

arshungarica

43. ÉVFOLYAM 2017 | 2

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata



In memoriam

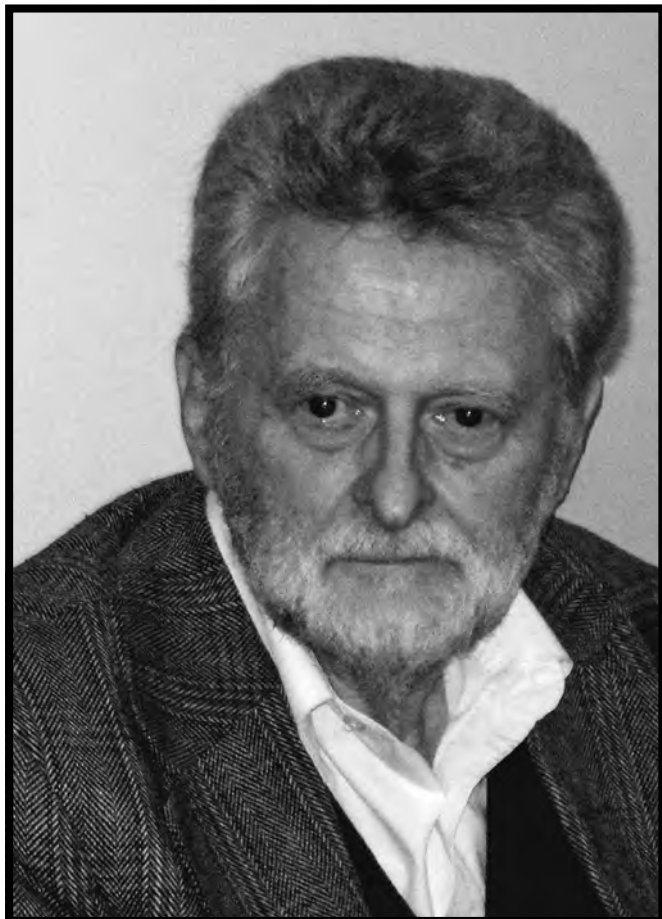
- Marosi Ernő
Tímár Árpád (1939–2017) 153

Tanulmányok

- Tímár Árpád
Interpretáció vagy legendagyártás 155
Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez
II. rész: 1911–1925.
- Gosztonyi Ferenc
„Eszétikai dolgok” 179
Művészettörténeti megjegyzések
Fülep Lajos Az emlékezés a művészi alkotásban (1911) című tanulmányának kontextusához
- Szeredi Merse Pál
Kassák Lajos első kiállítása (1924) 189
- Lantos Edit
A Salzburgi vázlat és a csonkolt téglatest 215
Két esettanulmány Árkay Bertalan (1901–1971) és Csaba László (1924–1995) életművéből

Dokumentum

- Tímár Árpád
Fülep Lajos: Esztétikai dolgok, I. 234
- Bardoly István
Tímár Árpád munkásságának bibliográfiája (1964–2017) 254



IN MEMORIAM

Tímár Árpád

(1939–2017)

Először írok neve alá, a zárójel jobb felére is évszámot: Tímár Árpád, 1939–2017; ez még nem megy magától, de ezt most már mindig így kell írni, ez visszavonhatatlan. 1959-ben, amikor az egyetemre jött, húszéves volt. Az azóta eltelt időben tagja volt egy közösségnek, amely ott alakult ki. Szorosabb vagy lazább kötelékben, de egymásra mindig figyelemmel, egymás hollétét és hogyanlétét számon tartva, ennek a közösségnek tagjai többnek tettek eleget, mint a kollegiális ismeretségnek vagy a barátságnak. Nem találok jobb szót, mint hogy egyívásúak voltunk, jártunk az egyetemre, használtuk, amire lehetett, de legtöbbet talán egymástól tanultunk, ha olykor talán fényesre csiszoltunk is, ezt a polírozást egymáshoz súrolódva nyertük el. Különös, hogy most, amikor visszavonhatatlanságról, a sors megmászhatatlan könyörtelenségéről kell írnom és szólnom, nem a borzadás tölt el, nem is a haláltánc „hodie mihi, cras tibi” igaz, de semmi újat mondani nem képes búcsúkiáltása visszhangzik bennem, hanem annak belátása, hogy mindez számunkra is elnyerte aktualitását, hogy ideje visszafelé számlálnunk hátralévő időnket.

Árpi, amikor utolsó döntésével megkísérelte a – ma már tudjuk – lehetetlent, komoly szavakkal búcsút vett tőlünk, nem zárva ki a folytatás lehetőségét. Most rajtunk van a búcsú sora: el kell engednünk barátunk kezét, amikor hamvai egyesülnek a földdel, melyből vétetett, és helyesen tesszük, ha amennyire lehetséges, számba vesszük, mi az, amit nem akarunk elengedni, aminek megőrzésére barátságunk és hivatásunk kötelez bennünket. Ezt a hivatásunkat, amelyet fiatal felnőttként választottunk magunknak, s amely nemcsak baráti körünknek szolgált keretül, hanem a világban való tájékozódásnak, az emberi kapcsolatoknak, az értékeknek mércéjét is szolgáltatja, ma nehéz változatlanul, hamisítatlanul megőrizni, hogy továbbadhassuk. Nehéz, mert ki akarják ütni kezünkől azokat, akik nem tulajdonítanak neki több értéket, mint színes labdának a játszótéren, és ha azt tapasztalják, hogy ragaszkodunk hozzá, annál inkább igyekeznek tönkretenni. Ha Tímár Árpád hagyatékáról, s ennek az örökségnek

megőrzéséről mint feladatról beszélünk, úgy gondolom, ezt mindenekelőtt azért tesszük, hogy legkövetlenebb szerettei, családja számára tegyünk legjobb tudományos meggyőződésünkkel és szakértelmünkkel alátámasztott bizonyosságot ennek értékéről. Ami a megértő társnak nyilvánvaló, már magyarázatot igényel a gyermekek, s talán bonyolultabban fejthető ki az unokák számára. Csak bízhatunk abban, hogy ami apjuk, nagypapjuk munkásságában, erkölcsi és esztétikai ítéletében értékes volt, azt akarják és tudják majd követni.

Tímár Árpáddal a magyar művészettörténet-tudomány egyik legszorgalmasabb és legnagyobb művelőjét veszítette el. Kiindulópontját az alkotóművésszel való eleven kapcsolat jelentette. Ennek megfelelően kezdetben rendszeres hírlapi műkritikákat is írt, és művelte a szemlélő ízlését és ítélőképességét leginkább próbára tevő műfajt. Utóbb, 1968 után mindenekelőtt művész kortársainknak, az Iparterv-kiállítás nemzedékének műveiben és – tágabb művészetértelmezése jeleként – az Új Zenei Stúdió munkáiban ismerte fel törekvéseinek legfontosabb párhuzamait és támaszait. Azon ritka professzionalisták közé tartozott, akik őszinte odaadással találták meg kortársaink művészetében személyes örömeiket is. Az 1970-es években a *Művészet* című folyóirat szerkesztésében vett részt, s még 1981-től 1986-ig is vállalta a magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének alelnöki tisztségét.

1969-ben (jelezzé itt az 1968/1969-es évszám a nagy megrázkódtatások és lelkiismereti konfliktusok évét!) az addig az MTA Filozófiai Intézetében dolgozó Tímár Árpád munkahelyet és -programot változtatott, a Művészettörténeti Kutatócsoport munkatársa lett. Alapító főszerkesztőként 1973-tól 1980-ig szerkesztette az *Ars Hungaricát*, és meghatározó szerepet játszott ez intézeti közlemények jellegének, stílusának, közös hangnemének kialakításában. Páratlan módon, 1997-ben ismét átvette az akkorra a megfenekléshez közeledő folyóirat szerkesztését, s folytatta 2008-ig, amikor annak első folyama véget is ért. Kiadványok sorát írta, szerkesztette, a legfontosabbak közé

tartozik a *Magyar művészet 1919–1945* sok tekintetben méltatlanul feledett kötete. Még a Filozófiai Intézetben töltött évek határozták meg a historiográfiai munkásságát Henszlmann Imréről szóló szakdolgozatával kezdő Tímár Árpád érdeklődését elsősorban Lukács György fiatalkori munkássága és körének nézetei iránt. Popper Leó írásainak és személyiségének újrafelfedezése azok közé az eredmények közé tartozik, amelyeket a pragmatikus történetírás Leopold von Ranke által meghirdetett alapelve szerint a „Tulajdonképpen hogyan történt?” kérdéssel feltevése jegyében ért el. 1970-től kezdve tevékenységének nem hangos nyilatkozatokkal meghirdetett, hanem rendszeres filológiai munkával megvalósított legfőbb törekvése lett a szellemi történések hű rekonstrukciója, a tévedések és a hazugságok kiküszöbölése, a sérült vagy félrecsavart szövegek helyreállítása.

Két „szeretet” irányítja inntől fogva a tevékenységét: a bölcsessége általában filozófiai s jelesen a művészetfilozófiai érdeklődésében, valamint az emberi gondolatok közléséé a filológiában. E munkának, amely a 19. századi kezdetektől fogva a jelenkorig kiterjedt a művészettörténeti gondolkodás egész történetére, itt csak két nagy művét lehet emlékezetbe idézni. Már frissen végzett művészettörténészként és filozófusként részt vett a Fülep Lajos 85. születésnapjáról megemlékező *Filozófiai Szemle* szám munkáiban, és még az 1970-ben váratlanul meghalt Fülep elvei szerint rendezte sajtó alá 1974-ben és 1976-ban kiadott válogatott tanulmányai két részének három kötetét. 1988-ban jelenik majd meg a Fülep-filológia alapművének, az *Egybegyűjtött írások* méltatlanul ideiglenesnek ható kivitelben kiadott sorozatának első kötete, benne a nyomtatásban publikált munkákon kívül a sokat vitatott kéziratok hagyaték darabjaival is. Tímár élete utolsó évében elkészítette ennek a sorozatnak negyedik, az 1931–1950 között írott cikkeket, tanulmányokat közlő kötetét. A korrektúrát még láthatta, befejezése már nem az ő teendője lesz. Időközben Csanak Dóra, Árpád legfontosabb segítségével és támasza, 1990 és 2007 között kiadta a párhuzamos sorozat, Fülep Lajos levelezése mind a hét kötetét. Az *Egybegyűjtött írások* tartalmazza az egész sorozat talán leginkább várt, legtöbbet vitatott és legfontosabb mű, a *Művészetfilozófia* első fogalmazványát. Amikor a kézirat elkészült, Árpád e-mailben nekem is elküldte. Idézem a kísérő üzenetet 2016. április 19-éről: „Kedves Ernő bácsi! Küldöm tájékoztatásképp a IV. kötet szövegét és az V. kötet tervezett tartalomjegyzékét. TÁ.” Csak azért idézem, hogy láthassuk, hogyan festett nála, akinél sem szerényebbet, sem öntudatosabbat nem ismertem, egy győzelmi jelentés. A másik mű, amely hamarosan megjelenik majd, Csontváryról szól, és annak a mítoszokat eloszlatni

igyekvő forráskritikai sorozatnak része, amelynek során Árpád 1999-ben Csontváry- (és egyben Lehel Ferenc-) reneszánszot diagnosztizált, és 2000-ben az *Ars Hungarica*-ban a Csontváry-kutatásban fellelhető forráskritikai problémákat taglalta. Nemzedékünk nagy élménye és nagy kérdése volt és maradt Csontváry művészete. Így vagy úgy szinte mindnyájunkat megérintett, volt, akit meg is betegített. Árpád minden bizonnyal a ráció fényénél, érzelmektől el nem homályosítva látta ezt a problémát.

Az a kettős szeretet, amely kutatásaiban vezette, az 1970-es években az irodalomtudományi metodika tudatos követésére, az Irodalomtudományi Intézet textológiai műhelymunkájának elsajátítására és művészettörténeti alkalmazására vezette. A „Tulajdonképpen hogyan történt?” kérdéssel feltevése és az igazmondás parancsa lebeggett szeme előtt, amikor az őt kezdettől a legerősebben foglalkoztató kornak – amelyben „Az utak elváltak” – a sajtóját választotta textológiai munkásságának tárgyául. A sajtóból nemcsak a lekerekített vagy meghamisított eseménytörténet ismerhető meg, hanem elfelejtett vagy letagadott szereplők, vélemények, írásművek is. Árpád az 1900 körüli évek sajtójának és művészeti-kritikai életének legfontosabb ismerőjévé, tanújává vált. Segítségé hol nélkülözhetetlen, hol az egyetlen eredmény lett számos vállalkozásban: akár Nagybányáról, akár a Nyolcokról, a nemzetközi impresszionizmus és posztimpresszionizmus fogadtatásáról van szó. Ezeket más helyette nem tudta volna megcsinálni. Szövegközléseiben a szubjektivitás, a személyes vélemény egészen a háttérbe szorul. Közreadásuknak legfőbb motívuma az a meggyőződés, hogy a recepció a művek életének fontos jelensége, tulajdonképpen legfőbb formája.

Az az elv mozgatta, amely Fülep utolsó éveinek tanításában is fontos szerepet játszott, s amely esztétikájának központi kategóriáját, a „konkrét szemléletet” érintette. A most megjelenés előtt álló szövegben Tímár Árpád olvasata szerint ezt találjuk: „A művészi (s ha szépnek nevezünk, az) mindig a tökéletesen sajátos vagy különös, vagyis ami nem hanyagolható el vagy absztrakt-általánosítható semmi, hanem az egész úgy van és úgy fontos, amint van. Minden más szféra megtűri vagy megkívánja az általánosítást; csak az esztétikai nem.” A generációjának ethoszát hozzánk közvetítő Fülep Lajos a sajátos vagy különös konkrét szemléletében foglalta össze azt, amit Ady Endre úgy fejezett ki, hogy „Vagyok, mint minden ember, fenség”. Ady verse a *Szeretném, ha szeretnének* címet viseli, ezt igényelte tőlünk Tímár Árpád is. Őrizzük meg emléket szeretetünkben!

Marosi Ernő

Tímár Árpád

Interpretáció vagy legendagyártás

Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez

II. rész: 1911–1925.¹

Az a széles körű sajtóbeli érdeklődés és figyelem, amely az 1910-ben rendezett, harmadik Csontváry-kiállítást nyomon követte, a következő években nem folytatódott. A művész 1910 után nem állította ki a műveit, festői munkássága a nyilvánosság számára hozzáférhetlenné vált, nem került se közgyűjteménybe, se jelentős magángyűjteménybe egyetlen alkotása sem, képeiről nem jelentek meg reprodukciók, nem adódott tehát alkalom arra, hogy művészetét elemezzék-értelmezzék. Élete hátralévő éveiben alig jelent meg róla valami a magyar sajtóban.

Nagyon kevés nyoma van annak, hogy festőként egyáltalán számontartották volna őt, bár egy-egy elismerő megjegyzés időnként napvilágot látott. Egészen kivételes, figyelemre méltó az az értékelés, amelyet *A Polgár* című napilapban 1911-ben Rippl-Rónai József kiállítása kapcsán fogalmazott meg a kritikus: „Ha jól utána gondolok, hogy hány nagy magyar festő van jelenleg – nagy festő alatt európai viszonylatban számottevő művészt értek – négy név jut eszembe. Kettő még keres: Kernstok és Csontváry Kosztka, a másik kettő már arrivée. Ezek: Szinyei Merse és Rippl-Rónai.”² Nem lehet tudni, kit rejt a cikk alatti szignó, de az szinte teljesen bizonyos, hogy ezt az egyedülálló véleményét a szerző sehol nem fejtette ki részletesebben.

Egy rövid utalás erejéig Bálint Rezső is megemlítette Csontváry nevét. Párizsból küldött tudósításában elsőként vetette fel a Rousseau-val való párhuzamba állí-

tás lehetőségét, ezt írta: „Többször kísérleteztem és már biztos érzéssel, egyenesen a tavaly elhunyt Henri Rousseau képeit keresem; ő mindenestre őszinte volt. Nem is lehet róla mint hivatalos festőről beszélni; nem tartozik semmiféle akadémiához, iskolához. [...] naivitását mindvégig megőrizte. [...] Igen sokban hasonlitos a Csontváry Kosztka Tivadar megnyilvánulásához és bennem egészen sajátos megismeréseket ébreszt ez a dilettantizmusban maradt és a mértéktelenségben is művészetet rejtő piktúra.”³

A következő két évben csupán Csontváry írásművei keltettek némi – de a korábbiakhoz nem mérhető – sajtóvisszhangot. Három műve jelent meg: egy rövid „olvasói levél” a *Világ* című napilapban⁴ – annak nincs nyoma, hogy erre reflektált volna valaki – és két önálló kiadvány: 1912-ben az *Energia és művészet. A kultúr ember tévedése*⁵ című, 1913-ban pedig *A lángész. Ki lehet és ki nem lehet zseni*.⁶

Az *Energia és művészet* című írását Csontváry 1912. május 19-én fel is olvasta a Lágymányosi Kelenföldi Polgári Kör rendezvényén, majd önálló füzetként is megjelentette. Az előadásról hírt adtak a napilapok,⁷ a kiadványt is több helyütt ismertették.

Legkorábban a *Világ* című lapban jelent meg egy rövid, de jóindulatú híradás,⁸ amely azonban jelezte a nyilván nagyon szokatlannak tartott mondanivalónak szóló távolságtartást is: „sajátos, egyénien megírt füzet”-nek nevezte a kiadványt, „amelyben helyyel-közzel

1 A tanulmány első része: TÍMÁR ÁRPÁD: Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez, I. rész. 1905–1910. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 1. sz. 45–62.

2 (K. M.): Rippl-Rónai József. Kiállítása a Művészházban. *A Polgár*, 1911. március 12. 7.

3 BÁLINT REZSŐ: Kiállítások Párizsban. *A Ház*, 4. 1911. 6–7. sz. 297.

4 A zseni tenyésztése. *Világ*, 1912. január 21. 17. Újraközölve: Csontváry-

emlékkönyv. *Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból*. Vál. GERLÓCZY GEDEON, szerk. NÉMETH LAJOS. Budapest, Corvina, 1976. 52–53.

5 Újraközölve: *Uo.* 54–59.

6 Újraközölve: *Uo.* 60–65.

7 *Az Ujság*, 1912. május 16. 23.; *Pesti Hírlap*, 1912. május 17. 6; május 18. 10.

8 *Energia és művészet. Világ*, 1912. június 9. 39.

igen finom észrevételeket találunk”. Csontváry művészi rangja is kapott egy félmondatnyi elismerést: „a piktúrában sok új és nemes revelációt tett”, de a hangsúly már áttevődött arra, hogy „az érdekes életű festő” írásáról van szó.

Az *Ujság* című lap ismertetése⁹ viszont teljes értetlenségről és elutasításról tanúskodik: a „kezdetleges” „füzetecske” publikálását lényegében azzal magyarázza, hogy „a nagy önbizalom készítette” Csontváryt arra, hogy „zsengéjét kinyomassa”. A cikk nem említi, hogy Csontváry festőművész (lehet, hogy a cikk szerzője nem ismerte a festőt, a keresztnevét is elvétette), az azonban mindenképp rögzítendő, hogy Csontváryt túlzott, indokolatlan önbizalommal vádolta.

Csontvári próféta címen megértő, jóindulatú ismeretést közölt a füzetkéről a *Pesti Hirlap*.¹⁰ Ezt az írást – elismerésként – Csontváry is számontartotta, tőle tudjuk, hogy a szignálatlan cikk szerzője Szász Zoltán¹¹ volt. Szász Zoltán, Csontváry „jó ismerőse”, méltatta a festő művészi teljesítményét is: „képei igen érdekesek [...] alapján festő s rengeteg nagyszámú telefestett négyzetméterek alkotója és őrzője [...] [s] mint festő is grandiózus és szertelen” – az ismertetésben azonban a jelenség, a figura került előtérbe. „Budapest szürke emberforgatagában ő egy kiemelkedő, egészen különálló egyéniséget képvisel. [...] Vándor, ha elhaladsz [...] az Andrassy úti Japán-kávéház előtt s a művészasztalnál ülő őszszakállú nagyságok s borotvált arcú ifjak közt látsz egy furcsa, szikár, szakállas embert, aki ing helyett valami furcsa nyakkendőt hord meztelen keblén, nagyokat csapkod az asztalra, lelkesen kiabál s olykor harsányan fel-felkacag, akkor tudd meg, hogy ez az Energia és Művészet írója, a népszerű, kedves Csontvári bácsi.”

Ez a leírás érdekes dokumentuma Csontváry külső megjelenésének, s egyben fontos bizonyítéka annak, hogy 1912-ben valóban mindennapos vendége volt a Japán kávéház művészasztalának, de annak is, hogy a „népszerű” „kedves” figurát „szeretik”, s „érdekes, jóindulatú és ártatlan ember”-nek tartják. Azaz ekkor még fel-

sem vetődött, hogy abban a közösségben, ahol napjait töltötte, s ahol nyilván jól érezte magát, kinevetnék, bolondnak, örültnek tartanák.¹²

Ismertetésre méltónak tartotta Szász Zoltán azt is, hogy „mit beszél, mit ír e kedves, ártatlan különc”. Nem hallgatta el az írás meghökkentő furcsaságát, de ez nem akadályozta meg, hogy megértse a mögötte lévő szándékot: „ha bőbeszédűen és dagályosan is, de alapján egészen helyes dolgokért lelkesedik Csontvári bácsi. A kultúremler tévedése szerinte az, hogy a természetes, egyszerű élet helyett erkölcsstelen, idegrontó életet él, alkohollal, kávéval, nikotinnal mérgezi meg magát s általában az anyagi örömeiket túlságosan kedveli”.

Szász Zoltán nem tartotta ugyan eredetinek ezt a bírálatot – „ezek a tanok igen régiek” –, de Csontváry hitét, elkötelezettségét nagyra becsülte: „Az a hallatlan lendületű, megváltó lelkesültség, mellyel Csontvári őket terjeszti, ránk, ilyesmikhez már hozzászokott tévelygő kultúremlerekre nemigen hat. De mindegy, Csontvári egyénisége belevésődik emlékezetünkbe s nem is tudunk rögtön napirendre térni fölötte. Ez az ember néhány évezerral elkésett alak. Egy tipikus keleti próféta, [...] Alapján helyes eszméket hirdet, lángoló, de zagyva stílusban, szegényes, sőt nevetséges érveléssel, ámde szuggesztív, elragadó jóhiszeműséggel.”

A brosúra megjelenése alkalmat adott Bálint Rezsőnek is, aki korábban már írt az 1910-es kiállításról, hogy újra megfogalmazza véleményét a festőről, s természetesen írásművéről is.¹³

Míg a korábbi kritikák azt hangsúlyozták, hogy „nem hasonlít senkihez; nincsenek előhírnökei neki, [...] Csontváry művei előtt megállna a bíráló bizottság kisdéd esze, s semmiféle izmusba sem tudná őket beszorítani, mert Csontváry sajátos művészi egyéniség, aminő még nem volt s nem lesz”.¹⁴ – „Mintha soha modern festményt nem látott volna, mintha minden hatástól függetlenül próbálkozott volna meg a festéssel”,¹⁵ – „A művész járatlan úton jár, s ez az út teljesen az övé.”¹⁶ – most viszont Bálint Rezső azt hangsúlyozta, hogy „a Csont-

9 Energia és művészet. Az *Ujság*, 1912. június 18. 18.

10 Csontvári próféta. *Pesti Hirlap*, 1912. június 21. 15.

11 Csontváry kiadatlan önéletrajza. *Csontváry-émlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 84. Szász Zoltán (1877–1940) író, újságíró, ekkor a *Pesti Hirlap* munkatársa.

12 Gerlóczy Gedeon egyik visszaemlékezése szintén arról tanúskodik, hogy Csontváry hétköznapi környezete semmi kirívót nem talált viselkedésében: „1919 októberében építési irodám részére műtermet kerestem. Így jutottam el az akkor Fehérvári út 34–36. számú, a Gárdonyi szobor mögötti sarokházba. [...] A házfelügyelő a következőket közölte: »Egy idős festőművész bérelte, s ő pár hónappal ezelőtt megbete-

gedett, majd a János kórházban meghalt. Barátságos, kedves ember volt, a házban mindenki szerette, tisztelte.« (ROMVÁRY Ferenc: A Csontváry-krónika korai fogalmazványa, II. A *Janus Pannonius Múzeum évkönyve*, 34. 1989. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 1990. 295–296.)

13 (B. R.) [BÁLINT Rezső]: Csontváry igaza. *A Kéve könyve*, I. 1912. október [30–31.]

14 Y-n [Yartin / NYITRAY József]: Csontváry képkiallítása. Az *Ujság*, 1908. november 4. 10.

15 (e. a.) [ELEK Artúr]: Csontváry Tivadar festményei. Az *Ujság*, 1910. május 29. 21–22.

16 Csontváry Kosztka Tivadar kiállítása. *Világ*, 1910. május 29. 17.

váry-féle művésztípus ma már olyan kialakult jelenség, hogy csak idő kérdése, amikor valaki komolyan és teljes odaadással közelről is meg fogja nézni ezt a tisztára mai produktumot”. Meg is nevezett egy művészt, akit e típus képviselőjeként Csontváry rokonának tartott: „Hogy csak találmomra említsek a sok közül, meg kell hogy említsem a francia Henri Rousseau nevét, [...] bár művészetükben teljességgel ellentétesek, [...] emberi megnyilatkozásukban [...] meglepően sok a hasonló.” Itt tehát ismét felvetette a Rousseau-val való összehasonlítás lehetőségét, amely azután – a rokonságot vitatva vagy azzal egyetértve – végigvonul a későbbi Csontváryról szóló irodalmon.

Bálint Rezső elismerte Csontváry festői erényeit, „egy-két tájképével [...] mesterségbeli tudásról, [...] igen előkelő és biztossággal tartott látásról tesz tanúságot”, de szerinte fontosabb Csontváry „szerteágazó egyénisége, mértéktelen elképzelései, melyekkel külön-külön és határ nélkül akarja közvetíteni mindazokat a revelációit, melyekkel a természeti jelenségek megajándékozták”.

Csontváry írásművét problematikusabbnak ítélte: „a gondolati kakofóniáknak” ez a gyűjteménye „sok röhejt fakaszt – joggal, jogtalanul –, nem mindig a Csontváry igazán múlik, egy kevéssé mindig a röhögőkén is, akik nemigen szeretnek látni is, ha röhögni akarnak”.

Bálint nyilvánvalóan nem a „röhögők” oldalán állt: „amilyen nemesen tiszta, igaz a tehetsége, olyan igaz és minden együgyűségében becsülendő az írása, [...] Mert bár jó igaz, hogy szavakkal összerakott értelmi káoszt ritkán sikerül ilyen szórakoztató rendben összehalmazni, és a selyemtenyésztésről való utópiája is szinte egyedülálló a maga kuriozitásában – mégis felette becsülendő az a rajongás, mellyel a természet iránt érez [...] ha nem is festette volna azokat a képeit, melyekért méltán becsülhetjük, úgy ezért a rajongásért megérdemli, hogy a művészt lássuk benne.”

Ez a reflexió tehát már erőteljesebben utal arra, hogy a Csontváry hirdette gondolatok sokak számára nevetségesek, de azt is hangsúlyozza, hogy változatlanul fgyelemre méltó festőnek tartja.

Az 1913-ban megjelent írás, *A lángész* jóval szerényebb visszhangot keltett, eddig csupán egyetlen rövid ismertetés került elő,¹⁷ a *Magyar Hirlap* újságírója úgy vélte, hogy a „zseni tenyésztéséről Ostwald Vilmos, a jeles német tudós érdekes tanulmányt írt, [...] Erre a tanulmányra akar válasz lenni egy *Csontváry* nevű úr rövid ér-

tekezése”. Itt viszont megint nem esett szó arról, hogy Csontváry ismert festő, noha arról tudott a recenzens, hogy a szerző „már több hasonló irányú munkát írt”. Csontváry írásáról csupán annyi mondandója volt: „Elmélete oda irányul, hogy vannak kiválasztottak, de az egészséges és céltudatos nevelés is válthat ki jeles elméket. A tanulmány [...] nyelve és magyarázó modora nem mentes zavarosságoktól és tévedésektől.”

Megjelent 1913-ban egy hosszabb beszámoló is Csontváry életének aktuális eseményeiről. Erről a cikkről a szakirodalom eddig nem vett tudomást, információit nem használta fel, pedig a cikk rendkívül tanulságos, részletesen dokumentálja azt a radikális fordulatot, ami Csontváry közvéleménybeli megítélésében ekkor bekövetkezett.

Lippay Gyula¹⁸ írása a *Budapest* című napilapban jelent meg *Csontváry itthon. Megjött a próféta*¹⁹ címen. Előzményéhez tartozik, hogy a *Pesti Hirlap*ban október elején megjelent egy rövid hír: „A Japán-beli művész-asztaltársaságot Csontváry Tivadar festőművész Konstantinápolyból értesítette, hogy keleti útja teljes eredménnyel végződött és kérte, hogy ezt a nyilvánossággal tudassák. A művész, a világitó színek feltalálója, a napokban megérkezik.”²⁰

Ennek a hírnak forrását képező levelezőlap anyagi mivoltában is fennmaradt, a többször reprodukált dokumentum eredeti szövege a következő: „Keleti utam teljes eredménnyel végződött. Ha jelen van Szinyei vagy dr. Lázár úgy kérem őket, hogy ezt a kormánnyal s a nyilvánossággal tudassák. Nehány nap múlva a viszontlátásra Csontváry.” *A Pesti Hirlap* híradása az eredeti szövegből elhagyta a Szinyeire, Lázár Bélára és a kormánnyra utaló szavakat, nem lehetetlen, hogy tapintatból, s magyarázatként kiegészítette: „a művész, a világitó színek feltalálója”.

Lippay is ennek a hírnak a variációjával indította cikkét. Felvezető, ironikus hangú mondata azonban már egyértelműen jelzi a gúnyolódás szándékát: „a következő hír remegtette meg a magyar hírlapolvasók lelkét”. A „sürgöny” átminősített szövegbe visszahelyezte a „kormány” emlegetését, nyilvánvalóan azért, hogy az aránytévésztést, a nagyotmondást, Csontváry magatartásának abszurditását hangsúlyozza. „Csontváry Kosztka Tivadar, a kiváló festő, a világitó színek fölitalálója Konstantinápolyból sürgönyözött a Japán-kávéházbeli művész asztaltársaságnak, hogy útja teljes eredmén-

17 Csontváry: *A lángész. Magyar Hirlap*, 1913. március 8. 12.

18 Lippay Gyula (1883–1941) hírlapíró, a *Budapest*, majd a *Kis Ujság* munkatársa.

19 L. Gy. [LIPPAY Gyula]: *Csontváry itthon. Megjött a próféta. Budapest*, 1913. október 10. 7.

20 (Hír Csontváryról). *Pesti Hirlap*, 1913. október 4. 25.

nyel végződött s jön hazafelé. Kéri, értesítsék erről a kormányt és a közvéleményt.” Ebben a kontextusban „a kiváló festő, a világító színek föltalálója” már egyértelműen gúnyként hat, nem jelent pozitív, elismerő értékítéletet.

A továbbiakban Lippay arról számolt be, hogy felkereste a kávéházban a hazaérkezett Csontváryt, hogy megtudja, mi rejlik a „teljes eredmény” kifejezés mögött: „megkértük, mondja meg, *mi az a teljes eredmény, amelyről sürgőnyözt?* [...] De Csontváry mester nem felelt. Kérdésünkre titokzatosan mosolygott és selymes prófétai szakállát simogatta. Hallgatott, mint a sivatag szfinxe, s így ki vagyunk téve mi is, a kormány is, meg a közvélemény is annak, hogy esetleg örök titok fog maradni az, amit Csontváry mester teljes eredményen értett”.

A gúnyolódást Lippay Csontváry művészetének „bemutatásával” folytatta: „Mindenki tudja, ki az a Csontváry. Ha azonban esetleg mégis akadna olyan együgyű lélek, olyan megrögzött bűnös, aki még ma sem tudná, kicsoda Ő, annak a következőkben adunk felvilágosítást: Csontváry elsősorban festőművész. Ezen a téren erősen készülődik a világrekord megjavítására. Tehetsége ugyanis akkora festmények festésére készíti, amekkorákról a vázsongyárosoknak eddig fogalmuk sem volt.” A méreten kívül tehát semmi mondanivalója nem volt a kritikusnak Csontváry művészetéről. Ennek is volt persze előzménye: Kézdi-Kovács „horribilis méretek”-ről beszélt korábban.²¹ Ezt a jellemzést Lippay megtoldotta még egy egészen bizarr feltételezéssel, amelynek valószínűleg semmi alapja nem volt, de nagyon jól hangzott: „Dolgozik egy olyan nagy képen, amely Budapest egyetlen termében sem fér el, s így a művész arra határozta el magát, hogy a nyugoti pályaudvarban fogja kiállítani. *A vonatok azalatt az idő alatt, míg a kép a pályaudvarban lesz, nem fognak egészen befutni, hanem kívül fognak megállani.*”

Elindult tehát a versengés, ki tud bizarrabb történetet kitalálni Csontváryról.

De nem kímélte Lippay Csontváry írásműveit sem: „Másodsorban író Csontváry. Már több könyve jelent meg, s ezek közt is kiválik az »Energia és művészet« című hatalmas kötet, amely tíz (10) lapból áll. Erre önök azt fogják mondani ismét, hogy tíz lap még nem hatalmas kötet. Nincs igazuk. Egyszerűen nincs igazuk. Az a tíz lap fölér hatalmas kötetekkel, csupán meg kell érteni mindazt, ami benne van.”

Hogy mi van a tízlapnyi szövegben, azt már szóra sem méltatta az újságíró. De hogy tovább fokozza a fi-

gura furcsaságát, hozzáteszi még: „Ezen kívül Csontváry feltaláló is. De ez még mind semmi. A festő, az író és a feltaláló csak a megnyilatkozás földi formái, a lényeg, a nagy, a fenséges lényeg az, hogy Csontváry – próféta.”

A „próféta” kifejezés jelentése itt megfordul. A szó-
nak Csontváryval kapcsolatban korábban nem volt pejoratív felhangja, nem tapadt hozzá a gúnyolódás szándéka. Szász Zoltán a „népszerű, kedves Csontvári bácsi”-t, az „érdekes, jóindulatú és ártatlan ember”-t nevezte prófétának. Lippay viszont már a figura, a magatartás abszurditását hangsúlyozza: „hogymért próféta a Mester, erre a felmerülő kérdésre csak szánakozó mosollyal felelhetünk. Miért próféta valaki?! Hát azért, mert arra rendeltetett a sors által, hogy embertársait oktassa s a tévelygő emberiség számára megmutassa azt az utat, amely az erény diadalán keresztül az üdvösséghez vezet!”

Korábban, a kiállításáról szóló kritikák – bár külön-
ségén sokszor fennakadtak – azt többnyire elismerték, hogy „tiszteltetreméltó idealizmus”, „naiv őszinteség”, „hit és rajongás” vezérli a művészt. A bulvárlap kritikusa viszont már-már bohócot csinál belőle: „Csontváry mester az idén is, mint minden esztendőben, a nyarat az arabs és szíriai sivatagokban töltötte, ott készülvén arra, hogy festményeivel megváltoztassa és megváltsa a szenvedő emberiséget. Az idén *a sivatagban ünnepelte hatvanadik születése napját*, s most ragyogó jókedvben, friss egészségben fogadja a hódolók üdvözlését a Japán-kávéház teraszán. *A művészek jelenleg azon fáradoznak, hogy rábíriák a királyt, nevezze ki Csontváryt Budapest főpolgármesterévé*, ami ha megtörténnék, nagyszerű perspektíva nyílnék meg a főváros fejlődése szempontjából.”

Ennek a „színes” tudósításnak az ellentéte volt az a szűkszavú, tárgyilagos, pontos adatokat (de értékelést nem) közlő lexikoncikk, amely 1915-ben jelent meg a *Magyar képzőművészek lexikona* első kötetében.²² Az írás a pálya fontosabb állomásait, a kiállítások évszámát, az 1908-ban kiállított művek listáját és néhány Csontváryról szóló cikk adatait sorolta fel. A lexikonszerkesztők tehát – a kávéházi vélekedések ellenére – dokumentálásra méltó művészként foglalkoztak Csontváryval.

1918-ban Lázár Béla művészanekdotákat felsorakoztató könyvében Csontváryról is megemlékezett. Az első történet az 1905-ös kiállításához kapcsolódik: „Egy délután, mit sem sejtve, ülök a Baross-kávéházban, mikor elélem áll egy – hogy is mondjam? – bohém külsejű úriember, utazó sapka a fején, zsebkeendő ing helyett

21 (k. k. I.) [KÉZDI-KOVÁCS László]: Csontváry kiállítása. *Pesti Hirlap*, 1908. november 4. 10.

22 SZENDREI János–SZENTIVÁNYI Gyula: Csontváry Kosztka. *Magyar képzőművészek lexikona*. Budapest, Közkutatásügyi Minisztérium, 1915. 332.

a nyakán s meghív az Iparcsarnokban rendezett külön kiállítására. Elmondja, hogy patikus volt, de patikáját bérbe adta s festő lett, tanult Münchenben, volt Jeruzsálemben, festette a baalbeki templomot, a jajcei vízesést, villanyvilágított fákat, a keleti pályaudvart éjjel, a görög színházat Taorminában, a tiroli vidéket, a jeruzsálemi panaszfalat – ez mind látható az Iparcsarnokban.” Csontváry külső megjelenése leírásában nagyon hasonló ahhoz, amit a róla fennmaradt fotó is tanúsít. A képek felsorolása azonban nem pontos, a baalbeki templomot ábrázoló festmény később készült.

Hogy mi volt Lázár véleménye Csontváry művészetéről, az közvetlenül nem derül ki könyvéből, csupán Csontváry önértékelését közli, nyilván úgy gondolta, hogy a túlzások önmagukért beszélnek: „Csontváry büszke volt alkotására. Európa legnagyobb művésze ő, képei megfizethetetlenek, két milliónál olcsóbban nem eladók, vagy mind vagy semmi. Csontváry ezenkívül népboldogító, tele van az agya nagyszerű ideákkal, amiről röpiet adott ki, s mivel Sáros megyei, Szinyeivel való gyermekkori barátsága a Japán-asztalhoz kapcsolta.”

A mondat utolsó fele azonban már félrevezető, tényként közöl olyan összefüggéseket, amelyek alaptalan feltételezések. Egyrészt Szinyei és Csontváry valóban közös vidékről származott, de annak semmi nyoma nincs, hogy gyerekkori barátok lettek volna. Nem is lehettek volna, hiszen sem életkoruk, sem lakhelyük, sem társadalmi helyzetük nem tette ezt lehetővé. Másrészt meglehetősen rosszindulatú feltételezés, hogy Csontváry nem művésze jogán, hanem csupán Szinyei ismerettségére jutott be a művésztiársaságba. Szász Zoltán méltatása azt tanúsítja, hogy Csontváryt – minden furcsasága ellenére – festőművészek tekintették.

Lázár második anekdotája a napisajtóból már ismert konstantinápolyi képeslap történetét meséli el, a dokumentumot faksimilében is bemutatja. Majd egy korábban még nem publikált kávéházi történettel zárja a Csontváry-fejezetet: „Csontváry soha sem beteg. Titka van. Mikor néhai királyunk megbetegedett, határtalan lojalitásból elárulta titkát. Felterjesztést intézett a kabinetirodához, kérve, hogy – tegyék ki őfelségét a napra. Ez a gyógyulás titka. Várt választ, de nem jött. Az asztal megsajnálta és küldött neki egy távirati kö-

sznő levelet. Azóta Csontváry túl boldog. Most eltűnt egy idő óta. Halhatatlan remekeit szaporítja? Oh jaj! – ki fogja őket megfizetni a mai drágaságban? Ma már talán tíz millió gyűjteményeinek vételára.”

Ekkor tehát már nincs szó a képek elemzéséről, értelmezéséről, világító színekről, mindennel dacoló energiáról, lángoló idealizmusról, a természet és a művészet szeretetéről, naiv őszinteségről, monumentalitásról, dekoratív érzékről, csupán egy megmosolyogni vagy kinevetni való, együgyű kávéházi figuráról. Nem árt külön hangsúlyozni, hogy ekkor sem a festményeit nevetik ki, hanem magatartását, jobbító szándékú terveit, furcsa nyelvezetű írásműveit, a kávéházi ugratások során rászedett naivitását. Az írást Pólya Tibor karikatúrája illusztrálja.

Az utolsó nagyobb írás, amely még Csontváry életében megjelent róla, Kaczér Vilmos²³ riportja volt a *Pesti Futár* című bulvárlapban.²⁴ A cikk megírásának ürügyét az adta, hogy a Tanácsköztársaság idején, egy a művészek helyzetére vonatkozó felmérés során feltűnést keltő választ küldött be Csontváry a szakszervezethez. „»Csontváry, a világ legnagyobb érzés-plein-air festője.« Ezzel az eredeti aláírással érkezett be egy kérdőív ahhoz a bizottsághoz, amely a festőművészek kataszterét készíti. A kérdőívnek azt a pontját, hogy kit tart a világ öt legjobb modern festőjének, röviden így töltötte ki Csontváry: »Minthogy én vagyok a világ legmodernebb festője, alattam sokan lehetnek.«”²⁵

Csontváry válaszána híre művészkörökben nyilván nagyon hamar elterjedt, s a történet alkalmasnak látszott arra, hogy egy színes riportban a szélesebb olvasóközönség érdeklődését is felkeltse. Kaczér Vilmos riportként kereste fel Csontváryt otthonában, s egész sor életére, életkörülményeire vonatkozó kérdésre kerített sort. Feladata nyilván az volt, hogy minél részletesebben bemutassa a meglepő választ adó figura különlegét. Ezt a feladatot kiválóan megoldotta a riporter, a legapróbb részletekre is felfigyelt, amelyek a jelenség szenzációjellegét növelték.

