írt Wagner életrajzában is. Ezzel párhuzamo-

16 Lásd Whistler, Signac vagy Munch festői stratégiáit. Suzanne M. SINGLETARY: Music as Magic Architecture: Immersive Environments in Baudelaire and Whistler. In *Rival Sisters: Art and Music at the Birth of Modernism, 1815–1915*. Ed. by James H. RUBIN–Olivia MATTIS. Farnham, Ashgate, 2014. 93–112; Robyn ROSLAK: Symphonic Seas, Oceans of Liberty: Paul Signac's *La Mer: Les Barques: (Concerneau)*. In: *19th Century Art Worldwide*, 4. 2005. No. 1. PURL <http://www.19th-century-artworldwide.org/spring05/302-symphonic-seas-oceans-of-liberty-paul-signacs-la-mer-les-barques-concerneau>. Elizabeth PRELINGER: Music to Our Ears? Munch's *Scream* and Romantic Music Theory. In: *The Arts Entwined 2000* (ld. 1. j.) 209–225.

17 1864-ben olajképverziója is készült (Los Angeles, County Museum of Art). A litográfia keletkezési körülményeihez, reneszánsz előképeikhez, illetve Fantin-Latournak a zenéhez való viszonyához és művészi kapcsolataihoz lásd: DOLAN 2013 (ld. 1. j.) 149–167.

18 Patrick CARNEY: *Wagner and the Art of the Theatre*. New Haven–London, Yale University Press, 2006. 76–106.

19 Ez volt Fantin-Latour első wagneri litográfiája, amit eredetileg barátjának, Antoine Lascoux-nak dedikált; *bayreuthi souvenir*ként

vált ismertté. 1876-ban pasztellváltozata is készült (Párizs, Musée d'Orsay).

20 Stéphane Mallarmé Henri Fantin-Latournak. 1877. február 5. A levél elveszett, idézi: NORRIS 2000 (ld. 1. j.) 151.

21 Léonce BÉNÉDITE: *Catalogue des lithographies originales de Henri Fantin-Latour*. Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1899. 28–29. Idézi NORRIS 2000 (ld. 1. j.) 158.

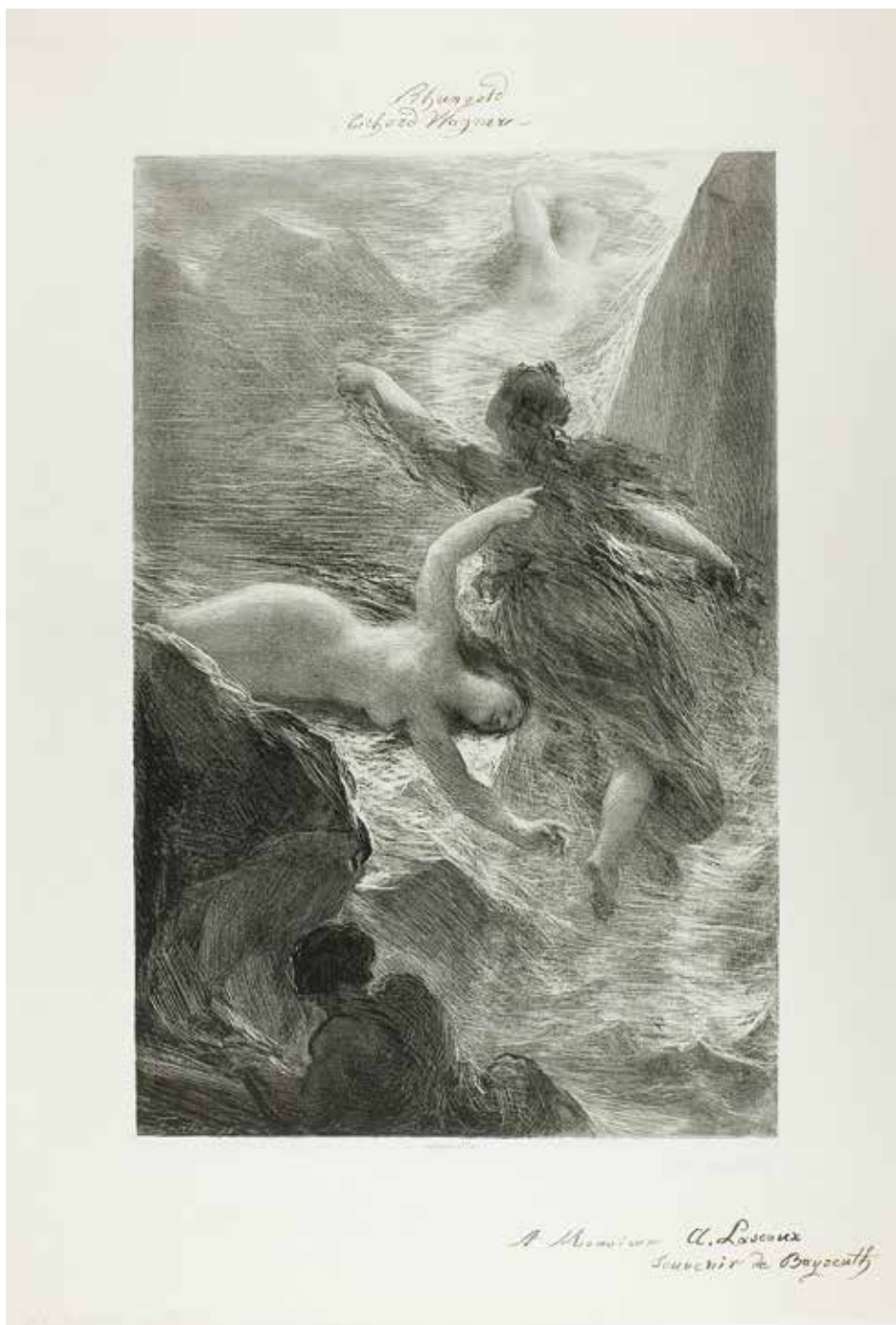
22 Delacroix, akivel a festészet „zeneiségének” 19. századi problémája kezdődik, naplójában leírja, hogy Mme Staël *De l'Allemagne* című műve erősítette meg ebben a tekintetben. Lásd: VERGO 2013 (ld. 1. j.) 61–71.

23 SINGLETARY 2014 (ld. 16. j.) 98.

24 Henri Fantin-Latour Edwin Edwardsnak. 1871. december 30. Idézi: NORRIS 2000 (ld. 1. j.) 162.

25 BAUDELAIRE 2001 (ld. 4. j.) 84.

26 Gustave GEFFROY: Les Salons de 94 et 95. *Les Maîtres artistes* (1903. február 28.). Idézi: NORRIS 2000 (ld. 1. j.) 159.



2. Henri Fantin-Latour: *A Rajna kincse nyitójelenetének* litográfiája, 1876
Chicago, The Art Institute of Chicago

san felmerült az igény – mindenekelőtt a szimbolisták világképét képviselő wagnerianusok körében –, hogy a litográfiákat az *ut pictura musica* festői ideáljának nevében, teoretikusan is körülbástyázzák. A kérdés legfőbb szószólója Théodor de Wyzewa, a Párizsban megjelenő *Revue Wagnérienne* egyik vezéralakja volt, aki az 1885-ös és az 1886-os *Salon*ról beszámolva egy-egy „wagneri festészet” témájú kritikát is megjelentetett.²⁷ Az előbbi rövid ismertetése nem nélkülözhető. A szerző témaválasztását az indokolta, hogy ezen a kiállításon Fantin-Latour két művel is szerepelt: a franciaországi wagnerianusokat ábrázoló *Zongora körül* című festményével, illetve a *Siegfried és a rajnai sellőket* ábrázoló litográfiájával.

Wyzewa írásában tulajdonképpen nem tett mást, mint az érzelmek közvetítésének wagneri szemléletét alkalmazta a festészet területére.²⁸ Wagner úgy vélte, hogy az érzelmeket a zene kétféle módon tudja közvetíteni: tudatos, illetve tudattalan érzelmek zenei képviseletéről írt. Míg az énekhang az egyéni érzelmeket (és gondolatokat) közvetíti, addig a zenekar a vágyak, a tudattalan mélyrétegeivel kapcsolatot tartó, szavakkal nem kifejezhető általános érzelmi tartalmak hordozója. Wyzewa szerint ennek a – Wagner által kétféle realitásnak nevezett – zenei jelenségnek a megjelenítése festői eszközökkel is lehetséges. A festő egyfelől a mindennapi tárgyi valóság elemeiből építkezik, ami analóg a konkrét gondolatokat és érzelmeket közvetítő énekhanggal, másfelől viszont képes behatolni egy azon túli realitás birodalmába is. Ilyenkor a festői eszközök tárgynélküliség felé mutató, atmoszférateremtő képességét használja fel, mely a lélek intímabb rezdüléseinek a kifejezését szolgálja, s teszi „szimfonikusá” az összehatást. Ennek a kétféle festői eljárásnak a példája az 1885-ös *Salon*on kiállított két Fantin-Latour-mű, az előbbinek a festmény, az utóbbinak pedig a litográfia. Alkotójuk azért a legnagyobb „wagneri festő” – ez Wyzewa végkövetkeztetése –, mert képes volt a festészet területére alkalmazni ezt a wagneri zene által hordozott kétfajta realitást.

A festői adaptáció felveti a kérdést: hogyan lehet a zene által kiváltott érzelmeket képpé transzformálni? A litográfiák erőteljesen bemetszett vonalhálójá kétségkívül ennek a festői attitűdnek a közvetlen lenyomata, ugyanakkor a kérdés a témaválasztás felől is megragadható. Fantin-Latour ugyanis jellemzően a zene érzelmi

csúcspontjait jelenítette meg, ami sokszor egybeesett valaminek a születésével-átalakulásával-megidézésével, vagy a földi és a transzcendens szféra találkozásával. A *Lohengrin* előjátékának litográfiájára mindegyik fenti kritérium jól illik.

Mivel zenekari nyitányról van szó, az ábrázolás tárgyának azonosítása, jóllehet első pillantásra nem magától értetődő, de nem is okoz különösebb nehézséget. Wagner ugyanis 1853-ban, amikor több zürichi koncertjén is előadatta a *Lohengrin* előjátékát, programkommentárt írt hozzá. Ennek a szövegnek rövidített változata szerepelt a párizsi Théâtre Italien 1860-as koncertjéhez írt programfüzetben. Mivel ezen a koncerten ott ült Fantin-Latour is, a kérdéses szöveget ismerhette innen, vagy a nézőtérén szintén helyet foglaló Baudelaire *Tannhäuser*-tanulmányából, mely szintén közölte. Hogy helyesen tudjuk értelmezni szöveg, kép és zene összefüggéseit, szükséges a wagneri programszöveg egészét idézni.

„A magányos jámbor lélek, miközben a szent helyre várakozik, az első ütemektől kezdve végtelen terekbe merül alá. Apránként különös tünemény bontakozik ki előtte. A jelenés egyre határozottabb alakot ölt. Láthatóvá válik a szent kelyhet közrefogó angyalok csodás kara. Egyre közelebb a fenséges csapat; Isten kiválasztottjának szíve egyre hevesebben dobog, szinte kitágul, megnyílik; kimondhatatlan vágyak ébrednek benne, s átadja magát a mindent elöntő boldogságnak, mind közelebb érzi magát a fényes jelenéshez; s midőn végül a Szent Grál maga tűnik elő a szent csapat közepén, áhítatos ekstázis ejti rabul, mintha az egész világ szertefoszlott volna körülötte. Eközben a Szent Grál kiterjeszti áldását az imába merült lélekre, és lovagjává avatja őt. A lángok lassanként elenyésznek; az angyali kar ujjongó ének közepette mosollyal tekint le a földre, melyet elhagyandó, újra égi magasságokba emelkedik. A Szent Grált a tisztákra bízván, kiknek ereiben szétárad az isteni nedű, a magasztos csapat eloszlik a roppant térben, amelyből kibontakozott.”²⁹

„A végtelen terekbe való alámerülés”, mely a szöveg alaphelyzete, kétségkívül valamilyen vizionárius-álomszerű állapotra utalt.³⁰ Ezt Baudelaire sem látta másképp, hiszen így jellemezte tanulmányában a *Lohengrin* előjátékának első hangjait: „Emlékszem, már az első

27 Théodor de WYZEWA: Peinture Wagnérienne: le salon de 1885. *Revue Wagnérienne* I. 5. (1885. június 8.) 154–156; Théodor de WYZEWA: Notes sur la peinture Wagnérienne et la Salon de 1886. *Revue Wagnérienne*, II. 4. (1886. május 8.) 100–113.

28 Ez Peter Vergo véleménye, amivel maximálisan egyetérték. VERGO 2013 (ld. 1. j.) 39–41.

29 BAUDELAIRE 2001 (ld. 4. j.) 85–86.

30 Az álom és Wagner zeneműveinek kapcsolatát részletesen elemzi: EDWARD A. LIPPMANN: Wagner's Conception of the Dream. *The Journal of Musicology*, 8. 1. 1990. 54–81, a *Lohengrin* előjátékáról azonban nem ejt szót.

ütemeknél az a boldogító érzésem támadt, amelyet jószerivel minden élénk képzelőerővel megáldott ember ismer az alvásbéli álomból.³¹ Érdemes tehát Wagnernek az álom jelenségéhez való viszonyából kiindulni, és kedvenc filozófusát, Schopenhauert is bevonni a vizsgálódásba. Ő volt ugyanis az, aki Wagnerre is hatást gyakorolva, teoretikus szintre emelte az álom, a képesség és a zenei folyamat keletkezésének összekapcsolását.³²

Schopenhauer álomelméletének középpontjában az álmok egymástól elkülöníthető kétféle kategóriája áll. Az egyik egy kép nélküli, mély alvási fázis, amelybe a metafizikai akarát közvetlen megnyilvánulásaként hang hatol; ezért van az, hogy a zene a lélek legmélyebb rétegeiből tud a felszínre törni. A hang által előhívott, és a homályból a felismerhetőség állapotáig eljutó látomás viszont már a második, felébredés előtti, ún. allegorikus álomba vezet át, melyben az agy az álmoképet már rögzíteni tudja. Ez utóbbi fázis a művészet általános médiuma. A tudattalannal kapcsolatot létesítő művészi tevékenység ugyanis az álmon keresztül képes felszínre hozni és művészileg artikulálni a tudattalan archetipikus mélységeit. A wagneri program, mely a *Lohengrin* előjátékának zenéjét a homályból a láthatóság irányába vezető észlelési folyamatként fogta fel, tulajdonképpen analóg a filozófus gondolataival. A zene látomásos-álomszerű formában, egy képi telítődési folyamat keretében ölt testet. Mindez a transzcendens revelációját jelentő zenei csúcspontban teljesedik ki, amikor a trombiták és harsonák – mint azt Liszt szintén vizuális analógiákat felsorakoztató programmagyarázatában írta – „káprázatosan színes ragyogásban” tündököltetik fel az *Előjáték* egyetlen motívumát.³³

Wagnernek a zürichi koncertjeihez írt hosszabb programkomentárja a képi feltárulkozás folyamatának részletesebb leírását adja.³⁴ Olyan érzéki, színesztetikus jellegű meglevenítő részletekkel szolgált, amelyek költőiségükkel bizonyára hatást gyakoroltak a festőpoétára. „Egy csodálatos, először alig érzékelhető jelenés körvonalazódik, mely szinte mágikusan vonzza tekintetünket. A végtelenül finom vonalakkal ábrázolt

angyalsereg, mely észrevétlenül ereszkedik alá a fénylő magasságokból, közrefogva a szent kelyhet, fokozatosan egyre határozottabb kontúrokat ölt. Amint a jelenés a földi zónához közelebb kerülve még jobban láthatóvá válik, úgy tűnik, mintha édesen mámorító illatokat bocsátana ki. Ez a pompás tömjénfüst arany felhőként árad ki, rabul ejtve a megdöbben befogadót”³⁵ – írta Wagner. Vizsgáljuk meg ezek után a litográfiát!

Álomszerű víziónak lehetünk a tanúi, mely vallásos áhítat benyomását kelti. A jelenet helyszíne egy felhőszerűen puha, lehatárolatlan, a végtelen irányába kiterjesztett térszínpad, amely köré a szereplők gyűlnek. Föld és ég határa összerosódik. A jelenést a jobb alsó sarokban megjelenő, „végtelen terekbe” alámerülő, „magányos, jámbor lélek” szemszögéből látjuk. Ő az, aki a legkevésbé megvilágított (földi) szférából emelkedik ki, víziója a tér illúzióját keltve bontakozik ki. Ábrázolásához Fantin-Latour a középkori-reneszánsz donátorok látomásának kerettémáját használta fel. A kiválasztott lovagként, karddal az oldalán, hátulról ábrázolva jelenik meg, részesülve a Grál teljes feltárulkozásának kegyelméből. Wagnernél ez a zenei csúcspont, melynek vizuális pandanja az Úrfelmutatás toposzát megidéző központi angyalalak. Ő alkotja az ábrázolás fő tengelyét, az általa magasba emelt, felfénylő kehely egy képzeletbeli háromszög csúcsát képezi. Ezt a fő angyalt bizonytalan helyzetű, lebegő angyalsereg veszi körül, közülük felismerhetően hét angyal bukkan fel a homályból. Balra, egyikük lantot, másikuk pedig trombitát szólaltat meg. Két további angyal, a wagneri programszövegben említett tömjénillatra asszociálva, füstölőt lóbál. Jobbra, az angyalok sokaságára, magasba emelt trombiták utalnak, felidézve az *Előjáték* zenei csúcspontját.

Kétségtelen, hogy a festő-litográfus ezeket a hallás és a szaglás érzékszerveit is működésbe hozó motívumokat a wagneri zene minél teljesebb körű megjelenítése érdekében ábrázolta, „összművészeti” irányba bővítve így ki a litográfia médiumát. A kortársak dicsérete azonban inkább annak a tanúbizonyossága volt, hogy a litográfia Wagner zenéjét *tiszta festői eszközökkel* jelenítették meg.

31 BAUDELAIRE 2001 (ld. 4. j.) 88.

32 Jóllehet Schopenhauer csak 1854-ben került Wagner látókörébe, tehát a *Lohengrin* komponálása után, mégis indokolt a schopenhaueri álomelmélet értelmezési keretként való felhasználása. A filozófus álomelméletének hatása elsősorban Wagner Beethoven-tanulmányában érhető tetten, amit Wyzewa francia fordításban közölt a *Revue Wagnérienne* hasábjain, 1885-ben, így Fantin-Latour számára is hozzáférhető volt. RICHARD WAGNER: *Beethoven*. Leipzig, E. W. Fritzsch. 1870. Magyarul: RICHARD WAGNER: *Művészet és forradalom*. Ford. Gy. ALEXANDER ERZSI–RADVÁNY ERNŐ.

Budapest, Seneca, 1995. 113–172.

33 Liszt, Wagnerhez hasonlóan, tárgyasítható jelenésben vizualizálta az *Előjátékot*, ez azonban számára nem a Grál kelyhet közrefogó angyalsereg képében, hanem a Grál fényben úszó templomának látomásában realizálódott. BAUDELAIRE 2001 (ld. 4. j.) 86–87. Liszt festészeti-ből vett analógiáit és Baudelaire esszéjére gyakorolt hatását vizsgálja DOLAN 2014 (ld. 12. j.) 130–131.

34 *Richard Wagner and his World*. Ed. by Thomas S. GREY. Princeton–Oxford, Princeton University Press. 499–500.

35 Uo. 500.

A tanulmány végül ezt vizsgálja, arra keresve a választ: hogyan ültette át Fantin-Latour (a programszöveg segítségével) a nyitány zenéjét vizuális médiumba.

Induljunk ki abból, hogy a fény Wagner, Baudelaire és Liszt programszövegeiben egyaránt központi jelentőséget kapott. Az *Előjáték* litográfiáján sincs ez másként, a fény a keletkezés/láthatóvá válás vizuális alapja, a hang képi analógiája. A zenei telítődési folyamatnak megfeleltethető alakot öltése fokozatosan valósul meg. Fantin-Latour – a wagneri programszövegnek megfelelően – úgy teremtette meg a láthatóvá válás (és az eltűnés) vizuális érzetét, hogy a nézőhöz távolabb eső angyalokat elmosódottan, a közelebbieket pedig határozottabb kontúrokkal jelenítette meg. Közülük néhány amorf fény-angyal alig kivehető, köztes létük magát a keletkezési folyamatot revelálja, mely az absztraktból a figurális irányába mutató formatelítődésben nyilvánul meg.

Egy kritikus nem kifejezetten erre a lapra vonatkozó, de tökéletesen rá illő megállapítása a kor kontextusába helyezte a problémát. „Ezek az árnyékban és fényben megjelenő álomfigurák mozognak, remegnek, eltűnnek, mint a zene bágyadt szólamai, a művészet transzformálhatóságának meglepő dokumentumai.”³⁶ Azért talál ez a megjegyzés, mert rámutat a képi ábrázolás és a zene lehetséges kapcsolódási pontjára, ami a transz-

formáció kulcsát jelenti. Ez nem más, mint a zenei idő vizualizálása, amit Fantin-Latour a mozgás festői érzékeltetésével valósított meg. Az „álomfigurák” ugyanis nem az itt és most dimenziójában, hanem dinamikus belső mozgást sugallva jelennek meg. Ez az időbeliség illúzióját keltő, zárt formát fellazító ábrázolásmód az, ami a színesztéziára kondicionált befogadó elméjében fel tudta idézni a temporális természetű wagneri zenét. Vagy fordítva, a zenéről asszociált a képre. A festői célkitűzés éppen ezt célozta: a hallás és a látás médiumának összekapcsolását. Azt, amit Mallarmé – korábban már idézett – sorai visszhangoznak: „Csodálatos, hogy a zenén keresztül látjuk mindezt.”

A litográfia sűrű textúrája, az angyalokat beburkoló, vibráló-pulzáló vonalháló a narratíváról szinte leválasztható, önálló jelenléttel bíró atmoszférát teremtett. Ez a tárgyi valóságon túlmutató, a „lélek intimebb rezdüléseit” is megjelenítő, „szimfonikusnak” mondott minőség avatta a litográfiákat a kortársak szemében a „wagneri festészet” letéteményesévé. Ily módon transzformálta Fantin-Latour az időbeliséggel jellemezhető wagneri folyamatos dallamot, a századfordulón népszerű baudelaire-i elveknek megfelelően, térbeli-vizuális alkotássá. Wagnert parafrázálva, a *Lohengrin* előjátékának litográfiájára is vonatkoztathatjuk: „ez itt a térré vált idő”.³⁷

36 Gustave GEFFROY *Salon*-kritikája (1884), idézi: Douglas DRUICK–Michel HOOG: *Fantin-Latour*. Ottawa, National Gallery of Canada, 1983. 300.

37 „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird die Zeit.” (Gurnemanz Parsifalnak. Richard Wagner: Parsifal 1. felvonás.)

“Time Becomes Space”.

Fantin-Latour's Lithograph of the Prelude to Lohengrin and the Visualisation of Wagnerian Music

Henri Fantin-Latour's lithographic adaptations of excerpts from the music of Richard Wagner are examples of an idea that was popular in his own time and which has received significant attention more recently, namely the unity of the arts and their mutual influence on each other. This study focuses on examining one of these, the sheet representing the prelude to *Lohengrin*. This depiction is among those that can reveal the essential components in the visualisation of Wagnerian music. The main interest of this study therefore lies not in the artistic precedents of the lithograph, but in the phenomenon of artistic transformation, calling on the aid of the method of analysing an artwork that concentrates on unearthing the close connection between music, text and image.

The study begins with an assessment of the intellectual-historical context in which Fantin-Latour created his Wagnerian lithographs. The ancient idea of the unity of the Muses was reborn in a completely new guise. Music, non-depictive and capable of directly conveying the emotions, replaced poetry as the ideal model for all the other branches of the arts. The older *ut pictura poesis* was supplanted by the new *ut pictura musica*. In practice, this meant that following the musical norm of expression, free from the principle of imitation, demanded the formulation of new painterly strategies, which, to comply with the idea of musicality, strove to transcend pictorial illusion. This was one of the new styles of lithography that Fantin-Latour invented in order to attain the visual transformation of Wagnerian music. But what does the musicality of lithographs consist of? Fantin-Latour's atmospheric compositions and his dreamlike beings, generating the effect of unfinishedness, conjured up for critics associations of musical melodies. Even in the eyes of Eugène Delacroix, the sense of uncertainty arising from the incompleteness constituted the common denominator between painting and music. In the case of James McNeill Whistler's nocturnes, it was the musicality called forth by their unfinished state that prompted the viewer to observe them by actively engaging with them, invoking

the temporality of music. Fantin-Latour himself regarded his Wagnerian lithographs as “fresh sketches”, emphasising that “the charm of the sketches lies in their indeterminate nature, and in the fact that the viewer who is open to imagination and to the world of dreams will complete them in accordance with their own taste”.

Fantin-Latour made his first Wagnerian lithograph in 1862, based on the Venusberg scene in Tannhäuser, but his true breakthrough came at the opening of the Festspielhaus in Bayreuth in 1876, where he watched the entire Ring cycle. Wagner's stage, however, was surely not his starting point, as that was essentially a representational, illusionistic theatre. The lithographs, described by critics as the rebirth of the genre, differed radically from the images presented on stage. Fundamentally, the painterly adaptation represented the visual transformation of the senses. The heavily incised network of lines on the lithographs is undoubtedly a direct imprint of this, while at the same time this question can also be approached from the perspective of the choice of subject, since Fantin-Latour tended to select the emotional climaxes of the music.

The last question examined in the study concerns the painterly tools deployed in the lithograph of the prelude to *Lohengrin* to transform Wagner's music. The key to this was in the visualisation of musical time, which Fantin-Latour achieved through the painterly evocation of motion. Rather than appearing in the dimension of here and now, the figures are presented with a suggestion of dynamic inner movement. This method of depiction, which generates the illusion of temporality and loosens enclosed forms, is what is capable of conjuring up, in the mind of a viewer conditioned to synaesthesia, the music of Wagner, with its temporal nature. Or vice versa, with the music associated towards the image. This was the target of the painterly objective: to connect the media of hearing and sight.

TÁRGYSZAVAK

Henri Fantin-Latour, Richard Wagner, Charles Baudelaire, Théodore de Wyzewa, zenei litográfia, szinesztézia

KEYWORDS

Henri Fantin-Latour, Richard Wagner, Charles Baudelaire, Théodor de Wyzewa, musical lithography, synaesthesia

Hommage à Dürer

A kortárs magyar grafika az 1971-es Dürer-év nemzetközi eseményeinek kontextusában

Az *hommage* mint műtípus a történelmi távolság (*historical distance*) áthidalására tett kísérlet, amely e távolság tudatában tekint vissza a múlt egy adott pontján álló alkotóra és életművére.¹ Albrecht Dürer és Matthias Grünewald 20. századi recepciójának vizsgálata kapcsán Keith Moxey úgy véli, az emlékezők gyakran a mű „esztétikai erejére” hagyatkozva hidalják át a történelmi távolságot.² Ám a reaktiválás szükségszerűen újraértelmezést, rekontextualizálást is jelent, amely az egykor volt műtárgyat, életművet újra jelen idejűvé teszi.³ Dürer 1945 utáni recepciója plurális, ideológiaiilag tagolt mezőben bontakozott ki, az emlékezés két fő, párhuzamos narratíváját alkotva, hiszen a nyugati és keleti blokkban, Nyugat- és Kelet-Németországban eltérő értékfogalmakat társítottak az évszázadokkal korábbi életműhöz.⁴ Ebben a megosztott emlékezeti térben helyezhető el a hazai Dürer-recepció, amelyet a kelet-európai nézőpont és a magyar művészet korlátozott mozgásterét újabb árnyalatokkal gazdagított. A Dürer születésének 500. évfordulóját ünneplő 1971-es események az irányított emlékezés köré tartoznak; pályázatok, felkérések, hivatalos rendezvények ösztönözték az alkotókat (és készítették ezáltal a közönséget is) az emlékezésre. Az a kortárs grafikai tárlat, amely a jubileumi események egyikeként jött létre, és amelyről

ez a tanulmány szól, azért érdemel kitüntetett figyelmet, mert a kortárs magyar művészet európai kontextusát a klasszikus tradícióhoz való viszony tekintetében firtatta.

Ungarische Graphik – Magyar grafika – Grafique [sic!] hongroise. Ez a három nyelvű lakonikus cím áll annak a katalógusnak a borítóján, amely a Magyar Nemzeti Galéria 1971-ben megrendezett kiállítását kísérte.⁵ (1. kép) A tárlat szűkebb témájára csak a borító képi motívuma, egy akantuszlevelekkel övezett címerpajzs utal, rajta a jellegzetes „AD” monogrammal. Az elegáns grafikai megoldás Konstatin Lászlónak, a katalógus címlaptervezőjének köszönhető, aki Albrecht Dürer 1523-ból származó fametszetes művészcímerét komponálta át, az ajtómotívumot a művész monogramjával helyettesítve.⁶ Az emblematikus utalást a belső borító alcíme konkretizálta, világossá téve, hogy a tárlat jubileumot ünnepel, „Dürer emlékezetére születésének 500. évfordulóján” készült. A jeles tipográfus, Lengyel Lajos által tervezett, bőségesen illusztrált kiadvány a Kádár-kor egyik legjelentősebb kortárs magyar grafikai tárlatát dokumentálta. A rendezők hatvanhat művész négyszáztizenhét művét állították ki a Magyar Nemzeti Galéria termeiben, az egykori Kúria épületében. A tárlat koncepciójának kidolgozója a magyar kor-

1 Marc Salber PHILLIPS: Introduction. Rethinking Historical Distance. From Doctrine to Heuristic. In: *On Historical Distance*. Ed. by Marc Salber PHILLIPS. New Haven, Yale University Press, 2013. 1–20.

2 Keith MOXEY: Impossible Distance. Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald. *The Art Bulletin*, 86. 2004. No. 4. 750–763.

3 Cristina BALDACCÍ: Re-Presenting Art History. An Unfinished Process. In: *Over and Over and Over Again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*. (Cultural Inquiry, 21.) Ed. by Cristina BALDACCÍ–Clío NICASTRO–Arianna SFORZINI. Berlin, ICI Berlin Press, 2022. 173–182.

4 Jörn BOHR: Die offizielle Dürer-Rezeption in der DDR von 1949 bis zum Dürer-Jubiläum 1971. Ein Beitrag zur Theoriegeschichte

der Kunst des sozialistischen Realismus' in der DDR. *Archiv für Kunstgeschichte*, 85. 2003. No. 1. 339–355.

5 *Ungarische Graphik. Magyar grafika. Grafique hongroise. Dürer emlékezetére születésének 500. évfordulóján*. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1971.

6 A katalógus borítójának grafikai tervezésére vonatkozóan ellentmondásosak az információk. A katalógus kolonfonja szerint Konstantin László, Solymár István cikke szerint Kass János tervezte. (SOLYMÁR István: A magyar grafika tisztelgése Dürer előtt. *Művészet*, 12. 1971. 8. sz. 10.) A címet Fenyő Iván 1955-ben megjelent Dürer-monográfiája is reprodukálta. A tervező ezt tükörfordítottan használta. FENYŐ Iván: *Dürer*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1955. 93.