Már a művész nevét is különösnek, furcsának tartotta Kaczér: „vidéki színészeknek volt ilyen nevük hajdan”. Rejtőzködő életére utalt, hogy nem volt könnyű megtalálni Csontváry műtermét, lakcíme kollégái közt sem volt közismert. „Telefonja nincs a mesternek, a la-

23 Kaczér Vilmos (1878–1953) újságíró, később *A Toll* című folyóirat szerkesztője.

24 (kv.) [Kaczér Vilmos]: Csontváry, a világ legnagyobb érzés-plein-air festője. *Pesti Futár*, 12. 1919. május 2. 579. sz. 10–13. Kaczér szerzőségét egy tíz évvel későbbi, a riport körülményeiről írt visszaemlékezésé

igazolja: Kaczér Vilmos: Csontváry (1853–1919). *A Toll*, 1. 1929. augusztus 18. sz. 38–40.

25 Ennek a történetnek egy változatát – szemtanúként – később Herman Lipót is megírta. HERMAN Lipót: *A művészasztal*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1958. 96.

kásjegyzékből kihagyták, a Fészekben nem lehetett a rengeteg cím között megtalálni, a Kelenhegyi úti műterem-bérházban tudtam meg Herman Lipóttól és Pólya Tibortól, hogy Csontváry a külső Fehérvári úton lakik. Ott aztán egy pékné igazított útba, akinek Csontváry régi bevője. Éppen akkor tett félre részére egy deka kenyeret.”

Az „egy deka kenyér” megemlézése már egyben az első adalék puritán, aszketikus életvitelének leírásához. Ezt kifejtve megtudjuk: „nem nagyok az igényei, a háború előtt – így mesélte nekem – vett két sült krumplit, négy krajcárért vaját, öt krajcárért egy roll mopszot vagy debreceni kolbászt, hozzá egy gyönyörű almát, ha jól esett, egy teát is csinált otthon, s megvolt a vacsorája. Jelenleg ennyi se kell, s pénzt takarít meg”. Ezt a leírást tekinthetjük a Csontváry táplálkozására vonatkozó legendák első változatának, a későbbi variációk – aszalt szilva, főtt kukorica, nyers savanyú káposzta – ezt csupaszították tovább.

Csontváry különségének következő, döntő bizonyítéka, hogy: „Eddig egyetlen egy képet sem adott el.” Ez a közvélekedés szerint nyilván az abszurditás netovábbja. „Csontváry nem valami ifjú óriás. Csontváry, teljes nevén Csontváry-Kosztka Tivadar, hatvanhat éves elmúlt. [És] Eddig egyetlen egy képet sem adott el.” Miért fest valaki, ha nem akarja eladni, ha nem akar díjat nyerni – a közönség és a szakma szemében is a vételár, az aranyérem, az állami vásárlás a „siker”, az elismertség legfőbb mércéje. Ha viszont elég tehetős a művész, s nincs szüksége a művei értékesítéséből származó jövedelemre, ha csak a maga kedvére fest, akkor nem vehető komolyan, akkor csak műkedvelő. Pedig a felkínált összeg is szenzációs: „Egy festményéért egymillió kétszázezer koronát ígértek. Ez olyan nagyméretű, hogy Budapesten nincs helyiség, amelyben ki lehetne állítani.” Ez a megjegyzés legnagyobb képére, a *Baalbekre* vonatkozott. Megjegyzendő, hogy Kézdi-Kovács szerint hasonló kijelentést már első kiállításakor is tett: „büszkén hirdeti, hogy nagy taorminai tájképét százezer líráért sem adta oda”.²⁶

Csontváry életkörülményeiről is beszámol a riport, itt említik először műtermének pontos címét: „A világ legnagyobb érzés-plein-air festője plein airban, a Fehérvári úti Hadik-palota negyedik emeletének folyosóján fogadott, ahol napfürdőt vett. Műtermébe nem vezetett be, mert aznap nem separt még. Cselédje nincs,

maga takarít, főz, varr, talpal, készíti az ingeit, lábravalóit párizsi plakátokból.”

Csontváry a továbbiakban műveiről mesél: „Ez Baalbek festménye – beszélt el Csontváry – mindenki ismeri, ez a világ legnagyobb plein air festménye.” Beszámol a párizsi sikeréről is: „kivettem Párizsban egy nagy palotát, egy kristálypalotát, s harminckilenc más művemmel együtt bemutattam. Pierre Weber drámaíró, a New-York Herald kritikusa ezekkel a szavakkal gratulált: »Ön engem meglepett, a munka túlszárnyal mindent, ami a világon létezik.«” Ez a beszámoló bővebb, mint az 1908-as katalógus utalása.²⁷ Megnevezi a kritikust, megemlíti a kiállított művek pontos számát és a helyszínt, a „kristálypalotát”.

Ezt követően budapesti elismeréséről is beszél Csontváry: „Budapesten Yartin »Az Ujság«-ban és a »Világ«-ban azt írta, hogy ilyen még nem volt és nem is lesz. Mi az energiát megértjük, de a kizsigeléshez, a kielémezéshez nincsen méltó tudásunk. Mert ha volna, akkor meg is tudnánk csinálni.”

Csontváry tehát valamilyen mértékig figyelemmel kísérte a róla szóló írásokat, s az elismeréseket számontartotta. Ennek a Yartinra vonatkozó megjegyzésnek például a feljegyzéseiben is található egy bővebb változata.²⁸

Büszkén sorolja a többi képét is: „sokkal színesebb naplementében a Taormina, görög színházzal, Etnával és a világító, mély tengerrel. Itt van a nagy tarpataki víz-esés, a Tarajkától nézve a Tátrát, a Szilágyi-monumentum mellett, itt vannak a cédrusok, az összes európai víz-esések, a jeruzsálemi panaszfalak. Van sok kairói, athéni képem”. Szóba kerül tulajdonképpen az is, hogy miért nem láthatók Csontváry képei: „Ezek a festmények rolnizva vannak, hogy össze ne ragadjanak, kiállítani nem lehet, mert a keretek százezer koronába kerülnek, s nincs is Budapesten elég tág helyiség. A Múcsarnokban nincs hely, a nagy festményeknek harminc-negyven méter hosszú distancia kellene, távlat, hogy zavartalanul láthassák, s nincs csak húsz-huszonöt méter, és a közönség is elzár tíz métert.” A Múcsarnokra vonatkozó megjegyzés nem egyértelmű, nem tudni, hogy a „nincs hely” azt jelenti-e, hogy Csontváryt elutasították (erre van korábban is utalás, Kézdi-Kovács 1905-ös kritikájában azt írja: „A budapesti Múcsarnok és a »Nemzeti Szalon« azonban szűkkeblűen meggátolták azt, hogy a »Csontváry« név világhíre az ő helyiségeikből indul-

26 (k. k. I.) [KÉZDI-KOVÁCS László]: „Csontváry”. *Pesti Hirlap*, 1905. szeptember 9. 6.

27 [...] tavaly Párizsban történt kiállításon a Newyork Herald kritiku-

sa egyenesen kimondá, hogy minden a világon létező festmény túl van szárnyalva” *Csontváry-émlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 43.

28 Uo. 92.

jon ki.”²⁹), vagy a nagyméretű képek számára nincs elég tér, vagy csupán azt, hogy akkor éppen az épület katonai kórházként működött, s egyáltalán nem fogadott kiállításokat. De a végeredményen, a képek rolnizott állapotán ez persze nem változtat.

Reálisan értékeli Csontváry kiállításainak visszhangját is: „Egyszer az Iparcsarnokban állítottam ki egy részletet, azonban a havazás megakadályozott, a publikum nem jöhetett, csak pár művész. Aztán egy másik alkalommal, vakációkor, a régi Múgyetem helyiségeiben szellőztettem ki kissé.” Azaz, sem a kellemetlen novemberi időjárás, sem a kiállítási évad utáni „vakáció” időszak nem kedvezett igazán a szélesebb körű látogatottságnak.

Életrajzi mozzanatok is felvázol Csontváry a riporterek, aminek az az újdonsága, hogy először beszél a nyilvánosság előtt elhivatásáról, bár még mindig eléggé tartózkodón: „1880. október 14-én lettem jóslással, szóbelileg a láthatatlan által kinevezve, kijelölve festőnek, azt nem mondom meg, mi volt köztünk szóbeli, erre nincs még szükség. 1884-ben megélhetés céljából gyógyszerértáros lettem, 1894-ben bérbe adtam a patikát, s hatvan forint havi jövedelemmel beutaztam a világot, negyven-ötven méteres festményeket cipeltem a Libanonon, s az arábiai sivatagon keresztül, karavánokkal hónapokig küszködtem az éhséggel és szomjúsággal, amíg megszoktam a kopláló életet. Ma tisztán saját konyhámön élek, vegetáriánus konyhán.”

A beszélgetés során Csontváry szóba hozza anyagi helyzetét: „Az állam soha nem vásárolt tőlem, s privátim sem adtam el, és nem is adhattam el, mert drága voltam, s nem volt keretem.” Ezt nem panaszként mondja, hiszen korábban is büszkén állította, hogy nem szorul rá arra, hogy képeit eladja, annak is tudatában van, hogy árait magasra szabta, de az furcsa, hogy okként a keretek hiányát is számontartja. Volt olyan kritikus, aki ezt korábban is szóvá tette, de azt nem tudjuk, hogy Csontváry akkor nem tudott, vagy nem akart konvencionális keretezésre pénzt áldozni. A háború után már persze nyilvánvalóan nem tellett „százezer” koronás keretekre.

Annak deklarálása, hogy az „állam soha nem vásárolt tőlem, s privátim sem adtam el” ugyanakkor azt is

hangsúlyozza, hogy Csontváry teljes mértékben szakított a művészeti élet intézményrendszerével, kivonult a művészeti közéletből, vállalta a kívülállást, ami egyben a függetlenségét is biztosította. Feltételezhetően pontosan tudta, hogy képeinek jó része sem mérete, sem témája miatt nem illik bele az eladható műcsarnoki képek sorába.

A riport szerint különös magyarázatot fűz Csontváry a kecskeméti földrengés élményéhez. Úgy érzi, az, hogy a földrengést megjövendölte – megrendelte? –, igazolja „az isteni összeköttetést”.³⁰

Nagy terveiről is beszámol: „száz nagy műtermet tervezett [...] Lakással [...] teljes ellátással, utazási költséggel”. „Másik eszmém az, hogy selyemtenyészéssel fel lehetne az országot lendíteni. Fent voltam a népbiztosságnál, Kelen elvtárral tárgyaltam. Azt szeretném, ha ezt az évet nem veszítenénk el.” Különleges képességével büszkélkedik: „Bal szemem, ez a művészi szem olyan páratlan, hogy a napot ellenőrzöm működésében, erre nem képes senki sem, megvakítaná az embert, és én csinálom.”

Sorjáznak tehát a különös, furcsa történetek, amelyek azonban csak azt támasztják alá, hogy Csontváry valóban külön volt, de szó sem esik arról, milyen festő volt, mit alkotott valójában, volt-e valami alapja annak, hogy „a világ legmodernebb”, „legnagyobb érzés-plein-air festője”-ként mutatkozzon be.

Lehel Ferenc Csontváry-könyve

Csontváry 1919. június 20-án meghalt, művészetének befogadástörténete ekkor újabb fordulópontjához érkezett. Hagyatékának nagy része – ha két lépésben is, de végül – Gerlóczy Gedeon tulajdonába³¹ került. Ezzel teljesen új helyzet teremtődött, a szélesebb nyilvánosság számára az életmű ismét hosszabb időre hozzáférhetővé vált. Köztulajdonban egyetlen alkotása sem volt, életében reprodukció sem jelent meg képeiről, megismertetésük, nyilvánosságra kerülésük a továbbiakban nagy mértékben azon múltott, hogy mi a szándéka Gerlő-

29 KÉZDI-KOVÁCS 1905. (ld. 26. j.)

30 „Kigúnyoltak, követelték, hogy ha próféta vagyok, igazoljam az isteni összeköttetést földrengéssel. Ha csak ez kell, ha ez fog meggyőzni, jönni kell, jönni fog. Alig értem Münchenbe, már künn volt a plakát a kecskeméti földrengésről. Erre rögtön visszafordultam. Nem győztek eleget álmélkodni a Japánban.”

31 Gerlóczy egy 1959-es visszaemlékezése szerint először csak a nagyméretű képek kerültek hozzá: „Dr. Kosztka Istvánnal megismerkedve

lelkeseдем átragadt rá is és elhatároztuk, hogy közösen fele-fele arányban megvásároljuk az árverésen a képeket. Ez be is következett [...] A nagy darabokat nekem kellett elhelyeznem, a kisebbeket dr. Kosztka István őrizte meg, 1928-ban dr. Kosztka István elvesztette kedvét a képekkel szemben és azt az ajánlatot tette, hogy vegyem át a vételáron. Ez meg is történt.” ZOMBORI Lajos: A Csontváry-krónika korai fogalmazványja, I. A Janus Pannonius Múzeum évkönyve, 34. 1989. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 1990. 290.

czynak. Azt nem tudjuk, hogy gondolt-e a képek – vagy egy részük – eladására, de kiállításukat, bemutatásukat bizonyára tervezte. Nyilván ezért sem zárkózott el attól, hogy valaki foglalkozzon a művekkel. Emlékezése szerint nem ő kérte fel Lehel, hogy írjon Csontváryról, a kezdeményező Lehel volt. „1921-ben Lehel Ferenc festőművész és művészettörténész felkeresett, mert a Kosztká családtól megtudta, hogy én vásároltam meg a Csontváry hagyatékot. Tanulmányt és könyvet akart írni Csontváry művészetéről és a reprodukciók részére a képek lefotografálásához engedélyemet kérte.”³²

Gerlőczy jellemzése annyiban helytálló, hogy Lehel Ferenc valóban festőnek készült, 1903 és 1907 között a budapesti főiskola növendéke volt, Nagybányán is több nyarat töltött. Pályafutásának elején, a Könyves Kálmán nevezetes 1907-es kiállításán a modern fiatalok közt ő is kiállított,³³ bölcsészeti tanulmányokat azonban nem folytatott. A festéssel hamar felhagyott, érdeklődése elsősorban a modern törekvésekkel kapcsolatos művészetelméleti kérdések felé fordult. Tanulmányokat, könyveket írt e tárgykörben. Szerény terjedelmű, de témaválasztásánál fogva úttörő kezdeményezésnek tekinthető a *Magyar művészet a törökvilág idején* (1913) című könyve, ennek alapján nem teljesen alaptalan a művészettörténész minősítés sem.

Hogy mikor és mi keltette fel érdeklődését Csontváry iránt, nem tudjuk. Korábban, 1921-ben megjelent írásait megelőző publikációiban Csontvárynak még a neve sem fordul elő. A modern művészet sorsát, alakulását áttekintő könyvében,³⁴ A *Keresők* című fejezetben „a művészet bomlása”-ról, „a művészet csődjé”-ről beszél, „ennek a csődnek utolsó, legizgalmasabb fejezete a »keresők« sorstörténete. A »keresők« balsorsa valóban egy kor tragédiája”.³⁵ Törekvéseik kudarcát, a megtorpanást, a visszafordulást emlegeti, a „megtért keresők” közt Picasso mellett a magyar vezérek, Kernstok, Grünwald, Vaszary nevét sorolja.³⁶ Lehetséges, hogy a csalódás, a kiábrándulás légkörében Csontváry felfedezésével valamiféle ellenpéldát talált Lehel.

Első Csontváryról szóló publikációja 1921 novemberében jelent meg a *Mult és Jövő* című zsidó kulturális fo-

lyóiratban.³⁷ Az érdeklődés felkeltését célzó rövid cikk alkalmazkodik a lap jellegéhez, már az írás címe úgy mutatja be a művészt: „A kelet tragikus festője”, s természetesen zsidó tárgyú képét állítja középpontba: „Legmegrázóbb kompozíciója »A zsidók vallási disputája a jeruzsálemi panaszfalnál«. Gyengédség, fanatizmus és exaltáció jellemzik a művet, amelybe a nem-zsidó festő annyi megérzést és zsidó átszellemültséget tudott belevinni. Káprázatosan gazdag koloritja sajnos nem látszik a reprodukcióból.”³⁸ Itt Lehel azt is fontosnak tartotta kiemelni, hogy „leginkább a Kelet kötötte le [...] Különösképpen a zsidók érdekeltek. Már gyermekkorában is az Ótestamentum foglalkoztatta inkább, mint az új. Hátrahagyott önéletrajzának végén hosszasan foglalkozik a zsidók történetével. A hagyomány néhány adatának valószínűségét vitatja földrajzi tapasztalatai alapján.”

Ebben a rövid, vázlatos pályaképben már több, Lehel számára fontos elem sorra kerül: „elhagyatottság”, „éhhálál”, „hóbortosság”, „a Láthatatlan sugallata”, „a New-York Herald kritikusa”. Mindezeket készülő könyvében részletesebben kifejti majd. Megindokolja azt is, miért kell Csontváryval foglalkozni: „A hóbortossága miatt kinevetett festőt sokan ismerték, de senki nem *ismerte meg*. Bolondnak nézték, de nem az őrült váteszt tekintették benne, hanem egyszerűen a hóbortos képzelődőt.” Arra is magyarázatot ad, mért nem volt sikeres, és mért feledték el oly hamar: „senkit sem bilincselte le alkotásaival annyira, hogy életre-halálra saját ügyeként harcoljon érte. Nem tudták megbocsátani »dilettantizmusát«”.

Ez a cikk természetesen csak ízelítőt ad arról, mi volt Lehel véleménye Csontváryról. Megjegyzendő azonban, hogy néhány apró részlet nem került bele a könyvbe. Ilyen például az utolsó szénrajzok érzékletes leírása: „Azok, akik halála után bejuthattak a műtermébe, ott látták az őrült Csontvári Tivadart teveháton ülve, kifeszített mellel, gőgösen hátraszegett fejjel az óriási turulmadár szemébe nézve, amely karddal karmai közt vezeti be a magyarokat az új hazába. Ez volt utolsó szénvázlata. Vele szemben ugyancsak szénrel silány papíron a szeretett király, akitől soha nem kapott meghívást,

32 ROMVÁRY 1990. (ld. 12. j.) 296.

33 Két kritika megemlíti egy-egy kiállított művét. „Az utak elváltak.” *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény*, I. 1901–1908. Vál. TÍMÁR ÁRPÁD. Pécs–Budapest, Janus Pannonius Múzeum–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. 263, 272.

34 LEHEL Ferenc: *A romantikától az absztrahizációig. Egy művészettörténeti monstredráma*. Budapest, Meteor, 1921.

35 Uo. 31.

36 Uo. 47–49.

37 LEHEL Ferenc: Csontvári Tivadar. A kelet tragikus festője. *Mult és Jövő*, 11. 1921. november. 364–365.

38 A cikk mellett ugyanis két fekete-fehér reprodukciót is publikáltak. Az egyik a *Zarándokok a libáni cédrusfánál*, a másik a *Zsidók a jeruzsálemi szentfal előtt* című kép fotója volt. Ez volt az első alkalom, hogy Csontváry-festmény reprodukciója megjelent. Megjegyzendő, hogy Lehel itt is, a későbbiekben is nagyon szabadon variálta a képcímeket.

tehát képeslapról lemásolva: Ferenc József ült íróasztala előtt.” Az is megemlítendő, hogy itt csupán az a határozott kijelentés szerepel, hogy Csontváry „az impresszionizmus magyar előfutára”, ez némileg eltér az utóbb megjelent könyvtől, ott címként az került előtérbe, hogy „A posztimpresszionista festés magyar előfutára”.

A Csontváryról elkészült nagy tanulmány először a *Független Szemle* című folyóiratban jelent meg,³⁹ majd hamarosan önálló könyvként is, 1921 karácsonyán.⁴⁰ A folyóiratbeli cikk és a könyv szövege igen nagy mértékben megegyezik. A könyv néhány bekezdéssel, néhány mondatnyi kiegészítéssel bővebb csak, ezek a bővítmények azonban sok fontos információt hordoznak. A kétféle – csaknem teljesen egyidejű – publikáció azonban nem utal egymásra,⁴¹ pedig a folyóiratbeli bemutatás célja nyilván a művész és a megjelenés előtt álló monográfia iránti érdeklődés fölkelése volt. Ezt a célt szolgálta az is, hogy a folyóirat hét fontos kép reprodukcióját is közölte.

A *Független Szemle* publikációjának címe egyszerűbb: *Csontváry Tivadar*. A könyvben alcím is olvasható: *A posztimpresszionista festés magyar előfutára*. Ez a megfogalmazás mindenképp a művészettörténeti elhelyezés igényét jelzi, s azt a látszatot kelti, hogy a könyv kifejti majd az életmű posztimpresszionista jellegét, és bizonyítja Csontváry előfutár voltát. Az alcím egyébként több szempontból is problematikus. Az a kifejezés, hogy „posztimpresszionista”, mind a könyv megjelenése idején, mind napjainkban meglehetősen parttalan, nem mond szinte semmi konkrétumot azon túl, amit szó szerint jelent, azaz, hogy nem impresszionista, hogy túl van rajta, hogy időben későbbi. Az „előfutár” minősítés pedig teljesen aaptalan. Amit Csontváry alkotott, az időben nem előzte meg a posztimpresszionizmus fénykorát, születési évét, életkorát tekintve kortársa volt ugyan a legnagyobbaknak,⁴² de művészi tevékenységét nagyon későn kezdte, fő műveinek keletkezése idején Párizsban már a fauvizmus és a kubizmus irányzata uralkodott. Másrészt nem volt elődje, példaképe semmilyen törekvésnek, hiszen nem volt tanítványa, nem volt követője, utánczója sem.

A cím sugallta művészettörténeti megközelítéssel elentétben, már a bevezető fejezetben – amelynek címe *Egy ismert festő, akit föl kell fedezni* – egyértelművé válik, hogy a szerző nem szakmunkát írt, hanem a nagyközönségnek szóló, érdekes történetekkel teletűzdelt, színes művészéletrajzt. A közönség érdeklődését kívánta felkelteni, ennek érdekében használta fel a szenzációkeltés „legkorszerűbb” eszközeit.

Divat lett az elfeledett vagy félreismert, mellőzött művészek felfedezése – erre utal a bevezető első mondata: „A hét minden napján, hol az egyik újság, hol a másik, szenzációs hírt közöl egy-egy művésztehetség fölfedezéséről.” Ezt követően sorra jönnek – vázlatosan felsorolva – Csontváry életének azok a mozzanatai, amelyek „fölfedezésre” érdemesek, amelyek érdeklődésre számíthatnak: „nemrégén éhen halt”, „Párizsban, Münchenben annak idején teljes munkásságát kiállította, sőt Pesten is, kétszer is”, „a kritikusok meghódoltak zsenijének”, a „Japán-kávéház művészasztalának minden napos vendége volt. Az újságok anekdotarovatában gyakran szerepelt”, „az eszelős Csontváry Tivadar az a zseni, akinek egy fölülről jött sugallat adta az ecsetet a kezébe és akinek energiája természetfölötti volt”, aki „mint legtökéletesebb alkotása, a Libanon csúcsán meredő magányos cédrus, olyan magányosan és szűzen élte életét”, „a hóbortos Tivadar, aki Tisza Istvánnal, Ferenc Józseffel és Vilmosmal levelezett” (3–4).⁴³

Lehel e rövid, néhány soros bekezdésben felépít egy Csontváry-figurát: magányos, eszelős, hóbortos zseni, természetfölötti energiával megáldva, akit fölülről jött sugallat irányít. A könyv feladata a továbbiakban ennek a képnek a részletes kidolgozása, megalapozása, a közönség érdeklődését felkeltő szenzációs történetekkel való feldúsítása. Ekkor kerül végleg a különös, furcsa, őrült zseni figurája az érdeklődés előterébe, ez határozza meg a Csontváryról szóló diskurzust hosszú évtizedekre; az, hogy mit alkotott, s főleg, hogy az miért jó, mi a művészi-esztétikai értéke, jóval hátrább sorolódik.⁴⁴

Az első nagy – *Kosztka Mihály élete* című – fejezetben kiindulásként Lehel az 1908-as katalógusban megjelent életrajzt közli, majd hozzát teszi, hogy „Nem sokkal

39 LEHEL Ferenc: Csontváry Tivadar, I–II. *Független Szemle*, 1. 1921. 11. sz. 384–395. és Uo. 12. sz. 442–452.

40 A könyv *Csontváry Tivadar. A posztimpresszionista festés magyar előfutára* címen, „Amicus kiadása 1922” dátummal jelent meg, az első recenzió azonban már 1921 decemberében olvasható volt, ami arra utal, hogy a könyvet az általános gyakorlatnak megfelelően már karácsony előtt piacra dobták.

41 Sem a folyóirat nem tünteti fel, hogy a szöveg a megjelenés előtt álló könyv része, sem a könyv nem hivatkozik a folyóirat előzetes publikációjára, jegyzeteket, forrásokat egyáltalán nem közöl.

42 A három „ősatya” életrajzi adatai: Paul Cézanne (1839–1906), Paul Gauguin (1848–1903), Vincent van Gogh (1853–1890), ehhez képest vö. Csontváry Kosztka Tivadar (1853–1919).

43 A továbbiakban az idézetek helyét – a Lehel-könyv oldalszámait – zárójelben közöljük.

44 A szenzációkeltés buzgalmban sajnos már az első néhány sorba is belekerültek ténybeli tévedések: Münchenben nem volt kiállítása Csontvárynak, Pesten viszont három is, az pedig talán túlzás, hogy Vilmos császárral „levelezett”.

részletezettebb az Önéletrajza⁴⁵ sem, amelyet a háború alatt mintegy két nyomtatott ívnyi terjedelemben írt” (6). Ezt a minősítést a továbbiakban gyakorlatilag megcáfolja, hiszen sokszor és hosszan ebből a „nagy” Önéletrajzból idéz. Rákényszerül, mert az 1908-as önéletrajzban – a párizsi siker történetén kívül – semmi szenzációs momentum nincs.

Lehel Csontváry jellemzését azzal kezdi, hogy autodidakta voltát hangsúlyozza: „Kosztka Tivadar abból a fajtából való, amely bármelyik mesterség mellett köti le az életét, minden körülmények közt valami rendkívülit csinál. A nagy autodidakták és selfmademanek családjába tartozik; [...] Az efféle ember [...] elhanyagolja azokat a tanulmányokat, amelyek az általános műveltségre vonatkoznak. [...] alapjában mindvégig képzetlen marad” (6–7). Ennek azonban némileg ellentmond, amit a továbbiakban az Önéletrajzból idéz, az ugyanis Csontváry széles körű érdeklődéséről, tudásvágyáról, olvasottságáról tanúskodik: „behatóan foglalkoztam a vegytannal, az ásvány és földtannal, a kristallográfiával és a napszínelemzéssel, továbbá az ismeretlen vegyületek meghatározásával. [...] nekiestem a kutatásnak, elsősorban az egyetemi könyvtárnak, s amint a különféle szakmák könyveit éjjel-nappal forgatom, a világ statisztikája kerül a kezembe és ott hazánk szegénysége ötlük a szemembe” (7).

Hosszú idézetként szerepel a „szegedi árvíz katasztrófája” (8), hiszen ennek sincs más forrása, mint a nagy Önéletrajz. A Csontváry-legenda központját alkotó „földről jött sugallat”, az elhivatás története is teljes egészében Csontváry-idézetként van előadva (8–10). Már-már cinikus félreszólásnak hat, ahogy Lehel indokolja ennek a leírásnak a hitelességét: „Ekképp lett Csontváry festő. Higgyük el, hogy ekképp lett, mert ez így csontváry. Így fantasztikusan naiv, ahogy ő a sugallat jelenét ravaszul leírta.” Ezt a ravaszsgot külön is megmagyarázza Lehel, egyben megpróbálja előre megcáfolni a lehetséges kétkedő ellenvetéseket: „Te leszel a világ legnagyobb [...] festője. A [...] fölé pedig utólag ceruzával e szót írta »napút«, ami plein airt jelent. (Csontváry ugyebár nem érthette meg a sugallat idegen szavát, mert akkor még nem tudhatta, hogy mi a plein air.

A plein airt azután »napszín«-re magyarította, végül mégis napút-ban állapodott meg)” (10).

Ugyancsak elhárítja azt a lehetséges ellenvetést, hogy a „kinyilatkoztatás legendáját [...] az öregkor pókhálós emlékezete [...] utólag költötte”. Lehel szerint az, hogy Csontváry „küldetéséről” életében nem beszélt, éppen „bámulatos”, „emberfölötti” energiájáról, akaraterejéről tanúskodik, „amellyel az életét programja számára beosztotta és e különös beosztás mellett kitarított” (10–11).

Lehel azt is sejteti, hogy ebben a „beosztásban”, Csontváry élettervében a tizennégyes számnak különleges szerepe van: „a kinyilatkoztatás után 14 évig nem fogott festéshez – hanem anyagi függetlenségén munkálkodott. Mint Jákob kétszer hét évig dolgozott Ráchelért, úgy kuporgatott ő ugyanennyi ideig, hogy aztán majd teljesen szabadon élhessen hivatásának” (11). Az igaz, hogy Csontváry 1880-ra datálta az égi szózat történetét, és csak 1894-ben kereste fel Hollósy Simon müncheni iskoláját, de azt, hogy tudatosan várta volna ki a tizennégy évet, nem tudhatjuk, az viszont vitathatatlán, maga Csontváry állítja, hogy már korábban is festett, sőt ezeket az „iskola előtti tanulmány”-okat kiállításra is méltónak tartotta.⁴⁶ Lehel Csontváry utazásait is a tizennégyes számhoz köti: „Tizennégy évig járta ezután a világot” (12). Itt azonban már az évek száma sem stimmel, hiszen azt bizonyosan tudjuk, hogy Csontváry még 1913-ban is elutazott keletre.

Hosszan idézi Lehel Csontváry római utazásáról, élményeiről szóló beszámolóját (11). Ez önmagában is érdekes, színes, a Hollósy-iskolában készített rajz sikeréről szóló leírást azonban már megtoldja egy olyan történettel, amely nem szerepel az Önéletrajzban: „a Pinakothékába sietett [...] letette festményét Böcklin lábához és úgy mérte össze erejét az alpesi gigászéval” (12). Annyiban korrekten jár el Lehel, hogy nem Csontváry-idézetként közli ezt a szöveget, de a történet forrását persze nem nevezi meg. (Csontváry ugyanis csak a Werthmüller Mihályról készült rajzról beszél, festményről, Böcklinről szó sincs. Arról se tudunk, hogy Raffael-lón kívül bárkit le akart volna győzni. – Ez a bővítmény egyébként a folyóirat-változatban még nem szerepel.)⁴⁷

45 Az „Önéletrajz” lelőhelyéről, hozzáférhetőségéről Lehel nem közöl semmit, utóbb Gerlóczy azt írta megjegyzésként a *Csontváry kiadatlan önéletrajza* publikálásakor: „Az önéletrajzot az elveszett eredetiről régebben készült másolat alapján közöljük.” *Csontváry-émlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 66. – Gerlóczy 1959-es visszaemlékezése szerint: „Lehel Ferenc sok mindent tartott meg, amikor az anyagot átnézte, [...] Az eredeti napló is Lehel kezén tűnt el és lappang, szerencsére ezt még annak idején legepeltem és így megvan másolatban.” ZOMBORI 1990. (ld. 31. j.) 291.

46 Az 1908-as katalógus 39–43. számú tételeinél szerepel az 1893-as évszám. *Csontváry-émlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 118.

47 Böcklin szerepeltetése talán azzal magyarázható, hogy Lehel rendkívül nagyra értékelte művészetét: „Böcklin volt az a tündöklő zseni, akinek művészete nem korlátozódott egyik irányzatra sem, akinek dús lelkében felhalmozódott mindaz, amit a romantikusok, naturalisták, impresszionisták és szimbolisták összevéve produkáltak.” LEHEL 1921. (ld. 34. j.) 26.

Lehel tovább „színesíti” azt a történetet is, amelyben Csontváry kairói élményeiről számolt be. Az Önéletrajzban ez olvasható: „Tanulmányozás közben ráakadtam a sokat keresett napút színeinek világító fokozatára. E felfedezésemről úgy a kultuszministeriumot, mint Hollósy festőt Münchenben táviratilag tudósítottam.”⁴⁸ Ezt nem idézi szó szerint Lehel, a távirat szövegét viszont – ami nem szerepel az Önéletrajzban! – ismerni véli: „»pleinair erfunden tschontwaari«; így szólt a Hollósy sürgönye, amelyet éjjel kézbesítettek, amiért a mester nem tudott aztán újra elaludni” (12). Ez megint Lehel bővítménye, forrását persze itt sem nevezi meg, de ez is olyan érdekes, színes történet, amely hatásosnak bizonyult, szívesen idézik napjainkig.⁴⁹

A távirat szövegének hitelessége természetesen erősen vitatható. Hogy így volt-e, azt egyedül Hollósy Simon tanúsíthatná, az viszont mindenképp kétséges, hogy Csontváry a „napút színeinek világító fokozat”-át röviden *plein air*nek fordította volna. S miért kellett németül táviratoznia Hollósynak?

Lehel következő „kiegészítése” a taorminai látkép keletkezésének körülményeiről szól: „Két hely volt, ahová kóborlásaiból mindig visszatért: a Lomnici csúcs és az Etna panorámájának emléke [...] az Etnát egy húsz négy-szög méteres vásznon könnyedén megfestette. Nagy sátorot vert a hegyoldalon, ahonnan a legfönségesebb kilátás nyílik a színház mögött a tengeröblre, amelyet a hóval borított Etna zár le, tömör füstkévét bocsátva magából. Ebben a sátorban állította föl a vásznot, itt festett, mert a készülő képet nem volt szabad senkinek látnia” (12). Lehet, hogy Lehel a történetnek ezt a változatát érdekesebbnek gondolta, Csontváry azonban nem ezt írja: „Meg kell jegyezmem, hogy a húsz négy-szög méteres festmény, mikor a műterem ajtaját megnyitottam, a közönségre oly hatással volt, hogy tombolt

meglepetésében [...] Ezzel az eredménnyel búcsúztam el a hosszú vajúdas után Taorminától.”⁵⁰

Nem lényegtelen változtatások ezek, lehet, hogy Lehel úgy vélte, a zseniális Csontváry ideálképéhez a „könnyedén megfestette” megállapítás illik, Csontváry azonban nem szégyellte, hogy „hosszú vajúdas után” ért el eredményt, mint ahogy korábbi taorminai látogatása kapcsán azt is bevallja, hogy „a nagy monumentális feladatra még gyenge voltam [...] egy két méter hosszúságú napkeltében készült festménnyel célt nem érek, s ezzel a világot elé nem léphetek”.⁵¹

Az sem mindegy, hogy műterem helyett sátorat említ Lehel. Csontváry korábbi taorminai útja kapcsán azt írja: „De mert a taorminai görög színház az Etnával rendkívül nagy távlatot követelt, nagyobbat a tátrai vízesésnél, hosszabb tanulmányozás miatt évi lakást béreltem ki, de kisebb részletek megfestése után – a nagy motívumhoz hozzá nem nyúlhattam.”⁵² A helyszínen felállított sátor feltételezése nyilván azt kívánja sugallni, hogy a kép teljes egészében a szabadban, közvetlenül a motívum előtt készült.

Két tengeri kalandot is megemlít Lehel. Ezek nem idézetként szerepelnek, csupán Lehel meséli el a történeteket. Az első szerint: „A korintuszi öbölben egy ízben a szél vásznát belesodorta a tengerbe. Utána rohant a hullámokba, ahonnan alig lehetett kimenteni.” Ennek a történetnek nincs nyoma az Önéletrajzban. A másik kaland egy viharos tengeri utazás, amikor „ugyancsak halálos veszedelemben forgott. Ekkor ládáját magához kötözve várta a sorsát” (13). Ennek leírása megtalálható az Önéletrajzban is, sokkal részletesebben, szívesebben.⁵³ Miért nem idézte Lehel, nem tudható.

A baalbeki motívum megtalálásának történetét viszont ismét a nagy Önéletrajzból veszi át Lehel. Csontváry a győzelem, a siker nyugtázásával zárja a damaszkuszi kaland leírását: „a kritika röviden, határozottan

48 Csontváry-émlékkönyv 1976. (ld. 4. j.) 81–82.

49 Genthon István is idézte könyvében: „Kairóból a következő tartamú sürgönyt menesztette Hollósynak: »Pleinair erfunden. Tschontwary.« GENTHON István: *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig*. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1935. 241. Pataky Dénes szintén felidézte a történetet: „Kairóból diadallal táviratozta meg egykori tanárának, Hollósynak Münchenbe [...] a nagy eseményt: »Plein air erfunden, Tschontwary.«” PATAKY Dénes: *Csontváry*. Budapest, Corvina, 1975. 18. Németh Lajos is megemlíti: „»Plein air erfunden« – így szólt a távirat.” NÉMETH Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar*. Budapest, Corvina, 1971. 105. Az a különös, hogy a nem ismert, csak feltételezett táviratszövegről még vitatkoztak is a szerzők. Rabinovszky Máriusz a Lehel-könyv recenziójában „kijavítja” a német szöveget: „Hollósy meszt egy ízben éjjel háromkor verték fel álmából: sürgős sürgöny érkezett Palesztinából. Plein air entdeckt – Tschontwari.” RABINOVSZKY Máriusz: Csontváry. *Magyar Írás*, 2. 1922. 2. sz. 47–48. Perneszy Géza

szintén korrigálta a helytelennek tartott kifejezést: „nagyon természetesnek kell tartanunk, hogy Csontváry táviratilag értesítette erről Hollósy Simont, a plein airnek elkötelezett egykori tanárát. (Ennek a sürgönynek a szájhagyomány által ránk hagyott szövege, a »plein air erfunden«, valószínűleg tévedés vagy hamisítás, az eredetiben »gefunden« szerepelhetett. Csontváry a napfény sokat keresett színeinek a megtalálásáról ír az önéletrajz idevonatkozó részében, s nem fel-találásáról).” PERNESZY Géza: A rejtőzködő Csontváry. *Holmi*, 5. 1993. 3. sz. 342. És persze az is különös, hogy a „ráakadtam” szó fordítását vitatták, azt viszont fenntartások nélkül elfogadták, hogy Csontváry a „napút színeinek világító fokozat”-át *plein air*nek fordította.

50 Csontváry-émlékkönyv 1976. (ld. 4. j.) 82.

51 Uo. 79.

52 Uo. 79.

53 Uo. 80.

kimondta, hogy ez a munka a világot túlszárnyalta” (13). A „párizsi siker”, amit Csontváry mindkét életrajzában, valamint feljegyzéstöredékeiben is többször megemlíti, kétségtelenül fontos eleme a róla kialakult korabeli képnek. Az 1908-as kiállításról írt kritikák többféleképp méltatták ezt a „dicsekvést”, az az értelmezés azonban, amelyet Lehel adott erről, alaptalan és félrevezető: „a Newyork Herald kritikusanak ítéletét megerősítették a pesti lapok kritikusi is, akiknek éppen úgy volt szívük, hogy össze ne törjék az öreg gyermek rajongó hitét. A nagy világoskékszemű ártatlan pedig nem vette észre a hódolatban a gúnyt, amelyet esetben rajzú primitív panorámái fölött űztek” (13). Ez egyrészt azt sugallja, hogy a kritikusok valamennyien elfogadták – látszólag – a párizsi véleményt, amelyet abszurditása alapján gúnynak szántak, másrészt feltételezi azt, hogy a művész annyira naiv, ügyügyű volt, hogy a gúnyt észre sem vette. Könyve zárófejezetében egyébként Lehel ennek ellenkezőjét állítja: „Csontváryt nem értették meg. Kiállításának alig támadt visszhangja Párizsban úgy mint Berlinben és itthon” (47).

A sajtó reagálásának ez az egymásnak is ellentmondó, de mindenképp leegyszerűsített összefoglalása semmiképp sem felel meg a tényeknek, az egykorú sajtóvisszhang nem tekinthető sem szegényesnek, sem egységesnek, akár gúnynak, akár hódolatnak értelmezzük a kritikusok megnyilvánulásait. Párizsi visszhangról – a sokat idézett Weber-nyilatkozaton kívül – valóban nem tudunk, Berlinben nem is lehetett sikere, hiszen meg sem valósult a tervezett bemutatkozás, a budapesti, 1910-es kiállításról azonban sokan írtak, sokféle minősítés előfordult, elismerés, bírálat, fanyalgás, értetlenség egyaránt. Voltak nyilván, egyértelműen elutasító, kegyetlenül bíráló vélemények, volt olyan írás is, amelyik valóban gúnyolódott a párizsi sikeren, de voltak őszintén elismerőek is, amelyek „a hatalmas, mindennel dacoló energiát”, „a művészet fanatikus szeretetét”, a művész „tisztelőre méltó idealizmusát”, „dekoratív érzékét”, „naiv őszinteséget”, „a természetnek, a formáknak és különösen a színeknek naiv, primitív, de érdekes felfogása”-t, „a fényhatások fanatikusá”-t, a „világítási effektusok helyes visszaadásá”-t és „a színek kitűnő elosztásá”-t méltányolták. A többségük éppen Csontváry tájképeit értékelte legtöbbször, ezeket Lehel – érthetetlen módon mintegy alájátszva az elutasító kritikáknak – „esetlen rajzú primitív panorámák”-nak minősítette.

A következő Lehel-féle történet szerint Csontváry „látogatójának, akit mindig személyesen kalauzolt, látótölcseért nyomott a markába, hogy azon szemlélje az eleven természetet”. A személyes kalauzolást több

forrás is említi, ám a látótölcse lehet, hogy csak Lehel találmánya. De kétségtelenül „csontvárys” (14). Elmesél Lehel egy konfliktust is a művészsztal ügyvédjével, aki megsértette Csontváryt: „Csak egyetlen ember akadt, aki egy pillanatra felhőt borított az isteni derűre, amely e hóbortosnak lelkében honolt.” Ez is egy apró trükk a történet színezésére: „csak egyetlen ember akadt” – ha ezt szó szerint vesszük, vajon ki és mivel tudná ezt bizonyítani. A mondat egyébként arra is szolgál, hogy megismételje a „hóbortos” együgyű minősítést (14–15).

A *Pesti Futár* riportja is említi Csontváry visszaemlékezését a kecskeméti földrengésre. Ezt Lehel kerek történeté fogalmazza át, hogy igazolja vele Csontváry önmaga „természetfölötti” energiájába vetett hitét: „A hitetleneket isten haragjával intette. A kételkedőktől felbosszantva ingerülten földrengéssel fenyegetőzött. És mit tett Isten; három napra Kecskeméten földrengés pusztított, amely a zsidótemplomot és a Lechner városházát elég jelentékenyen megrongálta. Csontváry, aki közben Münchenbe utazott, úgy hivatkozott erre, hogy biztos tudatában fenyegetése végzetes következményének menekült Németországba” (15). (A *Pesti Futár* szerint épp ellenkezőleg, a földrengés hírére tért vissza Budapestre.)

Annak sincs természetesen semmiféle bizonyítéka, hogy „teljesen visszavonult a Fehérvári úti műtermébe, hova soha senkit sem bocsátott be” (16). De ez a teljes magány is fontos eleme lesz a Csontváryról kialakuló képnek. A könyv zárófejezetében Lehel visszatér erre a körülményre: „Csontváry Tivadar alakját éppen az emeli Übermensch-sé, hogy teljesen magányos volt, hogy egyetlen követője sem akadt. Csakis az az igazán eredeti művész, aki nem vesz senkitől és nem ad senkinek: magának fest” (50).

Sort kerít még Lehel a később sokat emlegetett sürgönyök, levelek történetére: „országgra szóló reformtervezeteket küldözgetett a fővárosnak, az országgyűlésnek, hűn szeretett királyának és annak hű szövetségéhez. A király egészsége mindig különös érdeklődése tárgya volt, annyira, hogy egyszer sürgönyt menesztett a kabinetirodának, amelyben napkúrát ajánlott öfélége gyógyítására” (17). (Itt viszont még nem szerepel a távirat legendás szövege: „a császárt a napra kitenni.”) Megemlíti még egy korábbi sürgönyt is: „»Jövök. Tivadar festő«, [...] ezt a parlamentnek izente volt annak idején Raguzából” (18).

Részletesen leírja Lehel Csontváry utolsó napjait is, bőségesen kiszínezve a körülményeket: „A telet azelőtt is fűtés nélkül húzta ki és nyers savanyú káposzta volt

a tápláléka. Ám most már arra sem telt.” (Vajon honnan tudjuk ezt?) „akik halála után mégis bejutottak a hónapok óta sepreten műtermébe” – ez lett a riport „aznap nem sepezt még” félmondatából – döbbenetesen szembesültek az utolsó szénrajzzal: „Ott ült teveháton Csontváry Kosztká Mihály Tivadar, a Kelet festője, dicsőséges örületének teljében, [...] A szénrajzokon, az összegöngyölt vásznon és a táborigyőn kívül ebben a műteremben csak hihetetlen garmadában halmozódó kukoricacsutkát és szilvamatot találtak” (17–19).

Az életrajzi fejezet azzal zárul, hogy Lehel megismétli a könyv alcímében adott történeti minősítést: Csontváry „a posztimpressionista festés előfutára”, aki azonban még nem érte el, hogy Van Goghhoz és Gauguinhez hasonlóan „halhatatlanként” ünnepeljék. Szóba kerülnek a hagyatékot fenyegető veszélyek is: „Alkotásai egy pillanatra közel voltak a sorshoz, hogy fölszabdalva festővászonnak adják el. Most egy rak-tárban várják a Csontváry-probléma megoldását, hogy kapnak-e egy múzeumot, esetleg egy-egy milliárdos halljába jutnak-e, vagy pedig patkány futkosson közöttük továbbra is” (19). Ez is nyilván hatásvadász túlzás, hiszen tudjuk, hogy Gerlóczy Gedeon Csontváry műveit megfelelő körülmények között tárolta, gondosan őrizte.

A következő fejezet – *Csontváry fejlődése* címen – a művész pályaképét rajzolja meg. A magyar és német nyelvű katalógus alapján műtárgylistát is közöl Lehel, legkésőbb készült képnek az 1908-ra datált *Egy marokkói ember* című képet tartva, de megemlíti a befejezetlen „szénrajzkartont” is (20–22).

Ezt követően egy rendkívül talányos bekezdés következik a lappangó képekről. „Az iparcsarnoki katalógusban Csontváry említést tesz egyéb képeiről és tanulmányairól, melyeket padlásra tett.” Nos, ilyen mondat nincs a katalógusban. Lehel ritkán utal a forrásaira, itt viszont úgy tesz, mintha hiteles információt közölné. Még különösebb a folytatás: „A gácsi gyógyszerár padlásáról lehet itt szó, ahonnan egyszer talán elő fog kerülni »Hunyadi János a nándorfehérvári ütközetben« és a »Mózes a sinai hegyen«. Honnan tudja Lehel, hogy mi került a padlásra, hogy mi a pontos címe a két képnek? A képekről egyébként olyan leírást ad, amely arra utal, hogy látta is a műveket. Még rejtélyesebb a következő mondat: „Hagyatékában még följegyzésképpen sem

szerepel a »Népvándorlás«, melyet 40 négyszögméterre tervezett, de nyilván még vázlatot sem készített róla.” Honnan tudunk akkor róla, honnan tudjuk a címét s a méretét (22)?

Keresi Lehel Csontváry elődeit, mintaképeit: „Érdekes volna tudni, hogy Csontvárynak mi volt a véleménye Van Goghról és Gauguinről, kiket, legalábbis már 1910 körül bizonyára ismert.” Ezeket a neveket csupán kérdésként veti föl, azt viszont határozottan állítja, hogy: „Csontváry [...] a Szépművészeti Múzeum legjobb képének a norvég Normann nagy vásznát mondta, melyet egy hatalmas kopasz sziklás hegy tölt be” (23). Itt sincs persze hivatkozás a forrásra, nem tudhatjuk, szóbeszéd vagy elveszett feljegyzés az alapja. Egyébként Lehelnek ez a felvetése nem keltett feltűnést, sokáig nem is talált követőre a szakirodalomban. Jellemző, hogy a legutóbbi kiállítás alkalmával került ez a feltételezett hatás-lehetőség előtérbe, ekkor viszont már határozottan azt állítva, hogy Csontváry „feljegyzéseinek tanúsága szerint”.⁵⁴

Csontváry fejlődésének felvázolása során több ponton bíráló megjegyzéseket is megfogalmaz Lehel: „németes stíljét még sokáig megtartotta. A dalmát partvidéki képein még német bélyeg van, [...] Selmecebányai látképén [...] nemcsak megvilágítása nyugtalanít, fölfogása sem egységes” (24). Elismeri viszont a haladást „bosnyák” képein: „Ekkortól fogva kerüli a szokványos megvilágítást és hajszoja a rafináltat. [...] színei üdék, ragyogók és nem lisztesek” (25). Ez az elemzés és értékelés azonban sem terjedelmében, sem megalapozottságában nem haladja meg a korábbi – elismerő – sajtókritikákat. De még ezt a szerény elismerést is megtoldja Lehel egy súlyos kifogással: „Legnagyobb baja azonban az, hogy képei befejezetlenek maradnak. [...] ez a befejezetlenség nem az impresszionisták vázlatosságára, [...] Csontváry képei abbahagyott munkának tűnnek és nem vázlatnak.” (25.)

Lehel nyilván elfogulatlanságát, távolságtartását kívánja bizonyítani azzal, hogy Csontváry legjelentősebb képeivel kapcsolatban is megfogalmaz valami kifogást: „egységtelen és befejezetlen Csontváry első monumentális műve, a »Tátra«” (26). „A taorminai görög színház romjai» mögött emelkedő Etna kulissza-egét hat méter hosszban egy sárgával mázolta be Csontváry

54 Gulyás Gábor szerint „Csontváry vonzódott a mediterrán és a közkeleti tájakhoz, ugyanakkor tájképfestészetére egy északi kortárs is hatott. A Münchenben, Düsseldorfban és Párizsban is kiállító norvég *Adelsteen Normann* (1848–1918) egyik nagy vásznát a magyar festő – feljegyzéseinek tanúsága szerint – többször is lelkesen tanulmányozta a budapesti Szépművészeti Múzeumban.” GULYÁS GÁBOR:

Csontváry. Budapest, Várgondnokság Nonprofit Kft., 2015. 39. Gulyás állítását Fodor Zoltán kiállítás- és katalógus-bírálatában részletesen cáfolta. FODOR ZOLTÁN: „...Neve, ha van, csak áruvédejegy...” *Néhány gondolat a 2015-ös budapesti Csontváry-kiállításról és a tárlat katalóguskötetéről*. Medgyesbodzás, [a szerző kiadása], 2015. 20–21.

[...] az egészet átszelte egy merev vonalban futurista egyensúlytalansággal rézsútosan nehezkedő sötétlila felhővel” (27). Nem ért egyet azzal sem, hogy „Csontváry legfőbb büszkeségét legnagyobb képe, a »Baalbek« képezte. Ám bármilyen elismerésre méltó teljesítmény is 32 négyzetméter fölületen a színeket harmóniában tartani, nem ez a monstruózus tájkép a Csontváry legkimagaslóbb alkotása. A »Cédrus« is, a »Zarándoklás« is teljesebbek” (29–30).

Vannak tehát olyan művek is, amelyeket fenntartások nélkül dicsér: „legszebb, legképrázatosabb a »Magányos cédrus« bizarr alkonyata”. A *Zsidók disputája* című képről azt emeli ki: „olyan átszellemültséget vitt ezekben a drámaian eltorzult arcokba és degeneráltan is néhol bájos alakokba, amit más expresszionista alig közelít meg” (27).

Azt a nem túl szellemes, meglehetősen átlátszó trükköt is beveti Lehel, hogy olyan vélemények cáfolatával is színesíti a méltatását, amelyeket soha nem írtak le Csontváryról: „A »Panaszfal« kompozíciójában Munkácsy »*Ecce Homo*«-jának hatását vélik föltalálni. Másokat Breughel képeire emlékeztet az alakok zsúfoltsága és átszellemült naivitása. Egyéb képeit innen is, onnan is származtatják. Akit eddig rendszertelen dilettánsnak tartottak, kinek munkája semmire sem hasonlít, Csontváry most egyszerre olyan beállításba kerül, hogy mindenkitől átvesz vonásokat, melyeket nem tud összeilleszteni. Munkácsy, Segantini, Gauguin, Van Gogh, Breughel, preraffaeliták, bizánciak, hinduk vonásai megtalálhatók nála, csak Csontváry maga nem található sehol; az ő egyéniségének nincs nyoma” (27–28).

Felveti Lehel azt a kérdést is, hogy Csontváry vajon „természet után” festett-e, vagy „valamilyen színes nyomatról másolta-e a kulisszának csúfolt tájképeit”. Lehel válasza határozott és egyértelmű: „Csontváry azonban nem használt fotográfiát vagy egyéb mintát [...] ábrázolásában olyan naivitást árul el, mely fotográfia használata mellett nem nyilatkozhatnék meg” (30). Ez persze csupán deklarálása egy álláspontnak, azt „bebizonyítani”, hogy nem használt semmilyen mintát, előképet akkor sem lehetne, ha maga Csontváry tételesen cáfolná ezt a vádat. Írásaiban, feljegyzéseiben ezzel azonban nem foglalkozik. A szakirodalom annál inkább, a probléma újra és újra előkerül.⁵⁵ Lehel szerint az is „nyilvánvaló, hogy Csontváry nem használt modellt,

alakjait fejből festette. Deformációjának nagyrészt ez a magyarázata” (32).

De végül Lehel is belebonyolódik annak feltételezésébe, hogy Cézanne jelentősen hatott Csontváryra: „Primitív stíljének fejlődésében Csontváryt nem kerülte el az ellentétes hatás sem, melyet Cézanne konstruktív szelleme fejtett ki a posztimpreszionizmus kibontakozásában. Utolsó festményét, a »Marokkói tanító«-t ilyen konstruktív fölfogással ábrázolta. [...] A »Marokkói férfi« tiszta kubista mű, de 1908-ban készülvén megelőzte Picasso kubizmusát. Csontváry azonban nem ment bele abba, hogy értelmetlen kubusokat hasogasson egymásba” (33). Ez a rövid gondolatmenet persze nem elégséges ahhoz, hogy Csontváryt kubistának tekintsük. Lehel nyilván Csontváry modernségét, korszerűségét akarja hangsúlyozni azzal, hogy kubistának minősíti a képet, de ennek az érvelésnek így nincs értelme. Abban viszont bizonyára igaza van Lehelnek, hogy Csontváry nem akarta kubusokra hasogatni az ábrázolt alakot, ám a „tiszta” kubizmusnak éppen ez a lényege.

Az *Apoteózis* című vázlat leírásakor azonban már Lehel is felsorol minden olyan hatást, amelyet néhány oldallal korábban cáfolt: „Futuristas félkörben hajló fatörzsek ívelődnek [...] Csúcsos sátrak táborának kubista jellege nincs hangsúlyozva. Lovak dugják össze fejüket, melyek Marc és Chagall képein lesznek tipikussá. Gauguin szimbolikus férfiai és Matisse meztelenjei zsúfolódnak s előttük kecses japán kócsagok díszellegnek. És ott van maga Van Gogh a karton közepén, felmászott egy tevehátára” (34–35).

Ezt a leírást használja fel Lehel, hogy levonja belőle a számára legfontosabb következtetést: „Őrült volt Csontváry, nincs benne kétség, hogy örült volt. Saját ünneplését így csak tébolyodott képzelet el. [...] Csontváry örültsége folytán csavarta ki a csecsemő lábát, de expresszionista érzésvilága folytán rajzolta a kicsavart lábat expresszionista és nem rokokó vagy reneszánsz stíliben. [...] Csontváry Tivadar örült expresszionista tehetség volt” (35).

Itt viszont Lehel a leghatározottabban expresszionistának minősíti Csontváryt, ennek megfelelően a könyv pontosabb alcíme az is lehetne: „az expresszionizmus előfutára”. Ehhez persze még sok érv, sok képelemzés kellene a kicsavart lábú csecsemőn kívül.

55 A *Vihar a nagy Hortobágyon* című alkotás előképeiről például Galavics Géza önálló tanulmányt írt (GALAVICS Géza: Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 1. sz. 55–88). Molnos Péter könyvében is egész sor „képeslap-előzmény” található (MOLNOS Pé-

ter: Csontváry. *Legendák fogságában*. Budapest, Népszabadság Zrt., 2009. 46–48, 52–54, 64, 66, 71–72, 74), legutóbb pedig Perneckzy Géza szentelt önálló tanulmányt az előképeknek (PERNECZKY Géza: Csontváryról – az interneten szörfölve. *Enigma*, 24. 2017. 90. sz. 8–18).

A fejezetek sorába itt Lehel – a folyóirat-publikációban és a könyvben egyaránt – egy közjátékot illeszt be, *Dialógus a posztimpreszionizmusról* címen. A könyvben ez a párbeszéd – amely nyilván a szerzőnek a korabeli művészeti irányzatok sokféleségében való tájékozottságát hivatott demonstrálni – egy kis keretjátékot kap. A két beszélgető a Múcsarnok „első nagytermében”, egy elképzelt – remélt? – kiállítás megnyitása előtt a Baalbek-kép közelében tartózkodik s vár, „míg a munkások a többi termekkel elkészülnek. (Végre meg fog nyílni Csontváry hagyatéki kiállítása)” (36).

Ez az elképzelt jelenet rendkívül fontos abból a szempontból, hogy egyértelművé teszi, volt igény – talán konkrét szándék is – hogy Csontváry műveit bemutassák egy hagyatéki kiállításon. A keretjáték zárójelente Lehel személyes szerepét hangsúlyozza ebben: „hónapokat áldozott, hogy ezt a kiállítást összehozza” (46). De a valóságban ez akkor nem valósult meg – a Múcsarnokban egyébként a mai napig nem rendeztek Csontváry-életmű-kiállítást.

Magában a párbeszédben nem foglalkoznak a vitatkozók Csontváryval, ez a fejezet Lehel „művészeti csőd-elmélet”-ről szól (37), azokról az elképzeltésekről, amelyeket korábbi cikkeiben, könyveiben is kifejtett. A képzeletbeli vitapartner álláspontja röviden az: „Bármilyen anarchikus állapotban van a művészet, szó sincs a hanyatlásáról” (37). Lehel viszont a hanyatlás, a pusztulás állomásait sorolja: „Az elmúlt századig a művészet hagyományos formakultuszát iskolák ápolták. [...] A XIX. századdal lett úrrá az anarchia [...] a nyolcvanas évektől fogva a festői irányzatok hatványosan szaporodtak [...] dudvaként fölburjánzottak, mindegy, hogy milyen gyűjtőnéven hívják az egészüket: posztimpreszionizmusnak vagy expresszionizmusnak, akárhogy. [...] a posztimpreszionizmus a művészek teljes impotenciájára vezetett: a primitivizmus után a dadaizmus-hoz” (37–38); „amit Önök forradalomnak hívnak, [...] az csak az egységes stílus kihalása után támadt anarchia” (46). Az „egységes stílus” felváltó anarchia jellemvonásai közé tartozik az őszinteség hiánya, a megjátszott, „affektált” ügyetlenség, a „bizonytalanság, határozatlanság, a lendület és szabadoság hiánya [...] némi durvaság, csiszolatlanság, otrombaság, félszegség, idomtalanosság, torzulat” (39). E fejtegetések alapján érthető, hogy Lehel számára nincs igazi jelentősége annak, mi-

kor nevezi Csontváryt posztimpreszionistának, mikor expresszionistának. Sőt, még az is érthető, miért sorol annyi hiányosságot, ügyetlenséget, torzulást Csontváry képeivel kapcsolatban. De lehet-e akkor jelentős művészeknek tekinteni Csontváryt? Lehel ezt úgy oldja meg, hogy visszacsempészi, az őrült művészeknek adományozza a hitelességet, az őszinteséget: „amit a posztimpreszionisták ábrázolnak, azt csak őrült láthatja úgy” (40). Ennek alapján talán érthető, miért olyan fontos számára, hogy egyértelműen kijelentsse: „Őrült volt Csontváry, nincs benne kétség, hogy őrült volt” (35).

A *Csontváry jelentősége* című zárófejezet lenne hivatalos arra, hogy elemzését összefoglalva elmondja Lehel, miért tartja felfedezésre, önálló monográfiában való bemutatásra méltónak Csontváryt. A könyv bevezetője azt a célt tűzte ki: „fől kell fedezni” valakit, akit a kortársak ismertek ugyan valamennyire, de valódi szerepét, jelentőségét, történeti helyét nem ismerték fel. A zárófejezet is ehhez a problémához tér vissza: „Csontváryt nem értették meg. [...] a talaj teljesen munkálatlan volt. Bolondnak nézték, nem a művészt látták benne, de nem is az őrült váteszt, hanem éppen csak a hóboros bolondot” (47). Lehel megállapításának mindkét fele hangsúlyos: nemcsak művészként kell elfogadtatni Csontváryt, fel kell ismerni „őrült vátesz” voltát is.

Ennek megfelelően a zárófejezet – bár gondolatmenete felettébb csapongó – egyrészt Csontváry művészi rangját, művészettörténeti helyét próbálja meghatározni, másrészt az „őrült vátesz” fogalmát akarja körülírni.

Lehel művészettörténeti „csőd-elmélete” szerint a tízes évek magyar „keresői” még jó irányban haladtak, megpróbáltak visszatérni a régi művészet nagy stíljéhez: „A keresők mozgalmának tartalma a lineáris stílus kikristályosítása lett volna.”⁵⁶ Ez az elképzelt rokon azzal, ahogy Kernstok megfogalmazta célkitűzéseiket: törekvésük kezdete „egy hosszú nagy útnak, amelyen tradíciókból kiindulva megyünk előre, hogy keressük és megtaláljuk azokat az új nagy értékeket, amelyek lényegileg nagyon is rokonok lesznek minden idők jó művészetével.”⁵⁷ Csontváry azonban Lehel szerint „nem volt »kereső«, [...] ő nem a stílust kereste. Semmi körülmények közt nem gondolt a stílusra a naturalizmus⁵⁸ rovására. A stílust a naturalisták kitörölték a szótárukba és ő a naturalistáktól kölcsönözte a szótárát” (56). Nem is

56 L. F. [LEHEL Ferenc]: Márfly Ödön „Studio”-beli kiállítása. *A Hét*, 1921. február 10. 5. sz. 78.

57 KERNSTOK Károly: A kutató művészet. *Nyugat*, 3. 1910. január 16. 2. sz. 95. Vö. *Az utak elváltak* 2009. (ld. 33. j.) 11. 288.

58 Egyébként nem előzmény nélküli Csontváry naturalistának minősítése sem: „Csontváry mindent lefest, ami elé kerül. [...] Az utánzás a célja, a megtévesztő utánzás.” FELEKY Géza: Csontváry képei. *Nyugat*, 3. 1910. június 16. 12. sz. 863–864. Vö. *Csontváry-émlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 152–153.

fogadták maguk közé a keresők, nyilván ők sem érezték rokonnak Csontváry művészetét.⁵⁹

Úgy tűnik, Lehel Csontváry művészettörténeti helyét a háború után kiteljesedett expresszionizmus körében találja meg. Úgy véli, Csontváry művészetének befogadása elől ekkor hátráltak el az akadályok, ekkor változtak meg gyökeresen a körülmények: „azóta nagyot fordult a világ. Egy évtized alatt ragályszerű terjeszkedéssel és fokozódó szilajsággal döngette homlokával az expresszionizmus faltörő kosa a hagyomány rendszervárát. Ma Csontváry képei ellenállás nélkül elfoglalnák Berlint” (48).

Ez a besorolás persze nem kölcsönöz túlságosan nagy presztízszt Csontvárynak, hiszen Lehelnek a modern művészet hanyatlását felvázoló rendszerében az expresszionizmus már-már a mélypont előtti utolsó stáció: „a stílkereső kalandor út eltartott egy negyed századig. Ezalatt bejártak futurizmust, kubizmust, szimultanizmust, orfizmust, Blauer Reiterek felfedezték az aktivizmust, szimfonikus festést és az expresszionizmust [...] ám ahelyett, hogy megtalálták volna a stílt, amelyet az utódok átvegyenek tőlük, hát a meglévő stílusukat is elvesztették”.⁶⁰ A Dialógus azután megnevezi a hanyatlás végpontját is: „A posztimpreszionizmus a művészek teljes impotenciájára vezetett: a primitívizmus után a dadaizmushoz” (38).

A csapongó gondolatmenet középette találhatók persze pozitívabb megállapítások is az expresszionizmusról: „Az expresszionizmust fájdalommal szerethetjük, elgörbült szájjal, könnyel szemünkben mellünkre szoríthatjuk, de nem átkozhatjuk el, nem tagadhatjuk meg. [...] A művészet ezen új vonásait Csontváry a legelső közt fejezte ki” (49). (Ebben az összefüggésben van valamelyes értelme annak, hogy Csontváryt az expresszionizmus előfutárának nevezi.)

Az „őrült expresszionista tehetség” kiegészül még azzal, hogy „Csontváry Tivadar alakját éppen az emeli Übermensch-sé, hogy teljesen magányos volt” (50). Nyilván nem véletlen, hogy Lehel legrészletesebben a „magányos cédrus”-t elemezte, „(amellyel magát szimbolizálta)” – igen érzékletesen, pontosan leírva a kép színvilágát (49–50).

Lehel végül is határozottan kimondja, hogy „Csontváry Tivadar úgy, amint volt, éppen úgy, amint volt, egyik előfutára az expresszionizmusnak”. Az expresszionizmus ismérveinek összegyűjtése közben hosszasan bolyong a mesterségbeli felkészültség és a dilettantizmus, az

ihletettség és a naivitás viszonyának útvesztőiben, keresi a Tolsztoj művészetszemléletével való rokonságot (50), megfogalmazza azt a kérdést, lehet-e „ítéletei és megjegyzései mögött [...] egy többé-kevésbé egységes és önálló világnézetet keresni” (52), sőt még az a kérdés is felvetődik: „Vajon megtörténhetik-e, hogy írásának megbecsülésére egyszer sor kerül, miként festésének is várni kellett erre” (53).

Úgy tűnik azonban, hogy Lehel számára Csontváry figurája, személyisége, sorsa fontosabb, mint alkotásainak időszzerűvé válása. Szerinte „Csontváry művészete megközelítőleg sem faszcináló annyira, mint élete, [...] energiája is inkább a drámaírótt bilincseli le, mint a kritikust” (48). Ez a következtetés – ez az állásfoglalás – döntő fontosságú Csontváry befogadástörténete szempontjából. Akár úgy értelmezzük, hogy Lehel meglátott valami reálisan meglévő lehetőséget – a bulvárszenzáció lehetőségét – a Csontváry-jelenségben, akár úgy, hogy nem ismerte fel vagy félreértette Csontváry festészetének valódi jelentőségét. Álláspontját ugyanis olyan hatásosan képviselte, hogy hosszú időre befolyásolni tudta a Csontváryról formálódó képet.

A végső következtetések levonása előtt Lehel ismét körbejárja a számára legfontosabb problémát: „Őrült volt Csontváry vagy nem volt őrült?” Gondolatmenete ezekben az elmélkedésekben is meglehetősen csapongó, nemegyszer ellentmondásos. A kiinduló tézis rendkívül határozott ítélet: „cáfolhatatlan a Csontváry őrültsége”. A kínálkozó bizonyítékokat azonban sorra elveti: „ami munkáin jellegzetes, az nem őrültségéből folyt [...], őrültsége nem is volt olyan súlyos, hogy döntően befolyásolhatta volna munkájában. [...] Különcsége pedig a titkolózásnál kívülről mindössze abban merült ki, hogy határtalanul önhitt volt, [...]. Ha ő mégis deformálta alakjait, ez semmi egyébnek nem folyamánya, mint hogy belső esztétikai vágya ösztönözte erre. [...] A deformációnak nincs köze az őrültséghez.” (Korábban a „háttal ülő csecsemő” előrecsavart lába az őrültség döntő bizonyítéka volt.) Itt tehát Lehel eljutott annak felismeréséhez és kimondásához, hogy a Csontváry-művek tulajdonságait, esztétikai minőségeit nem lehet az őrültséggel magyarázni, művészi szándékait, feladatvállalását, „belső esztétikai vágyát” kellene feltárni. Erre azonban ebben a könyvben nem került sor, s a könyv egészének hatásaként az a kérdés került végül előtérbe: őrült volt-e Csontváry.

59 „De nem vették elég komolyan az itthoni »keresők« sem, még 1911-ben sem” (47).

60 LEHEL Ferenc: A „keresők”. *A Hét*, 31. 1920. január 22. 4. sz. 61.

Lehel végső, külön bekezdésben kiemelt konklúzióját viszont értelmezhetjük úgy, hogy minden lehetséges kifogás, fenntartás ellenére Csontváry *művészi nagyságát* is vitathatatlanak tartja: „Dilettáns, tudatlan, szószátyár bolond, örült volt, akármit mondjanak, [...] de monumentalitásban valóban túlszárnyalt mindenkit a posztimpreszionisták között” (57).

A kötet azonban mégsem Csontváry művészi nagyságának deklarálásával végződik. Lehel felveti még a felelősség kérdését, Csontváry sorsát ugyanis tragikusnak, teljesítményét végső soron kudarcnak tekinti. „Csontváry tragédiájáért nem lehet senkit sem felelőssé tenni, sem a társadalmat okolni. A hiba egyedül benne rejtett. De nem festői defektusa volt a hiba, amely kudarcát maga után vonta” (57).

Az tény, hogy Csontváry magányosan, elszegényedve halt meg. Hogy ezt tragédiának tartjuk-e, értelmezés kérdése, az viszont egyáltalán nem biztos, hogy ezt Csontváry is tragédiaként élte meg. Művészi teljesítményét pedig bizonyosan nem tartotta kudarcnak, hiszen kitűzött célját elérte. Lehel nyilvánvalóan a társadalmi rangot, elismerést, az anyagi sikert hiányolja: „olyan jólétben élhetett volna, mint az arriváltak”, de „a sikerhez több élelmességre és üzleti szellemre van szükség, mint mesterségbeli képességre. [...] Élhetetlenségének, önadminisztrálási fogyatékoságának következménye lett aztán, hogy halálakor összes hátrahagyott művének értéke ócska ponyva árban állapítatott meg” (57–58).

Ez a könyv zárómondata. Ez a magyarázat, ezek az „üzleti szellemet”, legjobb indulattal is csak valamiféle műkereskedői szemléletet tükröző zárómondatok joggal felvetik azt a kérdést, végül is mit fedezett fel Lehel, mit értett meg Csontváry egyéniségéből, jelleméből, művészi habitusából, ethoszából, műalkotásainak lényegéből?

Lehel Ferenc könyvének visszhangja

Lehel Ferenc könyvének tekintélyes visszhangja volt, az ismertetések, bírálatok szinte mind hasznosnak, szükségesnek ítélték, hogy Csontváry életéről, művészetéről végre könyv íródott. Lehel kitűzött célját tehát annyiban mindenképp elérte, hogy Csontváry neve, híre széles körökben ismertté vált. Az is jól mérhető, milyen kép alakult ki a könyv nyomán Csontváryról. Lehel ebben

is sikeres volt, hiszen a bírálók fenntartások, ellenvetések nélkül elfogadták sarkalatos megállapításait az „örült” festőről.

Ha a reagálások megjelenésének sorrendjét követjük, elsőként Bálint Aladár⁶¹ ismertetésével kell kezdenünk, ami már 1921 karácsonyán megjelent. Tanulságos, hogyan foglalja össze a könyv mondandójának lényegét: „nagy festő, félbolond, aki, ha ecsetjét a kezébe vette, húszméteres vásznon alul nem adta: bejárta Szicíliát, Görögországot, Szíriát; eleme volt a rendkívüliség, szavai, írásai zavarosak voltak, munkáit kiröhögték, ő maga pedig éhen halt. Aszkéta életet élt, degenerált volt, mint a Kelet látóemberei, saját bevallása szerint valami titkos sugallat nyomta kezébe a festőszerszámot, testi füleivel hallotta a felsőbb szótat.”

Ezt a képet Bálint Aladár azonban kiegészíti azzal, amit ő gondol Csontváry művészetéről: „Csakugyan nagy festő volt, nagyszabású, rendkívüli, magában álló, társtalan tehetség, aki elszigetelten állott a magyar művészetben, ügyetlen, bizonyos fokig dilettáns, megbotlott oly föladatakon, amelyeket játszva lép át a másodéves rajztanár-jelölt. Ámde a művészi tudat, a kifejezés ereje oly erővel, akkora feszültséggel és hevületben sistergett benne, és mutatkozott műveiben, hogy e hibák, e tökéletlenségek eltörpültek a nagyvonalúság kétségtelen jelei mellett. Csontváry érezte rendkívüliségét, mániákusa volt hivatásának és önnön nagyságának, hallatlan fáradalmak között dolgozott, lemondás, értetlenség nem térítette le őt pályájáról, és oly merész föladatakra vállalkozott, amelyek súlyáról, ha tudott volna, hozzájuk sem fogott volna. Oly színharmoniókat teremtett, amelyek elkápráztatják a szemlélőt; iskolázott, józan festő még álmában sem merészkedik oly magasztalok elérésére, mint ahol Csontváry a maga szent naivitásában – mint a szakadékok fölött sétáló gyermek – biztos léptekkel járt, kelt. »Zarándokok« című vászna, amelynek egy óriási cédrusfa a középpontja, páratlan festői munka.”

Farkas Zoltán⁶² is átveszi Lehel több alapvető megállapítását, aki „érdekes kis füzetet írt Csontváry Tivadar-nak, a félig-meddig örült, félig-meddig nagy tehetségű és mégis együgyűen tökéletlen festőnek szomorú élet-történetéről”. Elfogadja, hogy Lehel expresszionistának tartja Csontváryt, „a képmellékletek [...] valóban e mellett tanúskodnak”. Bár a színek ismerete nélkül bajos „végleges véleményt” alkotni, azt mindenképp fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy „Csontváryt pusztán a

61 B. A. [BÁLINT Aladár]: Csontváry Tivadar. *Népszava*, 1921. december 25. 10.

62 F. Z. [FARKAS Zoltán]: Csontváry Tivadar művészete. *Szózat*, 1921. december 29. 7.

bolond megjelöléssel nem lehet elintézni. Éppen ezért mentől hamarabb hozzáférhetővé kell tenni a szegény éhen halt rajongó képeit. Kiállításuk alkalmasint a róla alkotott vélemény erős revíziójához fog vezetni". Farkas Zoltán tehát a kiállítás ötletét is támogatja, jogosnak, indokoltnak tartja.

Az *Uj Nemzedék* című lap⁶³ rövid ismertetése tulajdonképpen egyetlen tanulságot vont le Lehel írásából: „a könyv igen érdekes adaléka az úttörők örökös martirológiájának, [...] Csontváry [...] néhány esztendővel ezelőtt halt meg a legszörnyűbb nyomorúságban, egész életén át a félreismert tehetségek végzete üldözte. Úttörő volt, új csapáson haladt, amelyet nem tudott megérteni a megszkotottsághoz láncolt tömeggízlés, de hiányzott belőle az újítóknak az a szükséges képessége, amely ki tudja erőszakolni a meghódolást megértés nélkül is”. E szerint a könyv tehát nem több mint egy közhely, egy toposz illusztrációja.

A *Magyar Hírlap* néhány sornyi ismertetője⁶⁴ is közhelyeket ismételtet, első helyen azt emeli ki, hogy a könyv „Egy különös, külön, félig örült, félig lángelméjű magyar festőről, a háború alatt nagy nyomorban elpusztult Csontváry Tivadarról” szól, de méltányolja azt is, hogy „gazdag képanyaggal mutatja be Csontváry félreismert művészetét”. Rendkívül nagyra értékeli viszont – a kritikák közt egyedüliként – a könyv teoretikus színvonalát. Részletes indoklás nélkül deklarálja csupán: „együttal pompás és finoman körvonalazott képét adja a posztimpreszionista törekvéseknek, és egy sikerült dialógusban mély perspektíváit tárja fel korunk művészeti vajúdsáinak”.

A 8 *Órai Ujság* bírálata⁶⁵ viszont több fontos kérdésben eltér a többi recenziótól. Gergely István, a cikk szerzője egyrészt feleslegesnek, indokolatlannak tartja, hogy könyvet írjanak a festőről – akit egyébként úgy mutat be, szaporítva a legendák sorát, hogy ő az a „különös” piktor, „aki a Szaharát életnagyságban akarta lefesteni, amint egyszer paradoxonokat hajszolva a Japán-asztalnál kifejtette” –, szerinte erre a könyvre „senkinek sincs szüksége, még Csontvárynak sem”. (Ez az álláspont éles ellentéte annak, amit Bálint Aladár fogalmazott meg: „Örömmel, szeretettel fogadtuk ezt a könyvet. Fejtegetéseit, amelyek Csontváry életének lefolyásáról szólnak és művészetének elemeit tisztázza, hasznosnak és szükségesnek találjuk. Ez a festő valóban megérdemel egy könyvet, inkább, mint a festő-kiskereske-

dők, élelmes spekulánsok némelyike.”) Másrészt nem fogadja el az „örült vátesz” meghatározást, arra céloz, hogy Csontváry viselkedése valamiféle szerep felvállalásaként is felfogható: „Erős a gyanúm, hogy az öreg kópé titokban mulatott rajtunk, amikor elhittük neki szertelenségeit.” Az örültté nyilvánítás a megértés, a valódi magyarázat hiányát takarja: „Vannak jelenségek irodalomban és művészetben, amelyekkel szemben zavarba jön a műbíráló, nem tudván hamarosan eligazodni a furcsasággal szemben. Ilyenkor segítségünkre van a mentő szó: örült! Ennek a szónak megvan a maga külön hangsúlya, amelyben némi elismerés is lappang, természetesen még több visszahorkanás és elutasítás.” A szokatlan téma választását azzal magyarázza a bíráló, hogy „Lehel Ferenc [...] piktúrán keresztül vajúdik a művészet törvényeinek elméleti megismerése felé, [...] A fiatal szerzőben tombol a sablon gyűlölete és az újnak szenvedélyes keresése, szinte forradalmi tiltakozásban vajúdván. Nyilván ennek a hangulatnak kitörő tünete ez a könyv”. Szerzőjének azt tanácsolja, hogy méltóbb témát válasszon: a könyv „kitűnő kvalitásai azt az óhajt ébresztik bennünk, vajha a szerző – leszűrdött higgadsággal, induktív módszerrel és nem a deduktív erőszakosságaival – művészetünknek komoly értékű jelenségeivel foglalkoznék”.

Csergő Hugó⁶⁶ a *Pesti Napló*ban méltatta a kötetet. Szerinte elsősorban a festő alakjáról, személyiségéről rajzolt kép érdemel figyelmet: „erről a többé-kevésbé autoidakta művészről írván, egy nem mindennapi ember szokatlan és érdekes élettörténetét adja Lehel Ferenc, kellemes és vonzó stílusban”. (Az életrajz erényeinek hangsúlyozása persze egyben a teoretikus elmékedések elutasítását is jelenti.) Szimpatikusnak tartja Csontváryt, de nem az örületet, hanem sorsának tragikusságát hangsúlyozza: „Egy különös magyar tehetség kálváriája döbent meg”. Sorsának alakulásában Csergő is nagy szerepet tulajdonít „élhetetlenségének”: „noha Csontváry, a szegény, zavaros fejű, zilált külsejű, ösztövérik piktor híres figurája volt a kávéházi művész-asztaloknak, sokan talán csak Lehel Ferenc írásából fogják megtudni, hogy élt itt közöttünk egy festő, akiben a talentum isteni szikrája lobogott, s aki éhen halt ebben a nagy városban, mint a szemérmes koldus, aki nem tud és nem akar alamizsnát kérni”.

A folyóiratokban megjelent ismertetések nagyobb igénytel készültek, a kötelező elismerő-dicsérő mon-

63 Egy félreismert magyar festőről. *Uj Nemzedék*, 1922. január 1. 9.

64 LEHEL Ferenc: Csontváry Tivadar. *Magyar Hírlap*, 1922. január 14. 6.

65 (GERGELY István): Lehel Ferenc: Csontváry Tivadar. 8 *Órai Ujság*, 1922. január 25. 6.

66 (-ő.) [CSERGŐ Hugó]: Csontváry Tivadar. *Pesti Napló*, 1922. január 29. 7.

datokon túl alkalmat találtak a szerzők arra is, hogy – Csontváry figurájának felidézése mellett – mondjanak valamit művészetéről is.

Rabinovszky Máriusz⁶⁷ a *Magyar Írásban* ismertette a könyvet. Ő fiatalabb volt annál, hogy ismerhette volna személyesen Csontváryt, amit viselkedéséről, külső megjelenéséről, „ádámcsutkás szikár” alakjáról ír, nyilván teljes mértékben Lehel elbeszélésére – valamint a könyvben publikált Pólya Tibor karikatúrákra – támaszkodik: „művészkörökben közismert figura,” „prófétai tanok hirdetője, mint olcsó előadók önmagától kínálkozó céltáblája, udvari boldog bohémek kávéházi törzszakalának”. Műveiről azonban lelkesen áradozik: „Húsz és harminc négyzetméteres vásznakat festett tele csodálatos tájakkal és csodálatos emberekkel, óriási sziklával, cédrusokkal és pálmákkal, hegycsúcsokkal és vizekkel.” Rabinovszky nem az örültséget helyezi előtérbe, hanem a kreativitást, a művészi fantázia megnyilvánulásának tekinti a szokatlan megoldásokat: „Fantáziája lázálomszerű, de minden különössége mellett hatalmasan konstruktív. Nagylendületű, bizarran tekerdő vonalakban látott tájai gyakran kelet-ázsiai befolyást sejtetnek. Torzulásig merész és mégis oly félelmetesen megkapó emberformájú lényeit mintha valamely bizánci mozaikfestő szelleme által megszálltan alkotta volna. Később az arckok szuggesztív torzulásaiban, a testek anyagtalan és alaktalan elmosódásában médiumok rajzaira, materializációs fényképekre emlékeztet. – Ám tébolyában rendszer uralkodott, rendszer, amely múlhatatlan értékeket teremtett, értékeket, amelyek után hiába törekszik tudatos eltökéltségével a mai expresszionista fiatalság.”