1. Konstantin László: A Magyar Nemzeti Galériában megrendezett „Magyar grafika” kiállítás katalógusának borítója, 1971

társ grafika szakértője, elismert elméleti szakembere, B. Supka Magdolna volt. A nagyszabású tárlat szervezése már 1969-ben megkezdődött.⁷ A Magyar Nemzeti Galéria és a Magyar Képzőművészek Szövetsége Képgrafikai Szakosztálya grafikai nyílt pályázatának kiírására 1970 végén került sor.⁸ A zsűrit a múzeum szakemberei, a Képgrafikai Szakosztály alkotói és a díjalapítók közösen alkották, kizsúrizett alkotásról egy esetben van konkrét információink.⁹ A rendezést B. Supka Magdolna végezte, munkáját Kass János segítette, aki maga is ott volt a kiállítók sorában. A pontos, technikákat is meghatározó műtárgylistát egy másik grafikusművész,

Stettner Béla állította össze.¹⁰ Az impozáns együttes mintegy negyedét (nyolcvankilenc grafikát és tizenhét rajtot) megvásárolta a Magyar Nemzeti Galéria.¹¹ A részletes műtárgyjegyzéknek, reprodukcióknak, illetve a közgyűjteménybe került művek jelentős számának köszönhetően a tárlat anyaga jól rekonstruálható.

Már a kiállítás pályázati felhívása is úgy fogalmazott, hogy „A Dürer jubileumkor rendezendő tárlat a művész munkássága iránti tiszteletadásunk mellett arra is jó alkalom, hogy a magyar grafika hazai és külföldi jó hírét fenntartsa, a jubileumban újraéledő nemzetközi érdeklődést elevenné tegye Magyarország számára is”.¹²

7 B. SUPKA Magdolna: Magyar grafika 1971. Dürer emlékeztetése Dürer születésének 500. évfordulóján. *Kisgrafika*, 10. 1971. augusztus 1. 2. sz. 823–828.

8 Grafikai pályázat és kiállítás Dürer születésének 500. évfordulója alkalmából. *Művészet*, 11. 1970. 12. sz. 31.

9 Méhes László egy későbbi interjúban beszélt erről: emlékei szerint művét beadta a Dürer-pályázatra, ahonnan kizsúrízték. Idézi Véri Dániel az általa 2012-ben készített interjú alapján. VÉRI Dániel: *Major János (1934–2008). Monográfia és űve katalógus*. Doktori disszertáció. Budapest, ELTE BTK, 2016. 211–212, 710. jegyzet. A mű adatait és elemzését ld. 215. jegyzet.

10 A munkatársak nevét a katalógus kolofonja sorolja fel. – Itt érdemes megemlíteni, hogy a katalógusban három alkotó (Molnár Gabriella, Németh András és Révész Napsugár) művei felcserélve jelentek meg. Erre a kiadványba elhelyezett hibajegyzék is utalt.

11 A Magyar Nemzeti Galéria (a továbbiakban MNG) leltárkönyve tartalmazza a megvásárolt művek pontos leírását. E százhat mű mellett a tárlaton Barcsay Jenőtől tíz olyan rajz szerepelt, amely már ekkor a múzeum tulajdona volt. – A nagyszámú közgyűjteményi anyag miatt a tanulmányban az MNG példányait adom meg, lévén azok voltak az egykori kiállítási darabok.

12 Grafikai pályázat és kiállítás Dürer születésének 500. évfordulója alkalmából. *Művészet*, 11. 1970. 12. sz. 31.

A kiállítás rendezői tehát maguk is úgy vélték, a tárlat lehetőséget nyújt arra, hogy a vasfüggöny mögött korlátozott mozgástérben élő kortárs magyar művészet nemzetközi kontextusba kerüljön, egyetemes művészeti összefüggések között határozza meg magát. A kiállított csaknem félezer mű reprezentatív áttekintését nyújtotta a korszak hazai művészi grafikájának, a tárlat koncepciója pedig összegzését adta azon képalkotói irányoknak, amelynek közös vonása a klasszikus képi hagyományra való tudatos reflexió, stiláris eszköztára pedig az archaizálás különféle regisztereihez áll közel. Tágabb olvasatban a kiállítás elhelyezhető a Dürer-recepció évszázados értelmezési hálójában, a hazai Dürer-kultusz, valamint az 1971-es nemzetközi és németországi események kontextusában. Más nézőpontból a kiállítás és annak szakmai visszhangja révén kirajzolódik a kortárs művészetnek a múlt művészeti örökségéhez való viszonya, a tradíció és archaizálás helye az aktuális művészeti kánonban. Tanulmányom ezen értelmezési körök mentén igyekszik felvázolni az 1970 körüli magyar grafika irányzatait, viszonyát a művészettörténeti tradícióhoz, a hazai Dürer-értelmezés jellemző hangsúlyait és összefüggéseit a kelet- és nyugatnémet recepcióval.

A Dürer-évforduló eseményei Németországban

Az 1945 utáni Dürer-recepciót a keleti és nyugati blokk eltérő olvasata jellemezte. Mindkét értelmezést meghatározta a bismarcki és a nemzeti szocialista érárt átható nacionalista Dürer-kultusztól való tudatos távolságtartás. Nyugat-Németországban a korábbi né-

met nemzeti festészethez kötődő narratívát felváltotta egy olyan értelmezés, amely Dürer művészetének egyetemes értékét, alakjának kozmopolita, európeai vonásait hangsúlyozta.¹³ Összhangban volt ez Erwin Panofsky 1943-ban Princetonban megjelent Dürer-monográfiájának alap gondolatával, amely az életműben az *uomo universale* értékrendjét emelte ki, egy konfliktusokkal teli történeti korszakban az egyén személyes választásait hangsúlyozva.¹⁴ A nyugatnémet évfordulós megmozdulások alapvető üzenete egy modernizált, kortárs Dürer-kép kialakítása volt. Ezzel szemben a keletnémet interpretáció a realizmus klasszikus művészeti örökségének letéteményesét ismerte fel Dürerben, aki Grünewalddal, Holbeinnel és Cranachhal együtt a „progresszív nemzeti hagyomány” képviselője.¹⁵ Ennek jegyében a kapcsolódó programok egyikeként Lipcsében a „realista grafika” hagyományait mutatták be Dürertől napjainkig.¹⁶ Az ötvenes évekre körvonalazódott a „protoszocialista” Dürer-kép, amely Engels nyomán annak forradalmár, humanista, szociálisan érzékeny vonásait emelte ki.¹⁷ Az 1971-es keletnémet ünnepségek fő irányát összegző Ernst Ullmann Dürert már egyenesen partizán forradalmárként aposztrofálta, aki *Apokalipszis*-sorozatában is kora társadalmi válságaira reflektált.¹⁸ Ezt az értelmezést elsősorban Dürernek a parasztfelkelések emlékére készített emlékműterve (*Bauernsäule*) támasztotta alá.¹⁹ A hazai kortárs művek között kevésbé jelent meg ez a felfogás, hacsak nem soroljuk ide Nagy Zoltán *Táncoló parasztok* című átiratát.²⁰ A plebejus Dürer-értelmezést hangsúlyozta az a választás is, hogy a Szépművészeti Múzeum ünnepi grafikai tárlata katalógusának címlapjára és plakátjára is ez a Dürer-mű került.²¹

Az évfordulós eseményekről több részletesebb beszámoló is napvilágot látott a magyar sajtóban, közülük a legrészletesebb Urbach Zsuzsa *Művészet-*

13 MOXEY 2004 (ld. 2. j.) 752–753.

14 ERWIN PANOFSKY: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, Princeton University Press, 1943; MOXEY 2004 (ld. 2. j.) 753.

15 1949-ben Stefan Heyman, majd Orlow nevezetes 1951-es cikke jelölte ki ezt az irányt (Stefan HEYMAN: Kosmopolitismus und Formalismus. *Neues Deutschland*, 4. 1. Dezember 1949. Nr. 281. 13; N. ORLOW: Wege und Irrwege in der modernen Kunst. *Tägliche Rundschau*, 7. 21. Januar 1951. Nr. 17. 4); BOHR 2003 (ld. 4. j.) 342–344.

16 *Realistische Graphik von Dürer bis zur sozialistischen Gegenwart. Dürer-Ehrung der DDR 1971*. Ausstellungskatalog. Leipzig, Museum der bildenden Künste, 1971. Ezen a Lipcsei Iskola és az NDK avantgárd olyan képviselői is szerepeltek, mint Max Schwimmer, Dieter Goltzsche, Bernhard Heisig, Wolfgang Matheuer. Sigríd HOFER: The Dürer Heritage in the GDR. The Canon of Socialist Realism. Its Areas of Imprecision, and Its Historical Transformations. *Getty Research Journal*, 36. 2012. No. 4. 109–126.

17 BOHR 2003 (ld. 4. j.) 345; lásd még: Sigríd HOFER: Dürers Erbe

in der DDR: Vom Kanon des sozialistischen Realismus, seinen Unbestimmtheiten und historischen Transformationen. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 36. 2009. 413–437.

18 A lipcsei egyetem Dürer-konferenciáján elhangzott előadás szövege a keletnémet Dürer-recepció egyik legfontosabb összefoglalása: ERNST ULLMANN: Einleitung zum Tagungsthema „Humanistisches Erbe und sozialistische Nationalkultur”. In: *Albrecht Dürer. Kunst im Aufbruch. Vorträge der kunstwissenschaftlichen Tagung mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer*. Karl-Marx-Universität, Leipzig, 31. Mai bis 3. Juni 1971. Hg. von ERNST ULLMANN et al. Leipzig, Karl-Marx Universität, 1972. HOFER 2009 (ld. 17. j.) 430.

19 HOFER 2009 (ld. 17. j.) 427–428.

20 *Táncoló parasztpár (Dürer után)*. Rézmetszet, 135 × 87 mm. MNG, Itsz. G. 69. 87. Ld. 129. jegyzet.

21 *Albrecht Dürer emlékkiállítás születésének 500. évfordulójára*. (A Grafikai Osztály CXIII. kiállítása.) Rendezte és a katalógust írta: KAPOSV Veronika. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1971.



2. A Dürer-év nürnbergi eseményeinek plakátja, 1971

történeti Értésítőben megjelent összegzése.²² Ebben a szerző felvázolta a korábbi Dürer-évfordulók történeti előzményeit és legfőbb hangsúlyait, kezdve az 1828-as Dürer-ünnepségek romantikus hőskultuszával, az egységes Németország jegyében ünnepelt 1871-es évforduló nemzeti pártosán át az 1928-as évforduló erősödő nacionalista olvasatáig. 1971-ben, a háború után újjáépített és megosztott Kelet és Nyugat-Németországban eltérő hangsúlyokkal ugyan, de egyaránt

kiemelt jelentőségű eseményként ünnepelték Dürer születésének 500. évfordulóját.

Az évfordulós rendezvények központja Dürer szülővárosa és otthona, a nyugat-németországi Nürnberg volt (2. kép). A város vezetése a kulturális attrakciókban lehetőséget látott arra, hogy felülírja a nevéhez kötődő náci múltat és az épp negyedszázaddal korábban itt lejátszódott nürnbergi per sötét emlékét.²³ A Dürer-év Nyugat-Németországban nem csupán kiállítások és tudományos publikációk révén jelent meg, hanem szokatlanul modern marketingelemeket is mozgósított, azzal a céllal, hogy a legszélesebb közönségben is tudatosítsa az európai reneszánsz kiemelkedő alkotójának jelentőségét. Az ország legolvasottabb közéleti képes magazinja, a *Der Spiegel* már 1970 tavaszán meglepő reklámkampányba kezdett. A müncheni Dorland ügynökség által tervezett reklámhadjárat legfőbb célja az volt, hogy a hagyományos patetikus, nacionalista Dürer-képet átírja, és formabontó, kortárs figuraként mutassa be őt. „Németország első hippije egy nürnbergi volt?” – tette fel a provokatív kérdést a lap április 6-i számában megjelent hirdetése, a festő ifjúkori, hosszú hajú portréjával kísérve.²⁴ Másutt a jól ismert nyúlról készült akvarellt keretelte a nagy betűs felirat: „A legtöbb ember számára Dürer a nyúl – De már nem sokáig!” Dürer Éváját pedig úgy prezentálta, mint egy vonzó modellt: „Dürers Eva. Für 1507 ganz schön sexy!”. Az esemény nürnbergi főszervezője, Hermann Glaser és csapata azon munkálkodott, hogy a Dürer-jelenség olyan rétegeket is elérjen, akik hagyományosan nem érdeklődnek a művészetek és a múzeumi programok iránt. Ennek részeként a korban újszerű vizuális látványosságokat is bevetettek a figyelem felkeltése érdekében: a nürnbergi pályaudvarra érkező turistákat a festő müncheni önarcképének hatalmasra nagyított másolata fogadta az épület üvegablakán. A legnépszerűbb látványosság azonban a *Noricama*, egy multimédiás show volt, amely a város történetét és Dürer életét mutatta be hatalmasra nagyított, osztott terű képmontázs és zene kíséretében.²⁵ Az újonnan megnyílt, középkori vásárokat idéző kézművesek utcája és a boltokat el-

22 URBACH Zsuzsa: Albrecht Dürer 1471–1971. Az 1971-es Dürer-évről. *Művészettörténeti Értésítő*, 21. 1972. 4. sz. 261–269.

23 Erre még a magyar sajtó is utalt: BARABÁS: Múltban tallózva – jövőbe nézve. *Tükör*, 8. 1971. január 12. 2. sz. 15.

24 *Der Spiegel*, 24. 5. April 1970. 15. sz. Suzanne RIEGER: Hippie, sexy. *Dürer 1971. Ein Gedenkjahr und seine bunten Blüten*. 4. April 2021. URL <https://museenblog-nuernberg.de/2021/04/14/duerer-1971/> (letöltve 2023. 04. 15.).

25 A látványosságot Josef Svoboda prágai díszlettervező erre az

alkalomra tervezte. 1971. április 2-ától naponta tartottak előadást a nürnbergi kastélyban. A kép- és hangkollázs Dürer *Apokalipszis* fámetszetsorozata mellett fotókat mutatott a város bombázásáról, és megidézte a művész sírfeliratát a város romjai fölött. – Katalógusa: *Noricama. Nürnberg in Multi-Vision. Symphonie einer Stadt in Bild. Ton und Bewegung*. Idee und Entwurf: Josef SVOBODA. Realisation: Atelier Ernst v. RIESEN. Nürnberg, K. n., 1971. Lásd még: NN: 21 März 1971: *Computer steuern Noricama*. 2021. március 21. URL <https://www.nordbayern.de/region/nuernberg/21-maerz-1971-computer-steuern-noricama-1.10934363> (letöltve 2023. 03. 11.).

árasztó Dürer-giccsek tömege mellett természetesen tudományos igényű tárlatok és kiadványok is kísérték a centenáriumot.

A művész szülőháza, a kultikus jelentőségű faházak főtéri épület súlyos károkat szenvedett a második világháborús bombázások során, ekkor azonban rekonstruálva és egy modern, kubusos beton épülettel kiegészítve nyitotta meg újra a kapuit, benne a Dürer-kultuszt bemutató kiállítással.²⁶ A Dürer-év központi tárlata is Nürnbergben, a Germanisches Nationalmuseumban nyílt meg, a festő születésének napján, május 21-én. A kiállítás a szállítási és kölcsönzési nehézségek miatt nem vállalkozott az életmű teljes egészének bemutatására, ehelyett Dürer egész koráról igyekezett képet rajzolni.²⁷ A grandiózus tárlat több mint hétszáz művet mutatott be, azon belül Dürer háromszáznolcvanöt alkotását tizennégy ország száztíz múzeumából (köztük két Szépművészeti Múzeumból kölcsönözött rajzát). Az erős hírverésnek köszönhetően rekordszámú látogató, két és fél hónap alatt háromszázötvenkétezer néző zárandokolt el a múzeumba. A Germanisches Nationalmuseum másik nagyszabású tárlata az ötvösművészet remekeit állította ki Dürer-korától a jelenkorig.²⁸ A keletnémet központi tárlatnak Drezda adott helyett, a lipcsei könyvvásáron pedig Dürer és kora könyvművészetét mutatták be.²⁹ Emellett alig volt olyan nagyobb európai főváros, ahol ne nyílt volna Dürer korához kapcsolódó kiállítás, Prágától Stockholmig, és persze Budapesten is, emellett évfordulós tárlatot rendeztek Cambridge-ben, Melbourneben, sőt még Máltán is.³⁰

Minthogy az egész nyugatnémet új imázsteremtés lényegi eleme a korszerű Dürer-kép megformálása volt, különösen hangsúlyosan jelent meg a programban a

kortárs művészet. E dolgozat szorosabb tárgya, a budapesti kortárs grafikai tárlat tekintetében ez különösen fontos momentum, mert a hazai kiállítás közelebbi párhuzamait e körben leljük fel.

Időben legkorábban, jó két héttel a hivatalos, május 21-i nyitás előtt a Nürnbergi Biennálé nyitotta meg a kapuit. A második alkalommal megrendezett nemzetközi seregszemle Dürer művészetelméleti kérdésfeltevései mentén szerveződött. Erre utalt címe, a Dürertől vett idézet is: „Hogy mi a szépség, nem tudom.”³¹ A Kunsthalle tárlata nem nyílt beadási tárlat volt, hanem nagy lélegzetű kortárs panorámára vállalkozott, nyolcvan alkotó mintegy ötszáz művét jelentős közgyűjteményekből kölcsönözték.³² A kiállítók sora Delacroix-tól a korai modernizmuson át a legfrissebb kortárs tendenciáig ívelt, a Fluxussal és a komputerművészettel bezárólag. Kurátori koncepcióját Jan Müller-Hauck jegyezte, aki az ezt megelőző, 1968-as kasseli Documenta Arnold Bode által vezetett csapatának tagja, a katalógus egyik szerzője is volt. A tárlat Dürert Leonardóval együtt mint a „modern idők úttörőjét” aposztrofálta, majd további nyolc, Dürerhez kapcsolódó fogalom köré rendezte a műveket.³³ A kiállítók között voltak az amerikai pop-art sztárjai (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Richard Hamilton), az absztrakció különféle irányzatainak képviselői (Jackson Pollock, Georges Mathieu, Mark Tobey, Henri Michaux, Yves Klein, Lucio Fontana, Josef Albers) és a konceptuális irányzat legfontosabb alakjai (Marcel Duchamp, Joseph Beuys). Nem tudjuk, hogy a hazai alkotók közül ki jutott el Nürnbergbe, de akinek élőben volt lehetősége látni a Nürnbergi Biennálé anyagát, az lenyűgözően gazdag áttekintést kapott az elmúlt fél évszázad modern művészetéről.

26 *Nürnberger Dürerfeiern 1828–1928*. Ausstellung der Museen der Stadt Nürnberg und des Stadtarchivs. Hg. von Matthias MENDE. Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, 1971.

27 *1471 Albrecht Dürer 1971*. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg, 21. Mai – 1. August 1971. München, Prestel Verlag, 1971. Recenziója: Michael LEVEY–Christopher WHITE: The Dürer Exhibition at Nuremberg. *The Burlington Magazine*, 113, 1971. No. 821. 484–488.

28 *Gold und Silber, Schmuck und Gerät. Erlesener Schmuck aus der Dürerzeit und der Gegenwart*. Hg. von Curt HEIGL. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1971.

29 *Deutsche Kunst der Dürerzeit*. Ausstellungskatalog. Hg. von Werner SCHMIDT. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen–Albertinum, 1971.

30 Az 1971-es Dürer-év eseményeinek összefoglalása: Michael LEVEY: To Honour Albrecht Dürer. Some 1971 Manifestations. *The Burlington Magazine*, 117, 1972. No. 827. 63–69; Günther BRÄUTIGAM–Matthias MENDE: Mähen mit Dürer. Literatur und Ereignisse im Umkreis des Dürer-Jahres 1971. Teil 1. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 61, 1974. 202–282. További irodalmakat lásd a

Dürer-bibliográfiákban: URL <https://duererforschung.gnm.de/duerer-bibliographie/#> (letöltve 2023. 08. 03.); Dürer-Bibliographie nach 1971. Germanisches Nationalmuseum online adatbázisa, a négy jelentős Dürer-évforduló (1828, 1871, 1928, 1971) szakirodalmával. URL https://www.gnm.de/fileadmin/redakteure/Forschung/pdf/AD_Bibliographie_Stand_Oktober_2011.pdf (letöltve 2023. 07. 31.).

31 *Biennale 1971*. „Was die Schönheit sei, das weiß ich nicht.” Künstler – Theorie – Werk. Nürnberg, Kunsthalle, 4. März – 1. August 1971; katalógusa: „Was die Schönheit sei, das weiß ich nicht”. *Künstler, Theorie, Werk*. Ausstellungskatalog. Schauberg, M. DuMont, 1971.

32 A kölcsönzők között ott volt a New York-i Museum of Modern Art és a Guggenheim Museum, a párizsi Musée d'Art Moderne, az amszterdami Stedelijk Museum, a stockholmi Moderna Museet és a prágai Nemzeti Galéria.

33 1. Test és tér (a proporció harmóniája), 2. Szín és forma, 3. A kifejező gesztus, 4. Homo Faber – Homo Ludens (a társadalmi utópia megalkotói), 5. Az anyag átalakulása, 6. Szintaxis és grammatika (vizuális észlelés), 7. Fiziognómia, 8. Civilizációs környezetünk.

A teoretikus Dürer mellett a grafikus Dürerre is emlékeztek a kortársak. Augusztus végén, a nürnbergi Künstlerhausban a helyi grafikusművészek rendezésében nyílt meg a *Grafik der Welt 1945–1970* című kiállítás, amely a háború utáni kortárs grafika tendenciáiról adott áttekintést.³⁴

A kortárs események közül néhány erősen felborzolta a kedélyeket, mert átlépte a tiszteletli emlékezés elvárásait. Az Albrecht Dürer Társaság és Nürnberg városa, együttműködésben a helyi alapítású, ceruzáiról híres Faber-Castell céggel, hét művészt kért fel, hogy Dürer nyomán utazva, Strassbourgbán, Velencében, Antwerpenben készítsenek új műveket.³⁵ *Mit Dürer unterwegs* címmel, 1971 szeptemberében a Germanisches Nationalmuseumban megnyílt tárlaton azonban már csak hatan szerepeltek (Peter Ackermann, Manfred Bluth, Anton Lehmden, Carl-Heinz Kliemann, Siegbert Jatzko, Michael Mathias Precht), Toni Burghart művei ugyanis olyan botrányt kavartak, hogy ő *Nürnberg Sauer* címmel külön tárlaton mutatta be képeit. A többiekkel ellentétben, helyi születésűként, ő Nürnbergben maradt, és képei révén azzal a náci múlttal és nacionalizmussal szembesítette a helyieket, amelyet épp a Dürer-ünnepségek pompájával próbáltak feledtetni. Az 1928-ban született művész fiatal felnőttként élte meg a város bombázását, amit dűrieri apokaliptikus tájként idézett fel a *Die Zeit*nek adott interjújában.³⁶ Burghart plakátszerűen tömör, pop-art jellegű kompozícióin Nürnberg középkori műemlékeibe helyezte el a háborús kataklizmára utaló szimbólumokat. Egyik művén a nürnbergi vár komor sziluettje felett egy hatalmas, hatágú csillaggal díszített citrom lebegett, mint egy vészjósló Zeppelin. A másikon a város ikonikus középkori tornyát (Sinwellturm) alakította szövetséges bombákká, és toldotta meg a „Nürnberg visszaesik Nürnbergre” provokatív felirattal. Másutt ugyanezt a tornyot pénisszé alakította „Nürnberg legnagyobbja” felirattal kísérvé, bírálva a „legnémetebb város” hübriszt.

A kritikai hangnem mindazonáltal nem volt jellemző a hivatalos Dürer-év eseményeire, inkább az emlékezés

és tiszteletadás regiszterein belül maradtak. Ami ugyanis ezen túllépett, az már a német történelmi emlékezet és felejtés, nemzeti attitűd és karakter kérdéskörébe ütközött, és nem hunyhatott szemet a túlságosan is közelmúlt traumatikus történései felett. Ilyen parodisztikus parafrázisok voltak Sigmar Polke és Klaus Staack művei.³⁷ Polke három alkalommal (1968, 1970 és 1994) is újraértelmezte Dürer ikonikus nyulát. Két korai munkájának tüntetően modern és hétköznapi anyaghasználatát a Dürer-kultusz ironikus bírálataival párosult. 1970-es művén a befőttesgumiból megformált kontúrokon belül a nyúl alakja üres, épp a csodált anyagszerű realizmus illúzióját iktatva ki a képből. Klaus Staack *Fromage à Dürer* című hat szítnyomatból álló sorozata Dürer képi motívumait írta felül olyan provokatív feliratokkal és montázsselemekkel, amelyek a Dürer-kultusz politikai kisajátítására, ideológiai torzulásaira irányítják a figyelmet (3. kép). A nemzeti identitásra vonatkozó nézőpontot vetették fel az 1980-as évektől Anselm Kiefer művei, köztük kolosszális fametszetei.³⁸

Hermann Glasernek, a nürnbergi Dürer-év főszervezőjének nagy szerepe volt abban, hogy számos jelentős kortárs művészeti esemény is része volt a programnak, azt bizonyítva, hogy Nürnberg úgy ápolja jelentős kulturális hagyományait, hogy közben progresszív, befogadó szellemiségű, jövőbe tekintő helyként tekint magára. A Burghart-botrányánál is nagyobb hullámokat vetett a *Symposium Urbanum Nuremberg* címmel megrendezett nemzeti köztéri szobrászati akció. Valamennyi ekkor megvalósult művészeti esemény közül ez bizonyult a leginkább időtállóknak, hiszen a köztéri művészet nemzetközi seregszemléjét azóta is megrendezi a város.³⁹ A projektet Karl Prantl művész és Hansfried Defet galériatulajdonos kezdeményezte. Argentínából, Németországból, Izraelből, Olaszországból, Japánból, Ausztriából, Lengyelországból és Spanyolországból érkezett művészek és művészcsoportok huszonkilenc műalkotást készítettek a város tere számára, amelyek közül huszonhat ma is a köztereken van. (A felkért alkotók között egy magyar származású szobrász, Barna von Sartory is volt.⁴⁰) A város lakóinak többségét kez-

34 *International Graphic Art 1945–1970*. Kunsthalle und Künstlerhaus, Nürnberg, 28. August 1970 – 28. November 1971.

35 Roland von Faber-Castell gróf a patinás Albrecht Dürer Társaság elnöke volt.

36 Gerhard JOCHEM: „Nürnberg sauer”. *Die Burghart-kontroverse im Dürer-jahr 1971*. 14. Juni 2021. URL <https://stadtarchive-metropolregion-nuernberg.de/nuernberg-sauer-die-burghart-kontroverse-im-duerer-jahr-1971/> (letöltve 2023. 04. 08.).

37 Johanna HORNAUER: *Postmoderne Bildparodien: Sigmar Polke und das Potential parodistischer Interventionen*. Bielefeld, Transcript Verlag, 2023.

38 Karoline FEULNER: *Auseinandersetzung mit der Tradition – Die Rezeption des Werkes von Albrecht Dürer nach 1945. Am Beispiel von Joseph Beuys, Sigmar Polke, Anselm Kiefer und Samuel Bak*. Hamburg, Verlag Dr. Kovač, 2013.

39 A *Symposium Urbanum* történetének összefoglalása: URL https://www.nuernberg.de/internet/symposium_urbanum/projekte_1971_1980_su.html (letöltve 2023. 07. 02.).

40 Barna von Sartory (1927–2000) pécsi születésű művész, aki építészeti tanulmányai után 1956-ban emigrált Bécsbe, majd Németországban dolgozott építészként és szobrászként.



3. Klaus Staeck: *Fromage à Dürer*, 1971
Sztanyomat. Magántulajdon

detben irritálta a szobrok elvont, olykor popos, provokatív szellemisége. A Haus-Rucker-Co művészcsoporthoz PVC-ből készült, időnként felágaskodó pneumatikus hatalmas ujját többször megrongálták, mielőtt 1979-ben leszerelték.

A centenáriumhoz kapcsolódó kortárs tárlatok nagy része *hommage* jellegű tiszteletadás volt, mint például a Firenzében rendezett *Ommaggio a Dürer*.⁴¹ A budapesti tárlathoz jellegében legközelebb a nürnbergi *Dürer zu Ehren* című kiállítás állt.⁴² Kezdeményezője az Albrecht Dürer Gesellschaft volt, az az 1818-ban alapított szerve-

ződés, amely a Dürer-kultusz legfontosabb ápolója volt Nürnbergben.⁴³ A háború utáni 1965-ös újraindulásától kezdve több olyan tárlatot kezdeményeztek, amely a régi és kortárs művészet párhuzamos bemutatását célozta meg, ilyen volt 1965-ban az *Albrecht Dürer und Künstler unserer Zeit* és 1968-ban a *Cranach und Picasso* kiállítás. A társaság már 1968 végén elkezdte szervezni az évforduló nagyszabású emlékkiállítását. Michael Matthias Prechtel, a társaság elnökhelyettese, nürnbergi festőművész volt a vállalkozás főiniciátora.⁴⁴ A levélben felkért művészeknek szabad kezet adtak a tekintetben,

41 *Ommaggio a Dürer. Mostra di stampe e disegni*. Catalogo della mostra. A cura di Anna Maria PETRIOLI TOFANI. Firenze, Olschki–Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1971.

42 *Albrecht Dürer zu Ehren*. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1971. május 23. – augusztus 29. Katalógus: *Albrecht Dürer zu Ehren*. Ausstellungskatalog. Hg. von Michael Matthias PRECHTEL. Nürnberg, GNM, 1971.

43 A művészeti egyesület ma is aktív, a nürnbergi kortárs művészeti élet egyik fő szervezője: URL <https://kunstvereinnuernberg.de/> (letöltve 2023. 08. 08.).

44 Michael Matthias PRECHTEL: Bericht über das Zustandekommen der Ausstellung „Albrecht Dürer zu Ehren“. In: *Albrecht Dürer zu Ehren 1971* (ld. 42. j.) o. n.

hogy konkrét Dürer-művet variálnak, vagy tágabb értelemben szentelnek neki egy alkotást. Nem sokkal Dürer születésnapja és a központi történeti tárlat megnyitása után, május 23-án, szintén a Germanisches Nationalmuseumban kapott helyet a kortárs válogatás, amely tizenöt országból ötvenkilenc művész százötvennégy alkotását mutatta be. A könyvművészeti tekintetben is igen igényes katalógus az alkotók személyes, írásos vallomását közölte Dürer művészetéhez való kötődésükről. A szervezők Európán kívüli, mexikói és brazil művészeket is megszólítottak, Közép-Európát több cseh művész képviselte, de se lengyel, se magyar alkotók nem voltak a kiállítók között. Technikai megköthetőség nem korlátozta az alkotókat, a művészi grafika hagyományos technikái mellett festmények és szobrok is szerepeltek a tárlaton. Bár voltak geometrikus absztrakt képek is (Josef Albers, Max Bill), a művek stiláris spektrumában a figurális szürrealista tendenciák domináltak.⁴⁵ Az oszt-rák fantasztikus realizmus köréből képviseltette magát Erich Bauer, Ernst Fuchs és Rudolf Hauser, a francia *La figuration narrative* áramlat köréből pedig a kiállítók között volt Hervé Télémaque, Peter Klasen, Erró és Jacques Monory.⁴⁶ A kiállított művek nagy része konkrét reflexió volt Dürer műveire, a *pastiche* és parafrázis körébe sorolható átirat. A legtöbb Dürer önarcképeit és a *Melankóliát* értelmezték újra. Az átiratok egyike sem ütött meg olyan kritikus, aktuálpolitikai hangnemet, mint Polke, Burghart vagy Staeck művei, inkább a tiszteletadás és művészetfilozófiai elmélkedés biztonságos körében maradtak, az emelkedett pátoz helyett inkább játékos hangnemet képviselve. Ennek jellegetes példái voltak Fernando Botero vászonra készült szénrajzai, amelyek a kolumbiai művész saját stílusára, pufók alakokká formálták Dürer jól ismert arcképeinek modelljeit (kat. 9–11). Számos parafrázis aktualizálta a középkori ikonográfiát: Adolf Frohner rajzai modern testekké írták át a három boszorka vagy Ádám és Éva figuráját, Renato Guttuso és Dieter Kraemer pedig a *Melankólia* aktualizált, társadalomkritikus átiratát mutatták be (kat. 45, 57, 89). Némelyek nagyobb ciklusban dolgozták fel Dürer

műveit, mint Paul Wunderlich, aki ezzel párhuzamosan külön kiállításon is bemutatta színes litográfiáit (kat. 136–145).⁴⁷ Valamint Salvador Dalí, aki Párizsban állította ki Dürer-átiratait bemutató színes rézkarcait (kat. 24).⁴⁸ A cseh Jiří Kolář jellegzetes *rollage* technikájával Dürer műveinek reprodukcióját más festők alkotásaival „kerezsztezte” (pl. Dürer/El Greco, Dürer/Altdorfer, Dürer/Kandinszkij, Dürer/Picasso stb. – kat. 77–82). Egymásba fűzött képei a történeti idő párhuzamosságára irányították a figyelmet. Picasso szintén nagyobb ciklussal volt jelen a kiállításon, a *Festő és modellje* témát variáló 1964-es akvatinta sorozatából mutatott be válogatást (kat. 107–115). Dürer azonosítása a festőművész szerepével mások munkáin is megjelent (Vic Gentils, H. A. P. Grieshaber), és a magyar alkotók Dürer-reflexióinak is visszatérő témája volt. A kiállítás anyagából a nyugat-berlini Propyläen kiadó még 1971-ben hetvenpéldányos, gyűjtőknek szánt grafikai mappát adott ki, amely kilenc kiállító művész litográfiáit és rézkarcait tartalmazta.⁴⁹ A kiállítás anyagából válogatott Matthias Mende szerkesztésében az angol nyelvű (szélesebb közönséget megcélzó) *Dürer Today* kötet, amely Dürer eredeti műveivel párba állítva mutatta be a kortárs átiratokat.⁵⁰ Noha a kiállítás anyagát több katalógus és grafikai mappa is megőrizte, egyelőre nem került elő konkrét adat ezek közvetlen magyarországi hatásáról.

A hazai Dürer-kultusz és az évfordulós események

A hazai Dürer-kultusz szellemi bázisa és ösztönzője a festő magyarországi származása volt, amely tény egyfajta jelképes köldökszinórként kapcsolta a magyar művészetet az egyetemes művészet áramába. Ez állt a 19. századi, róla szóló, az ajtói eredet körülményeit firtató írások középpontjában, amelyen csak Henszlmann Imre 1843-ban megjelent, immár művészettörténeti szem-

45 E figuratív (onirikus) szürrealizmus egyik történeti kiindulópontjaként jelent meg a kiállításban Paul Delvaux 1970-es műve (*Pompeji*, 1970. Olaj, vászon, 180 × 260 cm. Uo. Kat. 25.)

46 E két tendenciáról: *Phantastischer Realismus. Erich Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden*. Hg. von Agnes HUSSLEIN-ARCO. Kur. von Matthias BOECKL–Franz SMOLA. Ausstellungskatalog. Wien, Belvedere, 2008; GÉRALD GASSIOT–TALABOT: *La Figuration narrative*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

47 Paul Wunderlich: *Dürer Paraphrasen*. Hannover, Kestner Museum, 1971. szeptember 1. – október 17.

48 Salvador Dalí: *Hommage à Albrecht Dürer. Estampes originales*. Párizs, Galerie Vision Nouvelle, 1971. A grafikai mappa 1972-ben jelent meg a párizsi Vision Nouvelle Centre Artistique kiadásában.

49 *Hommage à Dürer*. Berlin, Propyläen, 1971. A hetvenpéldányos grafikai mappában szereplő művek alkotói: Gerhard Altenbourg, Hans Bellmer, Jorge Castillo, Fabrizio Clerici, Renato Guttuso, Marino Marini, André Masson, Paul Wunderlich.

50 Willi BONGARD–Matthias MENDE: *Dürer Today*. Bonn, Inter Nation–Bad Godesber, 1971.

pontú tanulmánya lépett túl.⁵¹ Ekkoriban jelent meg Szerelmei Miklós újonnan alapított pesti könyomóintézetének reklámlapja, amelyen a történeti elődök között Dürer arcképe is feltűnt, amint ott volt portréja az 1876-ban elkészült Sugár úti Mintarajiskola homlokzatának Székely Bertalan által tervezett művészpanteonjában is.⁵² A Képzőművészeti Főiskola Grafikai Szakosztályát vezető Varga Nándor Lajos irányításával a hallgatók egy része Dürer grafikáit is másolta. Az egyetem gyűjteménye a grafikus Pomogáts Béla 1937 körül készült, valamint Ősz Dénes és Varga Mátyás metszetmásolatait őrzi.⁵³

Az 1935-ben, Debrecenben alapított Ajtósi Dürer Céh már kifejezetten a grafika jegyében vette fel nevét, mivel a Soó Rezső által vezetett társaság a grafikai gyűjtők és alkotók képviselőtét tűzte ki célul.⁵⁴ 1945 után itt hon Dürer művészete már elsősorban a grafikai alkotók legfőbb történeti igazodási pontjaként kapott jelentőséget. Ennek bizonyágaként a Képcsarnok Vállalat 1963-ban alapított grafikai kiállítóterme a Dürer Terem nevet vette fel, plakátjának állandó motívumaként pedig Dürer perspektíváról szóló 1532-es értekezésének egyik ábráját használta⁵⁵ (4. kép). Dürer művészete jól ismert és könnyen hozzáférhető volt a hazai közönség és alkotók számára, Felvinczi Takács Zoltán 1909-ben megjelent monográfiáját több magyar nyelvű összefoglaló is követte.⁵⁶ Az 1971-es évfordulót megelőzően leginkább Fenyő Iván 1955-ben *A realizmus mesterei* című sorozatban megjelent albuma forgott közkezen.⁵⁷

A hazai centenáris események két fő színhelye 1971-ben Budapest mellett Gyula városa volt, ahonnan Dürer édesapja ötvösként elindult Németország felé. Az eseménysorozat nyitó mozzanata a Szépművészeti Múzeum április 24-én megnyílt emléktárlata volt. A Kaposy Veronika által rendezett kiállítás Dürer grafikai oeuvre-jének legjavát, százhatvankét rajzát és metsze-



4. A Dürer Terem plakátja, 1963 körül

tét mutatta be.⁵⁸ Bár a múzeum gyűjteménye Dürer eredeti festményét nem őrizte, az életmű grafikai részét gazdag kollekción reprezentálta, ami a század eleje óta rendszeres időközönként bemutatásra került.⁵⁹ A ha-

51 TÍMÁR Árpád: Dürer-Literatur in Ungarn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Acta Historiae Artium*, 24. 1978. 391–396.

52 Szerelmei Miklós *Kőrajzműnyomda intézete Pesten*. 1845–1848. Litografált hirdetés. 42,6 × 29,4 cm. Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum, ltsz. 28503.

53 Utóbbiakat közölte: VARGA Nándor Lajos: *A fametszet*. Budapest, K. n., 1940. 279, 281 (Ősz Dénes másolata Dürer *Joachim és az angyal* metszete után), 289 (Varga Mátyás másolata az *Apokalipszis* egyik városrészletéről).

54 Soó Rezső: Az Ajtósi Dürer Céh (Debrecen) működése. *Magyar Művészet*, 12. 1936. 122. – Ezt a hagyományt támasztotta fel a 2000-ben Debrecenben újraalakult Grafikusművészek Ajtósi Dürer Egyesülete.

55 Albrecht DÜRER: *Institutiones geometricae [...] versus e germanica lingua [per Joach. Camerarium] in latinam*. Lutetia, Christianum

Wechelum, 1532; Révész Emese: A grafika otthona. A Dürer Terem története. *Artmagazin*, 17. 2019. 1. sz. 66–71. Újraközölve: Uő: *Firkaforradalom. Válogatott írások a grafikáról*. Budapest, Új Művészet Alapítvány, 2019. 62–65; Zsákovics Ferenc: Volt egyszer egy Dürer terem... In: *A magyar grafika évtizede 1961–1971*. Szerk. NAGY T. Katalin. Miskolc, Miskolci Galéria, 2023. 150–171.

56 FELVINCZI TAKÁCS Zoltán: *Dürer*. Budapest, Lampel Róbert, 1909. Az 1928 előtti magyarországi Dürer-irodalom összefoglalása: *Albrecht Dürer 1528–1928. Egyszersmind kísérlet egy magyar Dürer-bibliográfiához*. (Aktuális kérdések, 42.) Összeállította: HOFFMANN Edith. Budapest, Fővárosi Nyilvános Könyvtár, 1928.

57 FENYŐ 1955 (ld. 6. j.).

58 *Albrecht Dürer emlékkiállítás 1971* (ld. 21. j.).

59 *Dürer grafikai kiállítás*. Rendezte és összeállította TÉREY Gábor. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1900; *Dürer grafikai művei*

zai grafika archaizáló tendenciái szempontjából fontos körülmény, hogy a Grafikai Osztály kiállításai 1945 után szisztematikusan bemutatták a gyűjtemény klasszikus anyagát Rembrandt, a 16–17. századi németalföldi mesterek grafikái, valamint az itáliai reneszánsz és barokk rajzművészet alkotásaiból rendezett tárlatokon.⁶⁰

A fővárosi megemlékezések másik súlypontja a Magyar Nemzeti Galéria május 21-én megnyílt kortárs grafikai tárlata volt, amelynek megnyitóján sor került Szokolay Sándor *Apokalipszis* című kantatájának ősbemutatójára is.⁶¹ A grafikai kiállítás mindössze háromheti nyitvatartás után bezárt, hogy Gyulán szerepeljen belőle egy szűkebb válogatás. Gyula városa június 12–13-án két-napos eseménysorozattal emlékezett a híres művészre. Ennek részeként művészettörténeti előadások hangzottak el, a Magyar Nemzeti Galéria igazgatója, Pogány Ö. Gábor megnyitotta a grafikai tárlatot, a város kiállítócsarnoka felvette Dürer nevét, ahol felavatták Kiss Nagy András jubileumra emlékező domborművét.⁶² Ugyanő tervezte a jeles alkalomra azt az emléklakettet, amelyvel a grafikai tárlat díjazott művészeit jutalmazták.⁶³ Az eseménysorozat záró rendezvénye ismét a fővárosban került megrendezésre, ahol az ELTE Bölcsészettudományi Karán tudományos konferenciát rendeztek Dürer művészetéről.⁶⁴

Amint látható, a hazai események jóval szerényebbek voltak, mint a nürnbergi attrakciók. Nem kísérte őket látványos reklámkampány, és a bemutatott kortárs munkák nem provokálták a közönséget. Műfajilag a kiállítás mellett tudományos és ismeretterjesztő előadások

kaptak helyet benne, kiegészítve a kultusz ápolásának olyan kellékeivel, mint az emlékszobor és emléklakett. Minden léptékbeli különbség ellenére is fontos párhuzam azonban, hogy a történeti nézőpont mellett a kortárs perspektíva is megjelent, módot adva arra, hogy az 1970 körüli magyar grafika alkotói meghatározzák saját viszonyukat Dürer fajsúlyos képi örökségéhez.

Magyar Nemzeti Galéria – 1971

A Dürer emlékeztére rendezett 1971-es budapesti tárlat több kérdéskör tekintetében is figyelemre méltó: nagyságrendjét tekintve a korszak egyik legnagyobb szabású hazai grafikai seregszemléje, amely nemcsak a hazai Dürer-recepció megkerülhetetlen fejezetét alkotja, hanem témájánál fogva lehetővé teszi a klasszikus tradíció, történeti emlékezet kérdéseinek, valamint a képi archaizálás, parafrázis aktuális alakzatainak vizsgálatát.

Amint láttuk, az évfordulós tárlatok között több kifejezetten grafikai kiállítás volt, ami két körülmény szerencsés találkozásának volt köszönhető: Dürer grafikai oeuvre-je tudományos és népszerűsítő kiadványok reprodukciói révén jól hozzáférhető volt, ami segítette, hogy visszhangra találjon a hatvanas években nemzetközi szinten is felvirágzó kortárs grafikában (*print boom*). Az évforduló alkalmából Münchenben jelent meg Wolfgang Hütt összeállításában Dürer grafikai műveinek komplett kiadása.⁶⁵ A kétkötetes album

1471–1528. (A Grafikai Osztály kiállításai, XLII.) Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1920; A Szépművészeti Múzeum Dürer-kiállítása. A művész halálának négy százéves fordulójára. Rendezte és írta: HOFFMANN Edith. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1928.

60 A Grafikai Gyűjteményt ez idő alatt Vayer Lajos (1949–1955), majd Fenyő Iván (1955–1970) vezette. 1945–1971 között rendezett reneszánsz-barokk grafikai tárlatok: *Rembrandt és kortársai*. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette: VAYER Lajos (1950); *Velencei és egyéb észak-itáliai rajzok*. A kiállítást rendezte és a katalógust írta: FENYŐ Iván, GERSZI Teréz közreműködésével (1960); *Középkori itáliai rajzok: Bologna, Firenze, Róma*. A kiállítást rendezte és a katalógust írta: FENYŐ Iván (1963); *Németalföldi grafika a XVI–XVII. században*. A kiállítást rendezte és a katalógust írta: GERSZI Teréz (1963); *Rembrandt rézkarcai és rajzai*. A kiállítást rendezte és a katalógust írta: GERSZI Teréz (1965); *Bruegelről Rembrandtig*. A kiállítást rendezte és a katalógust írta: GERSZI Teréz (1967); *Velencei metszetek és karcok*. A kiállítást rendezte és a katalógust írta: FENYŐ Iván (1968).

61 Az ősbemutató programjának rövid összefoglalóját közli: *Ungarische Graphik 1971* (ld. 5. j.) o. n.

62 A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottsága, a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat Országos Művészeti Választmánya, valamint Békés megyei és Gyulai Szervezete, a

Gyulai Erkel Ferenc Múzeum és Gyula város Tanácsa közösen rendezett Dürer-emlékülést 1971. június 12–13-án Gyulán. – A dombormű 2017-ig állt az egykori Dürer Terem (Kossuth Lajos utca 17.) bejáratánál. Kocsis András mellszobrát 1963-ban avatták fel a gyulai szoborkertben. Valamennyi plasztika fotóját közölte az 1971-es grafikai kiállítás katalógusa. A büszt és a dombormű Dürer müncheni önarcképe, a plakát fiatalkori önarcképe nyomán készült.

63 A Kiss Nagy András által tervezett emlékérmét a díjazott művészek is megkapták. Ugyanő tervezte a Miskolci Grafikai Biennálé emlékérmét, amely szintén Dürert ábrázolta, perspektívához kapcsolódó egyik metszete nyomán.

64 Az ünnepi ülésre június 21-én, az ELTE BTK-n került sor. Előadók: Székely György, Vayer Lajos, Molnár László, Bobrovsky Ida, Horváth Béla, Jónás Ilona, Kozma Béla. N. n.: Ünnepi tudományos ülés Dürer emlékére. *Magyar Nemzet*, 27. 1971. június 22. 145. sz. 5.

65 Wolfgang Hütt: *Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk. I. Handzeichnungen. – II. Druckgraphik*. München, Rogner & Bernhard, 1971. Mivel ez a kötet áll legközelebb az elemzett időszakhoz, és ez volt leginkább hozzáférhető a hazai alkotók számára, a továbbiakban az idézett Dürer-grafikák kapcsán ennek oldalszámaira utalok. Hütt katalógusa az egyes művekhez három adatot, Meder, Panofsky és Knappe oeuvre-katalógus-számait adta meg. Az általa hivatkozott művek: Joseph MEDER: *Dürer-Katalog*.

kelet-németországi megjelenése miatt Magyarországon is könnyebben elérhető volt, példányait nemcsak a Szépművészeti Múzeum Könyvtára, hanem a Gyulai Erkel Ferenc Múzeum Könyvtára is őrizte. Dürer metszeteinek válogatását az ünnepi év tiszteletére a Magyar Helikon is megjelentette, a művész hazai monográfusa, a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának vezetője, Fenyő Iván szerkesztésében.⁶⁶ A német mester grafikái itthon illusztrációként is megjelentek: Friedrich Engels *A német parasztháború* című történeti értekezését a Magyar Helikon 1965-ben Dürer és kortársai metszeteivel kísérve adta ki, egy évvel később pedig Rotterdami Erasmus *Nyájas beszélgetések* című, szintén a Helikon igényes kiadásában napvilágot látott kötetét illusztrálták Dürer és kora grafikái.⁶⁷ A Szépművészeti Múzeum 1971 tavaszán megnyílt grafikai tárlata előtt 1965-ben az Esztergomi Keresztény Múzeumban, Mucsi András rendezésében nyílt kiállítás Dürer és kortársainak műveiből.⁶⁸ Mindezek tehát kellő inspirációt jelenthettek a kortárs alkotók Dürer-reflexióihoz.

A kortárs grafikai emlékezés egy speciális, Dürer kapcsán sokat emlegetett műfaj, az ex libris révén már korábban középpontba került: 1970-ben, a budapesti nemzetközi ex libris kiállítás és kongresszus kapcsán Dürer-pályázatot hirdettek. Ennek első díját Maurer Dóra grafikája nyerte (amelyet később a Magyar Nemzeti Galéria tárlatán is bemutatott), további díjait pedig Diskay Lenke és Ágotha Margit nyerte el.⁶⁹

Az évtizedfordulóra beérett a modern magyar grafika új nemzedéke, és az egykorú szereplők számára is vilá-

gossá vált, hogy e sajátos képi kifejezőmód rég nem látott virágzásnak indult. A hazai grafika reneszánsza egybeesett a nemzetközi trendekkel, az úgynevezett „print boom” áramlatával.⁷⁰ Az új törekvések megerősítésében nagy szerepe volt az 1961-ben indult Miskolci Grafikai Biennálénak.⁷¹ Az új grafikai jelenségek összegzésére vállalkozott pár évvel a Dürer-tárlat előtt, szintúgy a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett 1968-as *Mai magyar grafika* kiállítás.⁷² A Dürer-kiállítás annak folytatásának tekinthető, főként, hogy azt volumenében is felülmúlta: annak negyvenöt kiállítójával szemben itt hatvanhat művész munkája szerepelt.⁷³ Ha összevetjük az 1968-as tárlat és az annak nyomán készült 1972-es *Mai magyar rajzművészet* című kötet névsorával a Dürer-tárlat kiállítóit, az általános egyezések mellett feltűnő eltérések is tapasztalhatók, amelyek részint abból erednek, hogy ezúttal egyedi, kötött téma volt a hívószó.⁷⁴

Míg azonban a *Mai magyar grafika* épp a különféle törekvéseket összegző, átfogó keresztmetszet felvázolására törekedett, a Dürer-tárlat speciálisabb nyomvonalon haladt. Sikerét, mozgósító erejét annak köszönhetette, hogy a hazai kortárs grafikában ekkor különösen erősen volt jelen az archaizáló kifejezőmód, a parafrázis hangneme, a múlt képi öröksége. Erre utalt Supka Magdolna is a katalógus bevezetőjében: „Valószínű, hogy kiállításunk látogatói magától érthetődőnek tartják majd, hogy éppen a grafika művészeti ágával akartunk a *rajz mesterére* emlékezni, nempedig festészetünkkel: a festő Dürerre. A grafika az, amelynek jelenlegi törek-

Ein Handbuch über Albrecht Dürer's Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen. Wien, Gilhofer & Ranschburg, 1932; Erwin PANOFSKY: *Albrecht Dürer*, I–II. Princeton University Press, 1948; Karl-Adolf KNAPPE: *Dürer. Das graphische Werk*. Wien–München, A. Schroll, 1964.

66 FENYŐ IVÁN: *Albrecht Dürer fametszetei és rézmetszetei*. Budapest, Magyar Helikon, 1971. A kötet csak augusztusban jelent meg, az alkotókat közvetlenül tehát nem ez inspirálta.

67 FRIEDRICH ENGELS: *A német parasztháború*. Grafikus: ERDELYI JÁNOS. Budapest, Magyar Helikon, 1966; Rotterdami ERASMUS: *Nyájas beszélgetések*. Ford. KOMOR ILONA–TRENCSÉNYI-WALDAPFEL IMRE. Budapest, Magyar Helikon, 1967.

68 D. L.: Dürer és kortársai. *Új Ember*, 21. 1965. január 31. 5. sz. [4.]

69 MAURER MŰVE: *Nulla dies sine linea*. In *memoriam A. D. Rézkarc*, síkmaratás, 182 × 180 mm. Lásd részletesebben: a 160. jegyzetben. A sajtóban több helyen Ágotha Margit helyett Józsa Jánost jelölték meg díjazottként. *Kisgrafika Értesítő*, 9. 1970. december 12. 3. sz. 737; GALAMBOS FERENC: A budapesti XIII. Nemzetközi Ex Libris Kongresszus. *Magyar Könyvszemle*, 87. 1971. 1–4. sz. 220–224.

70 DEBORAH WYE: Artists and Prints in Context. In: *Artists & Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*. Ed. by Deborah Wye. New York, Museum of Modern Art, 2004. 22–27.

71 NAGY T. KATALIN: A Miskolci Grafikai Biennálé fénykora. In: *A magyar*

grafika évtizede 1961–1971. Szerk. UŐ. Miskolc, Miskolci Galéria, 2023.

72 *Mai magyar grafika*. Bev. B. SUPKA Magdolna. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1968. A tárlat elemzése: RÉVÉSZ EMESE: *Mai magyar grafika 1968*. In: *A lemez B oldala. Grafikai Konferencia*. Szerk. MADARÁSZ GYÖRGYI. Miskolc, Miskolci Galéria, 2015. 38–47. Újraközölve: UŐ: *Firkaforradalom* 2019 (ld. 55. j.) 47–54.

73 BOJÁR IVÁN cikkében a kettőt össze is hasonlította: 1968-ban negyvenöt művész háromszázhetvenöt grafikai lapját állították ki, míg most hatvanhat művész négyszázötvenhét műve szerepelt. – BOJÁR IVÁN: Képzőművészeti jegyzetek. Albrecht Dürer emléke... *Magyar Hírlap*, 5. 1971. június 6. 151. sz. 6.

74 *Mai magyar rajzművészet*. Bev. SOLYMÁR ISTVÁN. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1972. Az 1968-as tárlathoz és az annak nyomán készült 1972-es kötethez képest új szereplőként jelent meg Banga Ferenc, Baranyay András, Bognár Árpád, Bordás Ferenc, Diskay Lenke, Engel Tevan István, Hertay Mária, Kádár János Miklós, Kocsis Imre, Koffán Károly, Kovács Imre, Kovács Tamás, Krajcsovits Henrik, Lukoviczky Endre, Molnár Gabriella, Nagy Sándor Zoltán, Nagy Zoltán, Németh András, Ravasz Erzsébet, Révész Napsugár, Szabados Árpád, Szentgyörgyi József, Sziráki Endre, Tulipán László, Zala Tibor. – Alkotók, akik feltűnően hiányoztak a Dürer-tárlatról: Hincz Gyula, Konecsni György, Lakner László, Major János, Szász Endre és Würtz Ádám. Utóbbiak közül Lakner, Major és Würtz készítettek ekkor Dürerhez kapcsolódó grafikát.

vései, mesterségbeli gondolkodása leginkább emlékeztet képzőművészetünkben a félévezred előtti példára. Másrészt: hosszú évtizedekre visszatekintve leginkább rajzkultúránkban bukkan fel – időnként és közvetetten – a dürieri ihletettség, és nem utolsósorban azért, mert idősebb mestereink némelyike ezen a példán indított útnak néhány mai nemzedéket.⁷⁵ A kiállítás *hommage* jellegű műveket helyezett előtérbe, e nemben az egyik első olyan tárlatot hozva létre Magyarországon, amely egyetlen klasszikus alkotó életművére készült kortárs reflexiókat mutatott be. A négy díjazott alkotó olyan művekkel nyerte el az elismerést, amelyek Dürer konkrét motívumai nyomán készültek. Csohány Kálmán, Kondor Béla és Stettner Béla nagyobb grafikai ciklusokat állított ki, Rékassy Csaba pedig egyetlen, mesterien megformált emléklapot.⁷⁶

A kiállítás friss keresztmetszetet kínált, amennyiben az elmúlt években (1968 óta) készült műveket mutatott be. Néhány alkotóval, különösen az idősebb nemzedékből, azonban kivételt tett a rendező, és jóval korábbi grafikákat is bemutatott. Az 1971-es évtől legtávolabb Aszódi Weil Erzsébet *Fába ütött villám* című, 1935-re datált rézkarca esett, amely egyúttal azt a rembrandti grafikai hagyományt is megidézte, amely a két világháború közötti ún. „rézkarcoló nemzedék” működését meghatározta.⁷⁷ Tarjáni Simkovics Jenő ugyancsak ezt az expresszív, luminarista irányzatot követte, aki szintén jóval korábbi, 1939 körüli rézkarcokat nyomtatott le újra.⁷⁸ Mindketten azok közé tartoztak, akik 1945 után is aktív kiállítóként voltak jelen a hazai grafikai bemutatókon, tovább éltetve ezt a látásmódot. Tarjáni a Képzőművészeti Főiskola Grafikai Tanszékének műhelyvezetőjeként az oktatáshoz is kapcsolódott, éppúgy, mint a képzést 1948-ig vezető Varga Nándor Lajos, valamint az őt követő Koffán Károly. Ők is korábbi munkákat állítottak ki: Varga Nándor 1948–1950 körüli Passió-sorozatának fametszeteit, Koffán pedig

(aki időközben felhagyott a nyomtatott grafikával) 1945–1946 körüli tusrajzaiból mutatott be válogatást. Barcsay Jenő ugyancsak évtizedekkel korábbi, a múzeum gyűjteményében található 1950 körüli rajzaival szerepelt. E visszatekintés azt is világosan jelezte, hogy a grafikai művészetek klasszikusainak hatásai az ezt megelőző nemzedékek látásmódját is meghatározták: a Dürer-hatás már az archaizálás második hulláma volt, amelyet az 1920–1930-as évek neoklasszicizmusában tetten érhető, de a háború után is eleven Rembrandt-hatás előzött meg. Ám a kettő alapvetően eltérő stílári törekvéseket tükrözött: míg a Szőnyi-kör a klasszicizálás új mintáját lelte fel Rembrandt grafikájában, Dürer hatása egy expresszív, groteszk, archaizáló képi látásmódot erősített fel.

A hatvanhat kiállító művész nagyobb részétől elsősorban újabb műveket válogatott a rendező Supka Magdolna. Mintegy huszonöt alkotó pedig külön ez alkalomra, Dürer emlékére készített kompozíciót állított ki. Fontos megjegyezni ugyanakkor, hogy sem a kiállítás anyagát meghatározó archaizáló hangnem, sem a Dürerre való reflexió nem volt új keletű jelenség, eredete a magyar művészetben az ötvenes évek derekára vezethető vissza. Baranyay András főiskolai hallgatóként rajzolt Dürer modorában kéztanulmányokat és önarcképet.⁷⁹ Badacsonyi Sándornak szintén főiskolai évei alatt, 1968-ban készült Dürer-idézetekből kompilált kompozíciója.⁸⁰ A kiállításon ezt a korai érdeklődést demonstrálta Ágotha Margit középkori csatajelenete, amely 1963-as főiskolai diplomamunkája, az Erasmus-illusztrációk része volt.⁸¹ Valamint Gyulai Líviusz *Orrszarvút rajzoló férjje*, amelynek első, rézkarc változata 1964-re datálódik.⁸² És természetesen megkerülhetetlen e tekintetben Kondor Béla munkássága, akinek 1955–1956-os Dózsa-ciklusa az első között merítette egész képi látásmódját a középkori, dürieri mintákból.⁸³ 1971-ben azonban Kondor a két évvel korábbi,

75 B. SUPKA Magdolna: [Bevezető]. In: *Ungarische Graphik 1971* (ld. 5. j.) o. n.

76 Gyula város díját Csohány Kálmán, Békés megye díját Kondor Béla, a Művészeti Alap díját Stettner Béla, a SZOT díját pedig Rékassy Csaba kapta.

77 ZsÁkovics Ferenc: *A rézkarcoló nemzedék 1921–1929*. Miskolc, Miskolci Galéria, 2001.

78 Hét kiállított rézkarca közül a katalógusban több kettős datálással szerepelt (1939–1970, 1945–1970).

79 Baranyay András: *Önarckép*, 1958. Papír, tus, 300 × 210 mm, MNG, Itsz. MM2012.5. Reprodukálva: HAJDÚ István: *Baranyay András*. Budapest, Neon Galéria, 2022. 6.

80 Badacsonyi Sándor: *Dürer-tanulmányok*, 1968. Papír, ceruza, 130 × 100 mm. Magántulajdon.

81 Ágotha Margit 1963-as diplomamunkája Erasmus A béke panasza című művének tízdarabos fametszetes sorozata volt. Az MKE Művészeti Gyűjteményében található részei: *Figurák, Építkezésen, Hadjárat, Ágyúkkal körülvett falu, Égen, földön dráma, Középkori lovas városkával, Koszorús leányalak, Oroszlán égő házak fölött, Küzdelem*. – Ez utóbbi lap szerepelt az 1971-es tárlaton is: *Csatakép (Erasmus ill.)*, 1963. Linómetszet, 300 × 190 mm.

82 Gyulai Líviusz: *Londoni állatkert*. Papír, rézkarc, 188 × 186 mm. MNG, Itsz. G.67.464. – Közölve: *Élet és Irodalom*, 9. 1965. január 2. 1. sz. 8. *Londoni állatkertben* címmel. Az 1964-es datálás a januári 2-i közlésből következik.

83 MADÁR Mária: Kondor Béla diplomamunkája – jelenetek Dózsa György életéből. In: *Szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945–1961 között*. Szerk. PATAKI Gábor. Miskolc, Miskolci Galéria, 2018. 152–169.