Rabinovszky recenziója egyébként tanulságos dokumentuma annak, hogy a Lehel elindította legendák hogyan „fejlődnek” tovább, hogyan kelnek önálló életre, alig valamivel első megjelenésük után. A Hollósynak küldött távirat történetét – Csontváry örültségét bizonyítandó – Rabinovszky így írja le: „Hollósy mestert egy ízben éjjel háromkor verték fel álmából: sürgős sürgöny érkezett Palesztinából. Plein air entdeekt – Tschontwari. Ez volt ő, az eszelős, az elmebeteg, a próféta.” Hogy miért változtatta meg a könyv szövegét Rabinovszky, nem tudható. Nyilván nem voltak más forrásai, csak az ismertett könyvre támaszkodhatott, mért lett mégis Kairóból Palesztina, mért korrigálta a távirat német szövegét, mért tartotta fontosnak az éjszakai időpontot órára pontosítani?

A *Mult és Jövő* című folyóirat⁶⁸ ismertetője Csontváry életének tragikusságát hangsúlyozza: „Csontváry Tivadar a legragikusabb sorsú művész. Az, hogy a festőt, muzsikust, költőt életében nem méltányolják és nem fedezik fel», szomorú, de még nem tragikum. De hogy az alkotóművészt futóbolondnak tartásák és művészetét különcködő hóbortnak, több a tragikumnál, szomorúbb a halálnál.” A művek közül – nyilván témája alapján – a „Panaszfal”-at emeli ki az írás. „Érdekes, hogy Csontváry nem zsidó létére mily szeretettel festette a jeruzsálemi szent falat, és mennyire belemélyedt művészetével a fal körül imádkozó zsidók áhítatába.”

Bálint Aladár⁶⁹ a *Nyugatban* visszatér a könyv ismeretetésére. Írásában személyes emlékeit is felidézi: „1908-ban ismertem meg Csontváry Kosztka Tivadart, amikor a városligeti Iparcsarnok pajtaszerű nagy termeiben közszemlére tette 20-30 méteres vásznait. Félig-meddig bolondnak tartottam e Van-Gogh-fejű öreg piktort és többedmagammal megmosolyogtam nem egy képét.” Bálint 1908-ban kezdő újságíró volt, érdeklődő fiatalként felkereste a szokatlan helyen látható kiállítást is, azt azonban nem említi, hogy írt volna erről a tárlatról, s eddig nem is került elő ilyen cikk. Az 1910-es Múzeum körúti kiállításról viszont már írt a *Népszavában*, s akkor a „vaskos tudatlanságok” mellett azt is elismerte, hogy „ez az ember amit fest, azt meggyőződéssel festi”. Arról viszont akkor nem írt, hogy „félig-meddig bolondnak” tartotta volna Csontváryt, most – talán nem függetlenül a könyv hatásától – szükségesnek érezte, hogy ne kerülje meg ezt a problémát.

A *Nyugat*-cikk nagyobb része azonban a Csontváry-képek méltatásáról szól. A megmosolygott képek mellett „megdöbbenett, a nagy alkotások súlyával nehezedett reám vásznainak túlnyomó többsége. Már magában véve az a mindenem felül kerekedő hatalmas energia, ami őt ily szokatlanul nagy méretekre ösztökélte, nem tévesztette el a hatását. [...] e hatalmas lepedőknek festékekkel való befedése önmagában véve is nagy és nehéz feladat. Az arányok felfokozása sem sikerül bármily nyápic legénynek, és ha valaki állandóan és olthatatlan sóvárgással nagy felületek benépesítésére vállalkozik, rendszerint az érzések és ennek megfelelően az eredmények is monumentálisak”.

Csontváry monumentalitását Lehel is hangsúlyozta: „monumentalításban valóban túlszárnyalt mindenkit a posztimpresszionisták között” – de ugyanakkor egy

67 RABINOVSKY Máriusz: Csontváry Tivadar. (Lehel Ferenc könyve.) *Magyar Írás*, 2. 1922. sz. 2. 47–48.

68 Lehel Ferenc: Csontváry Tivadar. *Mult és Jövő*, 12. 1922. március [3. sz.] 112.

69 BÁLINT Aladár: Két új művészeti könyv. *Nyugat*, 15. 1922. február 1., 3. sz. 222–223. Vö. Csontváry-émlékkönyv 1976. (ld. 4. j.) 159–160.

sor kifogást is megfogalmazott: a befejezetlenséget, „a stíl egységének hiányát”, a „futurista egyensúlytalanságot”. Bálint hozzá képest sokkal egyértelműbb, fenntartásai ellenére kimondja, hogy „nagyvonalúságra törő, nagyot akaró, rendkívüli festő volt Csontváry, az egykori patikus, és nem habozom leírni azt sem: nagy festő volt. – Aszkétaságban eltöltött életével pecsételte meg nagyságát, teremtőakarátát, [...] Rendkívüli ember volt, szerette a rendkívüliséget mindenben. [...] Képein bosszantó ügyetlenségek mellett zseniálisan megsejtett és megoldott részletek ejtették bámulatba a szemlélőt. [...] Olyan színharmoniókat teremtett, a narancssárgának, kéknek, pirosnak és barnának oly harmóniáját teremtette meg, melyre a világ egyik festőiskolájában sem tanítják meg az embert”. Bálint elismeri Lehel, „fanatikus” szorgalmát, de elméleti próbálkozásait elutasítja: „Meggyőző írásának egyetlen szépséghibája az »Intermezzo« fejezet, e dialógus formájában megcsinált kritikai elmélkedés a posztimpreszionizmusról. Erőltetett és felesleges.”

Időrendben Az *Ujság* című napilapban megjelent ismertetés⁷⁰ következik. Ez újra a bulvárszenzációra tereli a figyelmet. Már az írás címe jelzi, mit tart a bíráló lényegesnek: „Két bolond piktor.” Ekkor jelent meg ugyanis Lehel Ferenc Gulácsyról szóló könyve, s kínálkozott a lehetőség, hogy a két művész életének és művészetének párhuzamos jelenségeit összevesse a kritikus. „Mind a kettő az irrealitások s a maguk teremtette fixa ideák egzotikus birodalmában élte s éli le életét. Csontváry mamut-vásznakat festett. Harminc-negyven méteren alul nem is igen adta. Gulácsy maga teremtette marslakókról festette meg majdnem minden utolsó képét.” Az alapvető közös vonás, hogy mindketten örültek. „Két örült ember élete még akkor is érdekes, ha nem művészek, [...] Lehel Ferenc [...] a két művész életének éppen ezt a problémáját kapja meg. Keresi bennük az örültséget, mielőtt még megörültek volna, de nem téveszti szem elől a lángészt sem, mikor a nagy elborulás már megtörtént. De a két örült-lángeszű festő egyéni életén túl Lehel Ferenc könyvei mindenekelőtt a posztimpreszionizmus vajdó problémáját keresik.”

Hevesy Iván⁷¹ is egyszerre ír mindkét Lehel-könyvről. A *Független Szemle*ben megjelent cikk méltányolja a szerző korábbi érdemeit, „érdekes, nagy elvi jelentőségű munkák szerzőjé”-nek tartja Lehelt, aki „két újabb munkával gazdagította a magyar nyelvű művészeti irodalmat. Monográfiákat írt a magyar posztimpreszio-

nista festés két emberileg és művészileg egyaránt különös érdekességű alakjáról: a neoprimitív Csontváry Kosztka Tivadarról és a »dekadens« Gulácsy Lajosról”. Az újabb könyvekről azonban már nincs olyan jó véleménye, mint a korábbiakról. Úgy látja, „Lehel Ferenc régebbi munkáiban erős érzéket mutatott a művészet korszerű problémái iránt, és érdeklődése mindig túlment a művészet egyéni vagy véletlen esetlegességein. Meg tudta látni a korra jellemző momentumokat, meg tudta látni és láttatni a művészi erőknél és a társadalmi erőknél oszthatatlan egységét és kölcsönhatását, nyomozta a mai művészettragédia okozóit, [...] látta a lényegét, és abból bátran levonta a konzekvenciákat. [...] mindig megvolt a nagy értéke ebben az őszinte etikusságban és habozás nélküli bátorságban. – Az új könyvekben ezek az erények eltűntek”.

Az, hogy Hevesy „neoprimitív”-nek nevezi Csontváryt, természetesen azt is jelenti, hogy elutasítja Lehel elmélkedését az „örült vátesz” expresszionizmusáról. Hevesy egyébként nem tulajdonít nagyobb jelentőséget Csontváry „örültségének”.

Hevesy elismeri, hogy a „Csontváry- és Gulácsy-könyv stílusa tisztább és szebb, a téma megformálásban összefogottabb és egységesebb, mint az előző elméleti munkáké. De a kollektív látás eltűnt, hogy két festő egyéni szempontú beállításának adjon helyet”. Hevesy végül is a művészettörténeti megközelítést hiányolja: „Még csak nem is egyéni stíuselemzést és stíusevolúció bemutatást ad Lehel, mert könyveinek úgy terjedelemben, mint jelentőségben túlnyomó nagy részét regényszerűen megírt életrajz alkotja. A magyar festés két furcsa alakjának életrajza: egy bolondé és egy örülté. Érdekesen, de sokszor érdekesség hajhászóan, mindenesetre plasztikus erőteljességgel megírva. A hatáskeresés elsősorban a személyi érdekességre van alapítva, és csak kisebb részben különös és fantasztikus piktúrájukra, amelynek pedig inkább szubjektív, alkotójuk életéhez viszonyuló beállítását, mintsem tudományos elemzését kapjuk.” Hevesy tehát határozottan elutasítja Lehelnek azt a tézisé, hogy Csontváry alakja, élettörténete érdekesebb, fontosabb, mint művészte.

Hevesy „neoprimitív”-nek nevezi Csontváryt, s ezt a minősítést valamivel részletesebben ki is fejti abban a tanulmányában, amelyet a posztimpreszionizmus történetéről írt. „Sokban emlékeztet Rousseau művészetére a magyar Csontváry Kosztka Tivadar piktúrája. Épp oly primitív és áhítatos világlátásában, együgyű,

70 Két bolond piktor. Az *Ujság*, 1922. október 26. 4.

71 Hevesy Iván: Lehel Ferenc könyvei. *Független Szemle*, 2. 1922. 11. sz. 276–277.

de szuggesztív a perspektívában és a térfölépítésben, egyszerű és bensőséges, mesészerű és legendaszerű ábrázolási módjában. Amiben alatta áll Rousseau-nak: motívumainak és kifejezőeszközeinek szegénysége és sokszor a zagyvaságig menő stíluskevertsége. Őriási méretű képei között »Zarándoklás a cédrusfához«, »Zsidók panaszfala« és »Mária kútja« a legsikerültebb.⁷²

Fülep Lajos⁷³ már három könyvről írt recenziót, mivel 1923-ben Lehel Cézanne-könyve is megjelent. Fülepet elsősorban a könyvekben lévő dilettáns elmélkedések irritálták: „mindegyik könyvébe sző bele »elméletet« [...] »Elméleti fejtegetések« nélkül ugyanis ő sem lehet el, bár nem tudja hova tenni őket. Sajnos, ezekben az »elméleti fejtegetésekben« nincs semmi köszönet. Jobb volna, ha nem volnának. Mert amúgy Lehel egész kellemes elbeszélő, aki valóságos novellákat kanyarít ki – ha nem tudnók, hogy éltek, akikről ír, csakugyan azt hihetnők, hogy merőben kitalált novella-alakok. Sajnos a műkedvelődsdi ezen a téren is elragadja, s Cézanne-nak még az életrajzát is tudatosan és önkényesen átadatálja a novella kedvéért”. Fülep Cézanne életrajzát nyilván alaposabban ismerte, ezért ott szigorúbb volt, a Csontváry- és Gulácsy-könyvnél elnézőbb: „Elemében akkor van, mikor olyan festőknek, mint Gulácsy és Csontváry furcsaságait rajzolja, kedvesen, frissen, bursikóz modorban, de persze olykor itt is túllő a célon, mintha azt gondolná: »bolondokról írok, bolondozhatok«. De akárhogy is, jó, hogy ezek a visszaemlékezések föl vannak jegyezve.” De Lehel végső következtetését – azt, hogy a modern művészet egész korszakát az örültség megnyilvánulásaként mutatja be – Fülep elutasítja: „S ha csak emlékezések volnának, nagyon jó volna. Valósággal pirulásra készíten azonban, mikor egész korszakot egy szóval intéz el, ami nagyon megdöbbent nekik. Skizofréniás!”

Megjegyzendő, hogy Fülep csupán Lehel könyvét minősíti, Csontváry művészetéről semmit nem mond. Feltételezhető, hogy ekkor még csak a kisméretű, fekete-fehér reprodukciókat ismerte, annak semmi nyoma, hogy a korábbi, három budapesti kiállítás valamelyikét, vagy a Gerlóczyánál lévő képeket eredetiben látta volna.

Kállai Ernő Csontváry művészetéről

Csontváry művészete befogadástörténetében különleges helyet foglal el Kállai Ernő könyve, az 1925-ben megjelent *Új magyar piktúra*.⁷⁴ Kállai hatalmas feladatra vállalkozott, „az újabb magyar piktúra fejlődéstörténetének és stíluskritikai elemzésének” szánta a könyvet, „rámutatva a sajátosan magyar stílusjelenségek nemzeti és társadalmi összetevőire”.⁷⁵ A magyar festészet sokszínűségének, formai gazdagságának leírása érdekében Kállai a nemzetközileg használt, elismert stílus kategóriák – expresszionizmus, kubizmus, konstruktivizmus, újklasszicizmus – mellett több, a magyar sajátosságokat jobban megközelítő, pontosabban lefedő kifejezést is alkotott: „szerkezetes naturalizmus”, „expresszív naturalizmus”, „lírikusok”, „az életteljesség festői”.⁷⁶ Az a különös, hogy ebben a fogalmi hálóban szinte minden magyar művész megtalálta a helyét, egyedül Csontváry kapott külön, nevével jelzett fejezetet.⁷⁷ „Gulácsy legproblematisabb képeit is szervesen be lehet illeszteni a modern szimbolikus hangulatfestés európai fejlődés vonalába. Nem így vagyunk Csontváry Kosztká Tivadar alkotásaival. [...] művészetének semmi köze sincsen az impresszionizmushoz. [...] az impresszionizmust felváltó irányok európai stílustörekvéseitől is merőben elüt.” Nem sorolható az egykorú, absztrakció irányába fejlődő törekvések közé sem: „művészetében nyoma sincsen a tárgyi ábrázolástól a tér, szín és forma elvont szerkezeti vagy expresszív problémái mögé való visszavonulásnak”.

A különállás, a sehová nem tartozás deklarálásának voltak persze előzményei. Nyitrai József már 1908-ban leírta Csontváryról: „Nem is hasonlít hozzá senki, s ő sem hasonlít senkihez; [...] semmiféle izmusba sem” lehet besorítani, „sajátos művészi egyéniség, aminő még nem volt s nem lesz”.⁷⁸ Bálint Aladár is azt hangsúlyozta, hogy „magában álló, társtalán tehetség, aki elszigetelten állott a magyar művészetben”.⁷⁹ Lehel viszont szükségesnek érezte, hogy besorolja valahová, elhelyezze a modern festészet történeti folyamatában, végső soron az expresszionizmus előfutárának tekintette Csontváryt. Ez Kállai számára elfogadhatatlan volt. Határozottan cá-

72 HEVESY Iván: A posztimpresszionizmus művészete. Az új primitívek. Gyoma, 1922. In: Uő: *A modern képzőművészet útjai*. Budapest, Aqua, 1993. 105.

73 FÜLEP Lajos: Műkedvelők bővedje. *Ars Una*, 1. 1923. december, 3. sz. 123. Vö. FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások*, III. Budapest, 1998. 257–260.

74 KÁLLAI Ernő: *Új magyar piktúra*. Budapest, Amicus, 1925. A könyvnek több új kiadása is van: Budapest, Gondolat, 1990; benne van az *Összegyűjtött írások* első kötetében is (Budapest, Argumentum, 1999.

123–216 – a Csontváry-fejezet a 184–188. lapokon), a fejezet megjelent a *Csontváry-emlékkönyvben* is: *Csontváry-emlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 161–165.

75 KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások*, I. Budapest, Argumentum, 1999. 123.

76 A könyv fejezetcíme a tartalomjegyzékben, Uo. 5.

77 Uo. 184–188.

78 Y-n [NYITRAY József]: Csontváry kiállítása. *Az Ujság*, 1908. november 4.

79 B. A. [BÁLINT Aladár]: Csontváry Tivadar. *Népszava*, 1921. december 25. 10.

folta, hogy Csontváry expresszionista volna: „Rajongása [...] egészen más természetű, mint az expresszionisták egocentrikus rajongása.”

A besorolhatatlanság önmagában természetesen nem indokolná, hogy önálló fejezetet kapjon Csontváry, Kállai számára a művek esztétikai minősége, jelentősége, rangja teszi megkerülhetetlenné a vele való foglalkozást. Képei „monumentális látomások igézetével hatnak [...] természetlátását hallatlan rajongás hevítette [...] Nem a naturalizmus józan természetelvezete vagy az impresszionizmus levegő- és fénytűnemények után futkosó elevensége ez, hanem a szárnyaló, föllengő képzelet áradása, mely akkor is a maga főnsége vagy legendás káprázatait festi, mikor künn áll a természeti »motívum« előtt. Csontváry képei annyira látomásszerűen hatnak, hogy egészen elfelejtetik a motívumot. [...] majd minden munkája mindmegannyi festői megdicsőülése egy-egy már természettől fogva is rendkívüli, kiválasztott motívumnak”.

De Kállai szerint nemcsak a magyar művészet történetében társtalan Csontváry, „ilyen határtalanul kalandozó motívumos művészetre kevés példa van a mai Európában” is. Korábban is felvetődött már, hogy van valami hasonlóság Csontváry és Henri Rousseau művészete között. Kállai is úgy látja, „nagyon kínálkozik az Henri Rousseau-val való egybevetés. De az eredmény csak annyiban értékes, amennyiben az ellentétek révén éles világot vet Csontváry Kosztka képzeletének keleti, magyar voltára”. A magyar sajátosságokat ugyanis – programjának megfelelően – Csontváry művészetében is keresi Kállai.

A két művész összehasonlításakor a mesterségbeli felkészültségben, a művészi kultúrában, a részletek kidolgozottságában látta Kállai a lényegi különbséget. Rousseau a „nyugat-európai civilizációk kispolgárának állhatatos, munkás türelmével, józan rendszeretével, csínérezkével és meghitt, családias otthonosságával rendezkedik be a maga látott, elképzelt és megfestette kis világában”. „Csontváry Kosztka ezzel szemben a szertelenül föllengző képzelet festője. [...] patetikus magyar öntudata a maga belső világának külső megtestesülését óriási látványosságokban, panorámákban élte. Föllengős lelkének festői objektivációi minden eleve is tervszerű rend, mérték és egyensúly híján tódultak a vászonra. [...] A kész munkák ilyenformán sem a természeti hűség, sem kompozíciós rend, sem expresszív koncentrátság értelmében nem nevezhetők egységes alkotásoknak. Mégis egységesek, mint ahogy egységes a keleti tündérmesék naiv, költői képáradata vagy a keleti miniatűrök fantasztikus dekorativitása.”

Kállai az értékek, pozitívumok mellett súlyos hiányosságokat is felró Csontvárynak. Úgy véli, hogy „Csontváry megrészegült az óriási panorámáktól, és áradozva festette vásznára a nagyszerűbbnél nagyszerűbb perspektívákat. [...] miközben majdnem teljesen elhanyagolta a bekalandozott területek gazdaságos belső kiképzését, megművelését. [...] a kiműveletlen dilettantizmusnak ezekben a festéksivatagjaiban [...] bámulatosan megoldott mesterségbeli oázisok is akadnak”. A „nyers, bárdolatlan technika” megnyilvánulásait Kállai magyar sajátosságának tekinti. „A magyar ugaron született Csontváry ennek az ugarnak a fellengős, nagyoló képzeletét és elhanyagolt, szegényes alanyiségát vitte vászonra. [...] Az úr, mely Csontváry fellengős képgondolatai és a képek tökéletlen technikai részletmegoldásai között tátong, nagyon is rávall a »napszínfeltaláló« magyar eredetére.”

A bírált részletek ellenére Kállai talál olyan műveket is, amelyeket fenntartás nélkül a legnagyobbra értékkel, kvalitásaikat egyébként szintén magyar sajátosságnak tartja: „ennek a piktúrának érdekes egyéni kvalitásai is kétségkívül magyar eredetre vallanak. [...] Csontváry festői képzelete a szó legtisztább és legszebb értelmében való legendákat és mondákat tudott alkotni”. Kállai két Csontváry-kép, a *Zarándoklás* és a *Mária kútja* reprodukcióját közli, megállapításai ezekre vonatkoznak. „Tisztán vizuálisan és irodalmilag szétfejtethető vonatkozásaikban egyaránt rendkívüli, igézetes képek ezek. A valósághoz ragaszkodó és a valószerűtlen részletek különös egysége teszi őket olyan csodálatossá.” A *Zarándoklás* című képet külön kiemeli: „Nem hiszem, hogy a mindenen túli kimagasló, időtlen monumentalitásnak és diadalmas életerőnek valaha is ennél a képnél nagyszerűbb festői látomása akadhasson. [...] Ez a hatás Csontváry festői alkotásainak rendkívül pregnáns dekorativitásán múlik, melyben nemcsak a nagyvonalú, lendületes rajznak, hanem az erős ellentétekre tagolt színskálának is jelentős része van.” Nem tudjuk, hol és mikor látta Kállai a képeket, a két kép színvilágának leírása azonban közvetlen élményről tanúskodik, egyértelmű, hogy nemcsak reprodukcióról ismerte a két Cédrust. A *Magányos cédrus* képen „a smaragdzöld égboltozat egyfelől kékes-violába, másfelől fehérbe olvad. Ebben az áttetsző atmoszférában citrom- és narancsszín felhők lebegnek, lentről pedig égbe nyúló havasok nyújtogatják szikrázó, vakító csúcsaikat a magasba. Gyönyörű a *Zarándoklás* tiszta kobalt ege is, alkonyati rózsaszínek és tűzpirosak égő kontrasztjaival és a távoli lányok enyhítő, hűvös fehérleplőségével. [...] Ez a felfokozott színskála, a koncepció dekoratív lendülete és meseszerű, legendás fantasztikuma magyar eredetre vall”.

Kállai végső soron – fenntartásai, a felsorolt vélt hibák, hiányosságok ellenére – igen magasra értékeli Csontváry művészetét: „gyöngéivel és nagyszerű értékeivel mindenképp keleti művészet, és túl ezen: föltétlenül eredeti, egyéni. Nemcsak magyar, de európai viszonylatban is kétségtelenül egyik legérdekesebb jelensége az impreszionizmust követő művészi mozgalmaknak.”

Kállai álláspontjának jelentősége abban rejlik, hogy radikálisan szakít Lehel megközelítési módjával, félretol minden megalapozatlan állítást, mellőz minden színes, érdekes történetet, anekdotát. Számára egyáltalán nem

létezik sem az „őrült zseni”, sem a naiv, minden kávéházi ugratásnak bedőlő, együgyű, savanyúkáposztán élő különnc. Csontváryt, a jelentős, „eredeti, egyéni” művészt Kállai könyvében műalkotásai reprezentálják.

Kállai nagyon fontos utat jelölt ki ezzel: lehet Csontváry művészetéről pusztán esztétikai és művészettörténeti kategóriák segítségével értekezni, a művek értelmezéséhez, értékeléséhez nem szükséges sem a kávéházi folklórt, sem a pszichiáterek utólagos diagnóziskísérleteit felhasználni. Más kérdés, hogy ennek a megközelítés módjának nagyon kevés követője akadt.

Árpád Tímár

Interpretation or the Creation of a Legend?

Notes on the History of the Reception of Csontváry's Art, Part II: 1911–1925.

This study is a continuation of the author's work on the history of the reception of Tivadar Kosztká Csontváry, the first part of which was published in *Ars Hungarica*; part II now reviews writings about the painter that appeared between 1911 and 1925.

The wide-ranging press attention and interest that accompanied Csontváry's third exhibition, held in 1910, subsided in the years that followed. Hardly a word was written about him in the Hungarian press for the rest of his life. There are very few traces to indicate that he was appreciated as a painter at all, apart from the occasional word of acknowledgment. Only Csontváry's written works received a modicum of press coverage, but even these short articles tended to emphasise the idea that these were the writings of a "painter who has led an interesting life". Journalists now began to compete with each other to see who could come up with the most bizarre story about Csontváry. Previously, reviews of his exhibitions had often touched upon his eccentricity, although the focus had remained fundamentally on his art. Now, however, Csontváry was increasingly treated as a gossip column sensation.

After Csontváry's death on 20 June 1919, the history of the reception of his art took a new turn. Much of his legacy now passed into the hands of a private collector. A young and ambitious art writer, Ferenc Lehel, was granted access to Csontváry's legacy, which formed the basis for his monograph of the artist, which was initially published as a study, before being issued as a self-standing volume in time for Christmas 1921.

Although the volume was clearly conceived as an outline of Csontváry's place in art history, the concluding chapter con-

firms that, rather than a scholarly treatise, the author concentrated on composing a vivid, popular biography of the artist, interspersed with interesting anecdotes. Lehel placed greater importance on Csontváry's personality and destiny than on his artworks, and in this regard it is irrelevant whether the author regarded the Csontváry phenomenon as an opportunity for tabloid sensationalism, or whether he simply misunderstood the true significance of Csontváry's painting. Lehel stated his viewpoints so effectively that for many years he had a profound influence on the commonly held perception of Csontváry.

Ferenc Lehel's book was positively received, and Csontváry's name and reputation became well known in broad sections of society. The author's assertions about the "crazy" painter were accepted by critics without question or objection, and the legend he had created soon assumed a life of its own, which continued to "evolve". Reviews that reflected on Csontváry's paintings rather than the man himself were few and far between.

The first significant attempt at repositioning the artist came in 1925, when Ernő Kállai published his volume of essays titled *New Hungarian Painting* (Új magyar piktúra). Despite a few reservations, Kállai greatly admired Csontváry's art, and he departed radically from the approach taken by Lehel. In Kállai's view Csontváry was neither a "crazed genius" nor a naïve, "tragic-fated" eccentric. He esteemed Csontváry as an important, "original and singular" artist, and everything about him in his book concentrated exclusively on his artworks. Kállai's volume showed that Csontváry could be discussed solely in terms of aesthetic and art historical categories. The fact that this approach was followed by only a few later authors is another matter entirely.

TÁRGYSZAVAK

Csontváry Kosztká Tivadar, recepciótörténet, tudománytörténet

KEYWORDS

Tivadar Csontváry Kosztká, reception history, art historiography



Fülep Lajos ifjúkori fényképe, Firenze, 1907
Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Ms 4598/1

„Esztétikai dolgok”

Művészettörténeti megjegyzések
Fülep Lajos *Az emlékezés a művészi alkotásban* (1911)
című tanulmányának kontextusához

Tímár Árpádnak (1939–2017)

1. Bevezetés

Fülep Lajos 1907 és 1914 között állami ösztöndíjjal Olaszországban élt. Ekkor írt művei közül talán az (egyik) legfontosabb *Az emlékezés a művészi alkotásban*.¹ A határozott Croce-bírálatára és Bergson-hivatkozásai miatt sokat idézett és több tudomány képviselői által is elemzett tanulmány először 1911 márciusában, a Fülep, Lukács György és Hevesi Sándor által szerkesztett *A Szellem* című filozófiai folyóiratban jelent meg.² Fülep eredetileg egy *Idő és örökkévalóság* című szöveget akart *A Szellem* első számában publikálni.³ Végül azonban nem ezt írta meg. A változásról egy 1910. decemberi levelében tájékoztatta szerkesztőtársát, Lukácsot, hozzátéve, hogy a tervezett munka „nagyon is hosszú lett volna”. Helyette egy másik, *Az emlékezés szerepe a művészi tevékenységben* című, „művészet-pszichológiai” tárgyú, „rövidebb exozét” ígért. Majd megemlítette azt is, hogy döntése több szempontból is praktikus, hiszen a témáról előadásra

készül a firenzei Circolo di Filosofia-ban.⁴ Fülep *La memoria nella creazione artistica* című előadása 1911. január 29-én hangzott el, a vitára február 11-én került sor. Az előadás olasz nyelvű – a magyar verziónál jóval rövidebb – szövege a *Bollettino della Biblioteca Filosofica*-ban nyomtatásban is megjelent.⁵

1.1 „Esztétikai dolgok I.”

Jelen tanulmányban nem célozom *Az emlékezés* gondolatmenetének, téziseinek részletes ismertetése, logikájának végigkövetése, ezért bevezetesképp csak jelzészzerűen utalok a szöveg két, egymással szembeállított kulcsfogalmára. Fülep Croce esztétikájának és főképp *intuícioelméletének* bírálatából bontotta ki a saját, az *emlékezés* mindent meghatározó – és művészetéről lévén szó: *formáló* – jelentőségére hivatkozó, sok tekintetben Bergson-t idéző, „művészet-pszichológiai” alapozású, de a metafizikát megcélzó, teoretikus álláspontját. Alap-

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

1 FÜLEP Lajos: *Az emlékezés a művészi alkotásban* (1911). In: Uő: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916*. Szerk. TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995. 124–153.

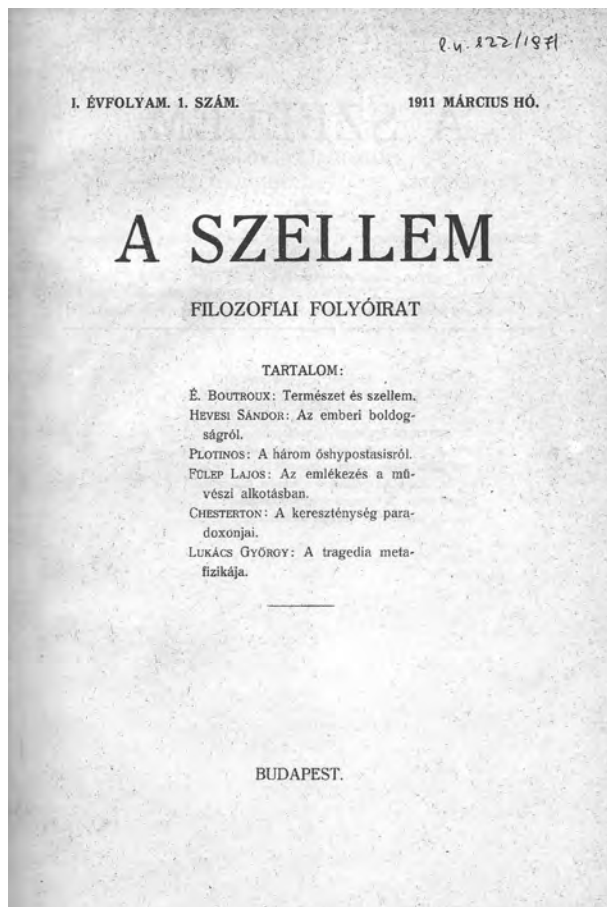
2 *Az emlékezésről*, rövidebben-hosszabban, szinte mindenki szót ejtett, aki Fülepről írt. Néhány fontosabb „monografikus” vagy nagyobb terjedelmű tétel a tanulmány „interdiszciplináris” irodalmából, a teljesség igénye nélkül, időrendben: TAKÁCS JÓZSEF: *Fülep Lajos Croce-kritikája*. In: *Tudományos ülészek Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*. Szerk. NÉMETH LAJOS. Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1986. 21–25; STURCZ JÁNOS: *Természet és művészet viszonya Fülep Lajos korai művészetfilozófiájában*. In: Uo. 65–69; MÁTÉ ZSUSZANNA: *„Szép eszéről, szép lelkeről...” Tanulmányok a fiatal Fülep Lajosról és művészetfilozófiájáról*. Szeged, JGYTF, 1995. 42–67; KELEMEN JÁNOS: *Fülep Croce-kritikája. Pro Philosophia Füzetek*, 1997. 1–2. sz. 39–50; KESERÜ KATALIN: *Emlékezés a kortárs művészetben*. Budapest, Noran, 1998. 13–29; MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ: *Jelentés a dialógus nyomában. Tanulmányok a fiatal Fülep Lajos művészeti írásairól*. Budapest, Argumentum, 2001. 64–76, 77–87. (A művészi alkotás lelki

diszpozíciója, illetve a Művészet, természet, forma. Fülep itáliai éveinek két tanulmányában című fejezetek); LŐRINCZ CSONGOR: *A szép mint az emlékezés produktuma. Fülep Lajos és a klón*. In: *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*. Szerk. BÓNUS TIBOR–KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN–SIMON ATTILA. Budapest, Ráció, 2007. 117–153; JÁNOS KELEMEN: *Lukács and Fülep: Two Hungarian Critics of Benedetto Croce*. In: Uő: *The Rationalism of Georg Lukács*. New York, Palgrave Macmillan, 2014. 107–112; KAPOSÍ MÁRTON: *Benedetto Croce intuício-felfogása és magyar értelmezői*. Szeged, JATEPress, 2017. 43–51.

3 Lukács György Popper Leónak ([Firenze, 1910.] október 9.). In: *Dialógus a művészetéről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. Szerk. HÉVÍZI OTTÓ–TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, MTA Lukács Archívum–T-Twins, 1993. 367.

4 Fülep Lajos Lukács Györgynek [Firenze, 1910. december 13.]. In: *Fülep Lajos levelezése, I. 1904–1919*. Szerk. F. CSANAK DÓRA. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990. 192.

5 *La memoria nella creazione artistica*. In: FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 557–570. Magyarul: 588–601 (SAJÓ Tamás fordítása.)



A Szelleme, 1911

vetően Croce azon alaptételét vitatta, miszerint „a művészet intuíció és semmi más”.⁶ Fülep ezt, álláspontját már a tanulmánya címében is jelezve, másként látta: „Vizsgálódásaink során az egész művészi tevékenységet [...] az emlékezésből fogjuk levezetni.”⁷

Tanulmányomban egy új, az *Ars Hungarica* jelen számában először közölt Fülep-forrás bevonásával, *Az emlékezés* újraértelmezésére, újrapozícionálására teszek

6 FÜLEP 1911. (I. d. 1. j.) 125.

7 FÜLEP 1911. (I. d. 1. j.) 126.

8 A füzet a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ Kézirattárában őrzött Fülep-hagyaték része (Ms 4578/3). (Szövegét Tímár Árpád átíratában lásd az *Ars Hungarica* jelen számában, a továbbiakban: *Eszttétikai dolgok I.* 2017.) A kiolvasott kéziratot évekkel ezelőtt kaptam Tímár Árpádtól, azzal a megjegyzéssel, hogy használjam fel, ha a Fülep-kutatásaimban *Az emlékezés* tanulmányhoz érek. Ki tudja, meddig halogattam volna még a megírását. Most pedig már

– néhány, a feltételezhető összefüggéseket bemutató példa segítségével – kísérletet. Az *„Eszttétikai dolgok I.”* feliratú, Firenzében vezetett füzet fogalmazványtörredékeit Tímár Árpád olvasta ki és készítette elő kiadásra.⁸ A fekete borítós füzet *Az emlékezés* tanulmányhoz köthető, és valószínűleg 1910-ben, illetve talán 1911 legelején írt szövegeket tartalmaz. Ezek egy része, egy az egyben vagy kisebb módosításokkal, *Az emlékezés*be is bekerült. A kéziratos füzet azonban, a teljes vagy részleges egyezéseken túl, az 1911-es tanulmánynál jóval struktúrázotabb, tartalmilag is bővebb, jóllehet kevésbé sztereotípiált és mozaikszerűbb fejtegetéseket tartalmaz. Továbbá, ami a legfontosabb, és már elsőre feltűnik: Croce neve elő sem fordul benne, annál többször Bergsoné.

Fülep *Az emlékezés* bevezetőjében maga is jelezte: „E tanulmány tulajdonképpen tömör – tán túlságosan tömör – összefoglalása, kivonata idevágó jegyzeteimnek, s ezért meglehetősen száraz, de hiányos is, mert többnek ki kellett maradnia belőle, mint amennyi elfért benne.”⁹ *Az Esztttétikai dolgok* töredékei a legnagyobb valószínűséggel a Fülep által említett „idevágó” jegyzetekkel azonosíthatók. Természetesen nem zárható ki annak a lehetősége sem, hogy még továbbiak is előkerülhetnek. Sőt, talán egy másik feltevés is megkockáztatható. *Az emlékezés* és a firenzei füzet szövegei is többször érintik az „idő és örökkévalóság” kérdését. Véleményem szerint a hosszabb ideje formálódó *Idő és örökkévalóság* lehetett az a tágabb keret, amelyből Fülep, a szükséges átalakítások után, áttemelhette *Az emlékezés* rövidebb és lényeges új elemeként a Croce-kritikára kihegyezett szövegébe az odaillőnek gondolt részeket. Nem azt állítom tehát, hogy a füzet az *Idő és örökkévalóság* kézirat-törredékeit tartalmazza, csak azt, hogy egy olyan szövegmátrix, amelyben mindkettő: a végül soha meg nem valósult és az 1911-ben megjelent szöveg is, virtuálisan: *mint lehetőség*, megtalálható. Ebből a sokrétű és rétegzett, 1910 körüli alaphelyzetből kiindulva próbálom bemutatni – csak *egy* lehetséges megoldásként – *Az emlékezés* fő célját és programját, illetve „a” kontextust: a vele egy időben íródó szövegek egymást *kölcsönösen megvilágító* összefüggéseit.¹⁰

nem tehetek mást, mint hogy mindenért köszönetet mondván, e most már visszavonhatatlanul elkészített írásomat az emlékének ajánlom.

9 FÜLEP 1911. (I. d. 1. j.) 124.

10 Fülep Olaszországban írt szövegei, ahogy ezt korábbi munkáimban igyekeztem bemutatni, szorosan összefüggenek egymással. Jelen tanulmányban, mivel ebben az esetben ezeket tartottam a legfontosabbnak, csak néhány párhuzamra koncentrálok. Jóllehet további, olykor alapvető összefüggések más, egykorú Fülep-szövegekkel is kimutathatók (e tekintetben talán a legfontosabb a könyvnyi Nietzsche-tanulmány).

2. A pozíció

Előbb azonban érdemes megvizsgálni Fülep pozícióját. Fülep jó pár évvel később, 1925-ben bevezetőt írt a szerkesztő-irodalmár Giovanni Papini Krisztus-könyvéhez. Papini 1911-ben a *Circolóban* rendezett vitán is részt vett. Fülep ekképp idézte fel az előadást és annak firenzei, szellemi kontextusát: „Valami *estetico-filozófiai* előadást tartottam a Bibliotecában, s mivel a Croce-féle esztétika ismeretét föltételezhettem a közönségnél, kritikájából indultam ki; ebben az időben az ifjak rendszeresen ostromolták Croce filozófiáját, s mindenre volt emberük, *csak esztétikusuk nem volt*; az előadásnak nagy közönségsikere volt, de különösen az ifjak örültek a kritikának, mely, úgy vélték, végre leszámolt Croce túlságosan népszerű és megtévesztő elméletével...”¹¹ Nemcsak a Papini-előszóból, de *Az emlékezés* szövegéből, az olyan, részben önleíró kulcsszavakból, mint például az „esztétikai tevékenység”, „esztétikaíró” stb., illetve a firenzei füzet címéből is jól látszik, hogy Fülepet 1910 körül valóban az „esztétikai dolgok” foglalkoztatták és – nem tudhatjuk, hogy merő praktikumból vagy meggyőződésből, hosszabb távra tervezve – az „esztéta” szerepmintát próbálgatta. (Innen nézve már inkább jellemzően találó, mintsem lekicsinylően sértő, jóllehet szerzője feltehetően az utóbbinak szánta, Lukács 1910. októberi megjegyzése Fülepről: „nagy embernek hiszi magát – pedig csak finom aestheta.”)¹²

3. A kontextus

Fülep az olaszországi évek alatt szinte végig egy, az individualizmus és a stílus kérdéseit tárgyaló könyvön dolgozott.¹³ A kötet terve már Firenzébe érkezése előtt megszületett, de a koncepcióban jelentős változás következett be, amikor Fülep 1907–1908 fordulóján megtért. Ezután az individualizmus bírálója helyett az „igazi” individualizmus hirdetője lett. A könyv tervezett

tartalmáról és az egyes fejezetek készülségi fokáról egyik, 1909. júliusi levelében a következőket olvashatjuk: „Könyvemem állandóan dolgozom. Jelenleg írom az első fejezetet (egyéb részletek már készen vannak, de most végleges formát adok az egésznek elejétől végig), amely S. Francescóról szól. [...] Ezután a Dante-fejezetet fogom formába önteni [...]. Azután összeállítom a strikterbe művészeti fejezeteket: Giotto, a stílus etc.”¹⁴

Az egyes fejezetek az „igazi” individualizmus koncepciójára felfűzve mutatták volna be, Assisi Szent Ferencben, Dantében és Giottóban modellezve, a kereszténység (Fülepnél mindig következetesen: „kereszténység”) és a kultúra viszonyát. Fülep definítív, a keresztény individualizmus lényegének meghatározására tett kísérletei több verzióban is fennmaradtak. Az egyik legkidolgozottabb és a tervezett könyv másik két főszereplőjét is említő változat, a *San Francesco* fejezet kéziratai között található: „Abban tehát, hogy Krisztus mondta: mindent el kell hagyni s engem követni – nincs az individualizmus lerombolása, ellenkezőleg *kezdeté*, mert *főlszabadítja* az Ént, a lelket. [...] A história igazolja is ezt, mert azok, akik legigazabban tudtak lemondani mindentről, s a leghívebben tudták követni Krisztust, akik legjobban megértették őt, egyúttal a legnagyobb egyéniségek is, mint San Francesco – aki egyenesen *kezdeté* az individualizmus új fejlődésének. (Dante, Giotto, renaissance etc.) S ezek nem e követés és Krisztus dacára egyéniségek, hanem kizárólag őáltala, az általa nyert teljes főlszabadulás, magukra találás, erőik koncentrálása és fokozása által.”¹⁵

Fülep az individualizmus-könyvön még évekig, a befejezés egyre csekélyebb reményével dolgozott. Pedig egyik 1910-es levelében még arról írt, hogy könyve 1911-ben megjelenik.¹⁶ Nem így történt. 1911 májusában a jó barát, Gyenes Viktor is megkérdezte: „Dante, Giotto készülnek-e?”¹⁷ Fülep Gyenesnek dedikálta – valószínűleg a Firenzében töltött közös hetek emlékére – *Az emlékezés* tanulmányt. Gyenes a levélben erre reagált („már kb. 2 hét óta készülődöm neked megírni, hogy az Emlékezés... nagyon-nagyon

11 FÜLEP Lajos: A „Storia di Cristo” szerzőjéről (1925). In: Uő: *Egybegyűjtött írások*. III. *Cikkek, tanulmányok 1917–1930*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1998. 278. (Kiemelés tőlem – G. F.)

12 Lukács György Popper Leónak ([Firenze, 1910.] december 9.). In: *Dialógus a művészetről* 1993. (ld. 3. j.) 368.

13 Egy korábbi tanulmányomban bővebben foglalkoztam a kötettel és a Dante fejezettel: GOSZTONYI Ferenc: Fülep Lajos Dantéja. In: „*Elhallgatom, hogy rájöhess magadtól*”. Az Isteni színjáték forrásai és hatása. Szerk. DRASKÓCZY Eszter–ERTL Péter–PÁL József. Szeged, Szegedi

Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2016. 259–278.

14 Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek (Striano Ronta, [1909. július 9.]). In: FÜLEP 1990. (ld. 4. j.) 148.

15 FÜLEP Lajos: [San Francesco]. In: FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 468–469. (Kiemelések az eredetiben.)

16 Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek [Firenze, 1910. január vagy október 18.]. In: FÜLEP 1990. (ld. 4. j.) 152.

17 Gyenes Viktor Fülep Lajosnak (Nagybecskerek 1911. május 24.). In: FÜLEP 1990. (ld. 4. j.) 234.

büszkévé tett rád”).¹⁸ Leveléből ugyanakkor közvetve az is kiderül, hogy Fülep 1910-ben, *Az emlékezésen és az individualizmus-köteten*, nyilván kisebb-nagyobb megszakításokkal, de egy időben, párhuzamosan dolgozott.

A könyv végül sosem jelent meg. A külön-külön is kötetnyi Dante- és San Francesco-fejezettöredékeket 1995-ben Tímár Árpád adta ki a kéziratos hagyatékából, Fülep egybegyűjtött írásainak második kötetében. A Giotto-fejezetből, mai tudásunk szerint, nem maradt fenn semmi.

4. A kölcsönös megvilágításról

Annak, hogy *Az emlékezés* mikor, milyen nagyobb munka közben íródott, jelentősége van. Jóllehet ennek következményei – és főképp: nyomai – nem is annyira az 1911-ben megjelent szövegben, mint inkább az előzményben, az előkészítő jegyzetekben mutatkoznak meg. Helyesebben: *Az emlékezés* szövegének és az individualizmus-kötet töredékeinek az ismeretében, e kettő elemeit, az *Esztétikai dolgokban* egymásból következő, egymást kölcsönösen feltételező, szinte szétválaszthatatlan, koncepcionális egységben ismerjük (újra) fel.

4.1. „Antinaturalizmus” (1.)

Talán megkockáztatható a kijelentés, miszerint *Az emlékezést* tárgyaló szakirodalomban a teljes joggal nagyra értékelt Croce-bírálat intenzitása és érvényessége, illetve a Bergson-citátumokra irányuló figyelem némileg elfedte a tanulmány rendkívül rétegzett, és tegyük hozzá: nem csekély olvasói erőfeszítést igénylően „bonyolult” szövegének fő célját és témáját: a „forma problémájaként” megértett *művészet*, illetve a perspektíván tágítva: „a művészet *metafizikai* jelentőségének kérdését”.¹⁹ Pedig *Az emlékezés* – művészettörténeti szempontból legalább is – főképp ebből az alapállásból értelmezhető, illetve értelmezendő. *Az emlékezés* ugyanis – véleményem szerint – Fülep antinaturalista metafizikai esztétikájának a „*prolegomena*”-ja, a művészet (végül kifejtetlenül maradt) metafizikai jelentőségének kérdésére végig tekintettel levő, pszichológiai megalapozása.²⁰

De ne szaladjunk ennyire előre. Az összefonódó szálak felfejtését, szétszalazását talán érdemes *Az emlékezés* egyik leghíresebb és művészettörténeti szempontból is a legjobban értelmezhető kijelentésének vizsgálatával kezdeni. A sokszor hivatkozott idézetből kiderül, hogy Fülep 1910–1911-ben is a (kortárs) művészet problémáiból indult ki. 1906-os párizsi művészeti élményei óta (Cézanne, Gauguin) következetesen antinaturalista, illetve antiimpresszionista álláspontot képviselt. Az impresszionizmust megtagadó Gauguinben és főképp Cézanne-ban a jövő, az eljövendő új stílus és világnézet hírnökeit ünnepelte.

Ugyanebből a művészeti-világnézeti pozícióból beszélt 1911-ben is. *Az emlékezésben* elfoglalt álláspontja e tekintetben is egyértelmű. Nem lehet ugyanis nem felfigyelni arra, bármennyire is szakszerű és találó a Croce-kritika, és jól megalapozott a vele szembeállított emlékezésteória, hogy Fülep a gondolatmenete abszolút csúcspontján *kilépett* a tudományos beszéd megszokott, adatoló, érvelő kereteiből, amikor hallgatói és olvasói előtt, mintegy végső kegyelemdöfésként, „leleplezte”: az impresszionizmus művészetfilozófusaként és -filozófiájaként azonosította Crocét és esztétikai rendszerét. Fülep szerint ugyanis: „Az esztétikák, mint a teóriák általában, nem előzik meg, hanem követik az élet mozgalmait. Croce esztétikája is harminc év előtt virágzott művészi mozgalomnak késői epilógusa: az impresszionizmusé. Csakugyan az »impresszió« szó fordul elő leggyakrabban könyvének lapjain. Az impresszionizmus kiirtotta a művészet formáit, nem tűrvén meg mást, mint az impressziót s azonmód kifejezését, továbbá a komplementer színek optikai receptjét, s a neoimpresszionizmus dilettantizmusában lyukadt ki s múlt ki – Monet-től jövet megérkezvén Signac, Luce, Cross stb.-hez a piktúrában. Medardo Rossóhoz és másokhoz a szobrászatban. Nagyon múlandó s esendő művészet, s ilyen az esztétika is, mely az övéihez hasonló elvekre épül.”²¹ Fülep, aki 1906–1907-ben több Gauguin- és Cézanne-cikket is publikált, illetve 1908-ban megírta az itáliai évek első programadó esszéjét, az *Új művészi stílust*,²² a folytatásban már a kiutat is bemutathatta: „Az említett művészek után azonban volt alkalmunk megismerni azokat, akiknek művészete megtagadása az impresszionizmusnak s a vele rokon esztétikának, akiknek művészete az antikokéval azonos elveket vall magáénak – Cézanne-ra, Gauguinre,

¹⁸ Uo. 233.

¹⁹ FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 125. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁰ A probléma rövid felvetése *Az emlékezés* legvégén: FÜLEP 1911. (ld. 1. j.)

151–152. (*A művészet metafizikai jelentősége.*)

²¹ FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 135–136.

²² Az összefüggésekhez: GOSZTONYI 2016. (ld. 13. j.)

Maillolra és Maréesra gondolok. Az ő művészetük újra visszahelyezte örökükbe a formákat, amelyekkel minden esztétikának számot kell vetnie, ha azt akarja, hogy köze legyen a művészethez, s nem akar az ürességben aláhullani.”²³ Hasonló névsort és érvelést találunk, természetesen Croce és Bergson említése nélkül, Fülep 1910-es Rippl-Rónai-cikkében is.²⁴

A már említett „esztétikaírói” szereptípusra visszautalva érthető, hogy Fülep ebben az új, az impresszionizmus utáni művészetre épülő, nem naturalista, hanem „természetellenes”: „szimbolista”,²⁵ új esztétika, illetve művészetfilozófia kidolgozásában részt kívánt venni. (Mint ahogy a „művészetfilozófia” is mint életfeladat – természetesen az évtizedek során jelentős változásokkal – mindvégig megmaradt.) Ezt bizonyítják Fülep beszédes magyarázatai és szóhasználata is. Fülep tulajdonképpen az impressziót „azonmód kifejező” intuícióval szembeállított, emlékezésalapú művészi kifejezésben is – a művészi teremtés módját és eredményét egyszerre értve rajta – a naturalista (impresszionista) – anti-naturalista (antiimpresszionista) ellentétpárokat, sőt: művésztípusokat modellezte. Fülep a „magasabb rendű” művészetet is az emlékezésből vezette le: „Az emlékezés magyarázza meg a művészet leglényegesebb tényezőjét, a formát, s a forma teremtését, a kompozíciót.”²⁶ Beszédes, ahogy az idézet folytatásában tulajdonképpen az emlékezés folyamatát is az impresszionista „atmoszféra” és „káosz” elleni küzdelemként, az abból való szabadulásként írta le: „végül a figura kontúrjait feloldó s beléje áradó atmoszféra ellen való erőfeszítéssel megkonstruáljuk az egész alakot oly módon, hogy a káoszt mindjobban lehántjuk, letisztítjuk róla [...]”²⁷

Ebben a jóval általánosabb összefüggésben Fülep számára Croce alakja, esztétikája és intuícióelmélete is inkább csak ürügy, „lokális” aktualitás volt, akin, illetve amelyen mint *mediumon* keresztül, a firenzei kö-

zegeben (tartós ott-tartózkodásra berendezkedve), elmondhatta, illetve újrafogalmazhatta az őt Párizs (1906) óta foglalkoztató művészeti, művészetfilozófiai gondolatokat. Ezzel is magyarázható, hogy Fülep nem elégedett meg Croce „szakszerű” kritikájával, hanem az *Esztétikát*, az intuícióelméletet bírálva, valójában az impresszionizmust és annak (önkényesen kijelölt) esztétikáját diszkreditálta. Az olasz nyelvű előadást követő vitában részt vevő filozófus, Giorgio Fano jól érzékelt e beállítást tendenciózusságát, és szóvá is tette: „Fülep nem Crocét győzte le, hanem a maga által alkotott kicsavart képzetet. Mintha csak azt mondaná, hogy az *Estetica* csupán az impresszionizmus néven közismert művészeti mozgalom elméleti összefoglalása!”²⁸ Fano megérezte, ha Fülep *image*- és pozícióteremtő szándékait nem is feltétlenül értette, hogy itt, ebben a számára bizarr egybemosásban állt az előadás lényege és célja.

Az *Esztétikai dolgokban* minderről, az impresszionizmussal kapcsolatos problémákról további, konkrétabb példákat is találunk. Fülep 1906-ban, Párizsban írt cikkeiben elemezte először „primitívként”, Giotto analógiájára, Cézanne-t.²⁹ A firenzei füzetben egy fontos, új elemmel gazdagítva, már az emlékezésteória összefüggésében, visszatért ehhez az elképzeléshez. Jegyzetei lelegején rögzítette, miszerint „a primitív rajz mindig csak kontúr, mert az a legminimálisabb eszközökkel fejezi ki egy figurának egységes voltát”.³⁰ Majd jóval később, nevesítve, Cézanne-ra és bergsoni fogalmakra („souvenir-image”, „image-souvenir”) hivatkozva konkretizálta is ezt: „Cézanne-nál – primitív – erősen látni az emlékkép működését a kontúrokban, épp ellentéte az impresszionistáknak.”³¹ De a füzet fejtegetései szerint a „régiek” lokális színei is az emlékezés kontextusában múlják felül az impresszionisták „pillanatnyi” megoldásait: „A régiek lokális színei. Az emlékezet éppen azokra emlékezik és nem a reflexekre, núánszokra stb.”³² Fülep

23 FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 136.

24 FÜLEP Lajos: Rippl-Rónai József. In: FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 121.

25 Vö. FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 139: „a kifejezés sohasem azonos a lelkiállapot közvetlen intuíciójával, nem fűdi azt teljesen, hanem legfőbb részét adja vissza, helyesebben annak összefoglalása, szintézise, *szimbóluma*, jelképe.” (Kiemelés az eredetiben.) Illetve vö. még *Esztétikai dolgok I.* 2017. 238–239: „A szó az a költészetben, ami a vonal a képzőművészetben. A legkarakterisztikusabbnak fogalmi absztrakciója, {absztrakció – ez a lehetővé tevője a művészi tevékenységnek; *mindkettő természetellenes, szimbolikus*. Komplex dolgokat a legvégsőre egyszerűsíteni, a legkarakterisztikusabbra. (A vonal leírja, a szó – mint fogalmat, mely kivonata a legjellemzőbbnek, legáltalánosabbnak – magában rejti.)” (Kiemelés az eredetiben.) A { jel egy, az idézett résznél hosszabb betoldás kezdete. Fülep elképzelései naturalizmusról és antinaturalizmusról (szimbolizmusról), végső soron Albert

Aurier *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin* (1891) című szimbolista „manifesztumára” vezethetők vissza. Fülep az Aurier-szöveg egy részét lefordította. Vö. GOSZTONVI Ferenc: A szimbolista Fülep (II.). Legyen Ön is szimbolista!, avagy „Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin”. *Enigma*, 16. 2009. 61. sz. 30–43.

26 FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 142.

27 Uo.

28 FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 595.

29 Vö. GOSZTONVI Ferenc: A magyar Cézanne-recepció korai történetéből: Fülep és Popper (1906–10). In: *Cézanne és a múlt. Hagomány és alkotóerő*. Szerk. GESKÓ Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 179–190.

30 *Esztétikai dolgok I.* 2017. 235. (Kiemelés az eredetiben.)

31 *Esztétikai dolgok I.* 2017. 252.

32 Uo.

az *Esztétikai dolgok*ban, az előbbiekkal összhangban, az emlékezésből levezetett, *formáló*, antinaturalista művész ellentétéként a naturalista (impresszionista) művésztípust is körülírta: „A naturalista (s az impresszionista) az a művész, aki nem tud emlékezni, hanem mindent azon mód vesz, ahogy előtte van: nem tudja eltávolítani magától.”³³

4.2. „Antinaturalizmus” (2.)

Az *Esztétikai dolgok* szövegfolyama is az antinaturalizmus tárgyalásával kezdődik. Fülep, mintegy felütésként a relief problémájából vezette le a „nem természetes” művészet kérdését: „A tisztán kétdimenziós geometria, az, hogy el tudunk képzelni embereket, akik kizárólag két dimenzióban mozognak, teszi lehetővé a relief létrejöttét. [...] Tehát a művészet már csírájában állásfoglalás a természettel szemben.”³⁴ A folytatásban a (kortárs) konklúzió is egyértelmű: „csak művészietlen időkben lehet jelszó a naturalizmus, mint végcél.”³⁵

A reliefből elindított gondolatmenetet a művészet metafizikai összefüggéseinek kérdéseit felvető bejegyzések követték. Az egyidejű szövegek összetartozására, egymást kölcsönösen megvilágító kapcsolataira jó példa a következő idézet. A firenzei füzetben Fülep már evidenciaként kezelte az ilyen és ehhez hasonló kijelentéseket, nem fejtette ki a magyarázat híján meglehetősen talányos utalásokat: „A művészet, mint a vallás, *imperszonálissá válása az individuumnak, megváltása önmagának önmagától*. A művészet és a vallás nem zárják ki egymást. Eredetük közös.”³⁶ A gondolatmenethez – az eredeti kéziratban „megcsillagozva” – kérdések is tartoztak: „A teljes differenciálódás vajon javunkra válik?” Majd ezt követte az 1906-os párizsi út után mindenhoova befurakodó kérdés, így, zárójelben: „(Cézanne-ban nincs-e vallás?)”³⁷ A homályos részek magyarázatáért az individualizmus-kötet fejezettörédekeihez érdemes fordulni. Már csak azért is, mert az előbbieket követő levezetésben Fülep – művészeti kontextusban – Assisi Szent Ferencet is szóba hozta: „Az, hogy Krisztus vagy San Francesco nem voltak művészek, vagy a művészet hívei, nem mond semmit: bennük is perszónálissá vált a világ, de nem esztétikailag hajtott ki belőlük. *De a világ-*

*nak ez a perszónálissá válása olyan volt – a természetnek olyan legyőzése – , hogy abból később művészet támadhatott.”*³⁸

Mit jelent, hogyan értendő mindez? Fülep az individualizmus-kötetben – a reliefalap analógiájára – dolgozta ki a főszereplőkhöz igazított *speciális*: a metafizikai alapot jelentő „háttér” fogalmát. A San Francesco-kéziratokban olvasható az egyik összefoglaló megjegyzése: „A keresztyénség szerint: minden emberi léleknek végtelen és örök háttere van: Isten lelke. Minden emberi akaratnak és hatalomnak végtelen és örök háttere van: Isten akarata és hatalma. Minden emberi szeretetnek végtelen és örök háttere van: Istené. Minden emberi szenvedésnek végtelen és örök háttere van: Krisztusé. Minden emberi egyéniségnek végtelen háttere van: Krisztusé. Krisztusnak végtelen és örök háttere van: Isten.”³⁹

A következőkben azt mutatom be, hogy mi következik mindebből a művészetre nézve. Ugyancsak a San Francesco-törédekekben olvasható a következő levezetés: „Krisztusnál egy személyes esetből válik általános; a vallás személyes dolgok összessége. Ugyanígy személyes dolgok összessége a stílus a művészetben. Személyes dolgok, melyek személytelené válnak. Ilyen személyes dolgokból vált háttér: architektúra. De mivel a stílusban személyes dolgok váltak személytelené, azért a stílus eleven dolog, nem személytelen általánosság – fejlődésképes, hajlékony – szabadság. A stílus a legnagyobb szabadság – mert aki a stílusban tud mozogni, egyszerre mozog személyes és személytelen dolgokban.” Majd mindezt, speciális „háttérüket” is meghatározva, a tervezett kötet két másik: művész főszereplőjére alkalmazva is megfogalmazta: „Giotto személytelen háttere: személyes tapasztalatok: stílus, architektúra. Dante személytelen háttere: *lélek mint olyan – absztrakt lélek*.”⁴⁰

Fülep egyik legfontosabb, így például Az emlékezés tanulmány jegyzeteiben is hivatkozott, másutt csak a szóhasználatból kikövetkeztethető forrása – a relief problémája esetében is – a szobrász-teoretikus Adolf Hildebrand *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (A forma problémája a képzőművészetben, 1893) című könyve volt. Hildebrand 1901-ben könyve harmadik kiadásához írt egy új előszót, amely minden későbbi kiadásban is megjelent.⁴¹ Ebben az új, nagyon gyorsan

33 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 242.

34 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 234.

35 Uo.

36 Uo. (Kiemelés tőlem – G. F.)

37 Uo.

38 Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

39 [San Francesco]. In: FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 506.

40 [San Francesco]. In: FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 505. (Kiemelés az eredetiben.) A Dantéra vonatkozó speciális „háttér” értelmezéséhez: GOSZTONYI 2016. (ld. 13. j.)

41 Adolf HILDEBRAND: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Dritte

ismertté vált és hivatkozott bevezetőben találjuk meg az „architektúrát” (az „architektonikust”) és a stílust, az előbb idézettek és a még ezután következőket is megvilágító jelentésben. Ezt a könyvet és bevezetőjét tekinthetjük az „architektúra mint háttér” esetében Fülep közvetlen, inspiráló forrásának, gondolatmenete kiindulópontjának. Hildebrand szerint ugyanis „Az architektonikus alakítás az, ami a természet művészi kutatásából magasabb rendű műalkotást teremt. Az tehát, amit az imitatív szóval jelöltünk, magából a természetből vett formavilágot ábrázol, mely csak architektonikus átdolgozásában válik teljes műalkotássá. Ezzel lép csak be szobrászat és festészet a minden művészetek közös légkörébe, a pusztá naturalizmus világából az igazi művészet világába.” Pár sorral korábban pedig, hogy az esetleges félreértéseket elkerülje, jó előre leszögezte, hogy amikor „architektonikusról” beszél, nem „az architektúra szó rendes speciális” jelentésére gondol.⁴²

4.3. Giotto

Az eddigiekből, illetve az *Esztétikai dolgok* egyik hosszabb passzusának segítségével az individualizmus-kötet „elveszett” Giotto-fejezetének a „rekonstrukciója” is megkísérelhető, mert, mint látni fogjuk, a tervezett kötet és a firenzei füzet Giottót érintő elképzelései teljesen megegyeznek, így a bővebben kifejtett utóbbiból az elveszett és csak elszórt utalásokból ismert előbbire, illetve annak alapkonceptiójára is következtethetünk.

Fülepet Giotto művészete már Firenze előtt is érdekelte. (Korábban már utaltam az 1906-os párizsi cikkekben megjelenő Cézanne–Giotto-párhuzamra.) Fülep Olaszországba érkezve is Giottóval kezdett először intenzívebben foglalkozni. 1908 novemberében ekképp összegezte első firenzei évének eredményeit: „Az én firenzei tanulmányimnak *első* fázisa jelenleg a vége felé közeledik, [...]. Firenzén kívül tanulmányaim főhelye Ravenna, Perugia és Assisi volt, s az utóbbi helyen végleg kikerekítettem stúdiumaimat, melyekre könyvem Giotto-fejezetéhez szükségem volt. Azt hiszem, a Cimabue és Giotto-fölfogás tisztázásához néhány új szemponttal fogok hozzájárulhatni. Azt hiszem egyáltalán, hogy az assisi két S. Francesco templomban sikerült egy pár ho-

mályos és kétes dolgot tisztáznom.”⁴³ A kéziratok híján természetesen nem tudhatunk semmi bizonyosat afelől, hogy az előbbi utalások mire vonatkozhattak. Egy 1910-es feljegyzésében Adolfo Venturi és Henry Thode assisi attribúcióit bírálta.⁴⁴ Fülep azonban nem foglalkozott sem ekkoriban, sem később attribúciós kérdésekkel. A fennmaradt firenzei feljegyzésekből azonban talán mégis kiolvasható, hogy Fülep mire gondolhatott, amikor úgy vélte, hogy hozzá tud járulni a „Cimabue és Giotto-fölfogás”, az Assisi-kérdés tisztázásához.

Az *Esztétikai dolgok*ban található az alábbi, alapvetően hildebrandi alapú, de az „individuum”-könyv tanulságait (a „háttérről”) is tartalmazó fejtegetések, melyekből a Giottót – és a Giotto-fejezet rekonstrukcióját – érintő konklúzió miatt, hosszabban idézek: „Minden művészi kép vagy szobor utal az *architektúrára*, mint az általános és legkevésbé naturalisztikus valamire, mint a természet leghatározottabb fölülmúlására. *Minél naturalisztikusabb egy kép vagy szobor, annál több szüksége van arra, hogy architektúra legyen benne.* (Az architektúra az az általános, ahova minden egyéni dolognak el kell érkezni, az az abszolút, amivé minden relatív dolognak át kell alakulnia.) A korai dolgoknak (ducento, trecento; korai görög dolgok) még nincs olyan szükségük architektúrára, ott még az architektúra inkább külsőség – képek berámázása, beosztása; vagy figurák, mint oszlopok, Chartres –, mert ezekben úgyszincs meg a széjjel hullás veszélye, ezekben megvan a stílus ereje és általánossága, mint gerinc, s az ember előttük úgysem gondol a természetre, nem jutna eszébe őket a természettel mérni; később azonban mind több szüksége van az architektúrára; s minden igazi művészi fejlődés ebben az irányban történik: görögök, renaissance. A művészet önmaga gondoskodik arról, hogy egy mezőre ne kerüljön a természettel. (A bizonyítéka a mai művészetlen időnek az architektúra hiánya.)”⁴⁵ A levezetés végére pedig épp egy Giottót érintő tanulság mint *példa* maradt: „Giottónak már architektonikusabbnak kell lennie, mint Cimabuénak, mivel naturalisztikusabb.”⁴⁶ Valószínű, hogy ilyesmikre vagy pont erre gondolt Fülep, amikor az idézett 1908. novemberi levelében arról írt, hogy tervezett könyve Giotto-fejezetében új szempontokkal járulhat hozzá a vitás kérdések megoldásához. (Mint ahogy azt sem lehet kizárni, hogy Fülep, a Giotto-szak-

verbesserte Auflage. Strassburg, Heitz & Mündel, 1901. Magyar fordítása: Uő: *A forma problémája a képzőművészetben*. Ford. WILDE János. Budapest, Politzer Zsigmond és Fia Könyvkereskedése, 1910.

42 HILDEBRAND 1910. (ld. 41. j.) 5–6. Vö. HILDEBRAND 1901. (ld. 41. j.) 6.

43 Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek [Firenze, 1908. november 30.].

In: FÜLEP 1990. (ld. 4. j.) 128–129. (Kiemelés az eredetiben.)

44 Fülep 1910-es kéziratot feljegyzései idézve: FÜLEP 1990. (ld. 4. j.) 125. 4. jegyzet.

45 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 238. (Kiemelések az eredetiben.)

46 Uo.

irodalom említett kritikájához kapcsolódva, egy ideig hitt abban, hogy ezek a felismerései az assisi attribúciós vitákban is hasznosíthatóak lesznek.)

Mindenesetre Fülepet ezek az elképzelések vezették képzeletben vissza egy újabb esszéje fejtegetéseinek csúcspontján (*Mai vallásos művészet*, 1913), az Accademia termeibe, hogy ott összehasonlítsa Cimabue és a műveinek növekvő „naturalizmusa” miatt szükségszerűen „architektonikusabb” Giotto *Maestàit*: „Ah, az a Giotto-Madonna a firenzei Accademiában mily masszív a mellette lévő Cimabue-Madonnához képest – mily jólesik most rá gondolni!”⁴⁷ Nem von le semmit a személyes élmény hiteléből, de a jelenet „eredetije”, akár tudatosult ez 1913-ban Fülepből, akár nem, Berenson Firenze-könyvében olvasható.⁴⁸

4.4. „Szintézis” (egy példa)

Önmagában sem érdektelen Fülep Hildebrand-recepciójának és a belőle fakadó következményeknek a vizsgálata. De 1910 körül ennél izgalmasabb és részben a szobrász-teoretikust is érintő összefüggéseket találhatunk Fülep szövegeiben. Az eddig követett szálak ugyanis az *Esztétikai dolgok* egyik, szempontunkból különösen érdekes gondolatmenetében találkoztak. Nem sokkal az idézett, Giotto és az „architektúra” összefüggéseit tárgyaló rész után a jegyzetek, töredékek szóincse is átalakult. A Fülep által használt nyelvet ettől fogva, legalábbis részben – akárcsak az 1911-ben publikált szövegben –, már a szavak szintjén is átszőtték a bergsoni referenciák. Az eddig elmondottak egyfajta „szintéziseként” is értékelhető, ahogy a most következő citátumban Hildebrand sajátos, antinaturalista „architektúrája”, amely, mint láttuk, az „igazi” individualizmus koncepció szerint a Giotto mögötti személytelen „háttér” adja, a firenzei füzet egyik bejegyzésében, *Az emlékezés* (vagy: az *Idő és örökkévalóság*) kontextusában új, speciális: bergsoni olvasatot kapott: „Az összes művészeteknek két határuk van: az egyik az abszolút, a tiszta végbemenés (durée pure) a zene; a másik az abszolút, a tiszta tér: az építészet. E kettő közt játszódik le a költészet és képzőművészet. Az építészet, mint kizárólag tér, sík és vonal a metafizikai háttere minden képzőművészeti tevékeny-

ségnek; belőle szakadt ki mindenik s valamit mindenik megőrzött eredetéből. Az építészet a végbemenéstelen tér; a zene a tértelen végbemenés. E kettő kombinációja egyfelől a költészet, másfelől a képzőművészet.”⁴⁹

Fontos a (metafizikai) „háttérrel” kapcsolatos elemzések lezárásaképp azt is megemlíteni, hogy Fülep az egyik, a firenzei jegyzetfüzet lapjain megőrzött gondolatmenetében magát az emlékezést is „háttérként” írta le: „<A művészet eredete az emlékezés. A jelenből nem születik a művészet. Hanem abból az erőfeszítésből, mellyel az ember látott, megélt dolgokat vissza akar hívni, s hogy megjelenítse magának, fixírozza, lerajzolja magának, megmintázza, éneklí stb. Éppen ez ért fogalmi a művészet eredete s nem intuitív.> Az intuíció csak a fogalmon (és emlékezésem) mint háttéren szület-
hetik meg: meghaladja, de föl is tétélezi a fogalmat.”⁵⁰

5. Idő és/vagy örökkévalóság

Az emlékezés tanulmányt lezáró metafizikai fejezet terjedelme mindössze néhány bekezdés. Fülep későbbre ígerte, jöhetett ezt tartotta munkája lényegének, *A művészet metafizikai jelentősége* című rész bővebb kifejtését. Fülep a zárlatra tartogatta a már többször említett szereptípusnak megfelelő összefoglalóját is. Először a „szépet” definiálta: „a szép valamely jelenség formájának örökkévalóság-jellege”.⁵¹ Majd az „esztétikát”: „Az örök formáknak ezt a jelenségvilágát a művészet teremti meg az örök ideavilág mellé. Így egészíti ki a művészet a filozófiát és vallást, s csak ebben a hármasságában válik teljessé az emberi szellem ideális világa. Annak a filozófiának, mely az örökformájú jelenségekkel foglalkozik, neve esztétika.”⁵² Majd a „metafizikai jelentőség” kérdésére is – legalább utalásszerű – választ adott: „A művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás.”⁵³ Láttuk, hogy Fülep szándékai szerint e három összetartozó együtt tárgyalása programszerűen az individualizmus-kötetben valósult volna meg.

Az 1910 körüli évek, a tervek ellenére, sok szempontból átmenetinek bizonyultak. Nemcsak a tervezett

47 FÜLEP Lajos: *Mai vallásos művészet* (Montecassinói följegyzések). In: FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 182.

48 Vö. Bernhard BERENSON: *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York–London, G. P. Putnam’s Sons, 1896. 13–14. Nincs ebben sem ellentmondás: Berensonra nagy hatást gyakorolt teoretikusként Hildebrand, akit Firenzében személyesen is megismert.

49 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 238. (Kiemelések az eredetiben, a „metafizikai

háttér” kiemelése tőlem – G. F.)

50 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 241. (Kiemelés tőlem – G. F.) A <> jelek közötti rész az eredeti kéziratban áthúzva.

51 FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 152. (Kiemelés az eredetiben.)

52 Uo.

53 Uo.

könyvek nem készültek el, de a művészetre irányuló kérdésfeltevés is részben módosult. Bergson filozófiájának megismerése, az „idő” filozófiai problémája, e tekintetben is döntőnek bizonyult. Fülep talán legkedvesebb szerzőjéről, Dantéről írta: „Dante, ki »az emberi dolgoktól az isteniekhez, az időtől az örökkévalósághoz, Firenzétől az igaz és szent sereghez tért meg«, bámulattal telik el a paradicsom gyönyörűségeinek láttára.”⁵⁴ Fülep, ha nem is az ellenkező utat járta be, de a kettőt, az időt és az örökkévalóságot, saját céljaira tekintettel, kísérletet téve együtt látásukra, szintetizálta. Ebből következett, többek között, a *Magyar művészet* (1923) egyik korrelációja is. Az idő, a „tartam” filozófiai tapasztalata ugyanakkor a történeti magyarázat szükségességét is

felvetette. Nem kizárólagosan, csak mint az érem egyik oldala. A művészetfilozófiát felváltották a „művészet-történet-filozófiai gondolatok”.⁵⁵ De ez már egy következő történet.

Gosztonyi Ferenc
művészettörténész

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet
gosztonyi.ferenc@gmail.com

54 FÜLEP Lajos: Dante. In: FÜLEP 1995. (I. 1. j.) 264. Vö. *Isteni színjáték, Paradicsom*, XXXI. 37–40.

55 Vö. FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, Athenaeum R. T., 1923. 14.

“Issues of aesthetics”

Some remarks on the context of Lajos Fülep’s essay Memory in Artistic Creation (1911)

Lajos Fülep (1885-1970) was perhaps the most important Hungarian art critic of the first two decades of the 20th century. He was one of the first in East Central Europe to recognize the significance of the art of Cézanne and Gauguin. Fülep first met Cézanne’s works in Paris in 1906 in the Salon d’automne. As a result of this experience, his theoretical position became definitely anti-naturalist and anti-impressionist. In Impressionism he not only saw a style but rather a world view. From 1907 to 1914 Fülep lived in Italy, until 1913 in Florence and then in Rome. His stay was supported by a scholarship from the Hungarian State. During these years he became interested in philosophy, aesthetics and art history. According to his own biographical notes Fülep took a religious turn in late 1907 and early 1908. During his stay in Florence he worked on a volume of essays. This book would have dealt with the problem of individualism and style, but it finally never appeared. Fülep planned three main chapters: *San Francesco*, *Dante*, *Giotto*, but only the fragments of two chapters have survived (*San Francesco*, *Dante*). His thesis was that contrary to contemporary individualism (criticized by Fülep) the “true individualism” of the Middle Ages had religious “metaphysical background”. His examples were the protagonists of his book: Saint Francis of Assisi, Dante and Giotto. In 1911 Fülep co-edited with Georg Lukács and Sándor Hevesi a philosophy journal entitled *A Szellem (The Spirit)*. The subtitle was: *Metaphysics, ethics, religion, philosophy, aesthetics*. Fülep was also a member of the *Biblioteca Filosofica* in Florence. There he gave two lectures in Italian: *Nietzsche* in 1910 and *La memoria nella creazione artistica* in 1911. *La memoria* appeared in the *Bollettino della Biblioteca Filosofica* in the same year. The Hungarian version of the paper, *Az emlékezés a művészi alkotásban*

(*Memory in Artistic Creation*) was also published in 1911, in the first issue of *A Szellem*. In this essay, before presenting his own theory, Fülep sharply criticized Croce’s aesthetics. Instead of Croce’s theory of “intuition”, Fülep emphasized the fundamental role of “memory” in artistic creation. Fülep named Croce’s system as the “late epilogue” of Impressionism. He rejected Croce’s *Estetica*, but referred repeatedly and positively to Bergson’s books (e.g. *Essai sur les données immédiates de la conscience* and *Matière et mémoire*). In the struggle against impressionist aesthetics Fülep’s other important source was the book of the sculptor-theoretician Adolf Hildebrand (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*). According to Fülep’s plans, he wanted to be the art philosopher of a new anti-impressionist aesthetics. In the present issue of *Ars Hungarica*, a new Fülep text, edited by Árpád Tímár, appears for the first time. This previously unpublished manuscript, a booklet with the inscription “Eszttéikai dolgok” (“Issues of aesthetics”), contains Fülep’s preparatory notes for *Memory in Artistic Creation*. The present paper aims to reconstruct the “original” context of the *Memory* essay with the help of this new source. In my opinion, almost all of Fülep’s texts written in Italy were based on three basic problems: the questions of the “metaphysical background”, anti-naturalism and the issue of the “true individualism”.

Ferenc Gosztonyi
art historian
Eötvös Loránd University, Institute of Art History
gosztonyi.ferenc@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Fülep Lajos, Benedetto Croce, Henri Bergson, tudománytörténet

KEYWORDS

Lajos Fülep, Benedetto Croce, Henri Bergson, art historiography

Kassák Lajos első kiállítása (1924)

Kassák Lajos bécsi emigrációjában, 1920–1921 telén kezdett intenzíven a geometrikus absztrakció lehetőségeivel foglalkozni.¹ A berlini *Der Sturm* absztrakt expresszionizmusa, a dada (elsődlegesen Kurt Schwitters és Hans Arp) és a korai orosz konstruktív absztrakció hatásaiból építkező kísérleteinek eredményét képarművészetének nevezte el.² Kassák rövidesen a MA vizualitását is alárendelte az új formanyelvnek, absztrakt kompozícióit pedig nemzetközi kapcsolatépítésének eszközeként is gyakran alkalmazta.³ A MA a nemzetközi konstruktivizmus egyik meghatározó folyóirata, Kassák pedig az irányzat megkerülhetetlen művésze lett az 1920-as évek első felében. 1922 novemberében Kassák Berlinben, a Galerie Der Sturmiban tartott előadást,⁴ metszeteit az antwerpeni *Ça Ira!* folyóirat által szervezett kiállításon is bemutatták 1923-ban.⁵ A sikerek ellenére Kassák első önálló kiállítására csak 1924-ben került sor, Bécsben.⁶ Jelen tanulmány célja a kiállítás létrejöttének, a bemutatott műveknek, illetve a kiállítás kortárs recepciójának és utóéletének feldolgozása.

Egy visszaemlékezés és kontextusa

Önarckép – háttérrel

A tárlatról egyetlen korabeli autográf említés ismert. Simon Jolánnak írt egyik levelében említette meg kiállítását, méghozzá egy rosszul sikerült fotográfia kapcsán: „itt mellékelem a kritikákat és a fényképet a kiállításomról. Nem jól sikerült, de mégis mutat valamit” – írta Kassák.⁷ Bécsi és berlini kiállításáról nem találunk további leírást; Kassák legközelebb mintegy negyven évvel később, *Önarckép – háttérrel* címmel a *Kortárs* folyóiratban publikált önértelmező, részben apologetikus írásában említette kiállításának tényét.⁸ Az 1961-es írás Kassák képzőművészeti munkássága hazai és nemzetközi újrafelfedezésének metszéspontjában született. 1957-ben a budapesti Csók István Galériában,⁹ 1960-ban pedig Denise René párizsi galériájában rendezett kiállítás-

1 A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-3 kód-számú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. A tanulmány kapcsolódik a Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum NKFIH K-120779 számú projektjéhez. Ezúton köszönöm Passuth Krisztina, Sasvári Edit és András Gábor segítségét és tanácsait.

2 Kassák Lajos: Bortnyik Sándor. In: BORTNYIK Sándor: *Képarművészet album*, Wien, MA, 1921. [o. n.]

3 PASSUTH Krisztina: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban, 1919–1926*. Budapest, Corvina, 1974; *Kassák az európai avantgárd mozgalmakban, 1916–1928*. Kiállítási katalógus. Szerk. CSAPLÁR Ferenc. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, 1994; PASSUTH Krisztina: *Tranzit. Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgárd művészet témaköréből*. Budapest, Új Művészet, 1996; PASSUTH Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig, 1907–1930*. Budapest, Balassi, 1998.

4 N. n.: A Ma-isták első berlini estélye. *Bécsi Magyar Újság*, 1922. november 26. 8; CSAPLÁR Ferenc: Kassák Lajos Berlinben. In: Uő: *Kassák kora*. Budapest, Szépirodalmi, 1987. 14–18.

5 БАЙКАВ Эва: „A műalkotás a rendbe szedett szépség.” A belgiumi és a magyar avantgárd elfelejtett kapcsolatai. *Ars Hungarica*. 28. 2000. 2. sz. 357–377.

6 SZABÓ Júlia: *A magyar aktivizmus művészete, 1915–1927*. Budapest, Corvina, 1982; OLIVER BOTAR: Tekinthehető-e a Képarművészet a szerkesztett relief kiáltványának? In: *Kassák. Kiállítási katalógus*. Szerk. CSAPLÁR Ferenc–GERGELY Mariann–GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1987. 73–77. IVÁNSZKY Ágota: Kassák és a MA körének osztrák kapcsolatai a bécsi emigrációban. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 100. 1996. 3. sz. 294–312.

7 Kassák Lajos levele SIMON Jolánnak. Bécs, 1924. február. Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-lev.-378/10. A levélben hivatkozott kritikák a Kassák Múzeum sajtókiadvány-gyűjteményében találhatóak, a kiállításról készült fénykép viszont nem került elő a hagyatékból. A levelet közli: CSAPLÁR Ferenc: Kassák Lajos levelesládájából. *Ex Symposion*, 15. 1979. 165. sz. 2.

8 Kassák Lajos: *Önarckép – háttérrel. Kortárs*, 5. 1961. 1. rész. 2. sz. 115–126. 2. rész. 7. sz. 281–291. 3. rész. 10. sz. 590–603. Az idézetek forrása: Kassák Lajos: *Önarckép – háttérrel*. In: Uő: *Csavargók, alkotók. Válogatott irodalmi tanulmányok*. Sajtó alá rendezte FERENCZ Zsuzsa. Budapest, Magvető, 1975. 28–75.