Dürer emlékére alkotott sorozat nyolc lapjával szerepelt. Ez a meghatározó ciklus már nem volt ismeretlen a kortárs grafika iránt érdeklődő közönség előtt, mert azt Kondor az 1969-es Miskolci Grafikai Biennálén mutatta be, majd 1970-ben a Műcsarnokban rendezett egyéni tárlatán is kiállította.⁸⁴ Mindez együttesen azt jelezte, hogy a Dürer-emlékkiállítás csak felerősítette azokat az archaizáló tendenciákat, amelyek eleve jelen voltak a kortárs magyar grafikában, sőt, mondhatni, egyik fő csapásirányát jelentették annak. Amint azt az 1968-as *Mai magyar grafika* tárlat rendezője, Solymár István megfogalmazta: Dürer „Indulati szférája, megszállottságig menő mesterségbeli tökélye olyan jelenvaló, mintha Kondor Béla mögött figyelne, hogyan dolgozik az idő távolában hűtlenül hűségese tanítványa.”⁸⁵

A kiállítás az alkotók több generációját összefogva, áttekintő képet nyújtott a kortárs grafika tendenciáiról. Supka Magdolna a katalógus bevezetőjében „négy élő generáció” találkozásáról írt.⁸⁶ Már a két világháború között is aktív, idősebb nemzedéket képviselte a kiállításon Aszódi Weil Erzsébet, Varga Nándor Lajos, Tarjáni Simkovics Jenő, Barcsay Jenő, László Gyula, Ék Sándor, Martyn Ferenc, Szántó Piroska és Szabó Vladimir. Az ötvenes években pályára lépők közül ott volt Kondor Béla mellett Gross Arnold, Gács Mihály, Csanádi András, Feledy Gyula, Kass János és Stettner Béla. Számszerűleg a hatvanas években indult fiatal nemzedék dominált, köztük Ágotha Margit, Rékassy Csaba, Gyulai Líviusz, Bálványos Huba, Engel Tevan István, Kovács Tamás, Pásztor Gábor, Maurer Dóra, Baranyay András, Kocsis Imre vagy Szabados Árpád. Mindez azt is jelentette, hogy a tárlat stílusán is heterogén volt. Fő szövegét kétségtelenül a történeti mintákra fogékony, archaizáló, figurális-narratív alkotók köre képviselte (Kondor Béla mellett idetartozott Szabó Vladimir, Gross Arnold, Gács Mihály, Kass János, Ágotha Margit, Gyulai Líviusz, Rékassy Csaba, Engel Tevan István, Kovács Tamás, Molnár Gabriella, Tulipán László). Amint a nürnbergi kortárs tárlaton, itt is megjelenhettek a geometrikus és expresszív absztrakció különféle törekvései (Czinke Ferenc, Gy. Molnár Ist-

ván, Krajcsovics Henrik, Kunt Ernő, Lukoviczky Endre, Raszler Károly). Továbbá határozottan kirajzolódott a formálódó avantgárd, nyugati igazodású, a pop-art és a konceptuális törekvések mentén dolgozó fiatalabb alkotók köre (Banga Ferenc, Baranyay András, Kocsis Imre, Konstantin László, Maurer Dóra, Pásztor Gábor).

Archaizálás

A tárlat kritikai visszhangja távolról sem volt pozitívnak mondható. Bírálói leginkább a múltba fordulást és a klasszikus formulák mechanikus ismétlését rótták fel az alkotóknak. Kontha Sándor meglátása szerint régóta jelen lévő képi trend felerősödésére adott alkalmat a centenárium: „Elég régóta van már alkalmunk megfigyelni, tehát semmiképpen sem csupán a Dürer-évforduló apropójából, hogy grafikusaink milyen előszoretettel fordulnak a múltba, milyen nagy kedvvel idézik a mesék, mondák, regék, legendák, a biblia világát, milyen lelkesen archaizálnak. Múló divat ez csupán, vagy kortünet, amelynek mélyebb okai vannak? Tény, hogy hasonló eset a művészettörténetben vagy a valóságtól való elfordulás, vagy annak indirekt, allegorikus tükrözése jegyében történt. Úgy tűnik, jelenleg inkább az előbbiről van szó.”⁸⁷ Sík Csaba úgyszintén a jelenkor ábrázolásának hiányát kérte számon a bemutatón.⁸⁸ Rózsa Gyula még élesebben fogalmazva az egész hivatkozási háló hitelességét kérdőjelezte meg: „úgy kölcsönözték ki a Dürer-lapok poliédereit, Melankólia-angyalait és apokaliptikus négy lovasait a múzeumokból, mint egy előzékeny kelléktárból, csak éppen nem fizettek szellemileg semmit a kölcsönzésért.”⁸⁹

A kiállított műveken belül a düreri életműre háromféleképpen reflektáltak az alkotók: 1. konkrét művek átírásával; idézetekkel, konkrét művek részleteinek felhasználásával, 2. archaizálással, a kor művészetére jellemző stíluselemek felhasználásával, 3. vagy indirekt módon, allegorizáló hangnem alkalmazásával, vagy pusztán a grafika melletti elköteleződést

84 Kondor Béla (1931–1972) *œuvre-katalógus*. Összeállította: BOLGÁR Kálmán–NAGY T. Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1984. Kat. 34–41. Dürer emlékére. Rézkarcsorozat (kiállítási adatokkal).

85 SOLYMÁR 1971 (ld. 6. j.).

86 B. SUPKA 1971 (ld. 75. j.) o. n.

87 KONTHA Sándor: Grafikai kiállítás Dürer tiszteletére a Magyar Nemzeti Galériában. *Társadalmi Szemle*, 41. 1971. 8–9. sz. 129.

88 SÍK Csaba: Dürer emlékére? *Tükör*, (1971. június 15.) 24. sz. 20.

89 „Mert az összedobált Dürer-arc képek, Dürer-apokalipszisek, Dürer-monogramok és más Dürer-motívumok »szürreális«, »látomásos« egybe-szerkesztéséről legfeljebb nagyon kezdő tárlatlátogató hiszi el, hogy »költőiek«, s a tizedik, tizenötödik álparafrázis után ő is gyanút fog. A parafrázisok ugyanis csak frázisok, szellemi tunyaság és szakmai gondatlanság leplezői.” – RÓZSA Gyula: Közterek Dürer emlékére. Grafikai kiállítás a Nemzeti Galériában. *Népszabadság*, 30. 1971. június 4. 130. sz. 7. A spekulatív, kiüresedő pátosz veszélyére figyelmeztetett: SZABÓ György: Dürer arcai. *Élet és Irodalom*, 15. 1971. május 29. 22. sz. 12.

demonstrálva.⁹⁰ Az interpretáció köreit hangsúlyozta a budapesti tárlat rendezése is, amely az első, nagy terembe csoportosította a közvetlen Dürer-idézeteket.⁹¹

Az archaizálás már jóval korábban, több mint egy évtizede része volt a felvirágzó magyar grafikát jellemző törekvéseknek.⁹² Az 1950-es évek elején itthon két trend, a nagy hagyományokkal rendelkező rembrandti neoklasszicizmus és a szovjet típusú expresszív realizmus grafikai szemlélete uralkodott, amelyek mellett az évtized közepére felerősödött a középkori mintákat követő archaizálás.⁹³ Az archaizálás látásmódját a szocialista realista kánon formalistának bélyegezte, egy kalap alatt tárgyalta a dekoratív, stilizáló tendenciákkal. Az ötvenes évek esztétikai vitáiban a különféle művészeti ágakban egyaránt bírálták megjelenését, elítélve az irodalomban, zenében, filmben, de különösképp az építészetben való archaizálást.⁹⁴ Túl a formai absztrakció és „indokolatlan primitíveskedés” veszélyén, az archaizálás legfőbb fenyegetését abban látták a hivatalos művészet ideológusai, hogy módot ad a jelentől való elfordulásra.⁹⁵ A történelmi regény és a történelmi festészet műfajai ugyanakkor megkerülhetetlenné tették a kifejezőmód elfogadható mértékének tisztázását. A „szükséges archaizálás” és „szükséges anakronizmus” kellő mértékét írta körül Lukács György a történelmi regényről írt értekezésében.⁹⁶ A II. Magyar Képzőművészeti Kiállítás bő történelmi festészeti termése módot adott arra, hogy megfogalmazódjon a hivatalos álláspont a történelmi hi-telesség kérdésköréről. Horváth Márton ennek kapcsán leszögezte: „Meg kell érteni: az út a múlthoz is csak a jelenen keresztül vezet”.⁹⁷ Ez a jellegzetesen historizáló álláspont a „reaktívált történelem” perspektívájából tekintett a múltra, éppúgy elutasítva a túlzott azono-

sulást, mint a túlzott aktualizálást. Horváth Márton Révai József szentenciáját idézve két tévutat vázolt fel: „Az egyik veszély, hogy túlságosan modernizáljuk a klasszikusokat. A másik veszély, hogy porosan hagyjuk őket, archaizáljuk.”⁹⁸ Hasonlóképpen vélekedett Aradi Nóra a történelmi festészet új eredményeit összegezve: „A művésznek természetesen nem szabad stílust és munkamódszert archaizálni”.⁹⁹

Bár 1955 körül a grafikában már mind többen kísérleteztek valamely klasszikus formanyelvének imitálásával, az áttörést Kondor Béla Dózsa-ciklusa hozta meg. Kondor diplomavédésén történelmi forrásai között, a „primitív fametszetek” és Piero della Francesca mellett Dürert említette név szerint: „Az ún. »klasszikus karcólási módot« igyekeztem alkalmazni, melynek hatása a tiszta és áttetsző vonalháló, alapja a meggondolt, tervszerű rajzolási és maratási eljárás. [...] Felhasználtam azokat a tanulságokat, amelyeket Dürer eredeti rézkarcaiinak és rézmetszeteinek tanulmányozásával nyertem.”¹⁰⁰ Dürer műveit a reprodukciós metszetek mellett eredetiben is tanulmányozta: „Harmadéves koromban végignézttem a Szépművészeti Múzeum igen sok grafikai lapját, Dürert, Rembrandtot, Goyát. Alapelemeket kerestem és találtam. Amit én másoktól – a klasszikusoktól – el-loptam, abból lett a Kondor iskola” – vallotta 1970-ben adott interjújában.¹⁰¹

A diplomabizottság 1956 májusában lezajlott vitáján a legtöbb bírálatot Kondor tudatos archaizálása váltotta ki, amely a jelentől elforduló programszerű *eszképizmus* magatartását vetítette előre. Bernáth Aurél úgy fogalmazott, hogy Kondor választott stílusával a gótikába *menekül*.¹⁰² Pór Bertalan élesen kritizálta múltba fordulását: „vegyük tekintetbe, hogy nem XV. vagy XVI. szá-

90 Ennek mentén elemzi a kiállítást Horváth György recenziója is: Horváth György: Magyar grafikai kiállítás Dürer emlékezetére a Nemzeti Galériában. *Magyar Nemzet*, 27. 1971. június 2. 128. sz. 4.

91 SOLYMÁR 1971 (ld. 6. j.) 10. Az MNG Adattára tizenhét fotót őriz a kiállítás enteriőrjeiről: ltsz. 23094/1990-31-47.

92 A korszak archaizáló tendenciáiról a magyar művészetben: Révész Emese: *Mese, mítosz, história. Archaizálás és mágikus realizmus az 1960–70-es évek magyar művészetében*. Kiállítási katalógus. Balatonfüred, Tempevölgy, 2021. 29–41.

93 Révész Emese: Szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945–1961 között. In: *Szigorúan ellenőrzött 2018* (ld. 83. j.) 220–224.

94 Révai József 1951-ben a szocialista szellemiségű építészet két legnagyobb veszélyének az archaizálást és a stilizálást tartotta. Révai József: Az építés a nép szolgálatában. Megkezdődött a magyar építőművészek első országos kongresszusa. *Magyar Nemzet*, 7. 1951. október 27. 251. sz. 1.

95 DOBROVITS Aladár: Sztálin elvtárs nyelvtudományi cikkei és a stílus

kérdései. *Művészettörténeti Értesítő*, 2. 1953. 1–2. sz. 9.

96 POMOGÁTS Béla: A történelmi regény. A történelmi regény múltja és jelene. *Könyvtáros*, 19. 1969. 4. sz. 228. A témához ld. GVÁNYI Gábor: Történelem és regény: a történelmi regény. *Tiszatáj*, 58. 2004. 4. sz. 80–81.

97 HORVÁTH Márton: *Megjegyzések a képzőművészeti vitához*. Budapest, Szikra, 1952. 25.

98 Uo. 27; Révai József elvtárs beszéde a magyar színház- és filmművészet feladatairól. *Népszava*, 79. 1951. október 17. 242. sz. 3.

99 ARADI Nóra: Történelmi képek a tízéves kiállításon. *Szabad Művészet*, 9. 1955. 6–7. sz. 247.

100 Kondor Béla művészé avatásának vitája a Képzőművészeti Főiskolán. Jegyzőkönyv 1956-ból. In: Kondor Béla: *Küszködni lettél. Vers, verspróza, próza*. Szerk. Gvőri János. Budapest, Kortárs, 2006. 376.

101 FRANK János: Kondor Bélánál. *Élet és Irodalom*, 14. 1970. 1. sz. 10. Újraközlve: Uő: *Szóra bírt műtermek*. Budapest, Magvető, 1975. 328.

102 Kondor Béla művészé avatásának vitája 2006 (ld. 100. j.) 386.

zadban élünk, hanem 1956-ban. 1956 élete pedig egészen más valami, mint volt ezeknek a nagy mestereknek az élete, amely mesterek után ezek a dolgok készültek.”¹⁰³ Másutt a történeti távolságot és a kritikai attitűdöt róttá fel neki: „Ha bajnak tartjuk, hogy egy Bernáth-növendék úgy fest, ahogy a mestere, mennyivel nagyobb hibának kell tartanunk, ha egy mai ember úgy rajzol, mint ahogyan a középkorban rajoltak. Én nem az ellen vagyok, ha valaki a korszerűséget akarja ábrázolni, de az ellen vagyok, ha én a középkort akarom ábrázolni, hiszen én ezzel a középkorral csak kritikailag állhatok szemben, mert én nem ismerem a szokásokat, nem ismerem, nem láttam azokat, de a történet, amely itt ábrázolva van, kritikailag kell ábrázolni.”¹⁰⁴ Érvrendszere azért is figyelemre méltó, mert kiemeli azt, hogy a középkor, amely Pór (nemzedéke) számára távoli és idegen világ volt, a fiatalabb alkotók egy részének ismerős, és a jelen kérdéseire közvetlenül reflektáló univerzumnak bizonyult. Vele szemben Koffán Károly épp a kondori archaizálás jelenkorisága és korszerűsége mellett érvelt: „ezek tipikusan mai szemlélettel és nyelven vannak elmondva. [...] Ez itt egy teljesen modern hang, Bartók Béla is visszament az ősi népdalokhoz. A képzőművészetben ugyanilyen ősi forrásnak számít Dürer és más művészek.”¹⁰⁵ Témánk szempontjából kardinális ez a mondat, mert azt igazolja, hogy 1960 körül a düreri grafika modern és jelenkori képi inspiráció volt. Szemben a szovjet mintára kidolgozott „haladó hagyományokkal”, a tradíció választásának szabadságát képviselte. Németh Lajos 1956-ban, az *Új Hangban* közölt írásában, amely először tárgyalta Kondor újszerű törekvéseit részletesen, szintén egyfajta *alternatív modernizmus*-ként írta körül gótikus-rendszerű inspirációra kidolgozott archaizáló formanyelvét, e szavakkal zárva elemzését: „Szűrrealizmus, pusztán archaizálás vagy realizmus: ez a választást áll Kondor Béla előtt, s a megoldás útja nem is annyira

a művészi, hanem inkább a világnézeti kérdések tisztázásától függ.”¹⁰⁶

Kondor mellett Gácsi Mihályra is nagy hatást gyakorolt Dürer és kora grafikája, vele párhuzamosan kivitelezett Dózsa-sorozatán éppúgy tetten érhető a 16. századi fametszők látásmódja, mint későbbi művein.¹⁰⁷ Művészi azonosulását jól példázza, hogy szatirikus önarcképnek tekinthető, *A régi ház* című rézkarcán a bejárat csengő mellé kifüggesztett táblára azt írta: „Dürer 1× Gácsi 2×”.¹⁰⁸ Dürer Kondoron át aktualizált expresszív realizmusa az ezt követő grafikus generációra is nagy hatást gyakorolt, Major János és Maurer Dóra egyaránt hangsúlyozta inspirációját. „A legjobban hatottak rám Dürer és Kondor Béla. Dürer nyomán akkor a gótikus vonalvezetésre törekedtem. Konstruktivitásra, de nagyon tiszta rajzra, düreri realizmusra, de már akkor is a mai embert, a mai tájat akartam kifejezni” – nyilatkozta Major egy interjúban.¹⁰⁹

„Az új formák keresése közben néha járványszerűen elterjed egy-egy felfogás, divat. Egyre gyakrabban jelentkezik a művekben az elnagyoltság, befejezetlenség, primitív rajz, torzítás, archaizálás, a felület öncélú megmunkálása. A színek önkényes megváltoztatásának a dekoratív formaképzésen belül is csak akkor van létjogosultsága, ha azzal a művész hangsúlyoz, kiemeli, a tartalmat húzza alá. A kifejezéstelen, merev arcok, ikonszerű mozdulatlanság a gótika emlékképeit akarja felhasználni, s a felület néha vibráló mélytengeri növényzetre emlékeztet.” D. Fehér Zsuzsa 1962-ben megfogalmazott gondolatai jól jelzik, hogy az archaizálás a hatvanas évek elején már mind szélesebb körben terjedt mint olyan látásmód, amely a szovjet típusú száraz (vagy plein air jellegű) realizmus dekoratív, elvont alternatíváját jelentette.¹¹⁰ Kortársi jelenléte egyértelmű volt az egykorú elemzők számára: „A magyar grafika úgy mai, hogy némileg benne van a tegnap is, és a holnapra való

103 Uo. 382.

104 Uo. 389. Kiemelés tőlem – R. E.

105 Uo. 390–391.

106 „Kortévesztett archaizálás csupán, vagy pedig van benne valami újnak a keresése, amely a múltban csak támaszt keres és a visszanyúlás nem más, mint a realizmus klasszikus módjának a keresése, valami olyan utáni sóvárgás, ami a késő gótikában és a kora renaissanceban még biztosan megvolt? [...] Az emberi sorsnak végzettszerű felfogására pedig igen sok rokonvonást találhat Kondor a középkorban, a boschi és bruegeli »verkehrte Welt«-ben, a pantheisztikus természet alá vetettségben.” NÉMETH Lajos: Kondor Béla rézkarairól. *Új Hang*, 5. 1956. 8. sz. 48. 50. Újraolvasható: Uő: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*. Szerk. HORNYIK Sándor–TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2001. 8. Lásd még GOSZTONYI Ferenc: Saját Cézanne. Németh Lajos Kondor Béláról: a kezdetekről

(1956) és a következményekről. *Ars Hungarica*, 46. 2020. 4. sz. 443–467.

107 ECSERY Mihály: Gácsi Mihály. *Művészet*, 7. 1967. 9. sz. 32–33. Lásd még EGRİ Mária: Gácsi Mihály (1926–1987). In: *Herman Ottó Múzeum Évkönyve*, 27. Miskolc, 1989. 109–126.

108 Gácsi Mihály: *A régi ház*, 1965. Papír, rézkarc, 135 × 227 mm. MNG, ltsz. G 67.417.

109 FRANK János: Major Jánosnál. *Élet és Irodalom*, 11. 1967. május 6. 18. sz. 8. Major korai grafikájának Dürer-hatásáról részletesebben: VÉRI 2016 (ld. 9. j.) 76–79. „Dürer, Rembrandt, Kondor Béla – ők voltak a pozitív példák és Major János, aki a főiskolán felettem járt” – nyilatkozta Maurer Dóra később. BÁLVÁNYOS Anna: Kérdések Maurer Dórához. *Fragen an Dóra Maurer*. In: *Maurer Dóra*. Budapest, Ludwig Múzeum, Kortárs Művészeti Múzeum, 2008. 217.

110 D. FEHÉR Zsuzsa: Mai képzőművészetünk néhány problémájáról. *Művészettörténeti Értesítő*, 11. 1962. 1. sz. 52.

készülődés is. A tegnapot a történelmi stílusok értő ismerete és látens továbbvitele jelenti: grafikusaink nem a harminc-ötven esztendőös közelmúltra építenek, hanem a modern kor színszűrőjén átbocsátva a reneszánszra, a barokkra, az empire, a romantikus és a szecessziós grafika egymásra rétegződő, egymást áttetszően takaró rétegeire is” – fogalmazta meg Perneczky Géza 1968-ban.¹¹¹ Az archaizálás spektruma az egyiptizálástól (Szurcsik János, Szalay Ferenc) a biedermeierig (Engel Tevan István, Kovács Tamás) terjedt, beleértve a folklór-népművészet hatását, de egyik fő csapásiránya a középkori stíluselemek követése volt. Szellemtörténetileg a *medievalizmus* újabb hullámához kötődött, ami távolról sem történeti idézetgyűjteményt, hanem a középkori stílustár és eszmerendszer aktualizálását, kreatív kisajátítását jelentette.¹¹² Jegyei európai összefüggésben ekkor éppúgy megjelentek a Lipcsei Iskola festészetében, mint a bécsi fantasztikus realizmus látásmódjában, vagy a közép-európai grafika néhány alkotójánál. Kondor korai művein a középkori keresztény szakrális művészet stílár és ikonográfiai formuláinak egyéni kisajátítása dominált, a Dürer-tárlaton viszont már a medievalizáló archaizálás újabb árnyalatai is feltűntek.

Ennek egyik jellegzetes képviselője volt Ágotha Margit, aki már csaknem egy évtizede dolgozott a középkori populáris nyomatok látásmódját követő stílusában. Az 1971-es emlékkiállításon ugyan alkalmi kompozíciót is bemutatott, de fametszeteinek gazdag kollekciója szélesebb értelemben is Dürer korához kötődött. Önmagában már a technika, a nyers, expresszív megoldások elérését segítő hagyományos (lapdúc) metszet is stílusalkotó eszköz volt számára.¹¹³ Elnagyolt, foltszerű látásmódja nem az érett mester, hanem Dürer korai sorozatai, illetve köre nyersebb fametszeteihez, valamint a 15–16. századi populáris nyomatok látásmódjához áll közel. Ilyenek középkori szőnyeget, kódexillusztrá-

ciókat idéző csataképei (*Csatakép – Erasmus-illusztráció*, 1963; *Csata és tájkép*, 1970), vagy a középkori vásári mulatságok, misztériumjátékok harsány, emblematikus kaktarteket felvonultató színterét megformáló kompozíciói (*Commedia dell'arte*, 1969; *Jelenetek misztériumjátékból I–II.*, 1968). Vaskos humorú, groteszk hangvétele a népi kultúra archaikus rétegeit emelte be a kortárs gondolkodásba, érvényes alternatívát kínálva a korábbi évek heroizált népi karaktereire. Fametszeteinek másik része a középkori kozmográfiák hagyományát követve egyetlen képbe teljes és koherens világképet alkottak. E körbe tartozik az évfordulóra készült kompozíciója, amely Ádám és Éva központi alakját az emberiség történetének ciklikusan visszatérő eseményeivel övezi, öldöklésekkel és szerelmekkel, angyalok és ördögök groteszk párviadalával (*Dürer évfordulóján*, 1971)¹¹⁴ (5. kép).

Az archaizálás másik kiváló mestere Gyulai Líviusz volt, akinek *Sziklás táj vízimalommal* című linóleummet-szete jellegzetes példája a szerepjátszó stílusjátéknak¹¹⁵ (6. kép). A tipikus északi táj élesen metszett, gazdag vonalrajza Dürer kora grafikájának közvetlen inspirációját mutatja. A buja vegetációban megbújó bizarr figurák viszont az egészet ironikus hangvétellel árnyalják. Gyulai, Ágotha Margithoz hasonlóan, már a hatvanas évek eleje óta dolgozott a populáris középkori metszetek látásmódját követve. Ennek jellegzetes példája Villon-illusztrációsorozata.¹¹⁶ Ő azonban párhuzamosan több különféle stílus jelmezét is magára öltötte. A Dürer-emlékkiállításon szereplő *Velence (Lidó)* című linóleummet-szete például a 19. századi xilográfiák, a századfordulós képeslapok világához kötődött.¹¹⁷ Itt kell megemlíteni Molnár Gabriellát is, akinek szintén egész korai grafikái munkássága a medievalizmus jellegzetes példája. A centenáriumi tárlaton Dürer grafikáinak konkrét motívumait gondolta újra a késő középkori populáris metszetek stílusában (*Dürer emlékére I–III.*), bátran élve

111 PERNECZKY Géza: Mai magyar grafika. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. *Magyar Nemzet*, 24. 1968. február 29. 50. sz. 4.

112 Louise D'ARCENS: Introduction: Medievalism: Scope and Complexity. In: *The Cambridge Companion to Medievalism*. Ed. by Louise D'ARCENS. Cambridge, Cambridge University Press, 2016. 1–14.

113 „A fa drámaibb feszültségeket hordoz magában. Mondhatnám: ízelebb. A fa rögtön visszahat az emberre, nem csoda, hogy technikája hozzám nőtt, vele kínlódom évek óta. Nem véletlen, hogy ezt az anyagot választottam, izgatott a vonalsűrűség varázsa. A katedrálisok üvegablakainak villanását szeretném elérni, csak fehér-feketén, úgy vetni föl a vonalrendszert, hogy folthatású is legyen a kép. Úgy érzem, ez egyedül a – nehéz és fáradságos – fametszettel sikerül. Mindez egyáltalán nem műhely-probléma, hanem vita is magammal. A fametszet sokkal többet fejez ki, mint technikai illeszkedést. A grafikái előadásmód elvontabb,

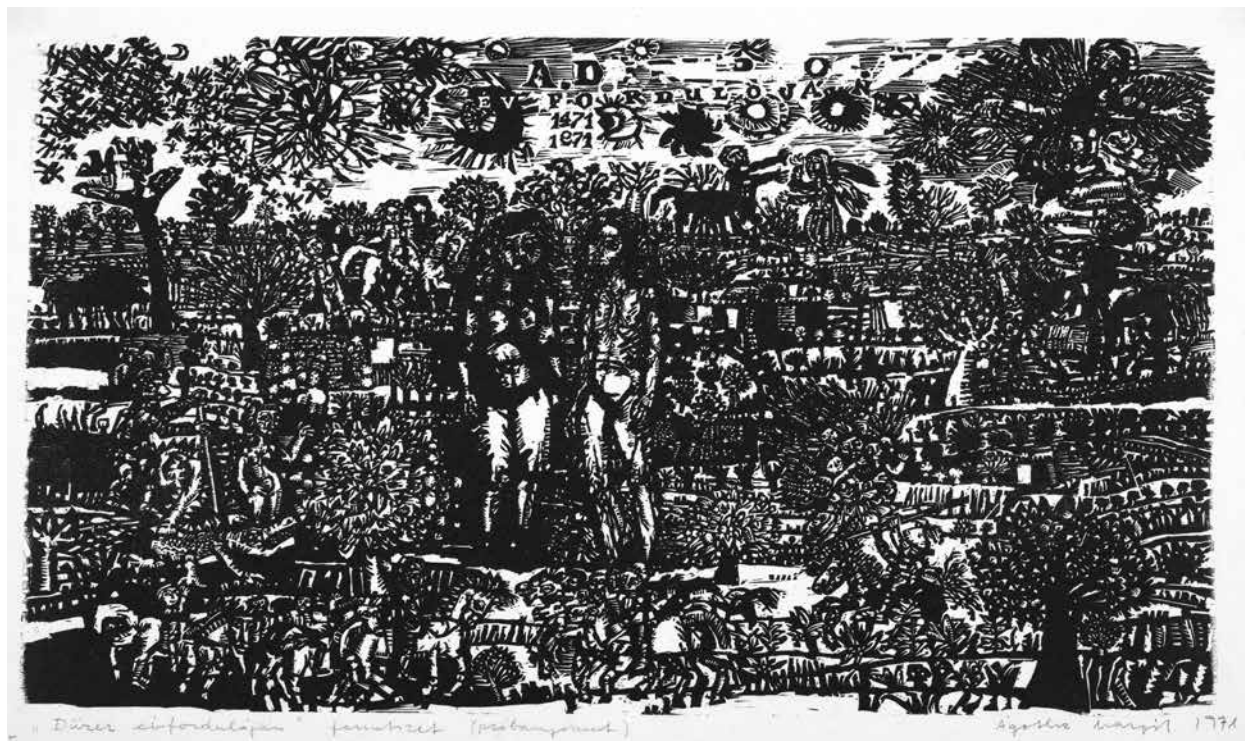
összetettebb, másféle szemléletet kíván, mint a festőké. Közelebb áll a román faliképhez, vagy a gótikus üvegfestészethez, közelebb a miniatúrához, vagy akár az ötvösművészethez, mint a táblaképhez.” FRANK János: Ágotha Margitnál. *Élet és Irodalom*, 16. 1972. február 19. 8. sz. 12.

114 Ágotha Margit: *Commedia dell'arte*, 1968. Fametszet, 140 × 380 mm. MNG, ltsz. G. 71.324/1–2; *Dürer évfordulóján*, 1971. Fametszet, 250 × 420 mm. MNG, ltsz. G. 71.325.

115 Gyulai Líviusz: *Sziklás táj vízimalommal*. Linómetszet, 376 × 490 mm. MNG, ltsz. G. 70.24.

116 Révész Emese: Villon-illusztrációk a hatvanas években. Előadás a Gyulai Líviusz-emlékkonferencián. Könyvillusztráció a „hosszú hatvanas” években. Szolnoki Galéria, 2022. szeptember 30. – október 1.

117 Gyulai Líviusz: *Velence*, 1970. Linómetszet, 300 × 400 mm. MNG, ltsz. G. 71.311.



5. Ágatha Margit: *Dürer évfordulóján*, 1971
Fametszet
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

a stilizálás, léptékváltás archaizáló technikáival és az allegorikus képalkotás eszköztárával¹¹⁸ (7. kép).

Míg a fentebb említettek jellemzően a magasnyomás eljárásával és kifejezőmódjával hivatkoztak előképeikre, Rékassy Csaba, egyedülként e körben, rézmetszeteket készített, vagyis olyan technikával dolgozott, amivel Dürer legnemesebb lapjait munkálta meg. „Én is tanulmányoztam a Szépművészeti Múzeum gazdag grafikai táráat, ha lehet választani, legjobban Dürer fogott meg” – nyilatkozta Frank Jánosnak adott interjújában.¹¹⁹ A kifejezőmód rokonsága már a technika azonosságából is következik, de Rékassy egész grafikai művészetének szerves részét alkotja az a választékosan kifejező vonalrajz, amivel a drapériákat vagy természeti elemeket megfogalmazza (*Tájkép – Luna*).¹²⁰ Kondor Bélához és

a mágikus realistákhoz hasonlóan ő is előszeretettel használta a léptékváltás archaizáló kompozíciós eljárását (*Beszélgetők*).¹²¹

Olvasatok – átiratok

A kiállítás összefüggésében valamennyi bemutatott mű az *hommage* körébe tartozik, amennyiben célja egy időben korábbi, lezárt életmű megidézése a jelenben. Az *hommage* mint műfaj a különböző művészeti ágakban, beleértve a zenét és az irodalmat is, alapvetően tiszteletadó megemlékezés, hangnemét a hódolat jellemzi. A képzőművészetben műfajilag kapcsolódhat a csend-

118 Molnár Gabriella: *Dürer emlékére I.*, 1971. Linómetszet, 284 × 357 mm. MNG, Itsz. G.71.285; *Dürer emlékére 1–3*. Reprodukálva: *Élet és Irodalom*, 18. 1974. november 16. 46. sz. 14.

119 FRANK János: Rékassy Csabánál. *Élet és Irodalom*, 15. 1971. március 13. 11. sz. 12; Uő: *Szóra bírt műtermek 1975* (ld. 101. j.) 342.

120 Rékassy Csaba: *Tájkép (Luna)*. Rézmetszet, 110 × 110 mm. MNG, Itsz. G. 71.279.

121 Rékassy Csaba: *Beszélgetők*, 1969. Rézmetszet, 220 × 115 mm. MNG, Itsz. G.71.280.



6. Gyulai Líviusz: *Sziklás táj vízimalommal*, 1970 körül
Linómetszet
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

élethez és a csoportportréhoz, tartalmazhat utalást az elismert alkotó valamely művére, de az idézet nem szükségszerű alkotóeleme.¹²² Az 1971-es tárlaton kiállított művek mintegy harmada Dürer műveinek konkrét motívumait felhasználva utalt a reneszánsz művész életművére. Az átírat, idézet, parafrázis interpikturális (más képekre való) referenciákat tartalmazó képi forma, amelynek hangneme éppúgy lehet tiszteletteljes,

mint kritikus, ironikus. Függetlenül attól, hogy az utalás stiláris és/vagy motivikus, az *hommage* köréből kizárja gúnyos, kritikus hangneme, ami például a persziflázs sajátja. Röviden tehát: nem minden *hommage* parafrázis, ahogy nem minden parafrázis *hommage*.

Jellegzetesen persziflázs jellegű például Bortnyik Sándor *Korszerűsített klasszikusok* című sorozata.¹²³ Bortnyik 1950-es évek derekán született, ideológiai-

¹²² Copier Créer. De Turner à Picasso. 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Catalogue d'exposition. Ed. par Jean-Pierre Cuzin–Marie-Anna Dupuy. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993. *Hommage*: 432–435.

¹²³ Bakos Katalin: *Avantgárd vagy akadémia. Adalékok Bortnyik*

Sándor: *Korszerűsített klasszikusok* című sorozatának megszületéséhez (1953–1963). In: „Bátran megnyitni a művészettörténet kapuit”. *Tanulmánykötet Bajkay Éva 75. születésnapjára*. Szerk. Földi Eszter–Hesskv Orsolya. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2018. 226–247.



7. Molnár Gabriella: *Dürer emlékére*, 1971
Magántulajdon

lag irányzatos, szatirikus hangnemű stílusjátéka az idézetmű egyik első példája a magyar festészetben.¹²⁴ A kifejezési forma nemzetközileg is a hatvanas években lett népszerű, ekkor készültek Picasso átiratai és a pop-art alkotóinak parafrázissorozatai. Andy Warhol, Roy Lichtenstein és Robert Rauschenberg parafrázisai azonban már nem nélkülözik az idézet kritikus, sza-

tirikus és a kisajátítás konceptuális gesztusát sem. A pop-art hatására a magyar neoavantgárd képviselői is előszeretettel használtak klasszikus idézeteket, Lakner László és Konkoly Gyula festményein Rembrandt-, Tiziano-, George de la Tour-képek részletei tűnnek fel, Jovánovics György szobrászata antik-reneszánsz mintákra utal, a Nagy Gilles pedig közvetlenül Watteau

¹²⁴ Az 1945 előtti magyar művészetben az *hommage* gesztusát jellemzően járulékos csendéleti elemek váltották ki. A szándékos stíláriis azonosulásra, legyen az tisztelettel vagy gúnyos, nem tudok korábbi példát. Márk Lajos Nyolckat parodizáló tárlata

inkább a karikatúra körébe tartozik. A művészi másolat (még ha tiszteletadás is a mozgatórugója), nem tartozik e körbe. Ugyanígy kívül esnek ezen a kommemorális emléktárgyak, emléklapok, allegóriák stb.

jól ismert művének átirata.¹²⁵ Az előzmények között fontos még megemlíteni Bernáth Aurélnak az MTA Régészeti Intézetébe készült *Történelem* című, 1967-ben befejezett falképét, amely az emberiség történetét négy korszakra bontva, az adott korokhoz kapcsolódó művészettörténeti idézetekkel szemlélteti.¹²⁶ Figyelemre méltó, hogy Bortnyik és Bernáth egyaránt a művészet történetében járatos festőművészek voltak, akik pedagógiai tevékenységük mellett elméleti szinten is foglalkoztak a múlt művészetével.¹²⁷

Az 1971-es grafikai tárlat művei között elsősorban a parafrázis és a *pastiche* műfajára találunk példát.¹²⁸ A persziflázs gúnyos, kritikai hangvétele az esemény ünnepi jellegénél fogva sem kaphatott helyet a tárlaton, de nem is volt jellemző a magyar anyagra. A művek egy kisebb csoportja konkrét Dürer-kép átirata, a többség azonban a klasszikus alkotások egy-egy motívumát ragadja ki, vagy azokat montírozza önálló kompozícióvá. Sajátos típust képvisel Nagy Zoltán, aki Dürer 1514-es *Táncoló parasztpár* című rézmetszetét metszette újra, a katalógusa dátuma szerint még 1941-ben. A pontos másolat részleteiben is követi az eredetit, bár mérete némiképp eltér annak lemez méretétől.¹²⁹ Minthogy a magyar metsző Dürer eredeti, a kép feltűnő pontján elhelyezett szignatúráját is lemásolta, a metszetet pedig saját neve alatt állította ki, eljárása emlékeztet a posztmodern appropriáció gesztusára, ám voltaképp csak technikai bravúrról, ügyesen kivitelezett fakszimilemásolatról van szó. Ekként jellemzi azt 1956-ban egy nyomdaipari szaklap, a tömegesen előállított, minőségi reprodukciós rézmetszet példaként közölve azt.¹³⁰ Az évfordulós kiállítás egyik recenziója szerint a másolás indoka nem egyszerűen a sokszorosítás szándéka volt, hanem az egykori műhely

által gondatlanul kivitelezett eredeti nyomtat „kijavítása”.¹³¹ Ami 1941-ben még csak minőségi reprodukció volt, 1971-ben már tiszteletadó emléklapként jelent meg, majd valamivel később, újabb alakváltásként, 1977-ben a *Kisgrafika* című szaklap Major Jánosnak címzett ex libriseként reprodukálta, talán már némi ironiát sem nélkülözve.¹³²

A budapesti grafikai kiállításon Dürer legtöbbet hivatkozott művei önarcképei, az *Apokalipszis*-sorozata és a *Melankólia* című rézmetszete voltak. A *Melankólia* korszakunkban is szerves része volt a hazai vizuális emlékezetnek. 1962–1964 között Horváth Béla írt róla a széles körben olvasott *Művészetben* önálló közleménysorozatot, Paul Webertől Erwin Panofskyig sorra véve az elmúlt fél évszázad értelmezéseit.¹³³ 1964-ban az *Orvosi Hetilapban* Kenéz János hosszabb tanulmányban hozott példákat a melankólia pszichés állapotának ábrázolásaira a modern művészetben, különös tekintettel Picasso és Chagall műveire.¹³⁴ Bernáth Aurél említett *Történelem* című falképének centrális alakjaként idézte meg a *Melankólia* angyalát, attribútumaival körülvéve.¹³⁵ Kompozícióján Dürer angyala egy sziklahasadékban, a középkori keresztény és modern világ közötti határmezsgyén, a kép középtengelyében ül. A falképhez készült kéziratos magyarázata szerint Bernáth az áttekinthető történeti érák közül a figurát „a polgárság korszakának képei” közé sorolta, és így értelmezte: „Szimbóluma a tudományos gondolkodás megindulásának és az alak merengése talán a gondolkodás hatáira is utal.”¹³⁶ Bernáth többször is írt Dürerről, 1971-es évfordulós tanulmányában olyan művészszemélyiségként interpretálta, aki két világ határán alkotott, a középkor és reneszánsz, észak és dél eltérő értékrendjei között egyensúlyozva: „Ez a világtérzés – ahogyan tudom – az ő korában fogalma-

125 KESERÜ Katalin: *Variációk a pop-art-ra. Fejezetek a magyar művészetből 1950–1960.* Budapest, Új Művészet, 1993. 36–37. A jelenség tárgyalása Lakner László életművén keresztül: FEHÉR Dávid: *Avantgarde – Arrière-garde. Történetiség, képesség, referencialitás* Lakner László művészetében. Doktori disszertáció. Budapest, ELTE BTK, 2018. 314.

126 DÁVID Katalin: *Bernáth Aurél két falképe. Munkásságom – Történelem.* Budapest, Képzőművészeti Alap, 1973.

127 BORTNYIK Sándor–HEVESY Iván–RABINOVSKY Máriausz: *Kétezer év festésze.* Budapest, Dante, 1943; Bernáth Aurél kötetei közül különösen: *Írások a művészetéről.* Budapest, Dante, 1947; *A múzsa udvarában.* Budapest, Szépirodalmi, 1967; *Kisebb világok.* Budapest, Szépirodalmi, 1974.

128 A parafrázis egy konkrét mű átirata az alkotó saját stílusában újra-fogalmazva, a *pastiche* (vagy olaszosan *pasticcio*) szabadabb utalást feltételez, amely lehet csak stílusjáték, de tartalmazhat montázs jellegű idézeteket is. DYER RICHARD: *Pastiche.* New York, Routledge, 2007.

129 Nagy Zoltán: *Táncoló parasztpár (Dürer után).* Rézmetszet, 135×87 mm.

MNG, ltsz. G.69.87; Dürer: *Táncoló parasztpár*, 1514. Rézmetszet, 188 × 75 mm. HÜTT 1971 (ld. 65. j.) II. 1938.

130 *Papír és Nyomdatechnika*, 8. 1956. október 1. 10. sz. Képmelléklet.

131 „Nagy Zoltán újrametszette a Táncoló parasztpárt, melyet az egykorú műhely nem a dűri rajznak megfelelő színvonalon vitt át sokszorosított grafikába.” SOLYMÁR 1971 (ld. 6. j.) 14.

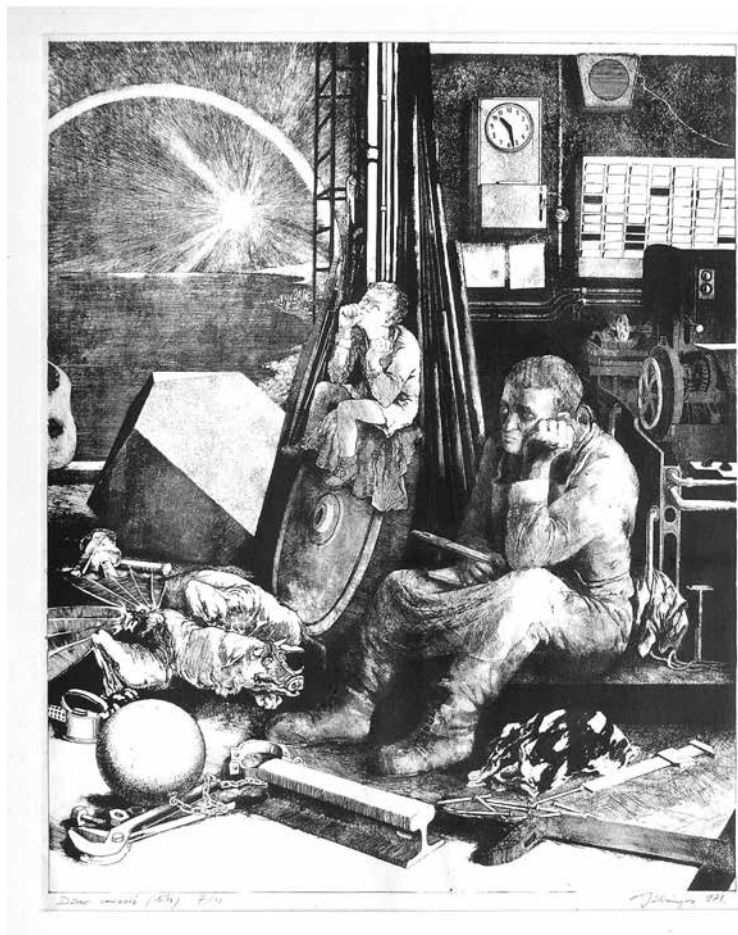
132 *Kisgrafika*, 16. 1977. január 1. 1. sz. 13.

133 HORVÁTH Béla: Dürer „Melankólia” című metszetéről. *Művészet*, 3. 1962. 11. sz. 4–8; *Uo.* 4. 1963. 7. sz. 7–11; *Uo.* 5. 1964. 3. sz. 6–10. Nézete szerint a kompozíció nem az egyik vérmérséklet ábrázolása, hanem baljós, apokaliptikus jóslat az emberiség jövőjéről.

134 KENÉZ János H. REUTER nyomán: A melankólia az újabb művészetben. *Horus. Orvosi Hetilap*, 105. 1964. február 23. 8. sz. 371–375.

135 Megjelenik mellette a tetraéder, a fázós kutya, a gömb, a gyalu és a mágikus négyzet.

136 BERNÁTH Aurél: *A Történelem című falkép magyarázata.* Gépirat, 1. Magántulajdon.



8. Bálványos Huba: *Dürer-emléklap (Dürer-variáció)*, 1971
Litográfia
Magántulajdon

zódott meg először. Akkor lepi meg az embert, amikor kezd már nem érteni a világból azt, amit valamikor oly nagyszerűen értett. Vagy hogy az ő kora világérzésére tegyem át a tételt, a melankólia akkor áraszhatta el Dürer korát, amikor a vallás kérge alól feszítő erővel bújtak ki a tudnivágyás izgalmi. [...] Talán éppen a bizonytalanság, a megfejtetlenségre való utalás a halhatatlan e lapban.”¹³⁷ Panofsky nyomán a jelenetet ő is a modern alkotó ember allegóriájaként értelmezte, szavaiból nem nehéz kihallani személyes alkotói válságát, aminek megfogalmazásaként értelmezhető

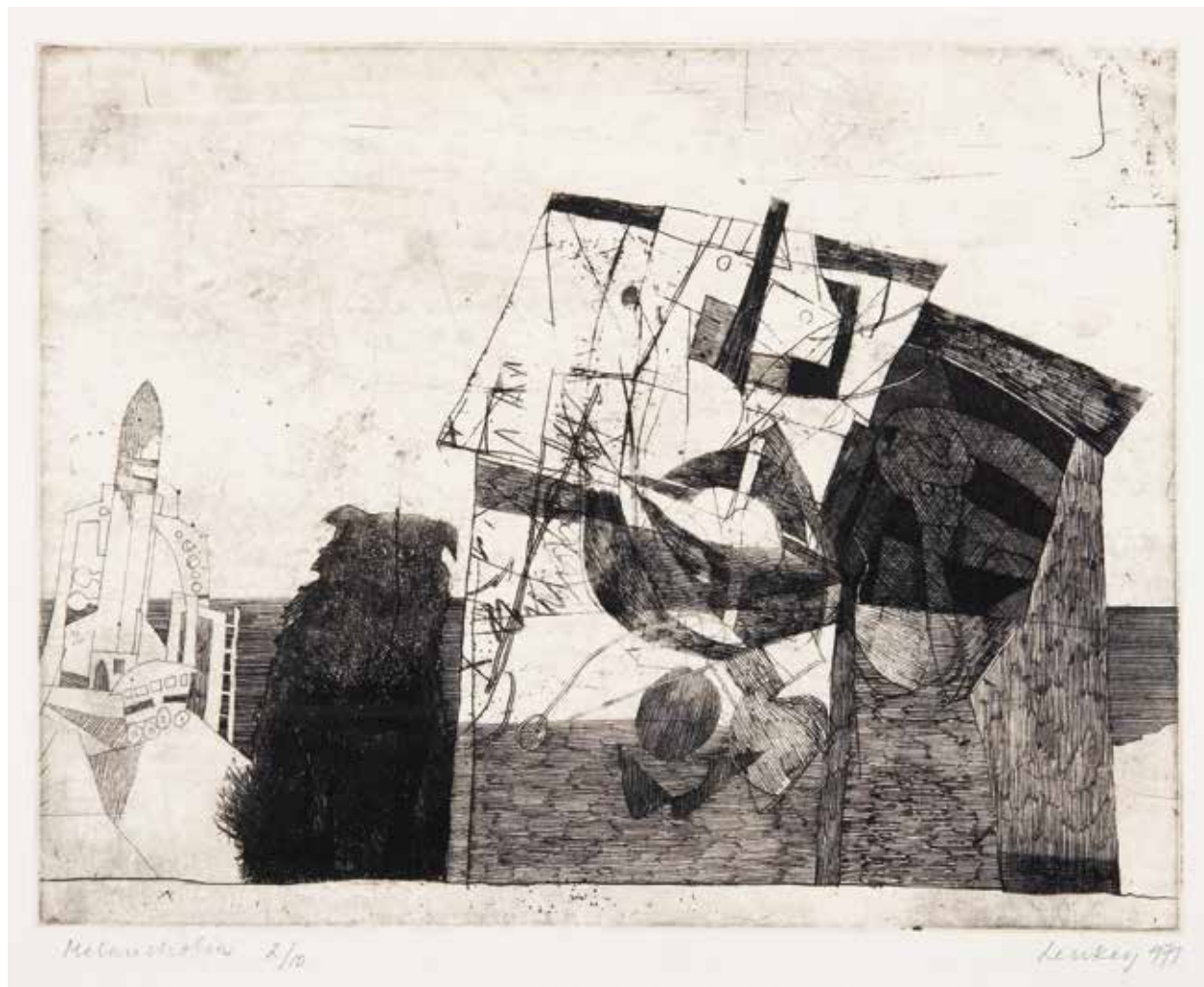
Kondor Béla *Melankólia*-átirata is.¹³⁸ Az 1969-es sorozat részeként készült, és az 1971-es kiállításon bemutatott kompozíció, ahogy a ciklus többi darabján is, Kondor apropónak használta Dürer műveit ahhoz, hogy saját művészi küzdelmeiről valljon.

A *Melankólia* aktualizált átirata Bálványos Huba *Dürer-emléklap* címmel kiállított, az alkalomra készült litográfiája¹³⁹ (8. kép). Az alaptéma voltaképp változatlan maradt: az új technikai eszközök fogságában vívódó alkotó ember egzisztenciális válsága. A *Melankólia* modernizált átiratát állította ki a nürnbergi *Dürer zu Ehren*

137 BERNÁTH Aurél: Albrecht Dürer (1471–1528). Születésének 500. évfordulójára. *Nagyvilág*, 16. 1971. 5. sz. 738–739.

138 Kondor Béla: *Melankólia*, 1969. Rézkarc, 325 × 215 mm. MNG, ltsz. 71.297.

139 Bálványos Huba: *Dürer-emléklap. (Dürer-variáció)*. Litográfia, 490 × 650 mm. MNG, ltsz. G.71.321.



9. Lenkey Zoltán: *Melancholia*, 1971
Rézkarc
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

tárlaton Renato Guttuso és Peter Kraemer is (kat. 57, 89).¹⁴⁰ Bálványos a környezet modernizálásával aktualizálta a jelenetet: a nőmű anygalt munkásruhát viselő férfit cserélte (jellegzetes testtartását megtartva), kezébe körző helyett logarlécet adott, a mellette jegyzetelő puttót ujját szopó kisfiúval (a gyermeki én megismerésével) helyettesítette, a főalak környezetébe modern technikai eszközöket (marógép, síndarab,

fogó stb.) helyezett el, a háttér homokóráját és mágikus négyzetét pedig számlapos órára és blokkolóórára cserélte. A melankolikus vérmérséklet állapotához a korban gyakran társított sovány, fázósan összekuporodó kutya alakját pedig szárnyas malacokkal helyettesítette, akik ebben az értelemben a feltörekvés, az anyagi világtól való elszakadás lehetetlenségének szimbólumai. A modern élet jelenségeire figyelő társadalomkritikus (de nem

¹⁴⁰ Albrecht Dürer zu Ehren 1971 (ld. 42. j.) kat. 57, 89.

rendszerkritikus) hangnem Bálványos többi kiállított művére is jellemző volt. Litográfiái Daumier és kortársai nyomdokain formálták meg kora jellegzetes típusait, hatalmi viszonyait (*Vetélkedő I–III.*, 1969), olykor a karikatúra Dürer koráig visszavezethető klasszikus hagyományait követve állatalakos karakterekkel (*Bartók – Concerto II.*, 1970). Másutt a romantika politikai allegóriájának modernizált változatát keltette életre, saját kora ideológiai válságát formálva meg (*Antiromantikus allegória*, 1970; Lenkey Zoltán. *Melancholia*, 1971)¹⁴¹ (9. kép).

A politikus aktualizálás Gács Mihály grafikai látásmódjának is sajátja volt. Dürer-emléklapján Dürer mesterkészleteinek másik darabját, a *Lovag, a halál és az ördög* kompozícióját parafrázálta¹⁴² (10. kép). Rajzilag pontos és mives átíratán a lovag arcvonásait saját szemüveges ábrázatára cserélte, páncél helyett kályhacsövet öltve magára, a halál nála konyakosüveggel kísért (Kondorhoz hasonlóan az alkohol pusztítására intve), az ördög pedig, utalva a hidegháborúra, gázlarcot és gépfegyvert viselő szörnyeteg. Gács Bálványoshoz hasonlóan aktualizáló, társadalmi szatíráit a régi mestereket idéző rajzi kidolgozással, allegorizáló grafikákban formálta meg. Kiállított művei közül jellegzetes példája volt ennek *Noé* című rézkarca, amely az emberiség megmentőjét a modern metropolisz külvárosába száműzött különként ábrázolta.¹⁴³ Hasonlóképp aktualizált biblikus átíratokat állított ki Kass János, köztük az ágyúkkal Jónásra támadó *Nagy halat* (1970), vagy a középkori szörnyek hadát futurisztikus alakzatokkal megidéző *Szent Györgyöt* (*In memoriam Dürer I.*, 1970), ahol az ikonok képi hagyományát követve a szent alakja köré, keretként helyezte el a kísérő motívumokat¹⁴⁴ (11. kép).

A parafrázisok másik fontos példája Gyulai Líviusz *Orrszarvút rajzoló férfi* címmel kiállított linómetszete volt¹⁴⁵ (12. kép). A kompozíció első, rézkarc változatát 1965 januári számában az *Élet és Irodalom* reprodukálta.¹⁴⁶ A behemót állat beállítása követi az 1515-ös fametszetet, de mellette az őt rajzoló figura alakja is megjelenik. A korai rézkarcra a rajzoló még egyértelműen női alak, ez a későbbi változatokon megváltozik. Az *Élet és Irodalom* 1970. május 23-i száma a kompozíció linó-



10. Gács Mihály: *Lovag, halál, ördög*, 1971
Rézkarc
Magántulajdon

metszetű változatát már ezzel a címmel közölte: *Az orrszarvút rajzoló Dürer. (A művész 500. születésnapjára).*¹⁴⁷ Az új variáció nemcsak a környezet elemeit redukálta, hanem technikát is cserélt: a mélynyomású rézkarcból a magasnyomású linómetszetre váltott, ami közelebb állt Dürer fametszetének eljárásához és stiláris látásmódjához. A jelenet a bevezetőben felvetett „történelmi távolság” megfogalmazásának jellegzetes példája, amennyiben úgy utal Dürer nevezetes rinocéroszára, hogy magának a megfigyelésnek, vizuális leképezésnek az aktusát állítja előtérbe. Különösen fontos kérdés ez

141 Bálványos Huba művei elérhetőek weboldalán: URL <https://balyanyoshuba.hu/galeria/album/litografiak/> (letöltve 2023. 08. 05.). Ugyancsak aktualizálta Dürer allegóriáját Lenkey Zoltán kompozíciója, elvontabban közelítve meg a modern ember vívódásait. Lenkey Zoltán: *Melancholia*, 1971. Rézkarc, 245 × 380 mm. MNG, Itsz. 71.291.

142 Gács Mihály: *Lovag, halál, ördög*, 1971. Rézkarc, 245 × 190 mm. MNG, Itsz. G.71.315.

143 Gács Mihály: *Noé*, 1976. Papír, rézkarc, 240 × 280 mm. Zalaegerszeg,

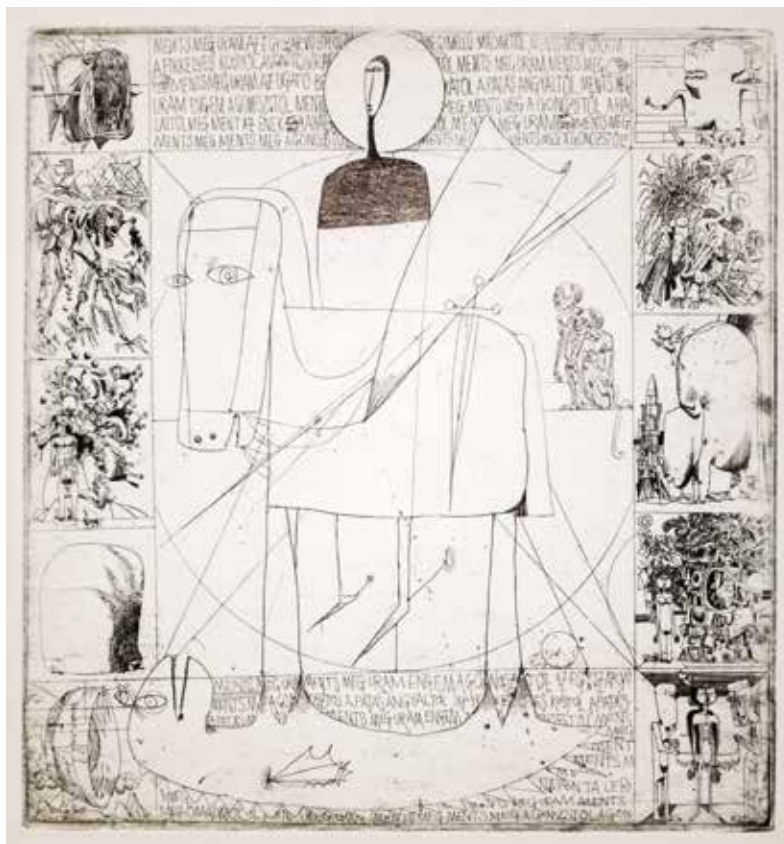
Göcseji Múzeum, Itsz. 87.11.

144 Kass János: *A „Nagy hal”, 1970. Rézkarc, 320 × 299 mm. MNG, Itsz. G.71.302; Uő: In memoriam Dürer I. (Szent György), 1970. Rézkarc, 400 × 300 mm. MNG, Itsz. G.71.303.*

145 Gyulai Líviusz: *Orrszarvút rajzoló férfi*, 1970. Linómetszet, 110 × 110 mm. MNG, Itsz. G.71.310. Gyulai a kompozíciónak később több linómetszetű változatát is elkészítette, nagyobb méretben.

146 *Élet és Irodalom*, 9. 1965. január 2. 1. sz. 8. *Londoni állatkertben* címmel.

147 *Élet és Irodalom*, 15. 1971. május 23. 21. sz. 12.



11. Kass János: *In memoriam Dürer I. (Szent György)*, 1970
Rézkarc. Magántulajdon

az Indiából Lisszabonba vándorolt rinocérosz történetének esetében, amelynek alakját Dürer úgy formálta meg nagy hatású fametszetén, hogy azt (jelenlegi ismereteink szerint) sosem látta eredetiben.¹⁴⁸ A modell és rajzoló interakciójának tematizálása tehát a vizuális leképezés hitelességére, a látvány utáni rajz gondolati konstrukciók voltára kérdez rá. Végző soron a realista ábrázolás ellentmondásos voltát, korlátait firtatja egy olyan időszakban, amikor a hivatalos művészeti ideológia még mindig egyfajta (egyre kevésbé körülhatárolható) realizmust kér számon az alkotókon.

A művészek többsége azonban nem egy-egy Dürer-kompozíciót írt át, hanem utalások összetett montázsá-

val dolgozott. Bordás Ferenc Dürer földrajzi utazásait és jelenbe tartó időbeli mozgását vizualizálta (*Gondolatok Dürer A. születésének 500. évfordulójára*).¹⁴⁹ A képsík aljától a tetejéig kanyargó táj a középkori Gyula látképéből futurisztikus, modern várossá változik, Dürer önarcképével jelezve azt az utat, amit az emlékezeti térben és időben megtett a jelenig a reneszánsz művész.¹⁵⁰ A metaforikus út végén egy kortárs művész ajánlja fel absztrakt kompozícióját egy antik múzsának. Képi idézetek montázsából formálta meg rézmetszetét Nagy Zoltán (aki korábban a *Táncoló parasztpárt* is újrametszette): Dürer portréja körül grafikáiból vett idézetek keringenek, az *Apokalipszis* káoszát az anyaság idilljével és a *Melankólia*

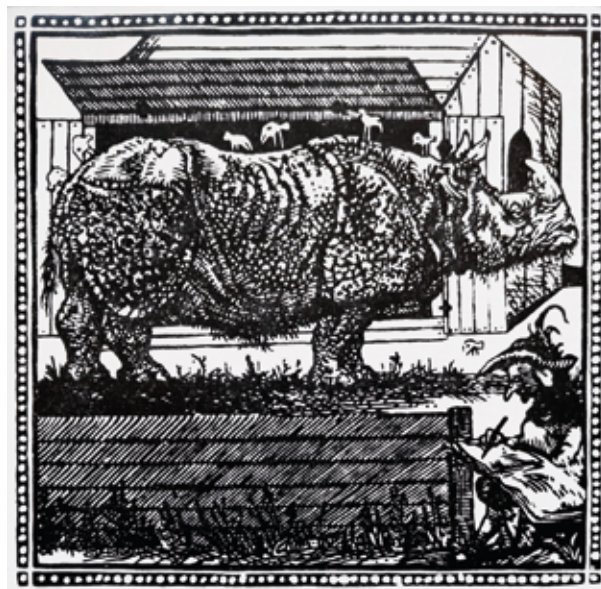
¹⁴⁸ A rinocérosz esetének művészettörténeti feltárása: T. H. CLARKE: *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs 1515–1799*. London, Sotheby's Publications, 1986.

¹⁴⁹ Bordás Ferenc: *Gondolatok Dürer A. születésének 500. évfordulójára*. Rézkarc, 430 × 300 mm. Reprodukálva a kiállítás katalógusában.