9 Edit SASVÁRI: Resurgence and Rejection: Lajos Kassák's Self-Financed Exhibition in Fényes Adolf Showroom, Budapest. *Acta Historiae*

kat.¹⁰ Az egyre erősödő nemzetközi érdeklődés tudatában Kassák szükségesnek érezte avantgárd korszakának definiálását és (újra)pozicionálását, mindez pedig több szempontból is problematikussá teszi az 1961-es referenciát.¹¹ Kassák részéről mindenekelőtt avantgárd szellemiségének és gyakorlatának töretlen kontinuitása tematizálódott a szövegben: „1946 után mondhatnám száműztek az irodalomból, [...] elhagyatottan Békásmegyeren éltem [...]. Nem tértem le az »absztrakt« vonalról [...], szeretni akkor is absztraktjaimat szerettem igazán. [...] 1957-ben a Csók Galériában rendezett kiállításomnak ezek a formalistának mondott képeim adták különlegességét, [...] szép közönségérdeklődés mellett és fanyalgó kritikus elismeréssel”.¹² Ugyanígy párizsi kiállítása kapcsán is a konstruktivista elképzelés töretlenségét hangsúlyozta: „kiállításom [...] bizonyította művészeti szemléletem és gyakorlati munkám korszerűségét. Az az új, amit 1921-ben hoztam, máig betetőződött”.¹³

A bécsi kiállításra vonatkozó részlet vizsgálatát megelőzően mindenképp fontos bemutatni azt a kontextust, amelyben Kassák idézett szövege született. A kontextusnak jelen esetben két aspektusa releváns: a lokális politikai és a nemzetközi művészettörténeti. Kassákot az 1950-es évek második felétől íróként elfogadta ugyan a szocialista kultúrpolitika, absztrakt festészete viszont továbbra is elfogadhatatlan volt, írja Sasvári Edit, hozzátéve, hogy Kassákot „személyes karizmája [...] a magyar szellemi közélet jelentős szereplőjévé tette még idős korában is, [így] a pártvezetés szemében [...] ellenfél is lett”.¹⁴ Nem véletlen, hogy az 1957-es tárlatokat követő felbuzdulásból megrendezni tervezett, és a Képzőművész Szövetség által jóvá is hagyott, 1960-ra tervezett életmű-kiállítását a minisztérium indoklás nélkül leállította.¹⁵ Ugyanez volt a kultúrpolitika szándéka a párizsi kiállítás esetében is: noha Kassák festményei végül kijutottak az országból, az idős művész nem

kapott útlevelet és később „hatásköri túllépés” miatt számonkérték a kiállítás engedélyezésében részt vevő alkalmazottakat, a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatója, Pogány Ö. Gábor ellen pedig Aczél György vezetésével indult fegyelmi eljárás.¹⁶

Kassák párizsi kiállítása megszervezésének alapját Victor Vasarely azon felismerése jelentette, hogy művészetének legitimálásához szüksége van önmaga művészettörténeti pozicionálására. Mivel valódi mestere, a Vasarely által „magyar Bauhausként” aposztrofált Műhely magániskolát az 1930-as években vezető Bortnyik Sándor nemzetközi kontextusban már vállalhatatlannak bizonyult volna, választása Kassákra esett, aki független pozícióját nem adta fel a Rákosi-korszakban. Vasarely részéről „a stíluskontinuitás kívánalma egyenesen következett az 1920-as és az 1960-as évek között folyamatossgot felállító »evolucionista« szemléletből” – írja Imre Györgyi – „a párizsi kereslet [így] főképp a »konstruktivista Kassáknak« szót”.¹⁷ Ennek következtében Kassák élete utolsó évtizedében újból szinte kizárólag absztrakt műveken dolgozott. Kassák önálló absztrakt festmények mellett, a műkereskedelmi igény kielégítésére saját korábbi, sok esetben elveszett műveinek replikáin dolgozott, amelyeket egyre több nyugati kiállításon és galériában mutatott be haláláig.¹⁸ „A kevés életben maradt egykori pionír között Kassák előkelő helyet élvezett” – írja András Gábor – „régii kapcsolatai egyszerre felelevenedtek, s az a különös helyzet állt elő, hogy míg idehaza festészetéről alig vagy egyáltalán nem vettek tudomást, addig egymást követték nyugat-európai kiállításai”.¹⁹

Az önarckép

Azaz, amikor 1961-ben Kassák saját festészetét elemezte, egyszerre helyezte el magát a hazai művészet szocialista realizmuson kívül eső kánonjában,²⁰ illetve ref-

Artium, 56. 2015. 235–242; magyarul: Konjunkctúra plusz kizorítás. Kassák Lajos önköltéses kiállítása a budapesti Fényes Adolf teremben. *Forrás*, 49. 2017. 7–8. sz. 59–68.

10 SASVÁRI Edit: „A mi kultúránk nem lehet más itthon, mint külföldön.” Kassák 1960-as párizsi kiállítása. In: „...fejünkéből töröljük ki a regulákat” Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő. Szerk. ANDRÁSI Gábor. Budapest, Kassák Alapítvány, 2010. 89–108.

11 GERGELY Mariann–GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor: Megjegyzések Kassák Lajos korai műveinek sorsához. In: *Kassák 1987. (Id. 6. j.)* 139–144.

12 KASSÁK 1975. (Id. 8. j.) 72.

13 Uo. 72–73.

14 SASVÁRI 2010. (Id. 10. j.) 89.

15 Uo. 90.

16 Uo. 100.

17 IMRE Györgyi: Meghitt idegenek. Kassák Lajos párizsi kiállításai 1960-ban és 1963-ban. In: „...fejünkéből töröljük ki a regulákat” 2010. (Id. 10. j.) 129–130.

18 *Kassák és Kassák 2: Konjunkctúra és kizorítás. Kassák Lajos nyugati karrierje és hazai megítélése a hatvanas években.* Kiállítás. Kurátor: SASVÁRI Edit. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, 2014. március 29.–június 15.

19 ANDRÁSI Gábor: Látvány és konstrukció. Kassák Lajos festészete 1950–1967 között. In: *Kassák 1987. (Id. 6. j.)* 115.

20 Lásd például: KÁLLAI Ernő: *Új magyar pikctúra 1900–1925.* Budapest, Amicus, 1926; POGÁNY Ö. Gábor: *A magyar festészet forradalmái.* Budapest, Officina, 1947.

lektált arra a (valós vagy vélt) nemzetközi szerepre és tekintélyre, amelyet Vasarely kétségtelenül intencionált azzal, hogy megszervezte párizsi kiállítását. Ennek megfelelően Kassák *Önarckép – háttérrel* című tanulmányának harmadik, befejező közleményét saját képzőművészeti tevékenységének szentelte. A továbbiak szempontjából érdemes hosszabban idézni bevezetőjét: „1921-ben kezdődött festői munkásságom, már elméleti tisztánlátással, elfojthatatlan alkotási vágygal. [...] Mielőtt első képeimet megfestettem, már áttekintettem a különböző irányzatok eredményeit, és kialakítottam kritikai szempontjaimat. Emigrációs éveim alatt legelőbb Bécsben és Berlinben az expresszionisták kísérleteit és eredményeit tekinthettem át. [...] Az expresszionizmus mint irányzat széteső és misztikumba hajló volt – semmi közösséget nem érezhettem vele. Sem gondolkodással, sem érzelmeimmel nem kötődtem le a múlt alkotásaihoz, mint költészetemben, úgy festészetemben is a valóban új lehetőségeket kerestem. [...] Ha a kubistákat valom is az új művészet elindítóinak és megalapozóinak, döntően az ő vonzóerejük hatása sem jelentkezett képeim formái és tartalmi kialakításában. Ők még a külső világ látható embereit, tárgyait transzponálták a vászonra [...], én elhagytam (illetve el sem kezdtem) a látott világ ábrázolását, s a képi valóság létrehozására törekedtem”.²¹

Kassák saját absztrakt festészetének bemutatására az avantgárd kialakulását és fejlődését összefoglaló, sajátos izmus-taxonómiáját megisméltő bevezető követően tér rá. A konstruktivizmussal szemben tárgyalja az impresszionizmust és expresszionizmust, viszont saját absztrakciójának közvetlen előzményeként, az orosz konstruktivistákat figyelmen kívül hagyva, a kubizmust teszi: ezzel is hangsúlyozva, hogy saját geometrikus absztrakciója az oroszokéval párhuzamosan, attól függetlenül keletkezett.²² (A taxonómiát Kassák először 1921 őszén, német fordításban kiadott, szabadvers jellegű képarchitektúra-manifesztumában írta le,²³ ez alapján született meg az elemző jellegű bevezető az *Új művészek könyvéhez*,²⁴ valamint az ugyanazt a problémát hosszabban tárgyalta *Az új művészet*

él című 1925-ös tanulmányban is.²⁵) A gondolatmenet folytatásaként 1961-ben Kassák saját jelentőségének hangsúlyozására tér rá: „1921-ben rendeztem meg első kiállításomat a bécsi Würthle galériában. És nem én tanultam a fiatal osztrák festőktől, hanem ők kerültek az én hatásom alá. Közülük a legjobb sem merészkedett tovább Kokoschka analitikus expresszionizmusánál, s én már nemcsak festékekkel képeket, hanem különböző anyagok összehangolásával (papír, fa, pléh) reliefeket, az ábrázoló szobrászaton túl, téri megoldású monumentumokat építettem. Építettem, hangsúlyozom, mert az új művészet főkérdését már akkor is az építés kérdésének tekintettem. 1922-ben a berlini Der Sturm galéria állította ki új anyagomat. Hálás voltam Herward [sic!] Waldennek, a német expresszionizmus pápájának, hogy helyet adott az akkoriban feltűnt Chagall, Schwitters, Klee társaságában, bárha semmi közöm nem volt a hivatalos expresszionizmushoz, képeim érték megbecsülésüket.”²⁶

A bekezdésben Kassák első kiállításával kapcsolatban három állítást fogalmazott meg: (1) 1921-ben absztrakt munkákat állított ki Bécsben, (2) a fiatal osztrák festők a hatása alá kerültek, valamint (3) kiállított művei között relief és szobor is volt. A továbbiakban a fenti állítások túlzó voltát igyekszem alátámasztani. Érdemes ugyanakkor hangsúlyozni, hogy a fenti mondatokat Kassák egy olyan pozícióból írta, amelyben a személyes mítosz megteremtése esszenciális feltétel volt, az 1920-as évek Bécsre pedig éppen eléggé elérhetetlen és – a létező szocializmus szorosabb kontextusában tökéletesen érdektelen, meghaladott – történeti távlatnak tűnhetett ahhoz, hogy bátran torzítsa az eseményeket a saját narratívája mentén. A berlini kiállítással kapcsolatban hasonlóan túlzó megállapítások olvashatók. Kassák nem 1922-ben, hanem 1924-ben mutatta be kollekcióját a Galerie Der Sturm-ban, kiállításának közvetlen kontextusát pedig nem az expresszionizmus, hanem a kurrens nemzetközi konstruktivizmus – többek között magyar emigráns művészek, Bortnyik Sándor, Moholy-Nagy László és Péri László által megteremtett – diskurzusa szolgáltatta.²⁷ Annak a feltételezésnek, hogy a helyte-

21 Kassák 1975. (ld. 8. j.) 62–64.

22 Kassák izmus-taxonómiájáról bővebben lásd KAPPANYOS András: *Tánc az élen. Ötletek az avantgárdról* (OPUS Irodalomtörténeti tanulmányok, Új sorozat, 11). Budapest, Balassi, 2008; KAPPANYOS András: *Izmusok az aktivizmusban – Aktivizmus az izmusok között. Literatura*, 36. 2010. 2. sz. 103–112.

23 Ludwig Kassák: *Bildarchitektur*. Übers. von Paul Aczél. In: Uő: *MA Album*. Wien, MA, 1921 [szeptember]. [o. n.]

24 Kassák Lajos: [Bevezető]. In: *Új művészek könyve*. Szerk. Kassák

Lajos–MOHOLY-NAGY László. Wien, Julius Fischer Verlag, 1922 [szeptember]. 2–4.

25 Kassák Lajos: *Az új művészet él*. *Testvér*, 1. 1925. 291–305; Kassák Lajos: *Az új művészet él* (Korunk könyvtára, 2). Kolozsvár, Korunk, 1926.

26 Kassák 1975. (ld. 8. j.) 65–66.

27 *Der Sturm*. 131. *Ausstellung. Ludwig Kassák und Nikolaus Braun*. Ausstellungskatalog. Berlin, Galerie Der Sturm, 1924 [május]. A kiállítás mellett látható *Gesamtschaubau* Archipenko, Chagall, Kandinszkij és Schwitters művei mellett Bortnyik, Moholy-Nagy, Péri és Kádár

len dátumok okát az idős mester hiányos emlékezetében kell keresni, máskülönben pontos forráshasználata mond ellent. Kassák történeti és önéletrajzi esszéiben rendszeresen idézte személyes archívumának dokumentumait, és másutt a kronológia megállapításában is megbízható.²⁸ Bécsi és berlini kiállításai dátumának és jelentőségének eltorzítása és felnagyítása tehát tudatos döntés eredménye: Kassák ezzel egy történetileg hamis, azonban kései öninterpretációjában kulcsfontosságúvá emelt narratívát alkotott meg.

A háttér

Az esszé retorikájából pontosan értelmezhető, hogy miért volt fontos Kassák számára bécsi és berlini kiállításainak antedatálása. Kassák ugyanis több esetben hangsúlyozta saját geometrikus absztrakt művészetének originalitását és elsőbbségét. „Sokáig kerestem és nehezen találtam rá közeli rokonaimra. De az új művészeti irányok egyik legnagyobb jellegzetessége, hogy majdnem egyazon időben bukkantak fel a világ minden táján. Egyszerre jobbról és balról is ráakadtam keresett rokonaimra” – írja Kassák,²⁹ egyértelművé téve, hogy képzőművészeti önarcképének valódi háttérét az a négy évtizedes vita szolgáltatta, amely a képarművészet, tágabban pedig a geometrikus absztrakció magyar művészek közötti elsőbbségéről, azaz Kassák eredetiségéről vagy epigonizmusáról szólt. Kassák a képarművészet elméletét 1921–1922-ben olyan kiáltványokban írta meg, amelyek hangja jelentősen eltért korábbi, forradalmi hevületű és propagandisztikus hatású aktivista elveitől. Kassák „teremtő” művészetként aposztrofálta új programját, mely „önmagát demonstráló erő” és „egy új világ kezdete”.³⁰ 1921 tavaszától a *MA* egész profilja és

vizuális arculata is markánsan átalakult. Habár programjával Kassák hamarosan tagja lett a konstruktivisták „nemzetközi uniójának”,³¹ a saját közegének számító bécsi magyar emigráció elfordult tőle, művészetét apolitikusnak és *l'art pour l'art*-nak bélyegezve. 1921-ben Bortnyik és Kassák képarművészetük elemzése kapcsán vita indult, origójában az „új művészet” definiálásával és társadalmi pozíciójának megállapításával.³²

A képarművészet elméleti háttere és gyakorlata miatt a *MA* társszerkesztői is Kassák ellen fordultak. A Moszkvát megjárt festő, Uitz Béla és a dadaista költő Barta Sándor úgy érzékelték, hogy a *MA* „konzervatívizmussal menő retorikus stílus-kiabálása elviselhetetlenné vált minden oly művész emberre, ki nem akarja Kassák formáit magára szedni”.³³ Uitz 1925-ben Genthon Istvánnak írt levele alapján rekonstruálható egy további, személyes ellentét, amely Kassák és Uitz között a geometrikus absztrakció kisajátításán alapult.³⁴ Uitz 1921 januárjában hagyta el Bécsset, hogy részt vegyen a Komintern harmadik kongresszusán Moszkvában. Oroszországi tartózkodása során Uitz látta az OBMOHU (Fiatal művészek társasága) csoportkiállítását, a Vlagyimir Tatlin által tervezett *III. Internacionálé emlékművének makettjét*, valamint Kemény Alfréd és Szilágyi Jolán közvetítésével Kazimir Maleviccsel és El Lissitzkijjal is megismerkedhetett.³⁵ Az összegyűjtött folyóiratok, kiadványok és fotográfiák egy részét Uitz még kint tartózkodása idején feltehetően postán elküldte Kassáknak, ennek listája meg is jelent a *MÁ*-ban.³⁶ Moszkvából Bécsbe utazva Uitz Berlinben találkozott Moholy-Naggal és Kállai Ernővel, akiket, saját elmondása szerint, két napon át győzködött „a konstruktivizmus társadalmi és művészeti jelentőségéről”. Mikor szeptemberben visszatért Bécsbe, meggyőződésévé vált, hogy Kassák az őáltala „az élete kockáz-

Béla festményei is láthatók voltak. A magyar művészek jelenlétéről a *Der Sturm* galériájában bővebben lásd SZEREDI Merse Pál: Budapest – Berlin – Budapest. Magyar művészek Berlinben az 1920-as években. In: *Berlin – Budapest 1919–1933: Képzőművészeti kapcsolatok Berlin és Budapest között*. Kiállítási katalógus. Szerk. KELEN Anna–KASZÁS Gábor–SZEREDI Merse Pál–VIRÁG Judit. Budapest, Virág Judit Galéria, 2016. 11–147.

28 Lásd KASSÁK Lajos: A magyar avantgard három folyóirata. *Helikon*, 10. 1964. 2–3. sz. 215–255; KASSÁK Lajos [közrem. PÁN Imre]: *Az izmusok története*. Budapest, Magvető, 1972 (eredetileg megjelent: *Nagyvilág*, 1957).

29 KASSÁK 1975. (ld. 8. j.) 68.

30 KASSÁK Lajos: Képarművészet. *MA*, 7. 1922. 4 [március]. 52–54.

31 SZEREDI Merse Pál: *MA/De Stijl*. Theo van Doesburg esete a magyar avantgarddal. *Enigma*, 24. 2017. 90. sz. 74–90.

32 SZEREDI Merse Pál: Az Új Ádám (Bortnyik Sándor szerint). *Helikon*, 63. 2017. 1. sz. 126–135.

33 Hernádi (Hercz) György levele Mattis Teutsch Jánosnak. Bécs, 1920. szeptember 7. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, Itsz. MKCS-C-1-82/12. Vö. Kovács Kálmán levele Mihályi Ödönnek. Bécs, 1920. szeptember 6. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Kézirattár, Itsz. V. 2293/95.

34 Uitz Béla levele Genthon Istvánnak. Párizs, 1925. augusztus 19. Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, Itsz. 5247/1552/2. Idézi: BAJKAY Éva: *Uitz Béla. Szemtől szemben*. Budapest, Gondolat, 1974. 118.

35 BAJKAY Éva: *Uitz Béla*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1987; BAJKAY Éva: Hol a kontextus? *Artmagazin*, 14. 2016. 3. sz. 58–64.

36 J. Puni: Az új képzőművészetről, 1921. Moszkva. el Lissitzky: Prounen, mappa 10 litográfiával, 1920 Moszkva. Punin – Tatlin: Az üvegtorony, 1920 Pétervár: Rodtschenko, Rosanowa, Udalcowa, Malewitsch, Kandinskij, Klun, Tatlin, Konubu, Manebar, Lissitzky legújabb munkáinak reprodukciói Moszkvából. *MA*, 6. 1921. 8. sz. [augusztus]. 116.

tatásával” összegyűjtött orosz konstruktivista anyagok alapján kezdte meg a geometrikus absztrakt munkák készítését, azaz „expropriálta” Uitz „találmányát”.³⁷ Uitz 1922 tavaszán *Egység* címmel indította el saját *l'art engagé* folyóiratát, amelyben Kállaival, Périverel és Moholy-Naggyal az oldalán saját „kommunista” konstruktivizmusát nem csupán Kassáktól, hanem a többi „burzsoá konstruktivistától”, a *De Stijl* „mechanikus esztétizmusától” és az OBMOHU „technikai naturalizmusától” is elhatárolta.³⁸

Kassák 1961-ben egyértelműen az Uitz és Barta kiváltsákor kialakult vitában megfogalmazott vádakra reagálva torzította kiállításainak időpontját annak érdekében, hogy saját absztrakcióját az orosz konstruktivistákkal szimultán jelenségként mutathassa be: „1922-ben hírt kaptam róla, hogy az új orosz művészek Berlinben megrendezik első európai kiállításukat. [...] Eltekintve bizonyos felületi különbségektől, ugyanannak a szellemnek festői arculatát láttam magam előtt, mint ami engem is betöltött. Ennek a szellemi rokonságnak a felismerése izgalmas és egyben megnyugtató élményt jelentett”.³⁹ Kassákot pozíciójának megerősítésében korábbi riválisai 1961-ben nem gátolták meg. Bortnyik és Uitz avantgárd korszakának revidálására csak az 1960-as évek második felében, Kassák halálát követően került sor,⁴⁰ mi több: utolsó interjújában még a saját elsőbbségét korábban hangsúlyozó Bortnyik is egyértelműen Kassákot nevezte meg a képarchitektúra feltalálójaként.⁴¹

Kassák kiállításának kontextusa

A dátum

Kassák 1961-es visszaemlékezésén kívül a kiállításához egyedül Tilkovszky Béla rendelt 1921-es dátumot az 1976-ban kiadott Kassák-életrajzban: „amilyen lel-

kesedéssel fogadta a törzsasztal Kassák valamennyi új írását, úgy nem volt érzéke képzőművészeti kísérletei iránt. Csak néhányan akadtunk, akiket ez a műfaja is lebilincsel. Én kezdettől fogva sejtettem, hogy Kassák dinamikus betűmontázsai, amelyeket 1921-ben a Würthle-galériában láttam legelőször, új távlatokat nyithatnak a tipográfia fejlődése elé és megpróbáltam e fejlődés útját elképzelni. Később tanúja lehettem a »képarchitektúra« megszületésének”.⁴² Kétségtelen, hogy Kassák 1920–1921 fordulóján kezdte meg képzőművészeti kísérleteit. A *MÁ*-ban megjelent első kompozíciói alapján az az állítás is elfogadható, hogy Kassák Kurt Schwitters dada-értelmezésének megismerését követően a *Merz* irányába tett kísérleteket, azaz rajzolt és különböző anyagokból összeállított kollázsokat készített.⁴³ A festeni kezdő Kassákkal való első találkozás több visszaemlékezésben is megelevenedett a hatvanas évek végén. Ék Sándor, önéletrajza szerint, 1921 őszén, a bécsi kórházban találkozott az ágyban fekvő absztrakt képeket festő Kassákkal, aki kijelentette: „majd én megmutatom maguknak, festőknek, hogy milyen is az új piktúra”. Ugyanakkor Ék narratívája alapján Kassák „egy ideig még nem debütált újdonsült festőként, és környezetében [...] senki sem sejtette, hogy egyszer majd így is szerepelni fog”.⁴⁴ A másik referencia Demény Pál rövid visszaemlékezése, aki a *Merz* Kassákkal való első találkozását 1920 májusára datálta: „ellátogattam Kassákékhoz. Jolán nyitott ajtót, csendre intett: – Kassi fest. Ott állt ingre vetkőzött egy jókora deszka előtt, arra színes mértani ábrákat pingált. A kubistákat már ismertem, de a deszkára felragasztott fogkefe és cipőfesték-dobozfedél meglepett. Megkérdeztem tőle, hogy milyen kép ez. Mire ő röviden csak annyit mondott: – *Merz*, és festett tovább”.⁴⁵

Ugyanakkor a fentebbi források Kassák festészetét mint privát, kevesek számára hozzáférhető jelenséget írják le. A szövegek alapján inkább az feltételezhető, hogy 1921 őszén még nem volt elképzelhető egy önálló

37 Uitz Béla levele Genthon Istvánnak. Párizs, 1925. augusztus 19. (ld. 34. j.)

38 KÁLLAI Ernő–KEMÉNY Alfréd–MOHOLY-NAGY László–PÉRI László: Nyilatkozat. *Egység*, 1. 1923. 4. sz. [február]: 51.

39 KASSÁK 1975. (ld. 8. j.) 69. Bővebben lásd PASSUTH Krisztina tanulmányát. In: *The First Russian Show. A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922*. Exhibition catalogue. London, Annelly Juda Fine Art, 1983.

40 Uitz Béla kiállítása, a szovjet múzeumokban és a művész tulajdonában levő művekből. Kiállítási katalógus. Szerk. KONTHA Sándor. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1968; *Bortnyik Sándor kiállítása*. Kiállítási katalógus. Szerk. N. PÉNZES Éva–POGÁNY Ö. Gábor. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1969.

41 HAJDÚ István: Beszélgetés Bortnyik Sándorral.

Kritika, 5. 1976. 8. sz. 19.

42 Vojtech TILKOVSKY: Az én Kassák Lajosom. In: *Kortársak Kassák Lajosról*. Szerk. ILLÉS Ilona–TAXNER Ernő. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1976. 47. A későbbiekben a legfontosabb forrásnak bizonyuló Vajda Sándor saját esszéjében nem említi a kiállítás dátumát. VAJDA Sándor: Bécsi éveim Kassákkal. *Uo.* 40.

43 Lásd a *MA* 1920 novemberi és 1921 márciusi számain.

44 Ék Sándor: *Mába erő tegnapok*. Budapest, Szépirodalmi, 1968. 152. Kassák a számozott költemények bevezetőjeként is értelmezhető, 1922-ben a *Világnyámban* megjelent $0 \times 0 = 0$ című versét, az aláírás szerint a Wiedner Krankenhausban írta, 1920-ban. Talán erre a kórházi tartózkodásra utal Ék is, eltévesztve a dátumot?

45 DEMÉNY Pál: Máglyák énekelnek. *Kritika*, 16. 1987. 3. sz. 8.

Kassák-kiállítás (amelynek bécsi forráskutatásaim alatt sem találtam nyomát).⁴⁶ Fontos kiemelni, hogy az 1921-es, anakronisztikus kiállítás eliminálását már az 1987-es Kassák-kiállítás katalógusának szerkesztői is elvégezték.⁴⁷ Kassák hagyatékában mindössze két, az 1924-es kiállításra vonatkozó újságkivágat maradt fenn, ezekre Oliver Botar hívta fel a figyelmet, további kísérlet a kiállítás feldolgozására azonban eddig nem történt.⁴⁸ Az 1924-es Kassák-kiállítás a bécsi Galerie Würthle-ben feltehetően február 6-án, szerdán nyílt, és legfeljebb három hétig volt látható: február 27-én már Carry Hauser friss grafikáinak kiállításáról írtak a napilapok.⁴⁹

A szervezők

A Lukács Archívum őrzi Vajda Sándor máramarosszigeti származású költő sok száz oldalas önéletrajzának kéziratát és gépiratmásolatát.⁵⁰ Vajda az 1920-as évek első felében a bécsi egyetem hallgatója volt, ezt követően 1931-ben a Szovjetunióba emigrált, a második világháború után pedig ismét Bécsben telepedett le. Önéletrajza, ahogy az a főszövegbe ékelt, aktuális eseményeket tárgyaló naplóbejegyzések alapján kiderül, az 1970-es évek első felében, Bécsben íródott. Megírását részben a magyar irodalomtörténeteseknek a bécsi magyar emigráció és Kassák iránti felélenkült érdeklődése inspirálta, ugyanakkor Vajda elsősorban nem a magyar irodalmi nyilvánosság számára írt, hangvétele személyes és kevéssé irodalmi.⁵¹ A hatalmas korpusz a fiatal Vajda szerelmi életét és egyetemi tivornyáit ugyanolyan részletességgel tárgyalja, mint a Kassákkal kialakult szoros művészi kapcsolatát. Vajda narratívája 1923 decemberében kapcsolódik először a Kassák-kör történetéhez, innentől fogva viszont kiemelkedő és több esetben forrástékkkel bíró, máshonnan nem ismert részletet kö-

zöl. Vajda fiatal egyetemi hallgatókkal és Budapestről érkező avantgárd írókkal együtt csatlakozott a korábbi szerkesztőtársait és állandó szerzőit részben elvesztett Kassák asztalához (többek között: Nádass József, Tamás Aladár, Erg Ágoston, Glauber Henrik, Bergmann Teréz, Szegi Pál és Hans Suschny), azonban történetének Kassák és a MA ekkor sem vált főszereplőjévé. Vajda interpretációjában 1924 körül Kassák minden idejét az *Egy ember életének* írása töltötte ki, amit viszont, ellentétben verseivel, nem kávéházakban, hanem lakásán írt, így kevesen is tudtak róla.⁵² A kávéházi találkozók megfogatókásával együtt a MA fiatalok által szolgáltatott tartalma egyre gyarapodott, ők ugyanis nem függtek Kassáktól olyan mértékben, mint a korábbi aktivista csoport: „itt Bécsben mi voltunk az új idők barbár szittyái. Hogy eljártunk múzeumokba, Nádass [József] is, [Erg] Guszti is, Tamás Aladár is, és [Hans] Suschny és én, azt nem mondtuk Kassáknak és azt se mondtuk, hogy eljártunk a kommunisták gyűléseire, előadásaira. Tudtuk, hogy ez neki nem tetszik, és nem tartja helyesnek, helyénvalónak. Ez eltérés az ő dogmáitól. Egyelőre elismertük az ő tekintélyét és lopva csináltuk, mint a sötét kapu alatt a csokolózást”.⁵³

Vajda írásában több helyütt hangsúlyozza, hogy a MA történetének mely eseményei és publikációi köthetők a fiatalokhoz. Leírása szerint ő volt a felelős a MA Bauhaus-tárgú közleményeiért (melyeknek legalább egy része inkább Molnár Farkas közvetítésével jutott el Kassákhoz), valamint az ő és Suschny közbenjárásával jelent meg a folyóiratban két bécsi avantgárd tematikájú szöveg: Josef Matthias Hauer írása saját atonális zenéjéről és Jacob Levy Moreno szövege a rögtönző színházról (amely a média figyelmének középpontjába Friedrich Kiesler színpadtechnikai kiállítását követően került, a két művész pereskedése miatt).⁵⁴ Vajda önéletrajzában

46 A Galerie Würthle hagyatéka elveszett, kiállításai csak a bécsi sajtóban megjelent kritikák alapján rekonstruálhatók. A galéria 1995-ben kiadott monográfiája Kassák kiállítását szintén tévesen, 1921-re datálva tartalmazza, de semmilyen további adattal nem támasztja alá. Lásd *Galerie Würthle*. Ausstellungskatalog. Hg. von Susanna BICHLER. Wien, Galerie Würthle, 1995. 54. Dr. Ralf Burmeister engedélyével kutathattam Werner J. Schweiger művészettörténetesnek a Berlinische Galerie Adattárában őrzött, még rendezetlen hagyatékában, amely a legkiterjedtebb forrásgyűjtést tartalmazza a bécsi galériák történetére nézvést, ugyanakkor az 1921-es kiállításra vonatkozó információ ebben sem található.

47 KASSÁK 1987. (ld. 6. j.) 121.

48 BOTAR 1987. (ld. 6. j.) 73–77.

49 Alfred MARKOWITZ: Aquarell- und Graphikausstellung Carry Hauser. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. február 27. 10. A kiállítást február 13-án már le is bontották, lásd *Erica Tietze-Conrat: Tagebücher (1923–1926)*, I. *Der Wiener Vasari*. Hg. von Alexandra CARUSO. Böhlau, Wien, 2015. 204.

50 VAJDA Sándor: *Önéletrajz*. Kiadatlan kézirat és gépiratmásolat, é. n. [1970-es évek első fele]. Magyar Tudományos Akadémia, Lukács Archívum. Leltározatlan dossziék, 4–5. dosszié. Részleteit közölte: LVÁNSZKY 1996. (ld. 6. j.) 295.

51 Az egyik, a moszkvai évek eseményeit taglaló noteszben olvasható naplóbejegyzés szerint Szabolcsi Miklós és Csaplár Ferenc is meglátogatták (VAJDA [é. n.] [ld. 50. j.] 4–5. dosszié. 35–36; valamint 7. dosszié. 52), egy másik alkalommal pedig József Farkasnak küldött el utóbbi kérésére József Attila-kéziratokat. A már idézett Kassák- emlékkötetben megjelent visszaemlékezése 1972-es keltezésű.

52 VAJDA [é. n.]. (ld. 50. j.) 4–5. dosszié. 74.

53 VAJDA [é. n.]. (ld. 50. j.) 4–5. dosszié. 40.

54 VAJDA [é. n.]. (ld. 50. j.) 4–5. dosszié. 49–60. Josef Matthias HAUER: Atonális zene. Rhythmos és Melos: a zene két pólusa. *MA*, 9. 1924. 5. sz. [április]. 5–6; Josef Matthias HAUER: Zur Einführung in meine „Zwölftönenmusik“. *MA*, 9. 1924. 8–9. sz. [szeptember]. 16; Jacob LEVY MORENO: Rögtönző színház – Théâtre immédiat. *MA*, 10. 1925. 1. sz. [január]. 4.

Kassák bécsi kiállításának megszervezését is maga és Suschny tevékenységének eredményeként tünteti fel: „Kassák rajzolgatott. Nagyon kezdetlegesen. Vonalakból, geometriai elemekből, tiszta, keveretlen színekből rakosgatott figurákat, képarchitektúrának nevezte őket. [A lap alján kéziratos szerkesztői megjegyzés: »Mint Bortnyik Sándor, aki már régen előtte képkonstrukcióit képarchitektúrának keresztelte el.«] Tényleg építette őket egymásra, egymás mellé, egy pont, egy közép köré. Néha elhatárolta őket fekete vonalakkal, vagy csak a színek képezték saját határukat. Az ábrázoló mértanból ismert legegyszerűbb perspektíva törvényeket mutattam neki, az árnyékvetítés rajzolását és egyéb primitív alaptudásokat. Hamar elsajátította őket és olykor napokon keresztül minden kezébe került papírszeletet televonalazott architektúráival. Suschny is mutatott neki különböző vetített formákat. A színeket úgy tette fel a ceruza-vonalak felé, amilyenek voltak kis, iskolás aquarelldobozában. Használta a perspektívát, az árnyékokat és sikerült is neki testeket, figurákat is ábrázolni. [...] Összegyűlt már csomó rajza, képe, tus és aquarell lapja. Elhatározta, hogy kiállítja őket. Berlinbe elküldte őket. Bécsbe Suschnyval gyakran voltunk a Würthle könyv- és művészkereskedés kiállításain. Most odamentünk Fräulein Bondihoz egy csomag Ma számmal és egy-két kisebb képpel. Frl. Bondi nem sokáig gondolkodott. Nem zavarta, hogy magunk nem voltunk olyanok, mint az aranyifjúság szokott lenni és bohém külsejük se voltunk. Épp kopott diákok voltunk. Mondókánk sem volt hosszú lére eresztve, a »Mák« érdekesekek és újak voltak, Bécsben ismeretlen új művészet hirdetője. Kassák kiállítása a Würthlénél el lett fogadva. Első kiállítása egy konstruktivistának, rokona a szuprematistáknak, kubistáknak, stb. mindenféle rokonságot fedeztek fel az újságok kritikusai.”⁵⁵

Azaz Vajda leírása alapján feltételezhető, hogy Kassák nem saját elhatározásából kereste fel a Galerie Würthle vezetőit saját kiállításának megrendezése céljából, hanem a fiatal *maisták* közvetítésével vált bemutatkozása lehetségessé. Mindez valószínű annak fényében, hogy Kassák és köre Bécsben korábban egyetlen kiállítást tu-

dott szervezni: 1920 novemberében az Adolf Loos által vezetett Freie Bewegung belvárosi galériájában rendezték meg Uitz Béla kiállítását, a *MA* folyóirat Budapesten megkezdett kiállítássorozatának tizedik tárlataként.⁵⁶ A Freie Bewegung számára Loos 1919-ben monumentális programot vezetett elő: többek között a Galerie Der Sturm, a Novembergruppe és a drezdai Gruppe 1919 művészei, Oskar Kokoschka, Paul Klee és „magyar művészcsoporthoz” szerepeltek a tervezett kiállítások listáján.⁵⁷ Loos eredetileg a Nyolcak művészeinek új munkáiból tervezett egy bécsi kiállítást szervezni a Tanácsköztársaság alatt, ez azonban nem valósult meg,⁵⁸ egy évvel később viszont mégis helyet adott Uitznak, az aktivisták forradalmi hevületű festőművészeinek. Uitz, Kassák megfogalmazásában, a kiállításon „művészi fejlődése” két állomásának eredményeit mutatta be: egyrészt 1917–1918-ban készített festményeit, ezek „a forradalmi ember érzéseinek” esztétikai és művészettörténeti illusztrációi, másrészt a Tanácsköztársaság alatt készített freskóterveit – többek között az *Emberiség* című kompozíció nagy méretű pannóját⁵⁹ – amik „magának a forradalmi erőnek közvetlen színbe és formába robbanásai” voltak.⁶⁰ Ezen a kiállításon ismerte meg Uitz művészetét Hans Tietze művészettörténész,⁶¹ aki 1923 tavaszán az Österreichisches Museum für Kunst und Industrie termeiben rendezett önálló kiállítást Uitz újabb, konstruktív szemléletű, moszkvai élményein alapuló képeiből, a frissen életre hívott Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien (Modern művészetet támogató társaság) által szervezett második kiállításaként.⁶² Erre a tárlatra viszont már nem a *MA* kötelékében került sor: Uitz éppen Kassák *ellenében* exponálta önmagát a par excellence konstruktivista művészként.

Joachim Ringelnatz

Vajda Sándor önéletrajzában Kassák kiállításának bemutatása egy parodisztikus epizóddal folytatódik. Vajda szerint a német költő és előadóművész, Joachim Ringelnatz volt Kassák kiállítás megnyitójának tulajdonképpeni főszereplője. Az viszont, hogy Kassák jelen volt-e a ki-

Bővebben lásd Barbara LESÁK: *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*. Wien, Löcker, 1988.

55 VAJDA [é. n.] (ld. 50. j.) 4–5. dosszié. 41–45.

56 KASSÁK Lajos: Uitz Béla. *MA*, 6. 1920. 1–2. sz. [november]. 10–12.

57 [H. G.]: Wiener Ausstellungssommer 1919. *Der Cicerone*, 11. 1919. 13. sz. 415. Ewald SCHNEIDER: *Die Künstlergruppe „Freie Bewegung” 1918–1922*. Unveröffentlichtes Typoskript. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1999.

58 Tihanyi Lajos levele Bölöni Györgynek. Budapest, 1919. március 18.

Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Kéziratár, Itsz. V. 4131/350/2. Közli: MAJOROS Valéria Vanília: *Tihanyi Lajos írásai és dokumentumok*. Budapest, Monument-Art, 2002. 118–119.

59 UITZ Béla: *Emberiség*, 1919. *Egység*, 1. 1922. 1. sz. [május]. 11. BAJKAY 1987. (ld. 35. j.) Kat. 305.

60 KASSÁK 1920. (ld. 56. j.) 12.

61 HANS TIETZE: Wiener Ausstellungen. *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 56. 1920. 11. sz. 213.

62 BAJKAY 1987. (ld. 35. j.) 48–60; DIETER BOGNER: Wien 1920–1930: »Es



1. **Fritz Gross:** Joachim Ringelnatz
Die Muskete, 1924. március 15. 15.

állítás, Vajda szövege alapján nem egyértelmű: „a kiállítás megnyitása előtt már korán odamentünk Würthléhez, az utolsó simítások, székek helyretologatása és főképp a várakozó lézengés okából. Még nem nyitottak. Kettőnkön kívül még egy alak várt a nyitásra. Kirakatról kirakatról járt, nézegetett befelé és minduntalan ficánkoló dallamokat fütyölgetett. Kabátja hosszan lötyögött rajta, majdnem a bokájáig ért. Hóna alatt valami kalap vagy sapkafélét szorongatott. Már messziről dől belőle a pálinka bűze. Nyitottak. Frl. Bondi még nem volt ott.

war als würde Utopia Realität werden«. *Alte und moderne Kunst*, 30. 1983. 190–191. sz. 35–48.