¹⁵⁰ Elisabeth Tucher portréja, Dürer 1498-as önarcképe és útirajzainak felhasználásával.

intellektuális vívódásával ellenpontoszva¹⁵¹ (13. kép). A jobb alsó sarokba az alkotó saját önarcképét illesztette be mint a tiszteletadó figuráját, akitől a rajzi hódolatnak egész visszatekintő gesztusa ered. A személyes emlékezés csapongó, önkényes természete határozza meg Szabó Vladimir emléklapjának szürreális karakterét is (*Emlékezés Albrecht Dürerre 500. születésnapján*)¹⁵² (14. kép). A többiekől eltérően Szabó Vladimir magát mint emlékezőt, tiszteletadót helyezi a középpontba, párhuzamot vonva saját, tükröben szemlélt arcmása és Dürer önarcképe között. Ezt veszik körbe a mester grafikáiból vett idézetek, asszociatív felhőt alkotva az emlékező művész alakja körül. E helyütt érdemes megjegyezni, hogy Szabó Vladimir az idősebb nemzedéken belül egyedüliként képviselte és hagyományozta az ötvenes években induló fiatal művészekre a mágikus realizmus szemléletét.¹⁵³ Az 1971-es emléktárlaton gazdag kollekcióval szerepelt, a Dürer-emléklap mellett olyan mágikus realista jelenségekkel, mint a *Húsiparos rémálma*, vagy a *Gyűjtő*.¹⁵⁴ Szabó Vladimir figuratív, mesészerű szürrealizmusának visszatérő alkotóeleme az emlékezés, a reális és emlékezeti tér szintézise. A valószerűtlen részletességgel megformált *Lapulevél* rézkarcra pedig éppúgy utalt Dürer természeti stúdiumaira, mint ahogy kötődött a mágikus realizmus álomszerű természetábrázolásaihoz.¹⁵⁵

Az alkotók többsége nem a teljes kompozíciót, hanem egy-egy motívumot emelt ki Dürer műveiből: Ábrahám Rafael az Erasmus-portrét írta át, Kádár János Miklós a *Melankólia* angyalát, Pásztor Gábor a tetraédert, Szentgyörgyi József a *Proportiones* részletét¹⁵⁶ (15–16. kép). Lukoviczky Endre Dürer portréinak variációit metszette gipszbe, Kocsis Imre pedig a müncheni portré háromféle lenyomatából alkotott



12. Gyulai Líviusz: *Orrszarvút rajzoló férfi*, 1970
Linómetszet
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

triptichont.¹⁵⁷ Dürer különféle korokból származó önarcképeit vegyítette saját és az *Apokalipsis* motívumaival Zala Tibor képsorozata¹⁵⁸ (17. kép). Ugyancsak képi idézetekkel dolgozott Molnár Gabriella, aki az *Apokalipsis* harsonás angyalát két kompozícióján is felhasználta.¹⁵⁹ Kondor Lajos Dürer jellegzetes monogramját helyezte el különféle tájképi keretekbe (*Beszélgetés Dürerről*), azzal párhuzamosan, hogy Antonis Clavé a monogramvariációiból lenyomtatta szí-

151 Nagy Zoltán: *Dürerre emlékezem*, 1971. Rézmetszet, rézkarc, 335 × 283 mm. MNG, ltsz. 71.238. Középen a müncheni önarckép feje, a felső mezőben az *Apokalipsis* két jelenete, balra alul a *Szent Család nyúlal* (HÜTT 1971 [ld. 57. j.] II. 1710), középen Szent Magdolna (HÜTT 1971 [ld. 57. j.] II. 1699.)

152 Szabó Vladimir: *Emlékezés Albrecht Dürer 500. születésnapjára*, 1971. Ceruzarajz, 305 × 237 mm. MNG, ltsz. 71.141. Az emlékezés vizuális leképezését hangsúlyozza P. Szűcs Julianna elemzése is: P. Szűcs Julianna: Szabó Vladimir Emlékezés Albrecht Dürerre című rajza. *Műgyűjtő*, 5. 1973. 1. sz. 22. Az idézetek forrásai: Az erőszakos, 1494 (HÜTT 1971 [ld. 57. j.] II. 1921); *Nő lovon lovaggal*, 1496–1497 k. (HÜTT 1971 [ld. 57. j.] II. 1929); *A gazda feleségével* 1519 (HÜTT 1971 [ld. 57. j.] II. 1939); *Pilátus kézmosása*, 1512 (HÜTT 1971 [ld. 57. j.] II. 1857); *Szent Tamás apostol*, 1514 (HÜTT 1971 [ld. 57. j.] II. 1911).

153 Szabó Vladimirt Gross Arnold mestereként tisztelte.

154 Szabó Vladimir: *A húsiparos rémálma*, 1966. Rézkarc, 336 × 445 mm. MNG, ltsz. G.69.81; *Uő: A gyűjtő*. Ceruzarajz, 310 × 245 mm.

155 Szabó Vladimir: *Lapulevél*, 1963. Rézkarc, 190 × 248 mm.

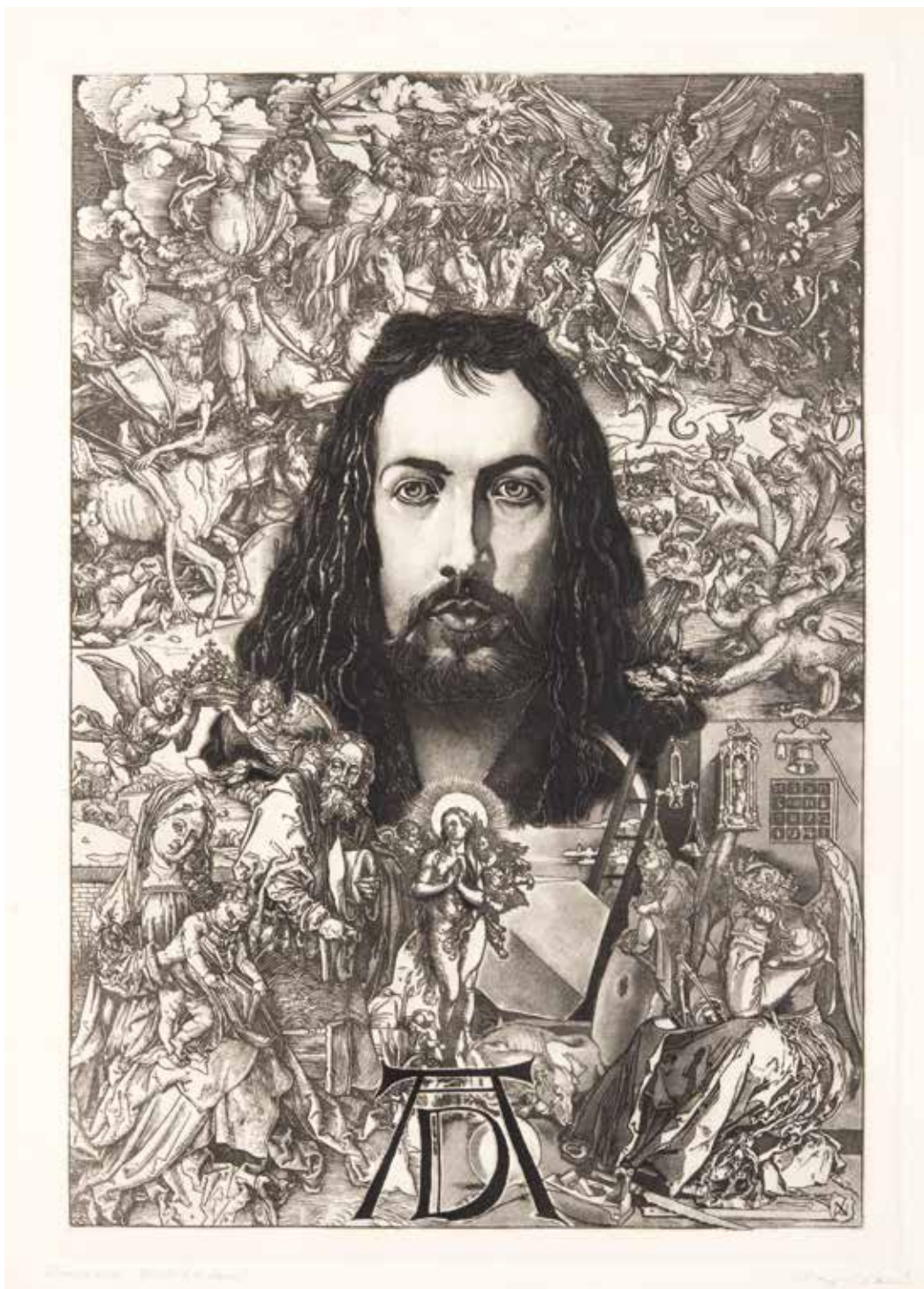
156 Ábrahám Rafael: *Dürer-emléklap*, 1971. Litográfia, 700 × 500 mm.

MNG, ltsz. G.71.326; Kádár János Miklós: *Dürer-emléklap*, 1971. Rézkarc, 285 × 393 mm. MNG, ltsz. 71.300; Pásztor Gábor: *Kompozíció Dürer emlékére I.*, 1971. Vegyes technika, 600 × 451 mm. MNG, ltsz. G.71.238; Szentgyörgyi József grafikája reprodukálva: *Népszava*, 99. 1971. május 30. 126. sz. 9.

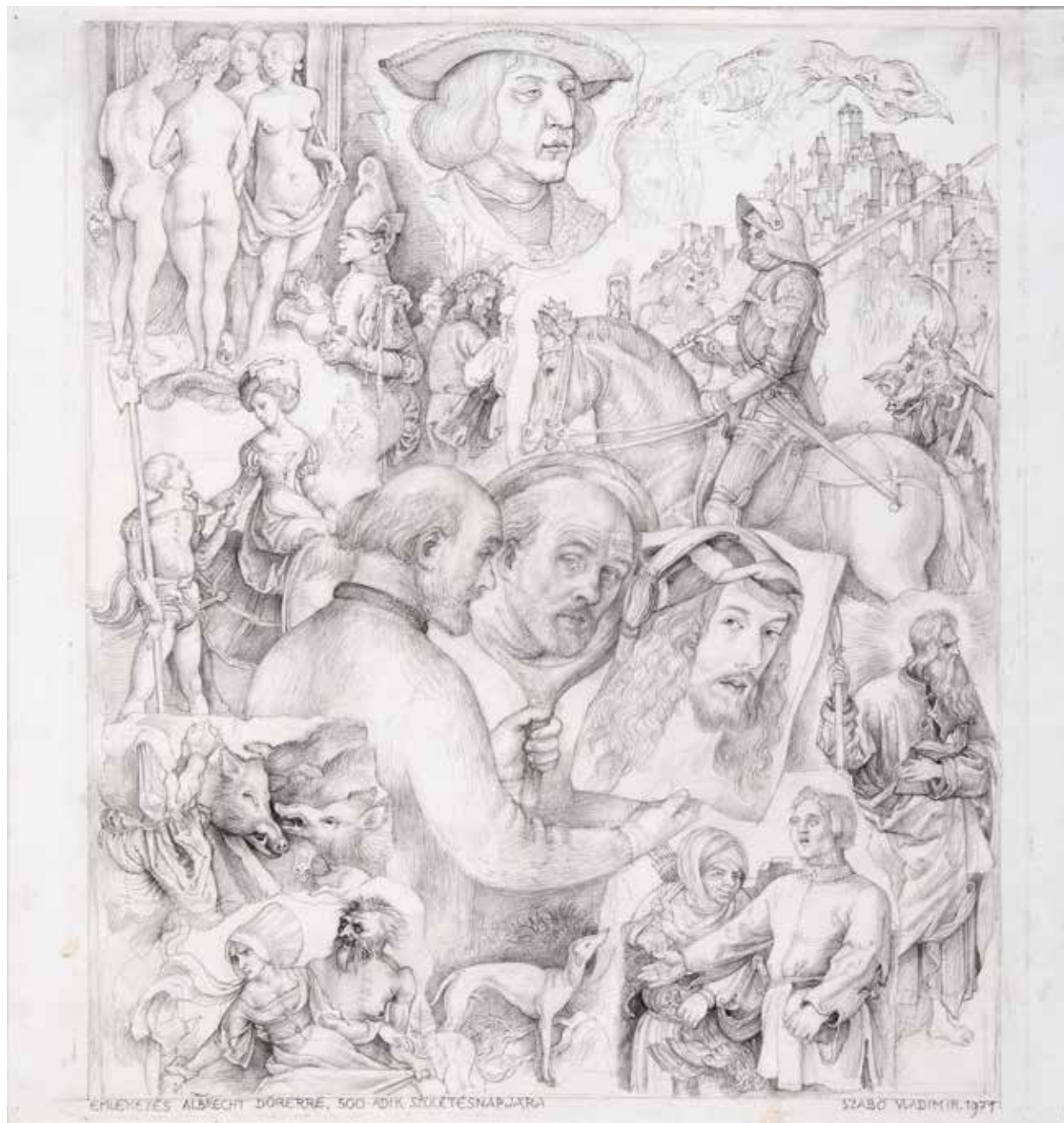
157 Lukoviczky Endre: *Dürer-portrék*, 1971. Gipszmetszet, 320 × 680 mm. Reprodukálva *Dürer emlékére* címmel, 1970-es dátummal: Lukoviczky. *Sokszorosított grafikák*. Szentendre, K. n., 2016. 8. URL <http://online.fliphtml5.com/iziw/hbxg/#p=11> (letöltve 2023. 06. 23.). Kocsis Imre: *Grafikai variációk Albrecht Dürer születésének 500. évfordulója tiszteletére*, 1971. Rézkarc, 137 × 367 mm. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Metszet- és Kisnyomtatványtár 1971/1499. Kocsis Imre grafikája a katalógus tanúsága szerint nem szerepelt a kiállításon.

158 Zala Tibor: *Dürer emlékére I–II.*, 1971. Rézkarc, 400 × 300 mm. MNG, ltsz. G.71.252–253; *Dürer emlékére III–IV.* Rézkarc, 600 × 400 mm. Budapest, Tomory Lajos Múzeum.

159 Molnár Gabriella: *Dürer emlékére II.* Linómetszet, 284 × 357 mm; *Dürer emlékére III.* Linómetszet, 300 × 420 mm. Forrása: HÜTT 1971 (ld. 65. j.) II. 1506.



13. Nagy Zoltán: *Dürerre emlékezem*, 1971
Rézmetszet, rézkarc
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria



14. Szabó Vladimir: *Emlékezés Albrecht Dürer 500. születésnapjára*, 1971
 Ceruzarajz
 Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria



15. Kádár János Miklós: *Dürer-emléklap*, 1971
Rézkar. Magántulajdon

nes rézkarcsorozatot.¹⁶⁰ Maurer Dóra, kissé ironikus módon, Dürer egyik lótanulmánya nyomán karcolta rézbe egy ló tomporát, latin képaláírással kísérvé: „Nulla dies sine linea. In memoriam AD. Fecit Maurer 1967.”¹⁶¹ A felirat pátoaszának (Ne teljen el nap vonal – azaz rajzolás – nélkül) némileg ellentmond a kép blaszfémikus jellege.

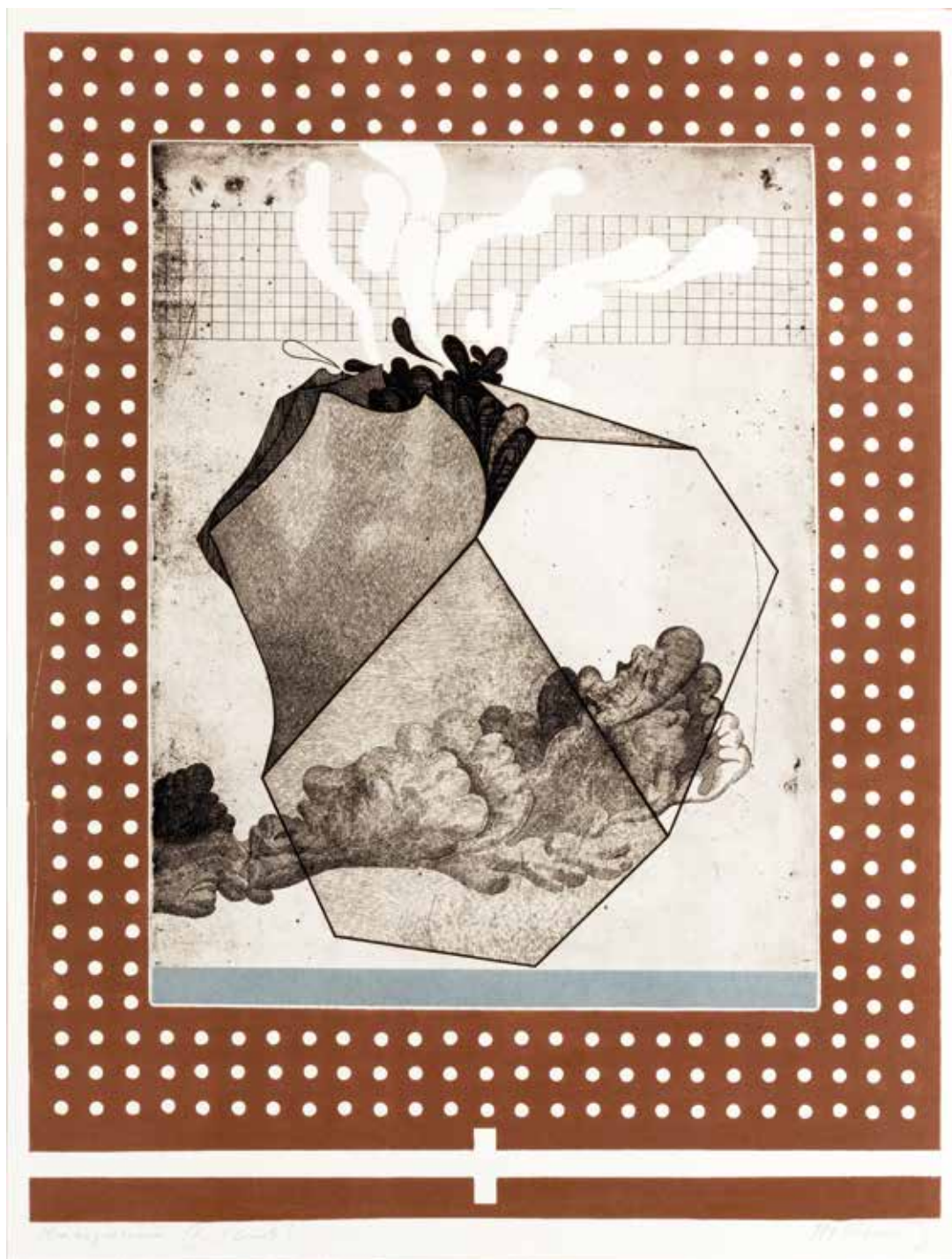
A tárlat egyik visszatérő motívuma Dürer *Apokalipszis*-sorozata volt, amely általános és biblikus olvasatán túl egyaránt utalt az időben még nem oly távoli második világháborús kataklizmára és a hidegháborús félelemre¹⁶² (18. kép). Az *Apokalipszis* átirata volt a tárlat fődíját elnyerő Csohány Kálmán nyolcrészes rézkarcsorozata, amelyeknek darabjai a művész jellegzetes vázlatos, len-

160 Kondor Lajos: *Beszélgetés Dürerről*, 1971. Rézkar. 400 × 450 mm. Reprodukálva a kiállítás katalógusában. Antonis Clavé szerepelt a nürnbergi tárlaton (*Albrecht Dürer zu Ehren 1971* [ld. 42. j.] kat. 15–17).

161 A grafika az *Etűd*-sorozat részeként készűlt 1967-ben (*Etűd 2. Lőfenék. Síkmaratás*, 150 × 80 mm). A Dürer-tárlatra a felíratos lemeztoldalékkal küldte be Maurer. Annak katalógusában már így szerepelt: *Nulla dies sine linea. In memoriam A. D.*, 1970. Rézkar. 182 × 80 mm. Reprodukálva a katalógusban. A műre vonatkozó adatok: Leltár 1960–2008. In: *Maurer Dóra*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2008. 249–305. Kat. 42. A kompozíció ebben az összefűggésben Dürer *A nagy ló* című 1505-ös metszetére utal. (Hűtű 1971 [ld. 65. j.] II. 1935). – A nyomtat egy évvel korábban a nemzetközi ex libris

Dürer-pályázatán első díjban részesűlt. Ld. 69. jegyzet.

162 A régi és a modern magyar grafikai feldolgozásokat egységben mutatta be: *Apokalipszis anno... Válogatás öt évszázad grafikáiból*. Kurátor: Zsámbéki Mónika. Kiállítási katalógus. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1999. Az alább elemzett alkotókön kívül *Apokalipszis*-átiratot állított még ki: Kerti Károly: *A halál lovasai*, 1971. Linómetszet, 568 × 389 mm. MNG, ltsz. G.71.277. Idekapcsolódik Konstatin László *Emlékezés a szenvedőkre* című kompozíciója is, amely egyfajta modern apokalipszist vizionál, pop-art jellegű montázstechnikával: Konstatin László: *Emlékezés a szenvedőkre*, 1971. Rézkar. 300 × 400 mm. Reprodukálva: *Művészet*, 12. 1971. 8. sz. 17.



16. Pásztor Gábor: *Kompozíció Dürer emlékére 1.*, 1971
 Vegyes technika
 Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria



17. Zala Tibor: *Dürer emlékére I-II.*, 1971
Rézkarc
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

dületes vonalrajzát megtartva idézik meg Dürer sorozatának egy-egy motívumát, a harsonás angyalokat vagy a pusztulást hozó lovasok falanxát¹⁶³ (19. kép). Kompozícióinak közös eleme a fent és a lent, az égi és a földi világ ütközésének érzékeltetése. Dürer-motívumok közvetlen átvételét nem alkalmazza, inkább néhány vázlatos vonalra redukálva idézi fel azok alapvető mozgásokká és viszonyrendekké tisztított, emlékezeti képeit. Stettner Béla *Apokalipszis*-sorozata szintén a díjazottak között volt. Hármaskompozíciója a dűneri ciklus legismertebb metszetét, az apokalipszis lovasainak pusztítását jelenítette meg három tételben: a *Háború*, az *Ínség* és a *Dögvész* című jeleneteken¹⁶⁴ (20. kép). Stettner a konkrét dűneri figurákat saját, jellegzetesen elnyújtott alakjaival egészítette ki, azt a benyomást keltve, hogy a pusztító erők a jelenben is aktívak. Sajátos technikája, a színes papírmetszet és a monotípiák használata révén a középkori és jelenkori idősíkot színtónusokkal is differenciálta.

Kondor Béla Dürer-sorozata

Kondor Béla díjazott, nyolcrészes Dürer-sorozata jellegzetes példája a motívikus idézeteknek.¹⁶⁵ Rézkarcain megtartotta az eredeti kompozíciók egy-egy alakzatát, de azokat saját magánmitológiájának összefüggéseibe helyezte. Sorozatában sem a dűneri utalások, sem az egyes kompozíciók jelentése és egymással való kapcsolódása nem egyértelmű. Átfogó értelmezésükre Szipőcs Krisztina és Horváth Gyöngyvér tett kísérletet, konkrét képi forrásainak nagy részét azonosítva.¹⁶⁶ Míg Dürer a *Jelenések könyve* szó szerinti illusztrálására vállalkozott, a bibliai szöveg komplex és koherens vizualizálását hajtott végre, Kondor mindezt már csak töredékeiben látja megragadhatónak, az ő értelmezési mezőjében a kép-szöveg összefüggések és a képi részletek egyaránt



18. Kerti Károly: *A halál lovasai*, 1971
Linómetszet
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

csak fragmentált, töredezett formában érhető el. Eljárását jól jellemzi, hogy a *Két angyal* esetében Dürer *Apokalipszis*-sorozatának hét harsonás angyalából indult ki, de a részletek imitációja helyett az egész látomás

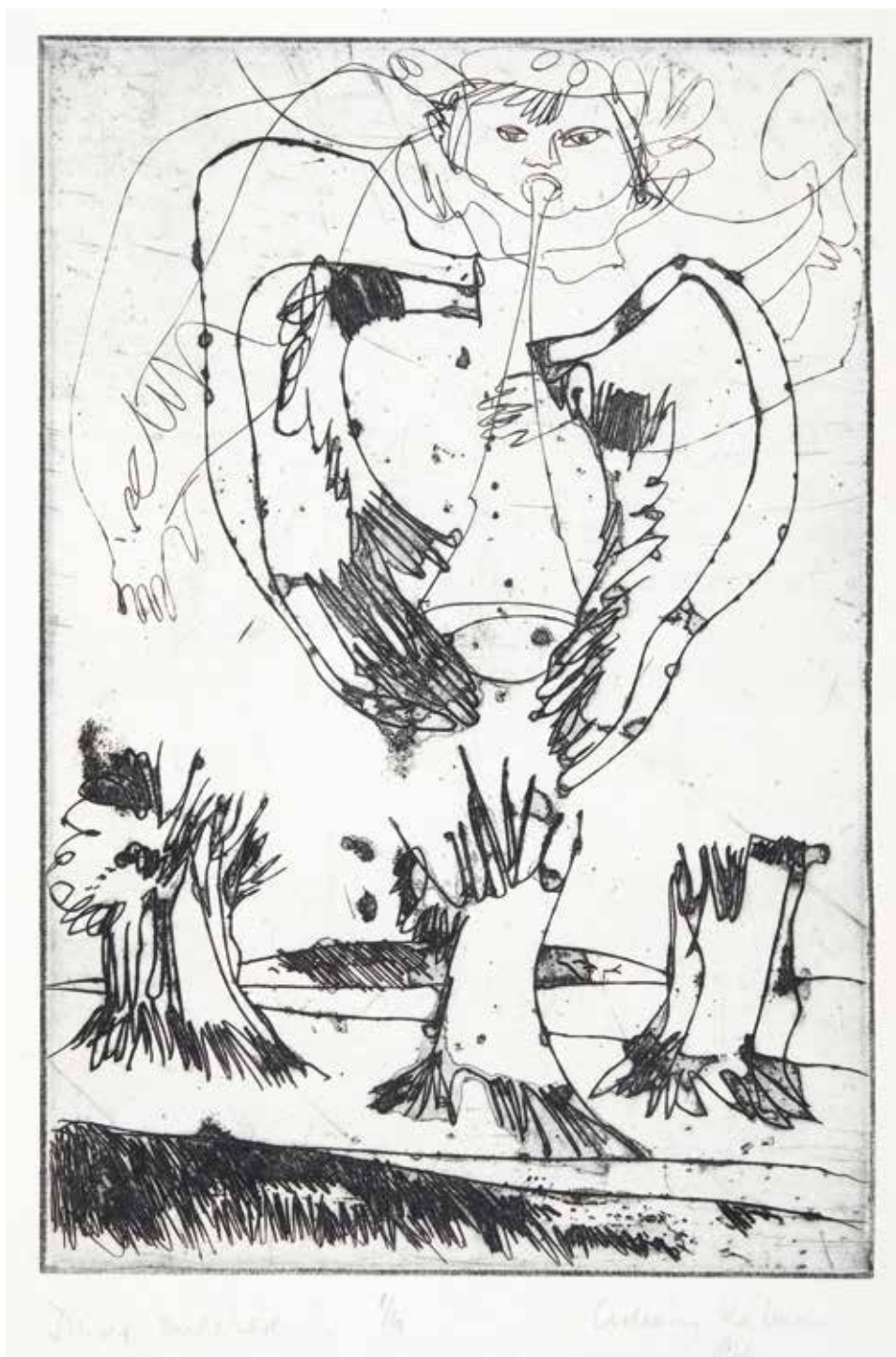
163 A nyolcdarabos rézkarcsorozatból az MNG négy lapot vett meg a kiállítás kapcsán: *Dürer emlékére I.* Rézkarca, 300 × 200 mm. MNG, ltsz. G. 71.269; *Dürer emlékére II.* Rézkarca, 300 × 200 mm. MNG, ltsz. G. 71.270; *Dürer emlékére III.* Rézkarca, 300 × 200 mm. MNG, ltsz. G. 71.271; *Dürer emlékére VIII.* Rézkarca, 300 × 200 mm. MNG, ltsz. G. 71.272.

164 Az MNG az *Apokalipszis*-sorozat két lapját vette meg a tárlat után, a harmadikat egy évvel később: *Apokalipszis I. Háború*, 1971. Vegyes technika, 350 × 500 mm. MNG, ltsz. 71.275; *Apokalipszis II. Ínség*, 1971. Vegyes technika, 350 × 500 mm. MNG, ltsz. 71.276; *Apokalipszis III. Dögvész*, 1971. Vegyes technika, 342 × 492 mm. MNG, ltsz. 72.277.

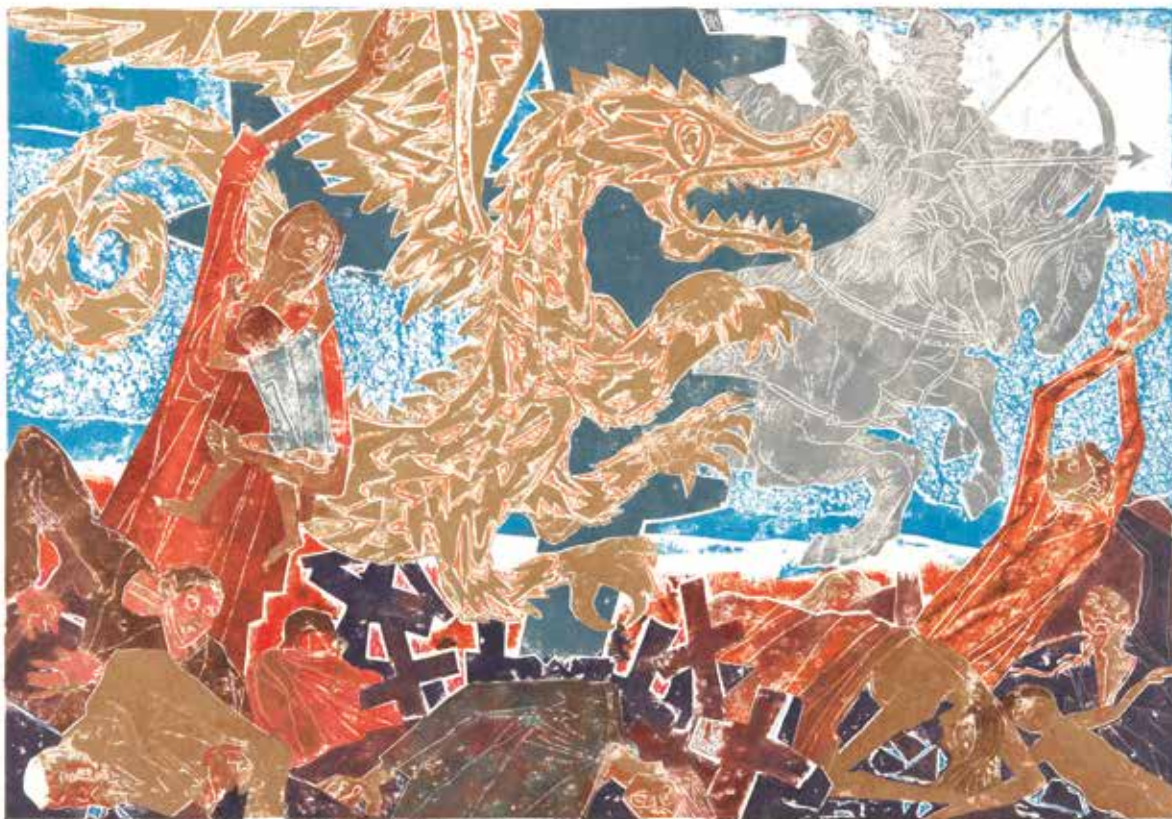
165 Kondor Béla *œuvre-katalógusa* nyolc rézkarcat sorol ide: *Kondor Béla œuvre-katalógus 1984* (ld. 84. j.) kat. 34–41. *Dürer emlékére*. Kondor az 1969-es, 5. Miskolci Grafikai Biennálén, majd az 1970-es

műcsarnoki önálló tárlatán is nyolc-nyolc lapot mutatott be. (5. Miskolci Országos Grafikai Biennálé. Miskolci Galéria, 1969. Kat. 116–123; Kondor Béla *festőművész kiállítása*. Budapest, Műcsarnok, 1970. Kat. 32–39. Eltérés csak a címadásokban volt: *Mennybemenetel* 1969 – *Tünemény* 1970–1971; *Igazság* 1969–1970, *Justitia* 1971; *Egy dolgozó* 1969 – *Mesterember arcképe* 1970–1971). A *Két angyal* kivételével valamennyi lapon képfelirat segíti az azonosítást. Az 1971-es kiállítás után az MNG a sorozat négy lapját vásárolta meg: *Igazság*, *Melankólia*, *Írástudók között*, *Egy mesterember arcképe*.