63 VAJDA [é. n.] (*Id. 50. j.*) 4–5. dosszié. 41–45.

Az ismeretlen, akit nagyon gyanakodva, bizalmatlanul nézegettünk, úgy ment Würthléhez, mintha ő lenne a gazda, vagy mintha oda tartozna. Az emeleti helyiségben voltak kifüggesztve Kassák képarcarchitektúrái. A pityókás bácsika hatalmas orrát képtől képig cipelte és egészen közel dugta. Apró szemei alig pislácoltak. A jelenlévő alkalmazottakat feltűnő nagy udvariassággal üdvözölte. Hogy mindenki mosolyogva fogadta, az szemmel láthatóan kiválóan tetszett neki. Rajongva járt végig a kiállításon. Néhol ujjongott, annyira tetszett neki. Aztán elkezdte a képeket dicsérni. Hát hogy az Eiffel torony milyen pompás itt, bökött horgas ujjával, kimondottan koszos ujjával az egyik lapos elemekből, szürke, barna és fekete négyszögekből összeállított ábrára. – Meg hogy milyen csodálatosan szimfonikus ez a tájkép – a képen pedig csak néhány fekete vonal tébolygott. Így ment ez egy jó félóra hosszat, még megérkezett Frl. Bondi. A rezessorú vigyorogva jó ismerősként üdvözölte. Meglepetésemre Frl. Bondi pedig megkülönböztető kedvességgel köszöntötte és tüstént nagy beszélgetésbe, sok nevetéssel kezdtek. Aztán tudtam meg, hogy a nagyon is megviselt ruházatú pityókás ember Joachim Ringelnatz, költő, matróz, festő, színész, sokoldalú, sokat tudó művészember [...]. Ringelnatz egész délelőtt ott kószált körülöttünk. Közben leült Bondi karosszékebe, és szundított egyet. Ha mélyen horkolt egyet-egyet hirtelen felkapta a fejét, csodálkozva nézett maga körül, majd megnyugodva újra lekonyította orrát, behúzta fejét vállai közé és tovább szundikált. Örültünk, hogy békén hagyott minket. A kiállításra nem jöttek sokan. De ha kijött a terembe, ő lett a középpont és mulattatott mindenkit. [...] Hosszú kabátjában botladozva ment le a lépcsőn. Jó barátként vált el tőlünk”.⁶³

Ringelnatz utazó előadóként az 1920-as évek első felében Európa szinte összes nagyvárosában fellépett, magát matróznak maszkírozva, enyhén spicces állapotban saját expresszionista-szatirikus verseit szavalva. 1924 februárjában a bécsi Cabaret Höllében tartott heti rendszerességgel önálló esteket, nagy közönségsiker mellett.⁶⁴ (1. kép) Feleségéhez, „Muschelkalkhoz” rendszeresen írt levelei alapján tényleg 1924. február 6-án, szerdán, az az Kassák kiállítás megnyitójának napján járt először a Galerie Würthle termeiben, hogy egy felolvasóest lehetőségéről beszéljen a galériát vezető Lea Bondival. További leveleit a Würthle címére kérte Bécsben, így valószínű, hogy több alkalommal is megfordult a galé-

64 [H. B.]: Joachim Ringelnatz in der „Hölle”. *Wiener Neueste Nachrichten*, 1924. február 25. 5.

riában. Ringelnatz előadására február 16-án, vasárnap került sor, a felolvasóesttel egy időben pedig a galériában festményeit is bemutatta.⁶⁵ A berlini székhelyű művész bécsi fellépésére Alfred Flechtheim közvetítésével került sor, akinél egy évvel korábban a George Grosz és Otto Dix verismusához hasonló, naiv képeket készítő Ringelnatz első kiállítása is megrendezésre került.⁶⁶ Bécsi előadásáról több kritika is megjelent napilapokban, azonban Kassák kiállítását egyik sem említette meg, annak ellenére sem, hogy Ringelnatz több interjújában „proletárként” és „dadaistaként” aposztrofálta magát.⁶⁷

A Galerie Würthle

Kassák tárlatának helyszíne, a belvárosi Kärltnerstraße-ból nyíló Weihburggasse 9. alatti Galerie Würthle, 1924-ben az osztrák főváros egyik legprogresszívebb kiállítóhelye volt. Lea Bondi 1919-ben vette át az 1880-as évek óta régi mesterekkel foglalkozó galéria vezetését, ekkor kezdett el kortárs osztrák mesterekkel, mindenekelőtt Gustav Klimttel és Egon Schielével, később pedig nemzetközi modernista művészettel is kereskedni.⁶⁸ 1923-ban Bondi kapcsolatba lépett a legkiterjedtebb kapcsolathálóval rendelkező német galeristákkal: Herwarth Waldennel, Alfred Flechtheimmel és Paul Cassirerrel.⁶⁹ Az elkövetkező másfél év során mindhárom galéria művészei bemutatkoztak a Bondi által létrehozott Galerie der Lebendigen (Élő művészek galériája) termeiben.⁷⁰ A Galerie der Lebendigen kiállításai Bondi elsőként mutatta be

Bécsben az avantgárd művészet nemzetközi élvonalát. 1923 júniusában a Galerie Der Sturm vendégkiállítása alkalmából Herwarth Walden is Bécsbe látogatott, hogy a kiállításban *Wendepunkt der Kunst* (A művészet forduló-pontja) címmel az expresszionizmus fejlődéséről tartson előadást.⁷¹ A tárlaton, a kritikák alapján, Fritz Stuckenberg, Paul Fuhrmann, Oskar Nerlinger és Georg Schrimpf absztrakt képei mellett a *Der Sturm* törzstagjainak – például Heemskerck, Klee, Molzahn és Wauer – munkái is láthatók voltak.⁷² Flechtheim és Bondi együttműködését a *Der Querschnitt* folyóirat harangozta be, majd októberben nyílt meg a Galerie Flechtheim francia művészeit bemutató kiállítás, többek között Picasso, Braque, Léger, Vlaminck, Derain és Hofer munkáival.⁷³ Decemberben egy kibővített Flechtheim-tárlat volt látható, amelyben Bondi kortárs osztrák festők munkáit is elhelyezte.⁷⁴ Paul Cassirer galériájának grafikai kiállítása 1924 januárjában volt látható Barlach, Chagall, Liebermann és Grosz munkáival.⁷⁵ A Galerie Würthle 1924-es kiállításai közül a legnagyobb visszhangot a vezető német *neusachlich* művész, George Grosz április–májusban rendezett gyűjteményes kiállítása váltotta ki.⁷⁶ A tárlaton Grosz dadaista konstrukciói, valamint Georg Kaiser, G. B. Shaw és Ivan Goll színdarabjaihoz festett díszlettervei mellett azok az 1920-tól kezdve készített társadalomkritikus, szatirikus, kommunista elkötelezettségű rajzai és litográfiasorozatai is láthatók voltak, melyek korábban a Malik-Verlag terjesztésében váltak ismertté Bécsben.⁷⁷ Grosz 1921-ben kiadott, *Das Gesicht der herrschenden Klas-*

65 Joachim Ringelnatz: *Briefe*. Hg. von Walter PAPE. Berlin, Henssel, 1988. Nr. 305–306.

66 Frederike SCHMIDT-MÖBUS: Spurensuche, Bild-Welten, Sehweisen. Joachim Ringelnatz und die Kunst seiner Zeit. In: *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt*. Hg. von Frank Möbus et al. Göttingen, Wallstein, 2000. 190–208.

67 Anton KUH: Joachim Ringelnatz, Zum Aufenthalt des Dichter-Kabarettiers in Wien. *Die Stunde*, 1924. február 10. 7; [sch]: Joachim Ringelnatz in Wien. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. február 17. 12; Robert MÜLLER: Ringelnatz. *Der Tag*, 1924. február 19. 8; Adalbert MUHR: Joachim Ringelnatz, der dichtende Seefahrer. *Neues Wiener Journal*, 1924. február 26. 8; Eugen LAZAR, Joachim Ringelnatz, *Der Tag*, 1924. március 8. 2–3.

68 Susanna BICHLER: 1865–1995: Ein Überblick. In: *Galerie Würthle 1995*. (ld. 46. j.) 9–10. Az 1920-as Klimt- és Schiele-kiállításokat követően 1921 márciusában Paul Klee és Lily Steiner grafikai (lásd pl. *Wiener Zeitung*, 1921. március 20. 4–5.), júniusban pedig Daumier-grafikák mellett több kortárs osztrák művész munkái is láthatók voltak; többek között Kokoschka, Gütersloh, Tischler, Harta mellett Uitz rajzai és grafikai (lásd pl. *Reichspost*, 1921. június 7. 7; *Internationale Sammler-Zeitung*, 1921. június 15. 137–138; *Wiener Zeitung*, 1921. június 26. 2–3.).

69 Werner J. SCHWEIGER: Verbindungen mit dem deutschen Kunsthandel. In: *Galerie Würthle 1995*. (ld. 46. j.) 24–27.

70 Bondi a Tietze házaspár mellett alapító tagja volt a Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien társaságnak 1923 februárjában,

kiterjedt kapcsolatépítési tevékenysége így a társaság működésének kontextusában is értelmezhető. Uo. 26.

71 N. n.: Vortrag Herwarth Waldens über den Expressionismus. *Neues Wiener Journal*, 1923. június 7. 8.

72 Alfred MARKOWITZ: Gegenstandslose Kunst. Zur Ausstellung der Berliner Kunstzeitschrift „Der Sturm”. *Arbeiter-Zeitung*, 1923. június 12. 7.

73 *Der Querschnitt*, 3. 1923. 3–4. sz. 186.

74 Alfred MARKOWITZ: Ziele der Gegenwarts Kunst. Zur Ausstellung der Galerie Flechtheim bei Würthle. *Arbeiter-Zeitung*, 1923. október 27. 7–8; Alfred MARKOWITZ: Übernationale und nationale Kunst. Zur zweiten Flechtheim-Ausstellung bei Würthle. *Arbeiter-Zeitung*, 1923. december 14. 7–8.

75 Alfred MARKOWITZ: Moderne Graphik. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. január 23. 10.

76 Alfred MARKOWITZ: George Groß, Zur Ausstellung bei Würthle. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. április 18. 10; Hans ANKWICZ-KLEEHOVEN: Frühjahrsausstellungen. *Wiener Zeitung*, 1924. május 10. 1; M. STIASSNY: Die Wiener George Grosz-Ausstellung. Zur Biographie des Künstlers. *Der Cicerone*, 16. 1924. 10. sz. 467–468; KÁLLAI Ernő: Figyelő: George Gross (Berlin, Galerie Flechtheim, Wien, Galerie Würthle). *MA*, 9. 1924. 6–7. sz. [július]. 14.

77 *George Grosz, Katalog der Ausstellung, Eingeleitet durch zwei Beiträge von Ihm Selbst*. Ausstellungskatalog. Wien, Kunsthandlung Würthle und Galerie Flechtheim, 1924 [április].



2. **Leopold GOTTLIB:** Dietrichstein portréja
Das Zelt, 1. 1924. 4. sz. [április]. 124.

se (Az uralkodó osztály arca) című mappájából Kassák is közölt több reprodukciót a MĀ-ban és Újvári Erzsi Prózáit összegyűjtő kötetében.⁷⁸ Néhány hónappal később a Galerie Würthle grafikai kabinetjében Otto Dix szintén társadalomkritikus *Krieg* (Háború) című litográfiasorozata volt látható,⁷⁹ ősszel pedig Bondi is tevékenyen részt vett a Friedrich Kiesler által szervezett nemzetközi avantgárd színháztechnikai kiállítás (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik) lebonyolításában.⁸⁰

„Drei jüdische Künstler”

Kassák bécsi kiállításának szorosabb kontextusa, a Galerie Würthle progresszív programja mellett, az a tárlat

78 A Grosz-reprodukciókat lásd MA, 6. 1921. 7. sz. [június], és ÚJVÁRI ERZSI: *Prózák*. Wien, MA, 1921. A Grosz-mappa megtalálható Kassák hagyatékában. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-1872.

79 *Arbeiter-Zeitung*, 1924. augusztus 7. 7; *Neues Wiener Tagblatt*, 1924. augusztus 9. 5; Stefan POGLAYEN-NEUWALL: Wien – Ausstellungen. *Der Cicerone*, 16. 1924. 17. sz. 832.



3. **Fritz Gross:** A festő Gottlieb portréja
Das Zelt, 1. 1924. 4. sz. [április]. 125.

volt, amely a galéria földszinti termeiben volt látható 1924 februárjában. Kassák munkái a grafikai kabinetben kaptak helyet, ezzel párhuzamosan a Würthle három fiatal osztrák expresszionista művész munkáit mutatta be: Leopold Gottlieb és Fritz Gross festményeit és grafikáit, valamint Jakob Löw szobrait. A három zsidó művész tradicionálisabb munkái merőben eltértek Kassák konstruktivizmusáról, a két kiállítást így sehol nem említették egymással összefüggésben. A kritikák és a *Das Zelt* folyóiratban megjelent reprodukciók alapján rekonstruálható a három művész kiállításának összképe.⁸¹ A kritikusok Gottlieb festményeit emelték ki a

80 LESÁK 1988. (*Id. 54. j.*) 99–110. A kiállításról bővebben lásd GALÁ CZ JUDIT: Le a dobozszínpaddal! – Az 1924-es bécsi színháztechnikai kiállítás és magyar visszhangja. *Enigma*, 24. 2017. 90. sz. 112–121.

81 JOSEF KALMER: Groß, Loew & Gottlieb. *Die Stunde*, 1924. február 9., 6; Dr. Ernst H. BUSCHBECK: Kunstaustellungen. *Neues Wiener Tagblatt*, 1924. február 25. 5; Stephan POGLAYEN-NEUWALL, *Drei jüdische Künstler* (Würthle). *Das Zelt*, 1. 1924. 4. sz. 124–125, képmelléklettel.

tárlat anyagából, aki hét évig élt Párizsban, így művészetén leginkább Cézanne és „az 1904–1905 körüli Picasso” hatását vélték felfedezni. Gross és Löw műveivel kapcsolatban szinte kizárólag kifogások fogalmazódtak meg, amelyek előbbi túlzott rajzszerűségét, illetve utóbbi munkáinak „iparművészeti jellegét” hangsúlyozták. A festmények és a szobrok stílusa egyaránt az impreszionizmus és az expresszionizmus határmezsgyéjén mozgott. (2–4. kép)

Az, hogy ez a három művész Kassákkal párhuzamosan kapott lehetőséget a bemutatkozásra a Galerie Würthlben, azért is érdekes, mert ők is annak az Eugen Hoeflich által szerkesztett *Das Zeit* című folyóirat körül szerveződő fiatal, cionista értelmiségiekből álló csoportnak voltak a tagjai, akik közül Kassák bécsi előadójestjein többen felléptek zenészként és előadóművészként. A kapcsolatot minden bizonnyal a bécsi MA munkájában a kezdetektől aktívan részt vállaló Josef Kalmer és Mirjam Schnabel-Hoeflich jelentették – előbbi névlegesen a folyóirat felelős kiadója volt, utóbbi pedig már az aktivisták első bécsi matinéjén, 1920. november 20-án is Kassák németre fordított verseit szavalta.⁸² Schnabel-Hoeflich a MA által Eugénie Schwarzwald belvárosi reform-leányiskolájának előadótermében 1925. március 22-én rendezett „első német propagandaestjén” is fellépett, Kassák verseinek előadójaként.⁸³ Ugyanezen az eseményen Mura Zyperowitsch orosz származású táncosnő adott elő modern tánckompozíciókat. A táncosnő szintén Hoeflich köréhez tartozott: egy évvel korábban a *Das Zeit* már idézett számában közölt róla Fritz Gross három mozdulatrajzával illusztrált méltatást.⁸⁴ Zyperowitsch táncáról a MA-esten a budapesti *Ma Este* közölt egy fotóreprodukción. (5–6. kép) A tudósító véleménye szerint „az érdekes estéről a bécsi sajtó elismeréssel írt”.⁸⁵ A valóságban az estről megjelent tudósítások legfeljebb iróniával, de semmiképp sem elismeréssel szóltak Kassákékról.⁸⁶ Eugen Hoeflich a következőket jegyezte be az estről a naplójába: „a »MA« aktivisták hablatyolása ezen az estén, amelyen Mir[jam] besegített, fárasztó volt és érdektelen. Ezek a dekadens magyar írók Európa apoteózisát az életben akarják megvalósítani, az újkorból egy új kort csinálni – és mégsem jutnak tovább annál, hogy a legújabb kori angol WC-t dicsőítsék. Napokra lesz szükségem, hogy felépüljek a konstruktivisták estje után”.⁸⁷



4. Jakob Löw: *Lót felesége*
Das Zeit, 1. 1924. 4. sz. [április]. 128.

82 N. n.: A Ma felolvasó estélye. *Bécsi Magyar Újság*, 1920. november 18. 7; N. n.: November 20-án tartottuk első wieni matinénkat. *MA*, 6. 1921. 3. sz. [január]. 36. Bővebben lásd Ivánszky 1996. (ld. 6. j.).

83 N. n.: 1. deutscher Propaganda-Abend der Zeitschrift MA, Programm. *MA*, 10. 1925. 2. sz. [március]. [o. n.]

84 Eugen HOEFLICH: Eine jüdische Tänzerin (Mit drei Bewegungsstudien von Fritz Gross). *Das Zeit*, 1. 1924. 4. sz. 130–131.

85 N. n.: Mura Zyperowitsch orosz táncosnő, *Ma Este*, 3. 1925. 14. sz. 4.

86 [-st]: Kennen Sie »MA«? *Wiener Allgemeine Zeitung*, 1925. március 24. 6; N. n.: Aktivistischer Abend. *Arbeiter-Zeitung*, 1925. március 21. 8; N. n.: MA. Ein futuristischer Kunstabend. *Neues Wiener Tagblatt*, 1925. március 23. 6.

87 „Schal und nichtig nahm sich das Wortgestammel der »Ma« Akti-



5. **Fritz Gross:** *Mozgástanulmány Mura Zyperowitschról*
Das Zeit, 1. 1924. 4 [április]. 130.

A konstruktivizmus Bécsben

Érdemes röviden kitérni arra is, hogy milyen körülmények befolyásolták Kassák bécsi kiállításának kritikai fogadtatását. A legfontosabb képzőművészeti kontextust az

visten am selben Abend aus, dem Mir ihre Hilfe lieh. Dekadente magyarische Literaten, wollen eine Apotheose Europas in Leben verankern, aus Neuzeit eine neue Zeit machen und bringen es doch nicht über die Apotheose des englischen Closets nezeitlichster Ausstattung. Ich werde Tage brauchen um mich nach diesem Abend der Konstruktivisten zu rekonstruieren." Eugen HOEFLICH (Moshe Ya'akov Ben-Gavriël): *Tagebücher 1915 bis 1927*. Hg. und kommentiert von Armin A. WALLAS. Wien, Böhlau, 1999. 222.

88 N. n.: Neue russische Kunst. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. február 17. 12; Max ERMERS: Eine neurussische Kunstwoche in Wien. *Der Tag*, 1924. február 19. 8.

89 Dr. Ernst H. BUSCHBECK: Russische Kunst. *Neues Wiener Abendblatt*,

a kiállítás képezte, amelyet Hans Tietze szervezett az Otto Kallir-Nirenstein vezette Neue Galerie-ben. 1924 február–márciusában a bécsi városvezetés nagyszabású programsorozatát szervezett *Russische Kulturwoche* (Orosz kulturális hetek) címmel, ennek keretében pedig Tietze a berlini Galerie van Diement követően európai körútra indult Erste Russische Kunstausstellung (Első orosz képzőművészeti kiállítás) avangárd szekciójának számszerűen megfogytakozott, mégis reprezentatív bemutatóját szervezte meg február 17-e és március 8-a között.⁸⁸ A kritikák alapján rekonstruálható kiállításon Vaszilij Kandinszkij, Elisabeth Epstein, Alexander Archipenko és Marc Chagall 1910-es évekbeli művei mellett a konstruktivisták közül egészen biztosan láthatók voltak El Liszickij *Pronujai*, Ivan Puni „szintetikus” munkái és Naum Gabo térplasztikái.⁸⁹ Kassák és az orosz avangárd művészek szinte párhuzamos bécsi bemutatkozása nyilvánvalóan interferenciákat okozott. Több kritikus kiemelte, hogy a „legújabb művészeti irányzat”, a konstruktivizmus orosz és magyar képviselői párhuzamosan, de külön kiállításon állítanak ki Bécsben,⁹⁰ de olyan vélemény is olvasható, amely szerint Kassák csak az orosz konstruktivisták jelentéktelen epigonja. Az egyik legmeglepőbb ilyen megnyilatkozás Josef Kalmertől, a *MA* felelős kiadójától, Kassák fordítójától érkezett, aki a *Die Wage* című baloldali folyóirat számára írt feuilletonjában nyilatkozott így Kassák munkáiról: „azután, amit az ember Liszickijtól és Uitztól már látott, ezek a másodkézből származó agyszülemények teljesen érdekteleneknek bizonyulnak”.⁹¹ Pár héttel korábban, azaz még az orosz kiállítás megnyitása előtt Kalmer a *Die Stunde* című napilapban szintén kritikát fogalmazott meg Kassák vizuális munkáival szemben. Itt azt írta, hogy a képarchitektúrák forrása egyértelműen az Archipenko által kidolgozott „szoborfestészet” volt (amelyet Kassák maga is népszerűsített Bécsben 1921-ben).⁹² A kubisták és az orosz konstruktivisták mellett a másik viszonyítási pont Kassák képeivel kapcsolat-

1924. február 28. 5; Max ERMERS: Jungrossische Kunstausstellung. *Der Tag*, 1924. március 4. 4–5; Josef KALMER: Russen, Juden, Ukrainer. *Die Wage*, 5. 1924. 5. sz. 151–153; Max ERMERS: Rußland und wir. *Die Wage*, 5. 1924. 7. sz. 207–210.

90 Hans ANKWICZ-KLEEHOVEN, Kunstausstellungen. *Wiener Zeitung*, 1924. március 24. 1.

91 „Nach dem, was man von Lissitzky und Uitz gesehen hat, sind diese aus zweiter Hand kommenden Hirnprodukte uninteressant.” Josef KALMER: Von der Sezession zur Kunsthandlung Würthle. *Die Wage*, 5. 1924. 4. sz. 120.

92 „Diese Versuche, auf der Fläche architektonische Effekte mittels abstrakter, rein geometrischer Zeichnung hervorzurufen, datieren

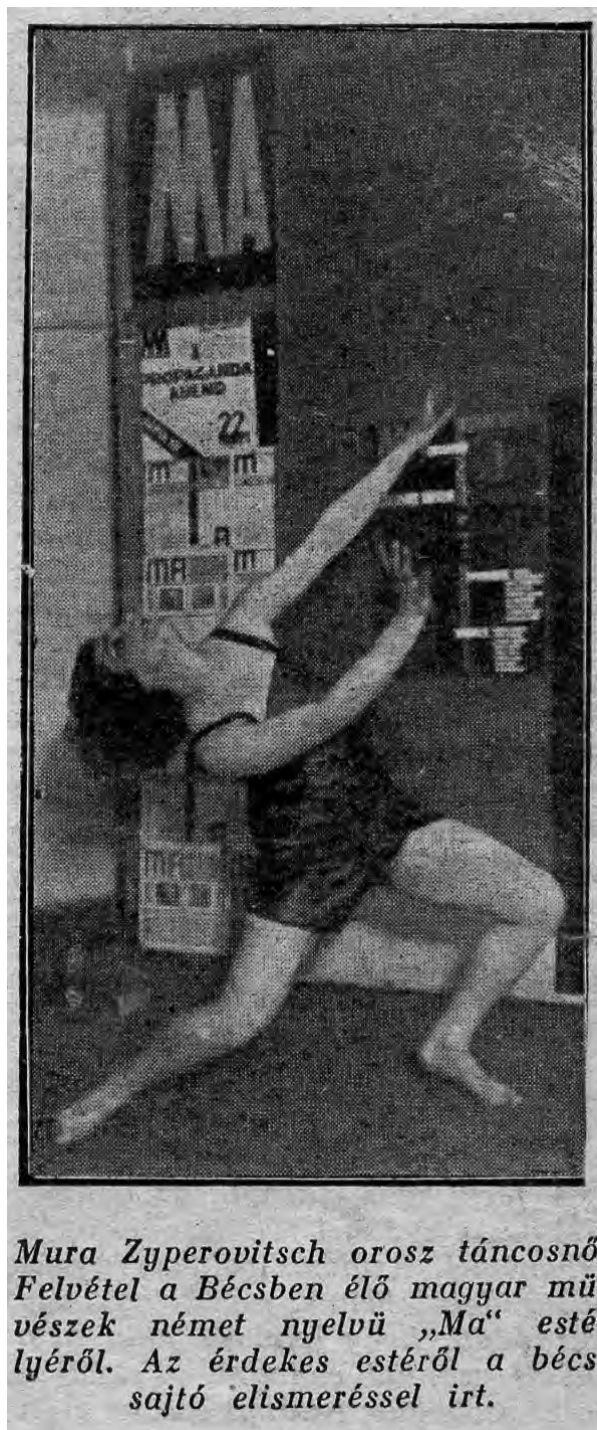
ban Uitz volt, aki egy évvel korábban, 1923 májusában mutatta be moszkvai útjának tanulságai alapján készített kvázi konstruktivista ikonanalíziseit és absztrakt kompozíciókísérleteit. A két festő absztrakt kompozícióit szintén Kalmer állította szembe egymással. Véleménye szerint Uitz képei a festészet végcélját jelenítik meg, szemben Kassák képarchitektúráival, amelyek csak a művészet egyes elemeit tartalmazzák.⁹³

A Galerie Der Sturm

A bécsi kiállítást követően Kassák gyűjteményét Herwarth Walden *Der Sturm* folyóiratának berlini galériájában mutatta be, 1924 májusában.⁹⁴ Kassák feltehetően már 1916-tól kezdve kapcsolatban volt a *Der Sturm*mal. *MA* című folyóiratának arculata egyértelműen a *Der Sturm* korabeli megjelenéséhez igazodott, 1917 telétől kezdve a *Der Sturm* budapesti bizománya volt, ezenfelül Kassák a Walden által bevezetett komplex művészeti programot is adaptálta: 1917–1919 között Budapesten avantgárd előadóesteket, kiállításokat szervezett, saját képes levelezőlap-sorozatot nyomtatott, és részvénytársasággá alakított vállalkozása könyvkiadóként is üzemelt.⁹⁵ Az első világháború alatt Walden szinte kizárólagos kiállítója volt az expresszionizmus vezető alkotóinak, az első világháború utáni évtizedben viszont a *Der Sturm* nemcsak a német, hanem a kelet-közép-európai avantgárd centrumává is vált. Walden fókuszváltásának okait egyrészt a Keletről érkező, nagyszámú, tehetséges emigráns berlini megjelenésében kell keresnünk, másrészt pedig abban, hogy a világháború után Walden korábbi törzsgárdája anyagi nézeteltérések miatt elpártolt a galériától.⁹⁶ A *Der Sturm* háború utáni két évének igazi felfedezettjei Moholy-Nagy László és Péri László voltak, akik 1919-ben Kassák köréhez tartoz-

noch vom Plastiker Archipenko her, der die sogenannte Skulptomalerei erfunden hat." Josef KALMER: Ausstellung bei Würthle. *Die Stunde*, 1924. február 8. 9. Kassák a *MA* 1921. április 25-én megjelent számában Archipenko műveinek reprodukcióit közölte, valamint ugyanekkor megindított *Horizont* című albumsorozatának első számát is a kubista szobrász munkásságának szentelte.

- 93 „Der bleibende Eindruck ist, daß es sich hier um Elemente und nicht wie etwa bei Uitz um Endziele der Malerei handelt." Uo. 9.
- 94 „A Sturmnál április 27-én nyílik meg." Kassák Lajos levele Simon Jolánnak. Bécs, 1924. február. (ld. 7. j.).
- 95 *Elképzelni egy mozgalmat: a MA Budapesten*. Kiállítás. Kurátorok: Dobó Gábor–SZEREDI Merse Pál. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, 2016. szeptember 26.–2017. január 15. Kiállítási leprellő: academia.edu/31042572.
- 96 Bővebben lásd SZEREDI 2016. (ld. 27. j.) 57–115.



Mura Zyperovitsch orosz táncosnő. Felvétel a Bécsben élő magyar művészek német nyelvű „Ma” estélyéről. Az érdekes estéről a bécsi sajtó elismeréssel irt.

6. **Mura Zyperowitsch**
Ma Este, 3. 1925. 14. sz. 4. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Itsz. KM-F-81.466.

tak, de képzőművészként csak Berlinben debütáltak. A *Der Sturm*ban első kiállításuk közvetlenül Ivan Punyi szuprematista kavalkádját követte, 1922 februárjában. Moholy-Nagy és Péri jelentősen hozzájárultak ahhoz, hogy a *Der Sturm* hírneve nem csorbult, hanem nőtt az expresszionista mesterek elpártolását követően.⁹⁷ Kassák tárlata a *Der Sturm* magyar kiállításainak sorába illeszkedett, ahol 1924-ben egymást követte Kádár Béla és Scheiber Hugó (közösen: január, Scheiber: február, Kádár: november), Moholy-Nagy László (február), Bernáth Aurél és Ferenczy Béni (június–július), valamint Péri László (október) kiállítása.⁹⁸ Kassák kiállító társa a *Der Sturm*ban egy kevésbé ismert művész, Nikolaus Braun volt. Braun magyar származású volt, de Berlinben született, ahol 1922 után Arthur Segal tanítványa és a progresszív baloldali művészeket tömörítő Novembergruppe tagja volt. Művészete 1923-ban vett gyökeres fordulatot, amikor adaptálta a konstruktivista formanyelvet, illetve azt még tovább fejlesztő anyagkísérleteket készített. 1925-ben megjelent *Konkrét fény* című írásából tudjuk, hogy ezeken a „domborműveken” elektromos fényt használt: „plasztikáimat és fénydomborműveimet – amelyekbe konkrétumként az elektromos fényt illeszttem – abból az ötletből kiindulva formálok meg, hogy a konstruktivista szobrászatban konkrétta lett forma és színelemekhez harmadikként a fényt adjam hozzá, reális és önálló világítóerőt adva ezeknek a képződményeknek. [...] A fényplasztika mozgását a változó megvilágítás adja, s így a képelemek egymás közötti és a kép egészéhez való viszonyai állandóan változnak. Ugyanígy közvetlenül a fényből nyerhető a szín, amely így anyagtalannak hat”.⁹⁹ A náci hatalomátvételt követően Braun saját kezűleg elpusztította műveit, viszont a *Der Sturm*ban több reprodukció is megjelent *Wechselndes*

Lichtbildjeiről (Változó Fény-képek), különböző megvilágításokban.¹⁰⁰ A berlini kiállításon Kassák képarchitektúráival szemben egyértelműen Braun kísérletibb, érdekesebb munkái váltottak ki nagyobb kritikai érdeklődést.¹⁰¹ Walden a „magyar évadhoz” kapcsolódóan a *Der Sturm* 1924-es nyári számát magyar különszámként adta ki. Képanyagában Kassák képarchitektúrái, Scheiber Hugó egyik portréja, valamint Mattis Teutsch János és Moholy-Nagy linóleummetszetei szerepeltek (utóbbiak közül az egyik címdalton), irodalmi tartalmában pedig Kassák mellett a *MA* fiataljainak versei közül közzölt német fordításokat (Glauber Henrik, Reiter Róbert, Tamás Aladár és Nádass József).¹⁰² A következő számban Gáspár Endre, a *MA* bécsi fordítója és teoretikusa írt elemzést Kassák csoportjának addigi munkásságáról.¹⁰³

Kassák portfóliója 1924-ben

A képarchitektúra elmélete és gyakorlata

A kritikusok közül többen hangsúlyozták, hogy Kassák egy német nyelvű manifesztumot mellékelte képeihez az „első bécsi konstruktivista kiállításként” meghirdetett Würthle-beli bemutatkozásakor,¹⁰⁴ amelyben – Malevics és El Liszickij elméleti írásaihoz hasonlóan – azt hangsúlyozta, hogy a konstruktivizmus két irányban indult el: a tér (építészet) és a sík (képarchitektúra) felé, és ezek közül a képarchitektúra a konstruktív-kollektív művészet első lépcsőfoka – egy új korszak primitív művészete. Ez alapján indulhat el a szintézis a konstruktivista építészet felé.¹⁰⁵ Hans Ankwicz-Kleehoven tudósítása szerint

97 PASSUTH Krisztina: A magyarok Sturm-ja. In: PASSUTH 1996. (ld. 3. j.) 117–121.

98 Bővebben lásd SZEREDI 2016. (ld. 27. j.) 144–147.

99 Nikolaus BRAUN: Konkretes Licht. In: Arthur SEGAL: *Das Lichtproblem in der Malerei*. Berlin, Arthur Segal, 1925. Magyar fordítása: F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Képzőművészeti, 1991. 83. Vö. Nikolaus BRAUN: Erlösung im Licht. Zur Ausstellung im Sturm. *Der Sturm*, 15. 1924. Monatsbericht Juni. 113.

100 *Der Sturm*, 15. 1924. 3. sz. Két évvel később Braun ismét publikálta képeit a *Der Sturm*ban, amelyekhez Rudolf Blümner írt elemzést. *Der Sturm*, 17. 1926. 9. sz. 129–135.

101 Lásd Willi WOLFRADT: Berliner Ausstellungen. *Der Cicerone*, 16. 1924. 12. sz. 571; Curt GLASER: Maler, Bildhauer und Konstruktivisten. Ausstellungen. *Berliner Börsen-Courier*, 1924. május 25. 5–6.

102 LUDWIG KASSÁK: Aus dem "Buch der Reinheit"; Heinrich GLAUBER: Gedichte; Robert REITER: Abriss: Gesellschaft Künstler Kunstwerk;

Aladar TAMÁS: Gedichte; (365-er Dichter): Glasuhr; Josef NÁDASS: Strassenbahn 58; Robert REITER: Spannung. *Der Sturm*, 15. 1924. 2. sz. 70–86.

103 Andreas GASPÁR: Die Bewegung der ungarischen Aktivistinnen. *Der Sturm*, 15. 1924. 3. sz. 163–167.

104 Viktor TRAUTZL: Würthle-Ausstellung. *Reichspost*, 1924. február 6. 7; ANKWICZ-KLEEHOVEN 1924. (ld. 90. j.) 1.

105 „Einer ihrer Führer, der in Wien lebende Ungar Ludwig Kassák, drückt sich folgendermaßen aus: »Der Kampf um die neue konstruktive Architektur schlug zwei Wege ein: im Raume und auf der Fläche. Ersteres ist Baukunst, das zweite Bildarchitektur. Diese strebt zur Architektur hin, als der einzigen stofflich und geistig konstruktiv-kollektiven Kunst. Die Bildarchitektur gehört zu den ersten Dokumenten dessen, daß der sich in Kämpfen aufreibende Mensch von heute sein Sicherheitsgefühl wiedererlangte und seiner in Farben und Formen objektivierten Weltanschauung im Wege der primitiven Kunst zum ersten mal auf die Beine helfen will.«” Max RODEN: An den Grenzen der Kunst. *Volks-Zeitung*, 1924. február 8. 1–2.

Kassák felvázolta izmus-taxonómiáját: „Expresszionizmus – Kubizmus: a szín- és formaelemek felszabadítása a korábbi kultúra asszociációs közegéből, Absztraktizmus – Szuprematizmus: a felszabadított elemek feldolgozása. Konstruktivizmus: a felszabadított elemek organizációja”.¹⁰⁶ Az idézetek alapján a kiállításban olvasható manifesztum azonosítható azzal a rövidebb, második képarchitektúra-manifesztummal, amely a MA Uitz és Barta kiválását követő első, 1922. október 15-én, új, négyzetes formátumban megjelent számában olvasható.¹⁰⁷ A német nyelvű kiáltványt a MA lapjain Kassák önpozicionáló szándékkal Raoul Hausmann *Optofonetika* és El Liszickij *Proun* manifesztuma mellett jelentette meg, kétszínnyomott metszeteivel illusztrálva.¹⁰⁸ A manifesztumban Kassák kijelentette, hogy a képarchitektúrában nem forma- és színproblémákat lát, hanem egy új, szintetikus művészet első lépcsőfokát. Ehhez kapcsolódott a képarchitektúra elhelyezése a korábbi művészeti irányok között – 1922 októberében Kassák saját művészetének közvetlen analógiájaként a képzőművészet és építészet közötti átmenetet képviselő *Proun* nevezte meg.

A kritikusok közül a legtöbben Kassák műveit a „kollektív művészet felé vezető út” első állomásaiként értelmezték.¹⁰⁹ A konstruktivizmusról a legfelkészültebben a *Volks-Zeitung* kritikusa, Max Roden írt, aki a svéd Hjalmar Gabrielson konstruktivista gyűjteményéről Berlinben megjelent kiadvány tanulmányainak tükrében elemezte a konstruktivizmus aktuális fejlődését. Ludwig Hilberseimer esszéje alapján Roden megkülönböztette a konstruktivizmus kezdeti, laboratóriumi fázisát és az „utilitarista konstruktivizmust”, amely a képi konstrukciók helyett a valós tárgyak létrehozását tűzi ki célul és végeredményében a modern építészetben hasznosul. Roden részletes és értő bemutatását adta Kassák – illetve vele együtt az „utilitaristák” – művészetének, a kiállítás egyes darbjait kifejezetten pozitív kritikával illetve. Esszéjének záró mondataiban mégis felteszi a kérdést, hogy az „utilitarizmus” vajon meddig marad

a képzőművészeti *dernier cri*, és mikor kerül „a korábbi izmusokkal együtt a szeméttelre?”.¹¹⁰ A szövegekben megfigyelhető másik tendencia azonos azzal a geometrikus absztrakcióról és kifejezetten a bécsi kinetistákról megjelent kritikákban megfogalmazott véleménnyel, mely szerint a konstruktivista munkák nem tekinthetők „végeredménynek”, csupán az elméleteket illusztráló kísérleteknek, vázlatoknak, és leginkább díszítőművészetnek: ornamentikának.¹¹¹ Mivel a kinetisták – Franz Čížek iparművészeti főiskolai Ornamentale Formenlehre (Ornamentális formatan) kurzusának hallgatói – 1921-től kezdve minden tanév végén műhelykiállítást szerveztek, a bécsi műkritika Kassák kiállításával kapcsolatban már bevett frázisokat eleveníthetett fel. A vélemény negatív és pozitív felhanggal egyaránt megjelenhet – ez utóbbira példa az absztrakció irányában nyitott művészettörténetész, Max Ermers írása, aki szerint Kassák munkái alapján kiváló iparművészeti tárgyakat lehetne készíteni,¹¹² előbbire pedig Ankwicz-Kleehoven, aki úgy vélte, hogy a képarchitektúrák „legfeljebb jó plakátok lehetnének”.¹¹³ Kassák ezzel kapcsolatban a képarchitektúra manifesztumában fogalmazott meg fontos téziseket. Véleménye szerint „a képarchitektúra nem a síkba befelé, hanem a síkból kifelé építkezik [...], belép a reális térbe és így megkapja a kép a képélet határtalan lehetőségét: a természetes perspektívát. [...] A formák és a színek között beálló perspektíva nem ábrázolt testek látszólagos egymás mögé építéséből, hanem a valóban jelenlévő színek és sík formák önmaguk testiségéből ered. Ezért ezek a színek és formák élnek, élnek önmaguk reális életét, ellentétben a szín és a forma dekorációival – aminek a jó kritikusok majd nevezni fogják ezt a művészetet”.¹¹⁴

Ermers kritikájában Kassák képein, ellentétben a konstruktivizmus merőben kollektivistákkal értelmezésével, zeneiséget vélt felfedezni, amelyen keresztül a művész lelki világa kerül rá a képekre.¹¹⁵ A képarchitektúra hasonló értelmezését adta Bortnyik Sándor, akivel Dénes Zsófia készített riportot 1922 februárjában. Bortnyik akkor úgy vélte, hogy a képarchitektúra „a külső termé-

106 „Expressionismus – Kubismus: Befreiung der Farb- und Formelemente vom Assoziationsbereiche der vergangenen Kulturepoche. Abstraktismus – Suprematismus: Erfassung der befreiten Elemente. Konstruktivismus: Organisation der befreiten Elemente.“ ANKWICZ-KLEEHOVEN 1924. (ld. 76. j.) 1–2.

107 Ludwig KASSÁK: Bildarchitektur. MA, 8. 1922. 1. sz. [október]. 6–7.

108 Raoul HAUSMANN: Optofonetika. Ford. GÁSPÁR Endre. Uo. 3–4; El LISZICKIJ: Proun. Ford. MÁCZA János. Uo. 8.

109 Lásd TRAUTZL 1924. (ld. 104. j.) 7; RODEN 1924. (ld. 105. j.) 1–2.

110 Uo. Bövebben lásd *Sammlung Gabrielson-Göteborg. Erwerbungen 1922–23, Berlin*. Mit Beiträgen von Adolf BEHNE, Ludwig HILBERSEIMER,

Salomo FRIEDLÄNDER-MYNONA. Berlin, A. Frisch, 1923.

111 *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Ausstellungskatalog. Hg. von Monika PLATZER–Ursula STORCH. Wien, Wien Museum, 2006; *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne*. Ausstellungskatalog. Hg. von Gerald BLAST. Wien, Belvedere, 2011.

112 Max ERMERS: Konstruktivistische Ausstellung bei Würthle. *Der Tag*, 1924. február 13. 8.

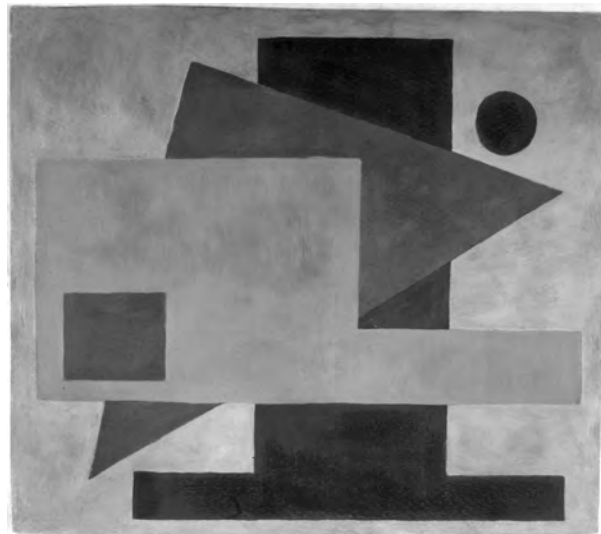
113 ANKWICZ-KLEEHOVEN 1924. (ld. 90. j.) 1–2.