166 Szipőcs Krisztina: Kondor Béla prófétákkal vacsorázik. *Magyar Szemle*, 23. 2014. 3. sz. 266–276; HORVÁTH Gyöngyvér: Kondor, Dürer és a művészi hagyomány kérdése. In: *Neve korszakot jelöl. Tanulmányok Kondor Béla művészetéről*. Szerk. HORVÁTH Gyöngyvér–FERTŐSZÖGI Péter–MAROSVÖLCGYI Gábor. Budapest, Kogart, 2017. 127–150.



19. Csohány Kálmán: *Dürer emlékére I.*, 1971
Rézkarc
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria



20. Stettner Béla: *Apokalipszis I. Háború*, 1971
Papírmetszet, monotípiá
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

pusztító ereje, emelkedő-zuhanó lendülete érdekelte, amit az önálló életre kelt drapériákkal ragadott meg.¹⁶⁷ Ő a világégés dűrieri látomására mint pátoszformulára reflektált. Kondor változatán az eget a földdel összekapcsoló drapéria önálló entitás, az anyagi és szellemi minőség átmeneti, hibrid alakzata, a pusztulásra ítélt Földet pedig csak a savmaratás absztrakt foltjai testesítik meg. Kondor metódusának másik példája az *Írástudók között* című lapja, amelynek forrását Horváth Gyöngyvér azonosította Dürer *A tizenkét éves Jézus a templomban* című festményében.¹⁶⁸ A narratív keretet, a Dürer számára oly

fontos karaktereket elhagyva Kondor csak a festmény centrumába helyezett magyarázó kezeket emelte ki. A gesztikuláló kéz mint az érzelmek kifejezője alapvető összetevője Kondor jelrendszerének. Az egy évvel korábbi *Valaki önarcképe* sorozaton már hasonló formában használja a motívumot, és később is visszatér hozzá.¹⁶⁹ Ezúttal olyan motívumot emelt ki tehát Dürer művészetéből, amely saját művészi formanyelvének is régóta alapvető alkotóeleme volt már. Ámde amíg a gesztus és a testtartás a középkori művészetben kötött és kollektív konszenzuális jelentéssel bírt, Kondor művészetében

¹⁶⁷ Kondor Béla: *Két angyal*, 1969. Rézkarc, 325 × 215 mm. Forrása: Dürer: *Hét angyal harsonával*. 1497–1498. HÜTT 1971 (ld. 65. j.) I. 1504.

¹⁶⁸ Kondor Béla: *Írástudók között*, 1969. Rézkarc, 215×530 mm. HORVÁTH 2017 (ld. 166. j.) 136.

¹⁶⁹ Uo. 138–139; Kondor Béla *œuvre-katalógus* 1984 (ld. 84. j.) kat. 67/53.



21. Kondor Béla: *Melankolia* (Dürer-sorozat), 1969
Rézkarc
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

önálló kifejező erővel rendelkező, már-már hisztérikus erejű drámai eszköz. Az egymásba gabalyodó kezeket úgy ragadja ki az eredeti, érzelmileg, gondolatilag telített biblikus narratíva kontextusából, hogy helyette csak egy lazán körülhatárolt értelmezést kínál, amelyben a görcsbe rándult kezek együttese az intellektuális diskurzus kifejezője, végső soron a szellemi vitákban kiteljesedő értelmiségi habitus allegóriája.

Kondor ciklusa nem az évfordulós tárlat felkérésére készült, ennél fogva a tiszteletadás hódolata helyett inkább diszkurzív hangvétel jellemzi, amiben Kondor a kétségekkel teli kései utód szerepét vállalja. Számára Dürer életműve a nagy tradíció megtestesítője, aminek képi koherenciája, mesterségbeli tudása irányadó, de mostanra darabjaira hullott, hasztalan vágyott értéket képvisel. Túl a grafikai vonalba vetett közös hiten, Dürerben ismerős lehetett Kondor számára a világnézeti kétely megélése.

Hermann István filozófus 1971-ben megjelent tanulmányában Dürert „világok keresztútján” álló, egymásnak feszülő világnézetek és értékrendek erőterében értelmezi, ahol az alkotó szellem középkor és reneszánsz, észak és dél, Róma kontra Luther, e világi kontra transzcendens „szellemi aranymetszésében” keresi az egyensúlyt.¹⁷⁰ Hasonlóképp vélekedett Bernáth Aurél is, amikor Dürer korát és világát az értékek változásaként értelmezte, ahol „megszűnik hite önmagában, megbolydul minden építmény a lelkében. Ez a legnagyobb katasztrófa, ami egy olyan művészt érhet, mint amilyen ő volt. A tudás még forr, a művészeti tapasztalat, az alkotás gesztusai mélyebben ülnek a vérben, de a befejezés után, másnap reggel, már nem meri meg nézni saját művét, mert az az életérzés, ami a stílusát valamikor teremtetten, megváltozott”.¹⁷¹

Kondor Dürer-átiratai műfajilag nem az *hommage*, hanem inkább az eredetit ironikusan bíráló persziflázs hagyományához állnak közel. Viszonya a dűri hagyatékhoz szatirikus, kaján örömmel úgy hasznosítja újra a nyomasztóan zseniális mester motívumait, hogy azokat kiforgatja és dekonstruálja. Jellegzetes példája ennek a viszonyoknak Kondor *Melankólia*-átirata, amelyen az emblematis tetraéder mellett heverő, a dűri kuporgó kutya pózában kifacsart emberi akt

saját hátsója elé tartott tükörből tekint vissza magára, lábánál borospohárral és üveggel¹⁷² (21. kép). A jellegzetes pózba révedő angyalt Kondornál képtelen, görcsös testtartásban a tetraéder felé hajló ruhátlan, meztelen tomporú figura helyettesíti, aki fölé szellemszerű, arc nélküli alak magasodik. A sorozat talán legszemélyesebb darabja ez a kompozíció, amely a szexuális vágy, az alkoholfüggőség és a művészi alkotómunka pusztító, egymást kioltó kölcsönhatásának origójaként ragadja meg a cselekvésképtelen melankólia lélekállapotát. Ez a blaszfémikus hangnem uralkodik a *Két boszorkány* kompozícióján is, ahol Dürer kecskén lovagló boszorkányt szabadon átírja: a kecskére férfibrázatú faunfejet illesztve, a boszorkányok számát megduplázva, a jelenetet magyarázó puttókat pedig elhagyva.¹⁷³ Ironizál a reneszánsz által felmagasztalt tudományon, a művészt tudóssá avató, matematikai alapokon álló aránytanon is. A modern művészetek forradalmain túl már aligha lehet hinni az ideális test eszményi arányaiban, helyette különféle funkcióban különféle testképek érvényesek. Kondor blaszfémikus nézőpontjára jellemző, hogy a magasztos, intellektuális témákat előszeretettel rántja le a hétköznapi esendő szintjére. Egy vásott kölyök kaján örömevel fordítja át az aránytan tudós értekezését a szexuális vágy profán szintjére, amikor a személytelen testmodellt egy szexuálisan felajzott szerzetes érzeki vágyának tárgyává transzponálja. Irónia és szépségszomj hatja át *Justitia* ábrázolását is, amelyet Dürer két lapjából, a *Nemesis* gömbön lebegő alakjából és a *Sol Justitiae* figurájából kompilált.¹⁷⁴

Dürer utóbbi lapja, a naparcú, oroszlánon lovagló *Igazság* megszemélyesítése önmagában is kompiláció, a párhuzamos világnézetek együttállásának tiszta példája, amelyben a mester pogány, asztrológiai és bibliai szimbólumokat ötvöztet, Krisztus figuráját keresztezve a görög napistennel és az igazságosság római istennőjével.¹⁷⁵ Kondor a kettős kódnak megfelelően a figura nemét is kétértelművé teszi, hiszen a fedetlen női testre szakállas férfifejet biggyeszt. Megsokszorozott karjait úgy terjeszti ki, mint a hinduizmus sokkarú Siva istennője, akiben egyesült a pusztító, megtartó és teremtő erő. Kondor *Igazsága* kétértelmű figura, akinek már mibenléte sem meghatározható, jelenléte pedig nem

170 HERMANN István: *Reneszánsz és ellenreneszánsz*. Albrecht Dürer emlékére. *Világosság*, 12. 1971. 8–9. sz. 521–528.

171 BERNÁTH 1971 (ld. 137. j.) 741.

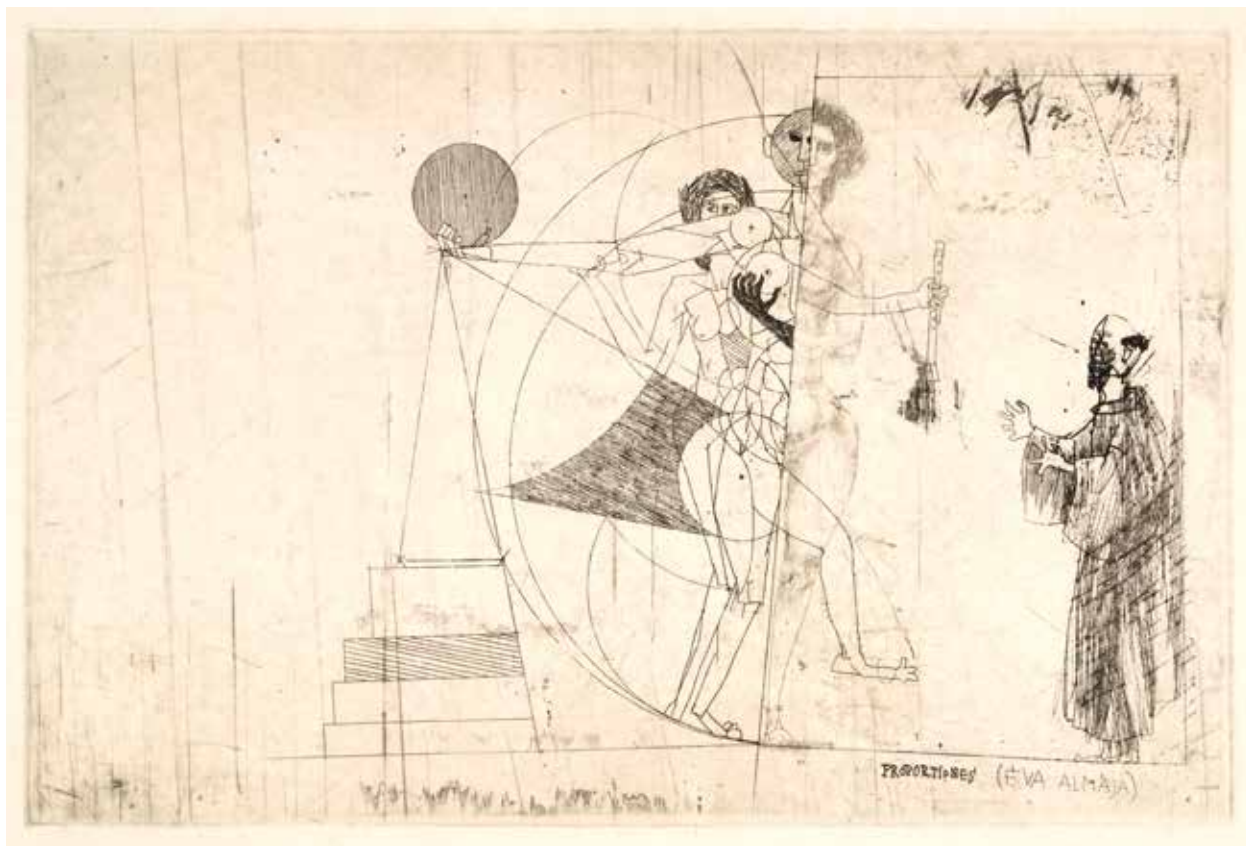
172 Kondor Béla: *Melankólia*, 1969. Rézkarc, 325 × 215 mm. MNG, Itsz. 71.297.

173 Kondor Béla: *Két boszorkány*, 1969. Rézkarc, 215 × 330 mm. Az említett

Dürer-lappal Horváth Gyöngyvér vont párhuzamot: HORVÁTH 2017 (ld. 166. j.) 128–130.

174 Kondor Béla: *Igazság*, 1969. Rézkarc, 330 × 218 mm. MNG, Itsz. 71. 298. Szilpócs 2014 (ld. 166. j.) 170–171.

175 Lásd erről: Erwin PANOFSKY: *Dürer és a klasszikus ókor*. In: Uő: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, Gondolat, 1984. 41–43.



22. Kondor Béla: *Arányok (Dürer-sorozat)*, 1969
Rézkarc. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

békét, hanem zűrzavart és pusztítást hoz, amint azt a lábai alatt vázlatosan felsejlő háborús jelenet sejteti.

Kondor Dürer-ciklusa lazán egymáshoz kapcsolódó, polemikus gondolati kísérletek sora, amelyek az őt aktuálisan foglalkoztató erkölcsi, világnézeti, művészeti kérdéskörökhöz kapcsolódnak. A „világok keresztútján” álló Dürer szellemi öröksége alkalmas kiindulópontnak bizonyul számára ahhoz, hogy hitről, vágyról, megváltásról, mesterségről, művészlétről, tudásról és igazságról beszéljen.¹⁷⁶ A sorozat egyik lehetséges értelmezési kerete a ráció és spiritualitás kettős világmagyarázata, az érzéki és intellektuális értékek ellentmondásos vonzása. Egyik oldalon a spirituális megváltás hamis ígéretével (*Két angyal, Mennybemenetel*), másikon az érzéki

vágy mindent felülíró animális ösztönével (*Két boszorkány, Proportiones – Éva almája* – 22. kép), ez a kettősség hatja át az Igazság hermafrodita lényét és a *Proportiones* Évjának sokarcú jelenségét is.¹⁷⁷ És végső soron ez a dualitás tükröződik a *Melankólia* „alsó” nézőpontjában, az intellektuális kifejezést és teremtő kreativitást felülíró ösztönlét bénító, földhöz ragadó ereje révén. Érdemes megjegyezni, hogy a Dürer-ciklussal egyazon évben készült Kondor *Színpadi jelenet (Happening)* című rézkarcsorozata, amely bizonyos nézőpontból az előbbi pandanjának tekinthető, amennyiben a Dürer-sorozat a múlt művészetének magasztos eszméivel számol le, míg a *Happening* a kortárs művészet formáiról polemizál, annak kiüresedett kliséit leplezi le.¹⁷⁸ Mindkét ciklus

¹⁷⁶ E fogalompárokkal jellemzi Horváth Gyöngyvér a sorozatot: HORVÁTH 2017 (ld. 166. j.) 128.

¹⁷⁷ Kondor Béla: *Arányok*, 1969. Rézkarc, 215 × 330 mm. MNG, ltsz. 77.377.

¹⁷⁸ Kondor Béla: *Színpadi jelenet (Happening)* I–IV. Kondor Béla *œuvre-katalógus* 1984 (ld. 84. j.) kat. 25–32.



23. Rékassy Csaba: A szobrász, 1964
Rézmetszet. Magántulajdon

kritikus tárgyával szemben, Kondor múlt és jelen művészetével szemben egyaránt fennálló székszsét fejezi ki.

Művész – mesterember

Míg a németországi értelmezés keleten a realista és forradalmár művész alakját, nyugaton pedig a modernizált kortársat, a kozmopolita utazót emelte ki, a hazai kortárs recepciót más hangsúlyok jellemezték. Hermann István filozófus említett tanulmányában (Thomas Mann nyomán) a kortárs Dürer-kép három legfőbb aspektusát a lovagi eszmény, a férfias állhatatosság és a mester-

ember-művész alakjában ismerte fel.¹⁷⁹ Az 1971-es kortárs magyar grafikai kiállítás gondolatilag és stílusán egyaránt szétágazó anyagában hangsúlyos pontként rajzolódott ki a művész-mesterember figurája.

Kondor Dürer-sorozatában mindkettő helyet kapott – a szellemi tudás a *Melankólia* enigmatikus, feltörhetetlen tetraédere körül küszködő alakokkal, és annak párdarabja, az *Egy mesterember arcképe* (*Egy dolgozó*) kalapácsot fogó, durva arcvonású férfi fejjel.¹⁸⁰ Amint Horváth Gyöngyvér kimutatta, utóbbi előképe Dürer édesapjáról festett 1497-es arcképe.¹⁸¹ A grafika kétarcú médium, a hagyományos technikák összetett folyamata a művész kézműves mesterségbeli tudását is mozgósítja, a különféle matériák és kémiai anyagok természetének

179 HERMANN 1971 (ld. 170. j.).

180 Kondor Béla: *Egy dolgozó. Egy mesterember arcképe*, 1969.

Rézkarc, 2015 × 330 mm.

181 HORVÁTH 2017 (ld. 166. j.) 140–141.



24. Pető János: *Dürer emlékére I.*, 1971
Litográfia
Miskolc, Herman Ottó Múzeum

ismeretét követelve meg az alkotótól. A hagyományos mesterségek, kisiparosok műhelymunkájának némiképp nosztalgikus hangulatú bemutatása gyakori témája a korszak grafikájának, különösen Engel Tevan István és Rékassy Csaba művészetében.¹⁸² Utóbbi 1966-ban készült szőnyegtervén egy középkori vásári jelenetet öveznek a különféle iparosműhelyek epizódjai (*Középkori kézművesség*, 1966).¹⁸³ Rékassy egész habitusához közel állt az a művész szerep, amely nem vátesz zseniként vagy társadalmi aktivistaként, hanem műhelyében fabrikáló mesteremberként határozta meg a művész alakját. „Van, aki lepkét gyűjt, bélyeget. Én a mesterségeket szeretem. A fa-, a fémtechnikát, mindent egyedül tanultam. Apám is fűrő-faragó ember, sok szerszámot találtam otthon. [...] Szeretnék magam is kézműves iparos lenni a munkámban, nincsenek világrengető elképzeléseim” – vallotta 1971-ben adott interjújában.¹⁸⁴ Az ekkor nyíló kiállítás anyagába a kurátor Supka Magdolna a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből két műhelyenteriőt ábrázoló rézmetszetet is beválogatott (*Szőnyegszövő nő*, 1964; *Szobrász*, 1964 – 23. kép), jelezvén a téma jelentőségét Dürer vonatkozásában.¹⁸⁵ Rékassy mindkét enteriőrjén nagy szerepet kapnak a mesterség szerszámai



25. Kovács Imre: *Csendélet egy régi műhelyben*, 1970
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

és az elkészült tárgyak szinte szürreális zsúfoltságában remeteként tevékenykedő mesterember figurája. Idekapcsolódik Czinke Ferenc színes fametszetsorozata, *Az ősi szerszámok* két kompozíciója is, amelyen a paraszti világ hagyományos szerszámaint növelte emblematikussá az alkotó.¹⁸⁶

Emellett számos műteremkép, művész és modellje kompozíció került a kiállításba, azt sugallva, hogy Dürer alakja elsősorban mint az alkotóművész prototípusa jelent meg a hazai kortársak emlékezetében. Ilyen pél-

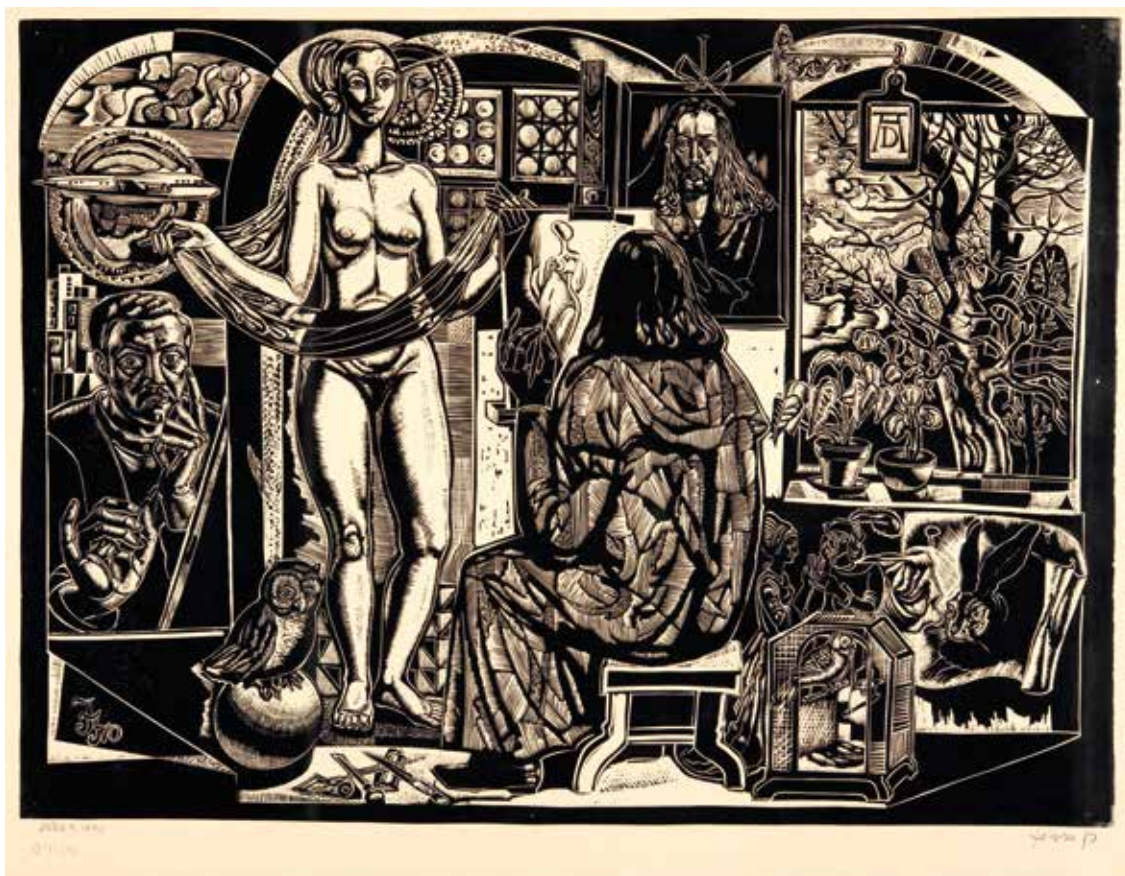
182 Révész 2021 (ld. 92. j.) 88–91.

183 Rékassy Csaba: *Középkori kézművesség*, 1965. Gobelinterv, vegyes technika, 81 × 121 cm.

184 FRANK János: Rékassy Csabánál. [Interjú.] *Élet és Irodalom*, 15. 1971. 11. sz. 12. Újraközzölve: Uő: *Szóra bírt műtermek 1975* (ld. 101. j.) 343–344.

185 Rékassy Csaba: *A szőnyegszövő*, 1964. Rézmetszet, 143 × 198 mm. MNG, ltsz. G.67.10; *Szobrász*, 1966. Rézmetszet, 160 × 193 mm.

186 Czinke Ferenc: *Ősi szerszámok I–III.*, 1970. Fametszet, 710 × 510 mm. A teljes sorozatot ld. *Czinke Ferenc retrospektív kiállítása*. Bev. RIDÉC Gábor. Budapest–Salgótarján–Miskolc, Ernst Múzeum–Nógrádi Sándor Múzeum–Miskolci Galéria, 1986.



26. Józsa János: *Dürer 1970, 1970*
Linómetszet. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

dául Pető János *Rajzoló Dürer* sorozata¹⁸⁷ (24. kép). A műterem mint a művészi alkotás autonóm tere a hatvanas évek művészetében többeknél visszatérő téma. Ekkor készülnek Barcsay Jenő, Czimra Gyula enteriőrképei, idekapcsolódnak Gruber Béla főiskolás műteremképei vagy Baranyay András korai műteremsorozata. Picasso 1967-ben a Múcsarnokban megrendezett grafikai kiállításán a művész és modellje témához kapcsolódó *Suite Vollard* mellett bemutatta frissen készült, 1964-es

akvatinta műteremciklusát. (A sorozat néhány lapja szerepelt a nürnbergi *Dürer zu Ehren* tárlaton is.)¹⁸⁸ A budapesti tárlaton Barcsi Pál a művész és modellje témára fűzte fel Dürerre emlékező sorozatát, egyiken akton, másikon éppen Erasmus portréján dolgozva ábrázolva a mestert (*Dürer-emléklap I., III., 1970*).¹⁸⁹ Gacs Gábor is művész és modellje sorozatot állított ki az alkalomra (*Festő és modell I–II., 1971*).¹⁹⁰ László Gyula *Öreg modell* című tusrajzát *Hommage à A. Dürer* címmel

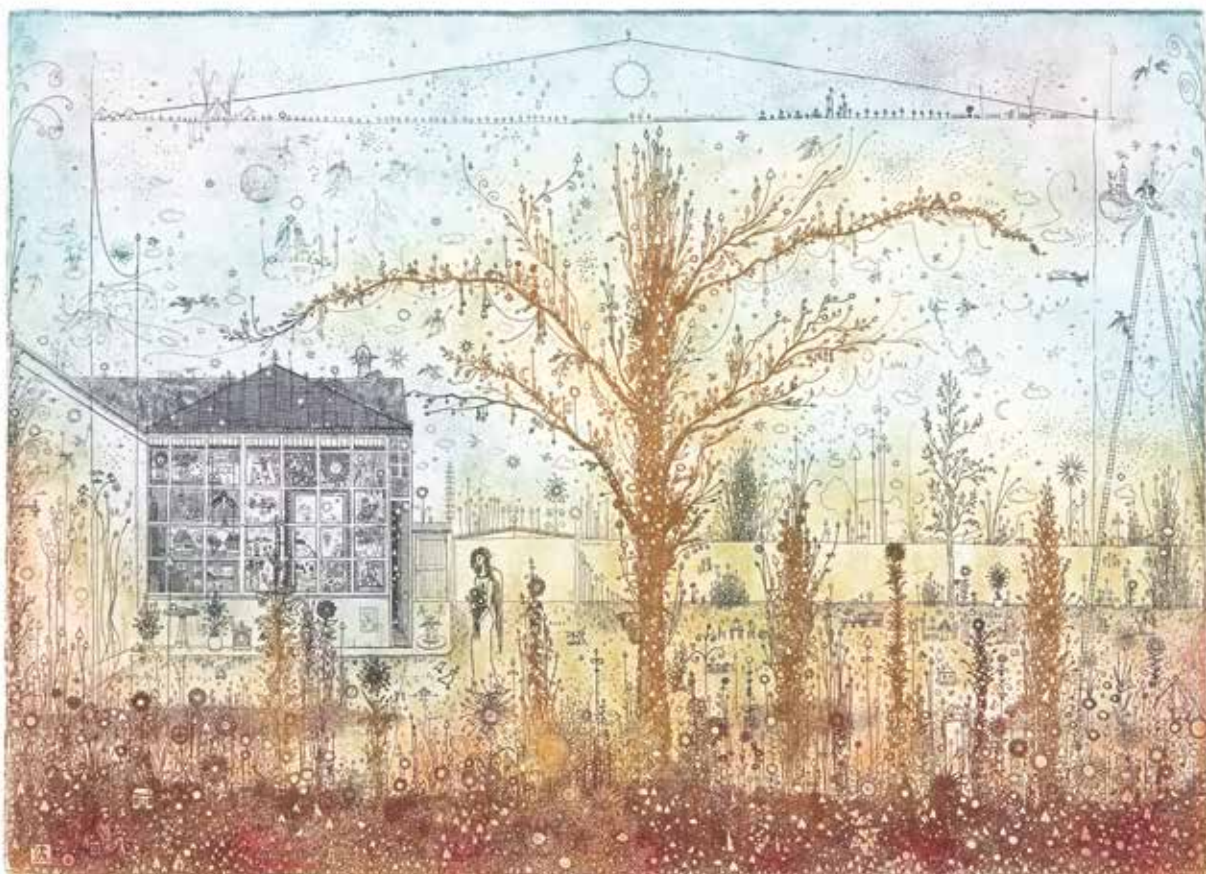
187 Pető János: *Dürer emlékére I.*, 1971. Litográfia, 550 × 750 mm. Herman Ottó Múzeum, Miskolc; Uő: *Dürer emlékére II.* Litográfia, 550 × 750 mm. MNG, ltsz. 71.286.

188 Pablo Picasso *grafikái*. Bev. Daniel-Henry KAHNWEILER. Budapest, Múcsarnok, 1967. Kat. 145–148. *Albrecht Dürer zu Ehren 1971* (ld. 42. j.) kat. 107–115.

189 A sorozatból Barcsi három rézkarcot állított ki, ebből az MNG

két lapot vásárolt meg: Barcsi Pál: *Dürer-emléklap I.*, 1971. Rézkarc. MNG, ltsz. G.71.322; *Dürer-emléklap III.*, 1971. Rézkarc, 220 × 210 mm. Az ötrészes sorozat 1970-es dátummal: Barcsi Pál. Szerk. DOBRÍK István. Miskolc, Miskolci Galéria, 1994. Kat. 131–134.

190 Gacs Gábor: *Festő és modell I.*, 1971. Rézkarc, 200 × 300 mm. MNG, ltsz. G.71.313; *Festő és modell II.*, 1971. Rézkarc, 200 × 300 mm. MNG, ltsz. G.71.314.



27. Gross Arnold: *Tordai műterem (Édesanyám virágoskertje) II.*, 1971
Rézkarc. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

mutatta be.¹⁹¹ Molnár Gabriella Dürer emlékére készült trilógiájának egyik darabja pedig a festőállványa előtt álló, Madonnát festő (rajzoló?) mestert ábrázolta¹⁹² (7. kép). Kovács Imre szerszámokkal telezsúfolt műteremasztalnál ülő, alkotó alakját idézte meg hidegtű-metszetén (*Csendélet egy régi műhelyben*, 1970)¹⁹³ (25. kép). Józsa János nagy méretű linómetszetén az aktmodellt festő mestert rajzolta meg, Dürer müncheni önarcképe

és Józsa saját önportréja kíséretében (26. kép).¹⁹⁴ *Műterem* címmel kiállított linómetszetén pedig a rézkarc készítésének két fázisát, a kormozást és a karcolást elevenítette meg.¹⁹⁵

A sorban külön hely illeti meg Gross Arnold és Gácsi Mihály műteremképeit. Mindkettőjüket visszatérő módon foglalkoztatta a téma, de eltérő előjellel: míg Gross eszményi magaslatokba emelte a művész alak-

191 László Gyula: *Öreg modell*, 1971. Tusrajz, 252 × 352 mm. MNG, ltsz. 71.128.

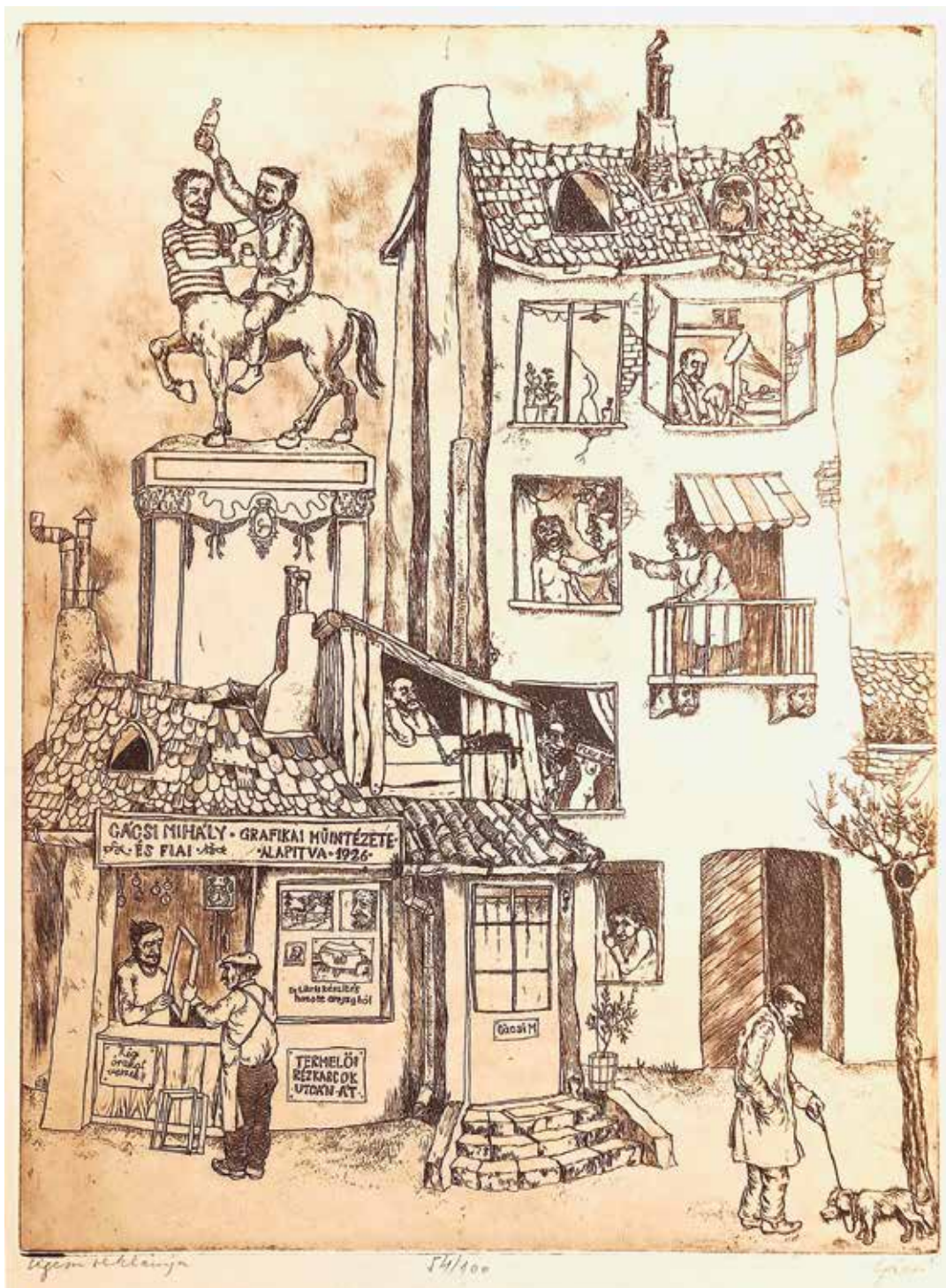
192 Molnár Gabriella: *Dürer emlékére I.*, 1971. Linómetszet, 284 × 357 mm. MNG, ltsz. G.71.285; képi forrása: Dürer: *Szent Család szöcskével*, 1495. Rézmetszet, 240 × 186 mm. HÜTT 1971 (ld. 65. j.) II. 1881.

193 Kovács Imre: *Csendélet egy régi műhelyben*, 1970. Hidegtű,

208 × 148 mm. MNG, ltsz. G.71.294.

194 Józsa János: *Dürer 1970*, 1970. Linómetszet, 510 × 695 mm. MNG, ltsz. 71.243.

195 Józsa János: *Műterem*, 1971. Linómetszet, 830 × 640 mm. Magántulajdon.



28. Gácsi Mihály: *Cégem reklámja*, 1970
Rézkarc. Magántulajdon



29. Rákass Csaba: A. D. mester rajziskolája, 1970
Rézmetszet. Magántulajdon

ját, Gácsi kíméletlen öngúnnyal szemlélte azt. Gross saját univerzumában a világ kiterjesztett műterem, a műterem pedig örök és eszményi szépséggel telített autonóm tér.¹⁹⁶ Rézkarcainak kiállított kollekciójában szerepelt az édesapja műtermét és a szülői ház kertjét paradicsomkertként visszaálmódó *Tordai műterem* (*Édesanyám virágos kertje*) és az *Emlékek kertje I–II.* (1971)¹⁹⁷ (27. kép). Itt állította ki Gross egyik összegző kompozícióját, amelyen a zsúfolásig telt színház színpadán zajló produkció maga a modellfestés attrakciója, sztárja pedig a festőművész maga (*A művészet dicsérete*).¹⁹⁸

Gácsi Mihály archaizáló műgonddal megformált met-szeteinek művészetképét viszont illúziómentes pesszimizmus jellemezte: szobrásza egy apokaliptikus világ-égés túlélőjeként talált lomokból eszkábálja rendületlenül világmodelljét, ahol gázálarcos zombisereggel állnak szemben esendő lényei (*Szobrász*, 1969).¹⁹⁹ Kiállított művei között szerepel a *Cégem reklámja*, önironikus művészet-allegóriája, amely egy kisvárosi idillbe helyezve, saját önarcképét megsokszorozva jeleníti meg az éhenkórász, italozó, magányos, saját művészetét aprópénzre váltó alkotó alakját²⁰⁰ (28. kép). „Grafikai műintézete” utcára

néző kiosk, amelynek kínálatát szedett-vedett hirdető-táblák reklámozzák: „Termelői rézkarcok utcán át”, „Ex librist készíték hozott anyagból”. Ez az önironikus, saját művészetét szarkasztikusan degradáló művészkép Gácsi több rézkarcán is feltűnt, és hangsúlyozottan a grafika piaci alulértékelésére reflektált (*Stúdió*, 1972; *Régi ház*).²⁰¹

Rákass Csaba Dürer-emléklapján egy archaikus művészszerp felidézésével tiszteleg a mester előtt. A hazai kortársak közül Rákass alkotói attitűdje állt legközelebb a dűneri hagyományhoz. Nemcsak azért, mert, szinte egyedülként kortársai között, a rézmetszés nagy szakértelmet, mesterségbeli tudást igénylő technikáját művelte, hanem egész képi látásmódja, aprólékos realizmussal társuló allegorizáló hajlama a képalkotás klasszikus hagyományaihoz tért vissza. *Dürer A. mester rajziskolája* címmel kiállított kompozíciójának témája a világot síkban leképező alkotó attitűdje²⁰² (29. kép). A rajzoló csoportjának egyike lúdtollát hegyezi, másika a tusba mártva rajzol. A középső alak pedig, Dürer perspektívanulmányainak közismert illusztrációja nyomán, a rövidülés ábrázolását megkönnyítő rácsos szerkezeten át szemléli modelljeit.²⁰³ De amíg Dürer

196 Révész Emese: *A művészet kertje. Gross Arnold (1929–2015) művészete*. Budapest, magánkiadás, 2019, 82–85.

197 Gross Arnold: *Tordai műterem (Édesanyám virágoskertje) II.*, 1971. Rézkarc, 360 × 530 mm. MNG, ltsz. G.71.273; Uő: *Emlékek kertje I.*, 1969. Rézkarc, 200 × 310 mm; Uő: *Emlékek kertje II. A–B*, 1970. Színes rézkarc, 200 × 313 mm.

198 Gross Arnold: *A művészet dicsérete*, 1969. Rézkarc, 212 × 385 mm.

199 Gácsi Mihály: *Szobrász*, 1969. Linómetszet, 300 × 420 mm. MNG, ltsz. 71.317.

200 Gácsi Mihály: *Cégem reklámja*, 1970. Rézkarc, 140 × 260 mm. Magántulajdon

201 Ld. Révész 2021 (ld. 92. j.) 88.

202 Rákass Csaba: *A. D. mester rajziskolája*, 1970. Rézmetszet, 110 × 340 mm. MNG, ltsz. G.71.20.

203 *Fekvő nő rajzolója*. Megjelent 1538-ban. Fametszet, 75 × 215 mm. Hűtt 1971 (ld. 65. j.) II. 1460.

rajzolója egy heverő aktot figyel, Rékassy alkotója egy másik méret- (és lét-) dimenzióban időző hármas embercsoportot tanulmányoz. A három modell egyszerre megfigyelő és megfigyelt, ami igaz a rajzoló csoportjára is, akiket a jobb szélén álló művész tanulmányoz éppen. Az egész mű központi kérdése a képi ábrázolás gyakorlata, a látvány síkbéli leképezésének folyamata, az eszközök előkészítésétől, az instrumentumok használatán és a gondos stúdiumokon át a befejezett műig. A vizuális leképezés alapja eszerint a megfigyelés, ezt gyakorolja a perspektívát rajzoló éppúgy, mint a szélén álló mester, aki a rajzoló csoportjára szegezi a tekintetét. Rékassy realizmusa azonban épp azért mágikus természetű, mert az ő világában az irreális, képzeletbeli is része a tárgyszerűen leképezhető tapasztalati valóságnak. A rövidülés ábrázolását segítő szerkezet fölé hajló mester megfigyelésének tárgya a „második valóság” zónájában élő, apró lények társasága. Eszerint a képi ábrázolás materiális, tudós eszköztára, a mérés, deskripció és obszerváció racionális gyakorlata az, ami azonos keretbe foglalja a valóság különféle, egymással párhuzamos szegmenseit.

Rékassy Csaba kompozíciója a kiállítás egyik emblemikus műve, amely magába foglalja mindazon elmentmondásokat, amelyek a 20. század végének Európa keleti blokkjában élő alkotóját Dürer örökségéhez kapcsolják. Ahol a látvány tárgyszerű leírásához nélkülözhetetlen szigorú önkontroll csak a felszín, mögötte ott pulzál a személyes fantáziavilág nyugtalanító valósága, messzi sodorva az álmodozót saját kötött földrajzi terétől és idejétől.

Apokrifek

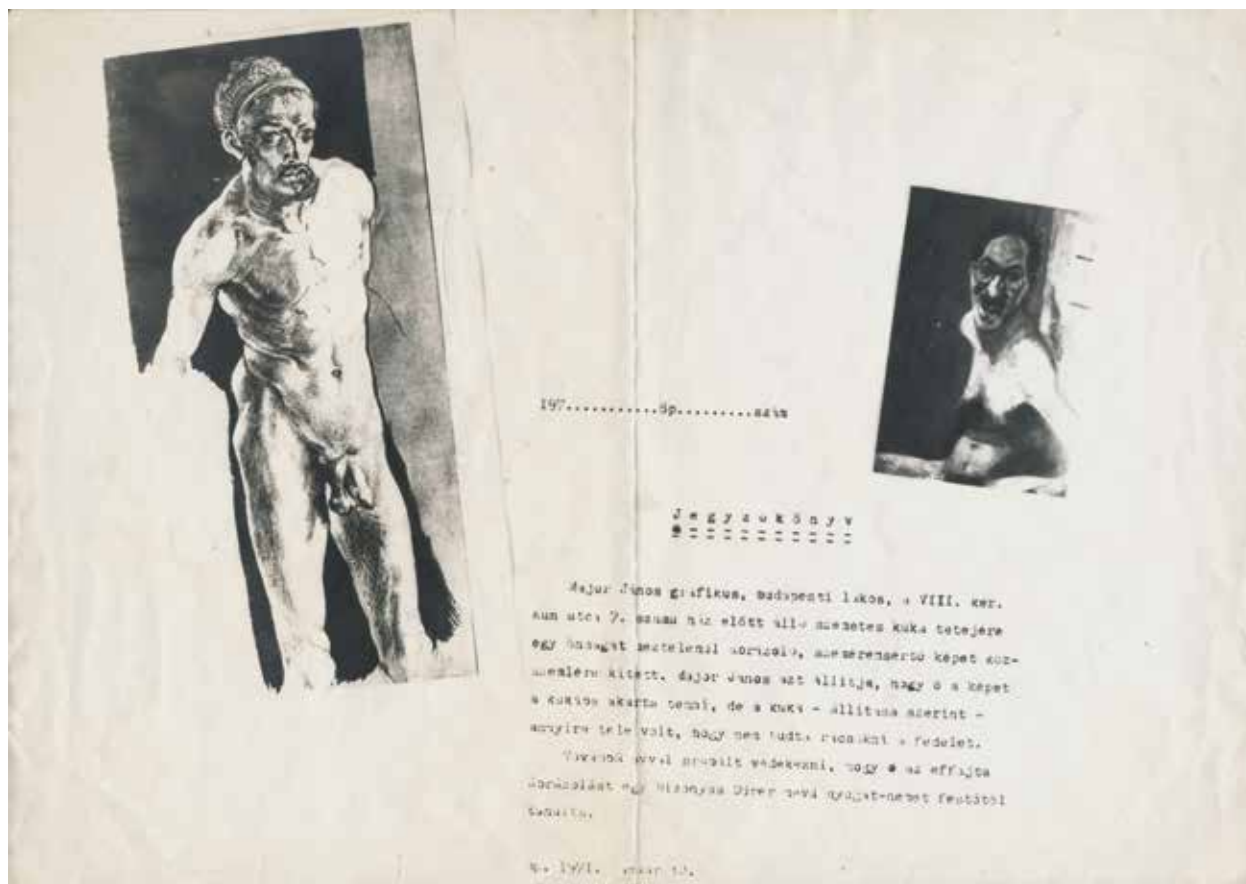
1971 a hazai kultúrpolitikában a nyitás és oldódás éve volt, ezt jelezte a korábban kiszorított progresszív művészeti kísérleteknek teret engedő *Új művek* című tárlat, és ezen a nyáron kerültek második alkalommal megrendezésre a balatonboglári kápolnatárlatok is.²⁰⁴ A Budapesti Történeti Múzeum *Párhuzamos különidők* címmel nyújtott keresztmetszetet az 1971-es év egymás mellett zajló művészeti törekvéseiről.²⁰⁵ Ernst Bloch

204 *Új Művek*. Kiállítási katalógus. Budapest, Műcsarnok, 1971. február 27. – március 21.; *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Szerk. KLANICZAV JÚLIA–SASVÁRI EDIT. Budapest, Artpool–Balassi, 2003.

205 1971. *Párhuzamos különidők*. Szerk. HEGVI DÓRA–LÁSZLÓ ZSUZSA–LEPOSA ZSÓKA–RÓKA ENIKŐ. Budapest, Kiscelli Múzeum–Fővárosi Képtár, 2018.



30. Maurer Dóra: *Nulla dies sine linea. (In memoriam A. D.), 1969–1971* Ungarische Graphik 1971 (ld. 5. j.) o. n.



31. Major János: *Jegyzőkönyv*, 1971
Fotó: Major János hagyatéka

fogalmát használva, abból indultak ki, hogy ugyanazon időszegmensben párhuzamosan élők különböző történeti idődimenziókban léteznek.²⁰⁶ A tárlat még az említés szintjén sem tárgyalta a Dürer-émlékiállítás, pedig az kiváló példája az egymás mellett élő, különféle időstratégiáknak. Tévedés lenne azonban párhuzamos törekvésekről beszélni, azaz olyan tendenciákról, amelyek egymás mellett, de egymástól elzárva zajlanak. A Dürer által képviselt hagyományra a különféle alkotói generációk és művészeti gondolkodásmódok ugyan eltérően reagáltak, de egyaránt reflektáltak rá. Ugyanebben az évben küldte szét Beke

László kérdőívét, amely elképzelt művészeti projektek leírásait kérte a címzettektől.²⁰⁷ Míg a Dürer-kiállítás a múltba tekintett, az *Elképzelés* felvetése épp az ellenkező idődimenzióban, a jövőben megvalósítandó projektekre kérdezett rá. A Beke László által felkértek között szerepelt Baranyay András és Maurer Dóra is. Baranyay ugyanazt a testfragmentumokat ábrázoló litográfiai sorozatot állította ki a Dürer-tárlaton, amelyet az *Elképzelés* projekt felhívására elküldött Beke Lászlónak.²⁰⁸ Ugyanaz a képsorozat nyilván más kontextusban más olvasatot kapott. Maurer Dóra ugyan egész más munkákkal szerepelt a két vállalko-

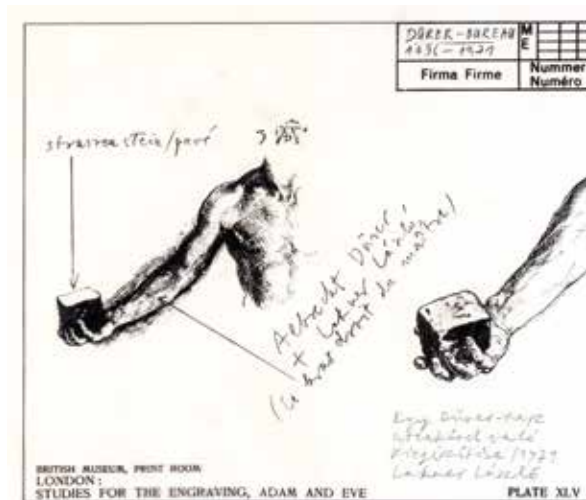
206 Hegyi Dóra–László Zsuzsa–Róka Enikő: Párhuzamos különidők. Egyidejűség – különidejűség – nemzedéki tapasztalat. In: 1971. *Párhuzamos különidők* (ld. 205. j.) 8–9.

207 Uo. 38–43, 124–189; *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei*.

Beke László *gyűjteménye*, 1971. Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–tranzit.hu, 2008.

208 Baranyay András: *Részlet I., II., III., IV., V.*, 1970. Litográfiai; *Elképzelés* (ld. 207. j.) 14–15.

zásban, de a Nemzeti Galéria kiállításán több olyan műve is szerepelt, amely felfogásában jóval túlmutatott a tiszteletteljes emlékezés attitűdjén. Az ironikus, tomporával felénk forduló lóról már volt szó (*Nulla dies sine linea* – 30. kép), de itt érdemes megemlíteni a PB7 kompozíciót is, amelynek számozott keretre kifeszített állatbőrt imitáló rézkarcát Dürer összefüggésében némiképp szarkasztikus utalásként lehetett felfogni a klasszikus német mester állattani és aránytani tanulmányaira.²⁰⁹ A művet egyébként Maurer az év őszén a müncheni *Kunstzone* tárlatán is bemutatta, ahol a magyar avantgárd olyan jelentős alakjai szerepeltek, mint Erdély Miklós, Gáyor Tibor, Maurer Dóra, Pauer Gyula és Szentjóby Tamás.²¹⁰ Méginkább kilépett a megszokott keretek közül Maurer Dórának az a Dürer-emléktárlaton bemutatott rejtélyes sorozata, amely a katalógusban *Confiteor-Triptychon I. és III.* címmel szerepelt.²¹¹ A Maurer oeuvre-katalógusában nem említett művekről maga a művész kérdésemmre úgy nyilatkozott, hogy azokat amolyan gyónásnak szánta, mivel azok saját, képcsarnoki megrendelésre készített rézkarcaiból összeállított montázsok voltak.²¹² Egyszerre gúnyos és önkritikus gesztusként ezzel a nyomtatott grafika jobbára tabuként kezelt aspektusáról nyitott diskurzust, hiszen a merkantil szempont Dürer munkásságát éppúgy befolyásolta, mint a hatvanas évek grafikusait is, akik (Maurerrel egyetemben) szép számmal készítették képcsarnoki megrendelésekre nyomtatokat.²¹³ Willy Bongard az említett *Dürer Today* katalógusban közölt tanulmányában épp Dürer grafikai munkásságának üzleti aspektusát boncolgatta, rámutatva, hogy kora egyik első jelentős művésze volt, aki az *ars multiplicata* lehetőségeit tudatosan kiaknáztta, a rangos megrendelők mellett a „névtelen piacnak” is dolgozott, szignatúráját kvázi kereskedelmi márkajelzésként használta, és hírnevét ügyes üzletemberként állította anyagi gyarapodása szolgálatába.²¹⁴ Maurer – osztrák–magyar állampolgárként – már ahhoz a generációhoz tartozott, amelynek a kapitalista és szocialista műpiacot egyaránt alkalma nyílt megismerni. Műve



32. Lakner László: Egy Dürer-rajz utcakövel való kiegészítése, 1971
Sztanyomat fólián
Magántulajdon (Fotó © Contempo Auctions)

az állami kultúrpolitika által működtetett Képcsarnok Vállalatnak kiszolgáltatott hazai alkotók művészet-etikai dilemmáját állította középpontba.

Az 1971-es Dürer-emlékkiállítás kapcsán több olyan mű is született, amely nem került bemutatásra. (Egy évvel később, az 1972-es Dózsa-emléktárlattal párhuzamosan a Fiala Művészek Stúdiójában a hivatalos kiállítás mellett már amolyan ellentárlatot rendeztek.²¹⁵) Würtz Ádám szürreálisan csapongó kompozíciója nyilván csak gyakorlati, adminisztratív okokból szorult ki a kiállításról.²¹⁶ Méhes László, Major János és Lakner László egyaránt az avantgárd olyan képviselői voltak, akik az *Elképzelés* konceptuális vállalkozásában is szerepeltek, de ismertek a Dürer-évhez kapcsolódó képeik is, amelyek amolyan „apokrif” művekként egészítették ki a hivatalos bemutatót.

Méhes László színes tollrajza Dürer 1498-as önarcképének pontos másolata mellé helyezte a mérnöki

209 Maurer Dóra: „PB7.” *Pozíció* 1., 1971. Vegyes technika, 453 × 450 mm.

210 *Kunstzone. Erste freie Produzentenmesse*. Katalog. München, Jakobsplatz. 1971. július–december.

211 Maurer Dóra: *Confiteor – Triptychon I.*, 1971. Rézkarc, 477 × 695 mm; *Confiteor – Triptychon III.*, 1971. Rézkarc, 480 × 695 mm.

212 Részlet Maurer Dóra leveléből: „confiteor = számon-bánom, a képcsarnok megrendelésére készült 30 × 40 cm rézkarcok, bármelyikek a 70-es évekből, önálló címük egyáltalán nincs, gúnynak szántam őket a rendelt munkákra, amelyeket nem szoktak kiállítani komoly kiállításokon. De nem értette senki ezt a gesztust.”

213 Révész Emese: Nyomatás – nyomhagyás. Maurer Dóra grafikai munkássága. In: *Nyomatás/nyomhagyás. Maurer Dóra grafikai munkássága 1957–1981*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem–Gáyor-Maurer Sumus Alapítvány, 2018. 23–24.

214 Willi BONGARD: Dürer – Economic. In: *Dürer Today* 1971 (ld. 50. j.) 8–20.

215 TATAI Erzsébet: Dózsa '72. Dózsa György vizuális reprezentációja a Kádár-korszak idusán. *Történelmi Szemle*, 56. 2014. 4. sz. 595–610.

216 Würtz Ádám: *Kaleidoszkóp*, 1965–1971. Rézkarc. 1965-ös metszetét egészítette ki a Dürerre vonatkozó alkalmi felirattal.

rajz, a mérés eszközeinek fotónaturalista ábrázolását.²¹⁷ Méhes ekkoriban már a hiperrealizmus foglalkoztatja, így Dürer kapcsán is a látvány pontos leképezésére, mérhető paraméterekkel való leírásának lehetőségére (vagy lehetetlenségére) kérdezett rá. Major János 1971 januárjában kelt konceptuális munkája gépiratos fiktív jegyzőkönyv, amely Major kifogásolt, szeméremsértőnek titulált önképe Dürer meztelen önportréjával vonta párhuzamba²¹⁸ (31. kép). Major tehát egy másik aspektust, Dürer mai szemmel is merész, gyakorta Schiele önképeivel párhuzamba vont testképét emelte a figyelem középpontjába. Lakner László festészete ekkor már évek óta gyakran idézett klasszikus mesterektől. 1971-es szitanyomatán a londoni British Museum metszettárának kartonjára vázolta fel Dürer Ádámjának jellegzetes kéztartását, a két kartanulmány markába utca követ helyezve (*Egy Dürer-rajz utcakővel kiegészítve*)²¹⁹ (32. kép). Előképe a londoni British Museumban őrzött, *Ádám és Éva* rézmetszethez készült vázlatrajz kéztanulmányainak sorozata.²²⁰ A felirata szerint a „Dürer-Bureau” tulajdonában álló művet Lakner közös alkotásként szignálta:

„Albrecht Dürer + Lakner László”. Lakner rajza egyszerre kapcsolódik két párhuzamos hazai avantgárd művészeti akcióhoz: egyrészt Pauer Gyula 1971 novemberében indított „Műgyűjtési akciójához”, másrészt Beke László „Utcakövek és sírkövek” felhívásához.²²¹ Az előbbi a létező műtárgy katalógizálásának, számbavételének ellentmondásos gesztusára reflektált, az utóbbi viszont az 1968-as diáklázadások forradalmi megmozdulásaira.²²² Munkájában a klasszikus tradíció avantgárd olvasata érhető tetten, ami egyrészt rámutat a klasszikus mű eltávolodására a jelentől (a műtárgy muzealizálása, adminisztratív számbavétele révén kivonódik a jelen eleven közegéből), másrészt direkt politikai áthallás révén példát mutat a klasszikusok reaktiválására. Mindezt a konceptuális művészet távolságtartó gondolati tartományában teszi – bár Dürer Ádámjának balját akkurátus kézrajzzal lemásolja, némiképp mégiscsak fejet biccentve a nagy előd előtt. A bevezetőben említett *historical distance* itt hurkot vet, és visszatér önmagába, habár már egészen más minőséget öltve, és felülbélyegezve az 1971-es év által.

217 Méhes László: *Dürer*. Papír, színes tollrajz, 80 × 60 cm. Reprodukálva: SINKOVITS Péter: *Méhes*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1980. 9. kép. Reprodukálva: *Élet és Irodalom*, 17. 1973. december 15. 50. sz.

218 Köszönöm Véri Dánielnek, hogy felhívta figyelmemet a műre. VÉRI 2016 (ld. 9. j.) 2011. A „Jegyzőkönyv” szövege: „Jegyzőkönyv. Major János grafikus, budapesti lakos, a VIII. ker. Kun utca 7. számú ház előtt álló szemetes kuka tetejére egy önmagát meztelenül ábrázoló, szeméremsértő képet közszemlére kitett. Major János azt állítja, hogy ő a képet a kukába akarta tenni, de a kuka – állítása szerint – annyira tele volt, hogy nem tudta rácsukni a fedelet. Továbbá avval próbált védekezni, hogy ő az effajta ábrázolást egy bizonyos Dürer nevű nyugat-német festőtől tanulta. Bp. 1971. január 30.”

219 Köszönöm Fehér Dávidnak, hogy felhívta a figyelmemet a műre. Lakner László: *Egy Dürer-rajz utcakővel való kiegészítése*, 1971. Szitanyomat fólián. 34 × 40 cm. Elemzése: FEHÉR 2018 (ld. 125. j.) 314.

220 Albrecht Dürer: *Kéztanulmányok Ádámhoz*, 1504. Tusrajz, 216 × 275 mm. London, British Museum, ltsz. SL, 5218.181.

221 A műgyűjtési akciót Beke László Elképzélés-projektjét követően indította Pauer, tizenhat magyar művészt arra kérve fel, hogy saját művét dokumentáló múzeumi kartont készítsen. BEKE László: *A Mű = Az elképzélés dokumentációja*. In: *Pauer*. Összeállította SZÖKE Annamária. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005. 71–84.

222 Erről ld. URL https://artpool.hu/boglar/1972/720706_u.html (letöltve 2023. 08. 08.). Forrása: Interjú Beke Lászlóval, 1998.

Hommage à Dürer

Contemporary Hungarian Printmaking in the Context of the International Events of the Dürer Year in 1971

In 1971, the 500th anniversary of the birth of Albrecht Dürer was celebrated throughout Europe and beyond with a multitude of memorial exhibitions and art events. In Budapest, homage was paid to the Renaissance artist with a large-scale exhibition of prints, which opened in the Hungarian National Gallery on Dürer's birthday. The focus of this study is on the exhibition, which presented 417 prints by 66 artists, and on the broader Hungarian and European context. The extreme interest in Dürer in Hungary resulted from the Hungarian origins of the artist's family. For this reason, in addition to Budapest, the other centre of the artist's commemorations in Hungary was the town of Gyula. Besides the major exhibition of Dürer's prints organised by the Museum of Fine Arts, the other main event of this quincentenary was an exhibition of contemporary prints. In parallel with these, a number of contemporary art shows and movements were organised to coincide with the Dürer year.

The main centre of celebrations in Europe was the painter's home city of Nuremberg, in the western part of what was then still a divided Germany. As well as the events dedicated to the works of Dürer and his age, a separate exhibition concentrated on the cult of Dürer, which still survives to the present day. Using a novel advertising strategy, a modernised picture of the "hippy" Dürer was constructed, with the aim of bringing the artist from half a millennium earlier closer to the people of today. The modern-day interpretation was reinforced with contemporary shows held in the Dürer year, including a large-scale biennial, an exhibition of public sculpture, and the international exhibition entitled Dürer zu Ehren, organised by the Albrecht Dürer Gesellschaft.

The commemorations honouring the "greatest German painter" took place in a politically divided Germany, where Dürer's legacy was interpreted with different emphases by the divergent cultural policies. In the west, he was seen as a free, cosmopolitan,

world-travelling type of artist, whereas analysts in the east highlighted his revolutionary attitude and his sympathy for social ideals. The contemporary exhibition in Hungary expressly paid tribute to Dürer with works by living printmakers, in a period when Hungarian art printmaking was experiencing a golden age. The exhibition provided an opportunity for contemporary Hungarian art, living within strict confines behind the Iron Curtain, to appear in an international context and to define itself in terms of universal artistic connections. The almost 500 works at the exhibition offered a representative overview of contemporary Hungarian art printmaking, while the concept of the show provided a summary of the artistic movements whose common thread was the conscious reflection on classical pictorial tradition and whose stylistic devices lay close to the various registers of archaisation. Prominent among the exhibits were different versions of paraphrases and pastiches referencing specific works. Meanwhile, other artists (e.g. Béla Kondor, Gábor Pásztor, Mihály Gács, Vladimir Szabó) recalled the grand tradition of printmaking not through specific motifs, but by utilising the stylistic characteristics and pictorial thinking of Dürer and his contemporaries, in an archaising style. Other works made in connection with the memorial year, which were not featured in the official show, reflected on Dürer's legacy in a bolder, more political manner (László Lakner, János Major).

Through the exhibition and its reception within the profession, it became possible to determine the relationship between contemporary art and the artistic heritage of the past, and the place of tradition and archaisation in the present-day artistic canon. It is within these spheres of interpretation that this study seeks to outline the trends in Hungarian printmaking around 1970, its connection to art historical tradition, the typical focuses in the Hungarian interpretation of Dürer, and its relationships with the reception of the artist in West and East Germany.

TÁRGYSZAVAK

Albrecht Dürer, Dürer-recepció, Dürer-évforduló 1971, grafikatörténet, parafrázis

KEYWORDS

Albrecht Dürer, Dürer reception, Dürer anniversary 1971, history of printmaking, paraphrase