114 Kassák 1922. (ld. 30. j.) 53–54.

115 ERMERS 1924. (ld. 112. j.) 8.

szettel egyenlő értékű belső valóságot” vizualizálja: „az én képem tehát nem fejez ki egyebet, mint [...] harmóniát” – mondta.¹¹⁶ Kállai Ernő az *Új magyar piktúrában* a konstruktivizmus kapcsán szintén a művészi harmóniák jelentőségét hangsúlyozta: „minden művészet magva és létjogosultsága tiszta emberi vonások nyilvánításában rejlik”. A konstruktivista kép „művészi tartalma a fölértékelt önértelmű és öncélú eleven erejének testté válásán múlik”.¹¹⁷ Mindez eltér a képarcitektúra azon értelmezésétől, amelyet Kállai 1921-ben megjelent első elemzésében implikált. Kassák képarcitektúrája „testté vált tiszta szellem és etika: tárgyaltalan forma”,¹¹⁸ ilyen értelemben pedig befogadása, értelmezése során sem szabad a „tradicionális” festészet befogadásának taktikáját alkalmazni: „[a képarcitektúra a] legsűrítettebb és legegyszerűbb formába redukált cselekvő művészet [...] TETT. Teremtés, mely az eljövendő közösség határköveit, diadalmas előre-jelzéseit cövekeli a végtelen és alakatlan térbe. Kereteket állít az új tárgyak és tartalmak vajúddó, kollektív sokasága számára”.¹¹⁹ Ezt Kassák is megfogalmazta a képarcitektúra első kiáltványában, a Bortnyik Sándor albumához írt előszavában: „mikor [...] Bortnyik mappáját magunk elé emeljük, fejünkben töröljük ki a regulákat” – írja – „mert [a képarcitektúra] nem festészet a szó akadémikus értelmében”.¹²⁰ Később ezt azzal egészítette ki, hogy „a művészethez nem kell technika [mert] a technika rutin s a rutin felületen-csúszkálás. [...] A képarcitektúra [ezért] elvet minden iskolát, önmagunk iskolázását is”.¹²¹

Abban az esetben viszont, ha a képarcitektúrákat a befogadó nem az ideológiai-utópikus tartalom, azaz a jelentés, hanem kizárólag a forma és technika felől közelítve szemléli, értelemszerűen Kassák művészetének amatőr és esetleges jellege kerül előtérbe. A problémát Kállai is kiemelte 1926-os összefoglaló munkájában, ahol azt írta, hogy „a képarcitektúrák monumentális páthosza is a költő Kassákra utal – sajnos, anélkül, hogy a költői víziók hatalmát és eredetiségét nyomon követhetné. Kassák szellemi elevensége és alkotó energiája bámulatos, de le kell szögeznünk, hogy képzőművészeti törekvései nemegyszer siklanak a dilettantizmus terüle-



7. **KASSÁK Lajos:** *Képarcitektúra*, 1922
Papír, olaj, 24,4×27,5 cm
Magángyűjtemény (Párizs, Galerie Le Minotaure)

tere”.¹²² 1924-ben, a Galerie Der Sturm kiállításának katalógusában ugyanakkor Kállai, megfelelő a kereskedelmi galéria által generált versenyszituációnak, értő és alapos bemutatását adta Kassák újabb művészeti törekvéseinek. A politikai meghasonulás, az emigráció „energált kispolgári környezete” és az idealista-profetikus hangnem elvesztése ellenére Kassák képarcitektúráját mint a legmodernebb és legtöbb társadalmi mondanivalóval bíró művészeti kezdeményezést írta le.¹²³

Ismert és ismeretlen képarcitektúrák

Kassák bécsi kiállításához nem készült katalógus, a berlini kiállításnak viszont ismert a műtárgyjegyzéke, amely alapján Kassák a Galerie Der Sturm-ban huszonnégy képarcitektúráját, tizenhat térkonstrukciót, öt dinamikus konstrukciót, egy kioszktervet, egy emlékművet és egy tipográfiai kompozíciót állított ki.¹²⁴ A bécsi kiállítás-

116 DÉNES Zsófia: Bortnyik műhelyében. *Bécsi Magyar Újság*, 1922. február 17. 5.

117 KÁLLAI 1926. (ld. 20. j.) 138.

118 MÁTVÁS Péter [KÁLLAI Ernő]: Kassák Lajos. *MA*, 7. 1921. 1. sz. [november]. 139.

119 Uo. Bővebben lásd HECEVI Lóránd: A tárgynélküliség értelmezése Kassák képarcitektúráiban. *Művészettörténeti Értesítő*, 30. 1981.

3. sz. 194–199; ANDRÁSI Gábor: Forma és „képtest” Kassák korai művein (1920–1924). In: *Kassák 1987*. (ld. 6. j.) 65–72.

120 KASSÁK 1921. (ld. 23. j.)

121 KASSÁK 1922. (ld. 30. j.) 54.

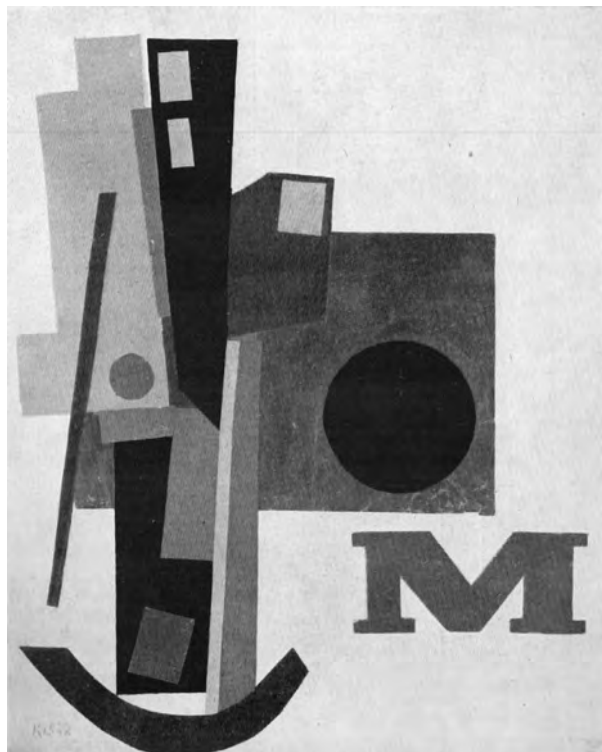
122 KÁLLAI 1926. (ld. 20. j.) 144.

123 Ernst KÁLLAI: Ludwig Kassák. In: *Der Sturm*. 131. Ausstellung 1924. (ld. 27. j.) 2.

124 Kat. Nr. 1–24. Bildarchitektur, Nr. 24–41. Raumkonstruktion, Nr. 42–47. Dynamische Konstruktion, Nr. 48. Kiosk, Nr. 49. Monument, Nr. 50. Typographie. *Der Sturm*. 131. Ausstellung 1924. (ld. 27. j.) 3.



8. **Kassák Lajos:** *Képarchitektúra*, 1922 körül
Papír, olaj, 28×22 cm, j. j. I. LK.
Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-M-79.



9. **Kassák Lajos:** *Képarchitektúra*
In: *Új művészek könyve*. Szerk. Kassák Lajos–Moholy-Nagy László.
Wien, Julius Fischer Verlag, 1922 [szeptember]. 103. kép.

ról megjelent kritikákból következtetve a két tárlaton bemutatott portfólió feltehetően nem vagy csak minimálisan tért el egymástól. Mindezek ellenére az, hogy Kassák 1924-ben milyen műveket állított ki, csak részlegesen rekonstruálható: Bécsben készített képarchitektúrái közül alig néhány maradt fenn. Talán túlzó, de mindenképp megalapozott óvatossággal, Kassák első kiállításához referenciaként csak néhány, biztos provenienciával rendelkező festményt kapcsolok. Autográf 1921-es dátummal ellátott az a Kassák Múzeumban található képarchitektúra, amely az *œuvre-katalógusban Színes harmóniák* címmel szerepel több hasonló, „orna-

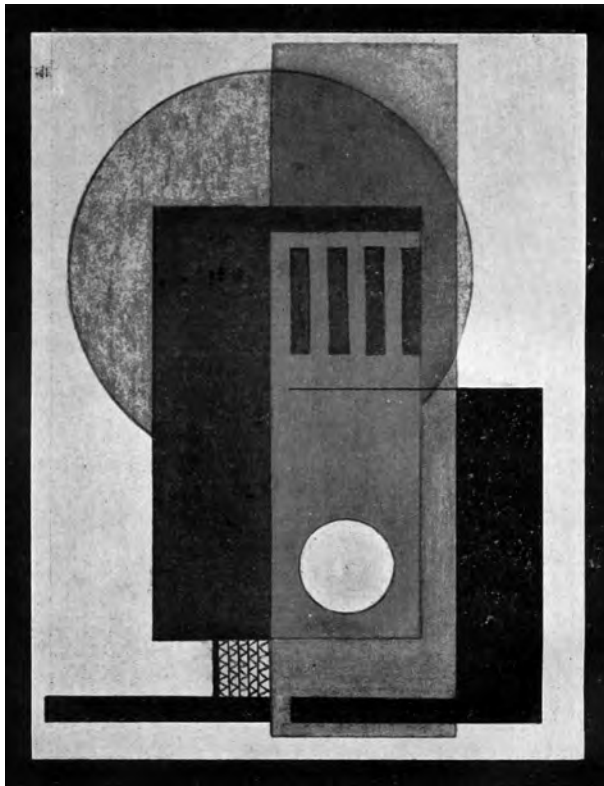
mentális” motívumot alkalmazó, telített, színes felületet létrehozó képarchitektúra társaságában.¹²⁵ Ennek a kompozíciós elvnek a továbbfejlesztése az a külföldi magángyűjteményben található kék-vörös-narancs színű formákból felépített képarchitektúra, amely feltehetően szerepelt legalább a berlini kiállításon (a festmény hátoldalára ugyanis a Galerie Der Sturm kiállítási cédulája van ragasztva).¹²⁶ (7. kép) A képarchitektúrák egy későbbi, „dinamikus” fázisát dokumentálja a Kassák Múzeum másik korai műalkotása, amelyen egy semleges háttér előtt lebegő, főként barnás tónusú geometrikus elemekből felépített kompozíciót látunk.¹²⁷ (8. kép)

125 Kassák Lajos: *Képarchitektúra* [Színes harmóniák], 1921. Papír, gouache, 38,5×29,5 cm, j. b. I. L. Kassák W 1921. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-M-79.4.1. *Kassák* 1987. (ld. 6. j.) Kat. 131. További referencia lehet egy Máczsa János gyűjteményéből előkerült képarchitektúra, amely viszont biztosan nem szerepelt az 1924-es kiállításon, mivel Máczsa már 1923-ban a Szovjetunióba emigrált. Kassák Lajos: *Képarchitektúra* [Zöld centrum], 1921, papír, aquarell, tus, 39,5×30 cm, j. b. I. L. Kassák W 21. Magángyűjtemény (Budapest, Kieselsbach Galéria, 37. aukció, 237. tétel). Reprodukcióját

lásd Máczsa János: *Legendák és tények. Tanulmányok a XX. század művészettörténetéhez*. Szerk. Szabó Júlia. Budapest, Corvina, 1972. 18. kép; *Kassák* 1987. (ld. 6. j.) Kat. 755. a.

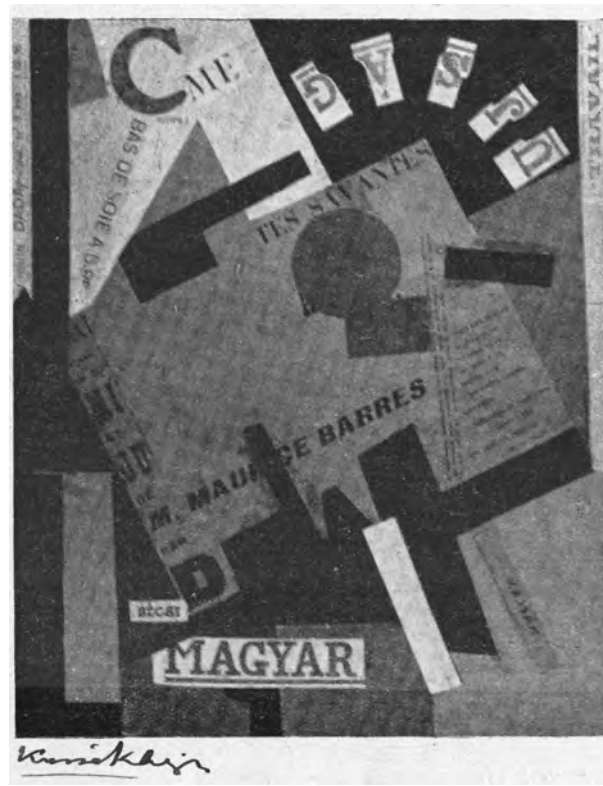
126 Kassák Lajos: *Képarchitektúra*, 1922. Papír, olaj, 24,4×27,5 cm. Magángyűjtemény (Párizs, Galerie Le Minotaure). *Kassák* 1987. (ld. 6. j.) Kat. 156.

127 Kassák Lajos: *Képarchitektúra*, 1922 körül. Papír, olaj, 28×22 cm, j. j. I. LK. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-M-79. *Kassák* 1987. (ld. 6. j.) Kat. 167.



10. **Kassák Lajos:** *Képarcitektúra*
In: Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 8. kép

Folyóiratokban Kassáktól főként linóleum- és fametszetek jelentek meg nyomtatásban, az első kiállításon feltehetően bemutatott Kassák-művek sorát mégis további, reprodukcióként megjelent képarcitektúrákkal tudjuk kiegészíteni. Kassák 1922 szeptemberében, az *Új művészek könyvében* kliséről reprodukálta a fent már említett Der Sturm-cédulás képének egy változatát és egy mára elveszett, „M betűs” képarcitektúráját is.¹²⁸ (9. kép) A bukaresti *Contimporanul* folyóirat által 1924 decemberében megrendezett első nemzetközi kiállításon Kassák, a katalógus tanúsága szerint, három művel szerepelt: egy dinamikus konstrukcióval, egy térkonstrukcióval és egy építészeti tervvel. Ezek közül a dinamikus



11. **Kassák Lajos:** *Kollázs [Bécsi Magyar Újság]*
MA, 7. 1921. 1. sz. [november]. 139.

konstrukció reprodukciója megjelent a folyóiratban.¹²⁹ Az 1926 májusában kiadott *Tisztaság* könyvében jelent meg a következő, kliséről reprodukált képarcitektúra, amelynek datálása így kérdéses, viszont formakincse rokonságot mutat az *Új művészek könyvében* megjelent reprodukciókkal, így összefüggésbe hozható az 1924-es kiállítással is.¹³⁰ (10. kép) A festett képarcitektúrák mellett Kassák feltehetően kollázsokat, színes papírból és újságkivágatokból „épített” konstrukciókat is kiállított.¹³¹ Dada-kollázsai közül egy (de semmiképp sem az egyetlen) megjelent a *MA* 1921-es Kassák-számában. A kollázs a *Bécsi Magyar Újság* fejlécéből és a Tristan Tzara által 1921 májusában Párizsban Maurice Barrès író

128 Kassák Lajos: Képarcitektúrák. In: *Új művészek könyve 1922*. (ld. 24. j.) 103–104. kép. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 158.

129 Kassák Lajos: Constructie. *Contimporanul*, 2. 1924. 50–51. sz. [o. n.] Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 203.

130 Kassák Lajos: Képarcitektúra. In: *Uő: Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 8. kép. Másodközlése: *Dokumentum*, 1. 1926. 1. sz. [december]. 23. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 235.

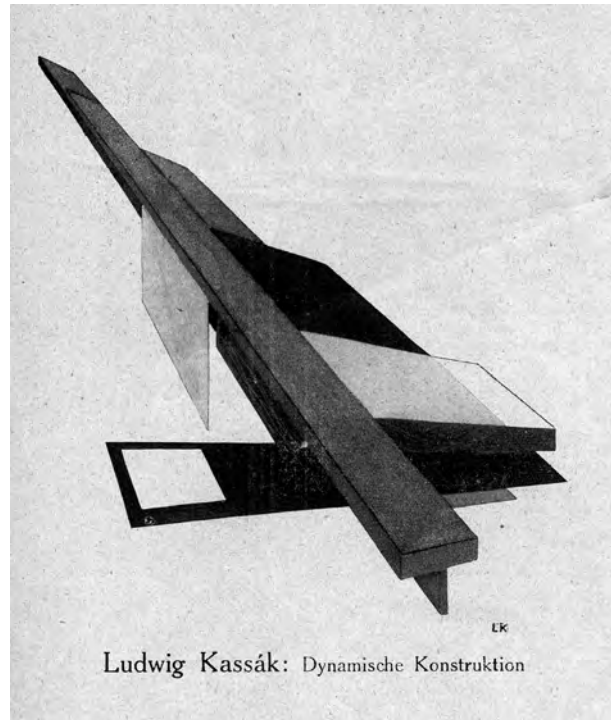
131 „Klebebilder: Aus Würfeln, Rechtecken, Kreisflächen und anderen geometrischen Figuren, zu denen hie und da noch Buchstaben treten, konstruiert er Bilder. Mitunter sind die einzelnen Flächenformen aus bunten Papier ausgeschnitten und auf die Bildfläche aufgeklebt. Alles kommt auf das Verhältnis dieser Figuren zueinander und ihren architektonischen Aufbau an.” Alfred MARKOWITZ: Kunstausstellungen. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. február 9. 9.



12. **KASSÁK Lajos:** *Tipográfia*
MA, 7. 1922. 5–6. sz. [május]. 29.

ellen szervezett dada-per plakátjából kivágott részletek ismerhetők fel.¹³² (11. kép) Színes papírból összeállított képarcitektúrákra nem találunk példát Kassák ismert oeuvre-jében, ugyanakkor Bortnyik éppen egy ilyen esetet említett visszaemlékezve a képarcitektúra genezisére: „egyszer [...] felhozott [Kassák] egy nagy mappát, s azt mondta »Most mutatok magának valamit!« [...] Kivett a mappából és letett a földre színes papírdarabokat, amelyek különböző formára voltak kivágva, és ott összerakott belőlük egy kompozíciót. Azt mondta, hogy ez az, ezt kell követni”.¹³³ A Galerie Der Sturm katalógusában utolsó tételként szereplő „tipográfjáról” elképzelhető, hogy azonos azzal a betűkből, számokból és más tipográfiai jelekből összeállított kompozícióval,

132 KASSÁK Lajos: Kollázs [Bécsi Magyar Újság]. *MA*, 7. 1921. 1. sz. [november]. 139; *Kassák 1987*. (ld. 6. j.) Kat. 100. A Barrès-perről bővebben lásd Michel SANOUILLET: *Dada in Paris*. Cambridge (MA), The MIT Press, 2009. 185–194. A plakát André Breton hagyatékában maradt fenn: <http://www.andrebreton.fr/work/56600100646570#> (Letöltve: 2017. 08. 26.)



13. **KASSÁK Lajos:** *Dinamikus konstrukció*
 In: *Der Sturm*. 131. Ausstellung. *Ludwig Kassák und Nikolaus Braun*. Berlin, Galerie Der Sturm, 1924 [május]. [o. n.]
 Budapest, Petöfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-1851.

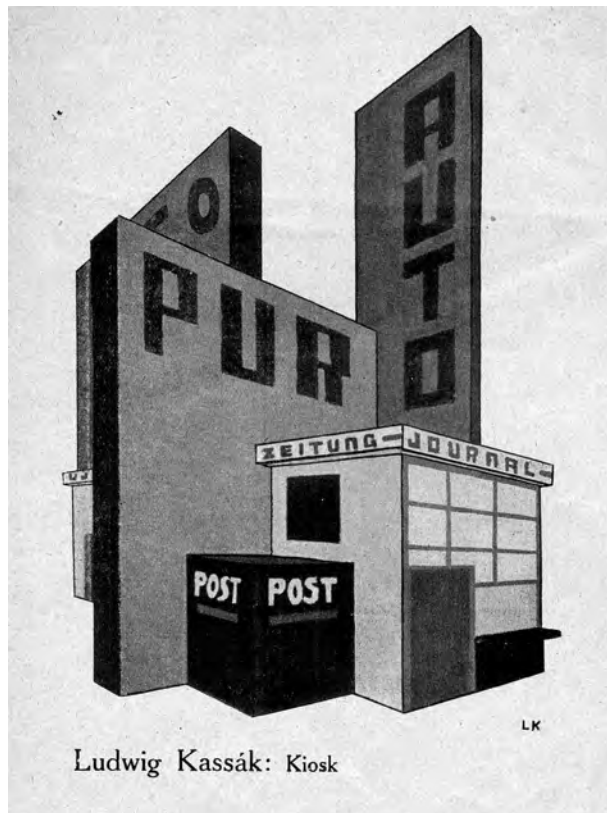
amely a *MA* 1922. május elsejei, jubileumi számában jelent meg egész oldalas reprodukcióként, kétszínnyomással.¹³⁴ (12. kép)

A szegényes képanyag mellett a *Der Tag* kritikusa, Max Ermers igen pontos képleírásai nyomán, amelyeket éppen a Kassák műveinek „ornamentális” jellegét hangsúlyozandó helyezett el kritikájában, két további képarcitektúra is „rekonstruálható”. Ermers leírása szerint az egyik képen „sötétszürke alapon délnyugat felé (ha a képet térképként nézzük), a középponttól nem messze egy nagy, vörös négyzet helyezkedik el. E mögött egy nagy, keskeny, fekete téglalap, melyet északkeletről részben kitarak egy barna kör. Az átfedésben a színek keverednek. A négyzet alatt egy fehér

[andrebreton.fr/work/56600100646570#](http://www.andrebreton.fr/work/56600100646570#) (Letöltve: 2017. 08. 26.)

133 HAJDÚ 1976. (ld. 41. j.) 19.

134 KASSÁK Lajos: *Tipográfia*. *MA*, 7. 1922. 5–6. sz. [május]. 29. *Kassák 1987*. (ld. 6. j.) Kat. 168.



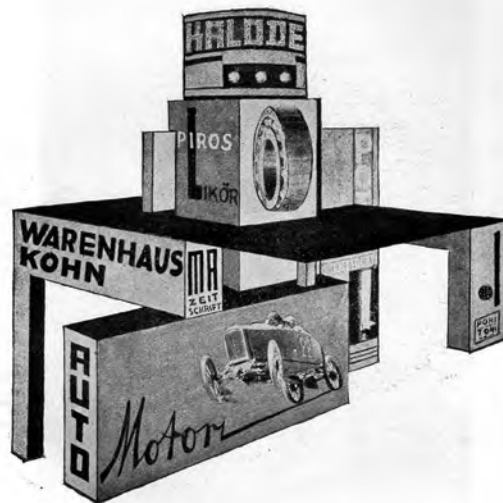
Ludwig Kassák: Kiosk

14. **Kassák Lajos:** Kioszk

In: *Der Sturm*. 131. Ausstellung. Ludwig Kassák und Nikolaus Braun. Berlin, Galerie Der Sturm, 1924 [május]. [o. n.] Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-1851.

vonat – mintegy hangsúlyjelzésként. [...] Vagy egy másik kép: fehér alapon jobb oldalt alul egy nagy, mélykék, térbeli téglalap, melynek bal felső sarkát egy világos vörös négyzet metszi le. A négyzet mögött egy hosszúka, alul és felül is túllógó arany négyszög – melynek színe a nagy kék téglalapban, egy kisebb négyzetben is feltűnik”.¹³⁵

135 „Beschreiben wir eines der Bilder. Auf dunkelgrauem Hintergrund – südwestlich (wenn wir das Bild als Landkarte betrachten), unweit des Mittelpunkts ein rotes, großes Quadrat; ein langes, schmales, schwarzes Rechteck hinter dem Quadrat, das – nordöstlich – von einem braunen Kreis teilweise überdeckt wird. Farbenmischung auf der Überdeckungsstelle. Unterhalb des Quadrats ein weißer Zwecker – wie ein Akzent. Oder ein anderes Bild: Auf weißen Fond rechts unten ein Rechteck, groß, tiefblau und aufgestellt. Ein leuchtendes Rotquadrat überschneidet dessen obere linke Ecke. Hinter dem Quadrat – oben und unten vorlugend [sic!] – ein langes Oblongum dessen Gold



REKLAM-KIOSK

15. **Kassák Lajos:** Reklam-Kiosk

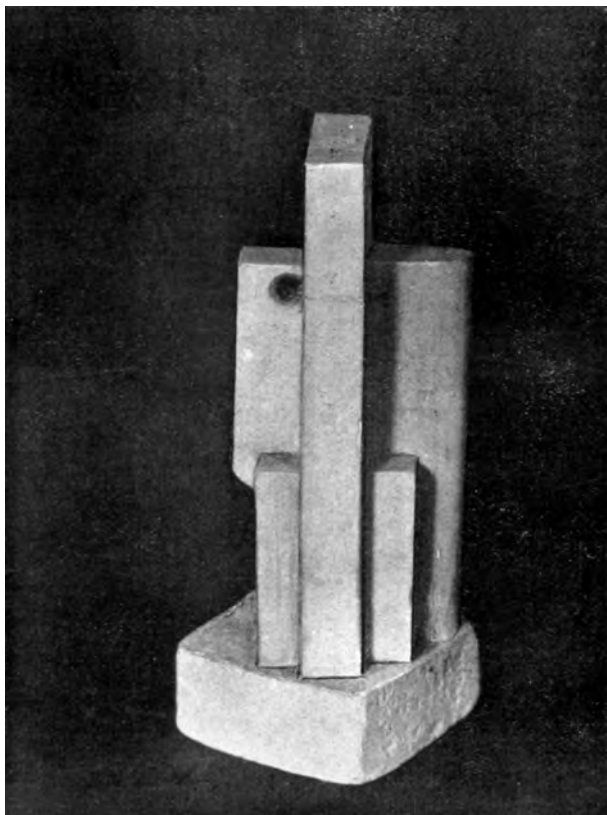
In: Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 5. kép

További forrásokkal szolgál a *Der Sturm*: katalógusban és a folyóirat 1924 nyári számában az egyik dinamikus konstrukcióról és egy kioszktervről is reprodukció jelent meg.¹³⁶ (13–14. kép) Egy újabb, szintén német nyelvű feliratokat (Auto, Motor, Warenhaus, Post, Zeitung, stb.) felvonultató kioszkterv jelent meg a *Tisztaság könyvében*.¹³⁷ (15. kép) Kassák számára a modern tipográfia, ezen belül a reklám 1924-től kezdve mint a képarchitektúra „gyakorlati” hasznosításának egyik lehetséges formája vált egyre fontosabbá. A *Tisztaság könyvében* *Reklám* címmel írt elemzést, az 1926 decemberében Budapesten megindított, *Dokumentum* című folyóiratában pedig hangsúlyosan szerepelt az új tipográfia: Kassák saját tervezésű hirdetéseket helyezett el

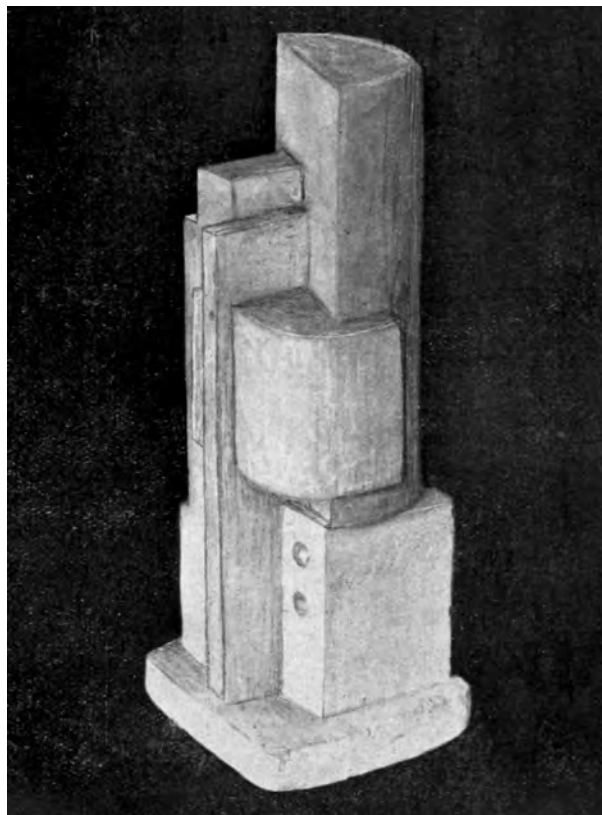
in einem Goldquadrat des blauen Rechtecks nochmals aufleuchtet. Alles in reinen Farben, klaren Formen.” ERMERS 1924. (ld. 112. j.) 8.

136 Ludwig Kassák: Dynamische Konstruktion. In: *Der Sturm*. 131. Ausstellung 1924. (ld. 27. j.) [o. n.]; valamint *Der Sturm*, 15. 1924. 2. sz. 79. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 200. Ludwig Kassák: Kiosk. In: *Der Sturm*. 131. Ausstellung 1924. (ld. 27. j.) [o. n.]; valamint *Der Sturm*, 15. 1924. 2. sz. 73; Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 149.

137 Kassák Lajos: Reklam-Kiosk. In: Kassák 1926. (ld. 25. j.) 5. kép; Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 249.



16. **Kassák Lajos: Szobor**
In: Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 6. kép



17. **Kassák Lajos: Szobor**
In: Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 7. kép

a lapszámokban és elsőként közölte magyar nyelven Jan Tschichold *Elementáris tipográfia*-konceptióját.¹³⁸ Kassák reklámkioszk-terveinek analógiáját megtaláljuk a Bauhaus korabeli kísérletei között (Herbert Bayer, Hannes Meyer), de a jugoszláv *Zenit*-körben (Jo Klek) is születtek hasonló próbálkozások a „művészet” és az „élet” összeegyeztetésére.¹³⁹ Max Roden némi-
leg ironikus véleménye szerint Kassák művei között éppen a reklámkioszk az egyik olyan mű, amely nem a laboratóriumi kísérletezés, hanem az „utilitarista” munka eredménye: „a kiállított művek részben »tisz-

tázó munkák» (előtanulmányok), amelyek még nem utilitaristák, másrészt pedig két »eredmény»: egy forradalmi emlékmű és egy reklámkioszk. Az első nagy és síma, élénk színekkel tarkított, szép rendszerbe állított kötömbökből áll. Kővé vált elképzelés. A célszerűség felülmúlhatatlan példája pedig a reklámkioszk (a hirdetőtábla és a postaláda mellett)»¹⁴⁰

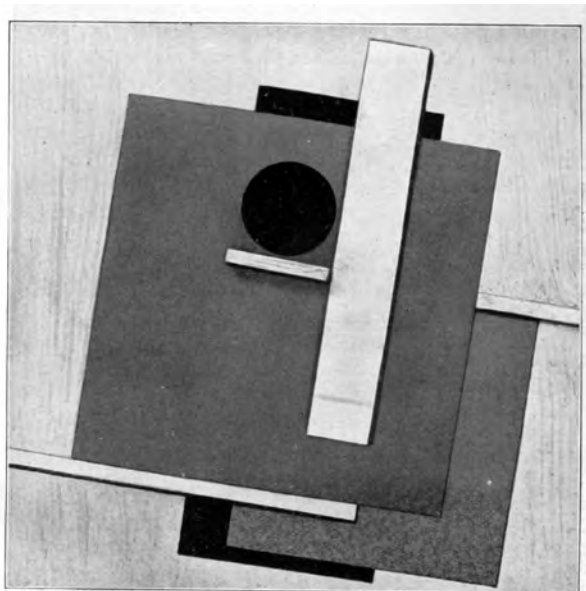
A Galerie Der Sturm katalógusában „emlékműként” megnevezett szoborra a bécsi kritikusok közül többen is mint „a magyar Tanácsköztársaság emlékművére” hivatkoztak, amely egyszerű színes lapokból és kockák-

138 KASSÁK Lajos: Reklám. In: KASSÁK 1926. (ld. 25. j.) 82–84; IWAN TSCHICHOLD: *Elementáris typográfia. Dokumentum*, 1. 1926. 1. sz. [december]. 43. Bővebben lásd Kassák Lajos. *Reklám és modern tipográfia*. Szerk. CSAPLÁR Ferenc. Budapest, Kassák Múzeum, 1999.

139 Herbert BAYER: *Újságos pavilon terve*, 1924. Reprodukcióját lásd *A művésztől az életig. Magyarok a Bauhausban*. Kiállítási katalógus. Szerk. BAJKAY Éva. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010. 289. kép;

JO KLEK: *Kioszk*, 1923. Reprodukcióját lásd PASSUTH 1998. (ld. 3. j.) 157.

140 „Zum Teil sind »Klärungsarbeiten« zu sehen (Vorstudien), unutilitarisch noch; dann unter anderem zwei »Ergebnisse«: Revolutionsdenkmal und Zeitungskiosk. Steinblöcke in schöner Gesetzmäßigkeit, farbig belebt, schlicht und groß das erste. Steingewordene Idee. Superlativ des Zweckgemäßen der Kiosk (in Verbindung mit Reklamtafeln und Postkasten).” RODEN 1924. (ld. 105. j.) 1–2.

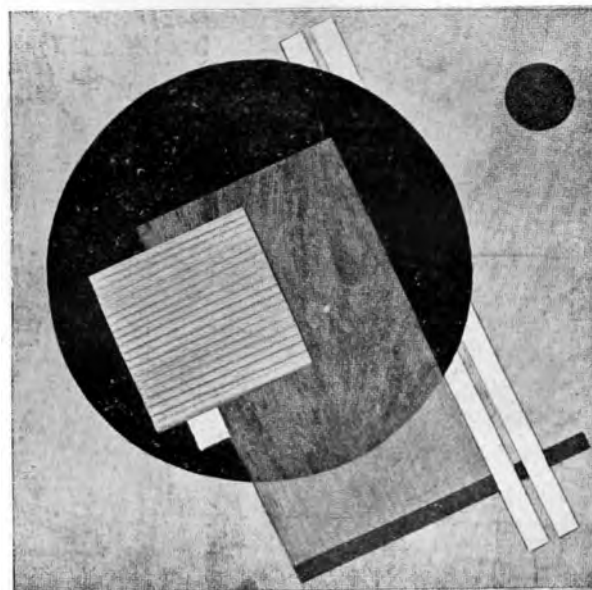


RELIEF (Holz, Blech, Papier)

18. **Kassák Lajos:** *Relief* (Holz, Blech, Papier)
In: Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 1. kép

ból állt össze.¹⁴¹ Kassáknak két szobra ismert reprodukció alapján, ezek a *Tisztaság könyvében* jelentek meg.¹⁴² (16–17. kép) A fotográfiák alapján Kassák térbeli kísérletei Georges Vantongerloo – az *Új művészek könyvében* is reprodukált – *De Stijl*-szobraihoz,¹⁴³ és Kazimir Malevics 1920-as évek derekán készített *Architektonjaihoz* álltak közel formailag. Azt azonban nem tudjuk, hogy a reprodukált szobrok közül akár az egyik is azonos-e azzal a munkával, amelyet Kassák 1924-ben a Tanácsköztársaság emlékművéként állított ki? Kérdéses az is, hogy Kassák számára miért volt fontos szobrát egyértelműen emlékműként megnevezni? Kassák és a kommunista diktatúra vezetőinek ambivalens viszonya ismert, autonómiáját Kassák több ízben, mindenekelőtt pedig a képarchitektúra manifesztumában is hangsúlyozta, kijelentve, hogy

141 „Inzwischen berauben sich diese Abstraktivisten ihrer besten Wirkungen. Sie sind die geborenen Plakatsmaler, Theaterdekorateure, Kunstgewerber. Sicher auch gute Bildkomponisten. Vielleicht auch Architekten, die neue Möglichkeiten der Baukunst entdecken. Kassáks originelle Entwürfe für einen Zeitungskiosk, für ein ungarisches Kommune-Denkmal (aus einfachen farbigen Platten und Würfeln aufgeschichtet) lassen solche Verwendungsmöglichkeit ahnen.“
ERMERS 1924. (ld. 112. j.) 8.



RELIEF (Holz, Blech, Papier)

19. **Kassák Lajos:** *Relief* (Holz, Blech, Papier)
In: Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 4. kép

geometrikus absztrakt művészete „nem tendenciózus osztályok vagy pártok érdekei szerint” működik, hanem „maga a tiszta élettendencia”.¹⁴⁴ A direkt referenciára magyarázatot talán Lenin halálának közeli időpontja szolgáltatathat (1924. január 21.): a hírt a *MA* soron következő száma is első oldalon közölte.¹⁴⁵ Formailag talán Kassák emlékművéhez is analógiát szolgáltatathat Péri László 1924-ben készített Lenin mauzóleum-terve, amelynek reprodukciója az 1924-ben Szovjet-Oroszországban megrendezett *Első általános német művészeti kiállítás* (1-я Всеобщая германская художественная выставка) katalógusának belső címlapján jelent meg.¹⁴⁶ Az azonban biztos, hogy a Kommunista Magyarországi Pártja és Kassák viszonya az emigrációban sem enyhült meg: Lukács György az *Új Március* című kommunista folyóiratban

142 Kassák Lajos: Szobrok. In: Kassák 1926. (ld. 25. j.) 6–7. kép; Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 258–259. A szobrok anyagaként az oeuvre-katalógusban gipsz van megnevezve, a fent idézett kritikák alapján az emlékmű feltehetően kőből volt.

143 SZABÓ 1982. (ld. 6. j.) 107.

144 KASSÁK 1922. (ld. 30. j.) 53.

145 Grigorij ZINOVJEV: Lenin. *MA*, 9. 1924. 3–4. sz. [február]. 2.

146 Lásd SZABÓ 1982. (ld. 6. j.) 186. kép.

még 1926-ban is dühös kritikát jelentetett meg a *Tisztaság könyvéről*, amelyben Kassákot a magyar kommunista mozgalom nemkívánatos „Mitläufer”-ének nevezte.¹⁴⁷

A kritikák alapján az nem tűnik valószínűnek, hogy a *Tisztaság* könyvében megjelent további illusztrációk, azaz Kassák színpadi díszlettervei¹⁴⁸ és két anyagkísérlete láthatók lettek volna a kiállításon: ezek feltehetően később készültek, de még 1924-ben.¹⁴⁹ (18–19. kép) A scenográfiai kísérletek alapját a Friedrich Kiesler által 1924 szeptemberében megszervezett nemzetközi színháztechnikai kiállítás jelentette. Kassák ellen-projektként adta ki a MA német nyelvű zenei és színházi különszámát, benne saját színházelméleti manifesztumával, a Földes Sándor szerkesztette *Komödie* folyóiratban pedig egy elmarasztaló kritikát is írt a kiállításról.¹⁵⁰

A *Tisztaság* könyvében reprodukált képarchitektúrák datálását támasztja alá egy fotósorozat, amelyet nagy valószínűséggel Nagy Etel készített Bécsben, 1924–1925 telén Kassákról és Simon Jolánról.¹⁵¹ (21–25. kép) A felvételeken, több szabadtéri portré mellett, az Amalienstrasse 26. I/11. szám alatti lakás szobája is látható, a falon Kassák képarchitektúráival. A kis méretű kontaktmásolatokként fennmaradt felvételeken öt azonos méretű képarchitektúra látható a falon, melyek közül a két, teljes egészében látható mű azonosítható azzal a két művel, amelyek reprodukciója később a *Tisztaság* könyvébe is bekerült. Ezek alapján hozzávetőlegesen meghatározható a két fából, lemezből és papírból (Holz, Blech, Papier) készült „relief” valós mérete is, 50×50 centiméter körül. A többi festmény, amelyeknek csak az alsó harmaduk látható a fotográfiákon, sajnos nem azonosítható Kassák máshol reprodukált vagy eredetiben fennmaradt festményeivel. Az ugyanakkor a fotók alapján nyilvánvaló, hogy Kassák 1924–1925 körüli portfóliója, a korábban ismert kis méretű grafikák mellett, nagyobb méretű festményeket és anyagkísérleteket is tartalmazott.

Ahogy azt Oliver Botar megállapította, Kassák 1924 után a „síkkonstruktivizmus” mellett a „szerkesztett relie-



20. Nagy Etel: Fotográfia Kassák Lajos műveivel, 1925 eleje
Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum,
Itsz. KM-F-86.28

feffel” kísérletezett: ennek eredményei voltak a reprodukált képarchitektúrák. A műveket Kassák 1928-ban a Mentor Könyvkereskedésben is kiállította,¹⁵² ekkor Rabinovszky Máriusz foglalta össze frappánsan a térkonstrukciók lényegét: „a kiállítás tárgyai: festett kartonok, mértanilag élesen körülhatárolt szabályos színsíkok, szögletek és kerek ségek. Egyes helyeken nem síkszerű, hanem térbeli a hatás. Egyes »képarchitektúrák« csendesek és nyugodtak, mások pajzánul ficáncolnak. Egyes olajfestékkel borított síkokon hullámpapírsávok (amilyenbe villanykörtét csomagolnak). Elárulom: rendetlenül kivágott hullámpapírsávok. Barnás szűrkeségük, egyenletes sávok árnyékuk kellemes dekoratív hatást ér el a pirosak és kékek harsogó akkordjába ágyazottan. Továbbá: faragott fadarabokból összerakott szerkesztett architektúrák, homorulatok, domborulatok,

147 [Lukács György]: Kassák Lajos. *Új Március – Kommunista folyóirat*, 2. 1926. 11. sz. 675–678.

148 KASSÁK 1926. (Ild. 25. j.) 2–3. kép. Kassák 1987. (Ild. 6. j.) Kat. 255–256.

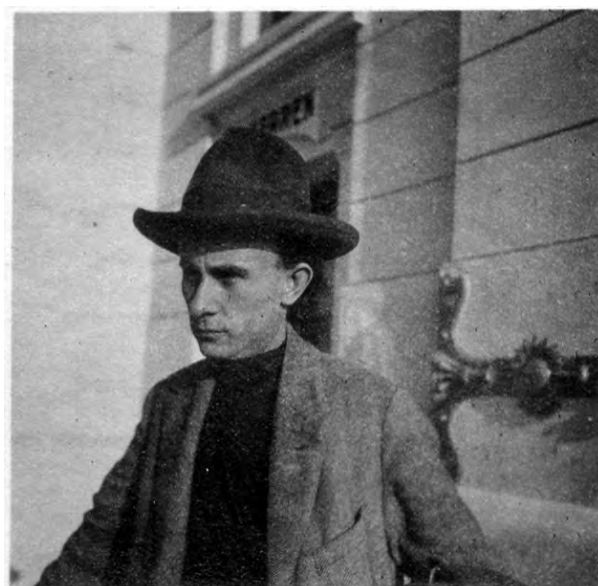
149 KASSÁK 1926. (Ild. 25. j.) 1. és 4. kép. Kassák 1987. (Ild. 6. j.) Kat. 103 és 252.

150 Ludwig KASSÁK: Über neue Theaterkunst. Ford. GÁSPÁR Endre. *MA*, 9. 1924. 8–9. sz. 2. Magyarul: Kassák Lajos: Az új színházművészetért (A bécsi zenei és színházi ünnep alkalmából). *Diogenes*, 1. 1924. 38. sz. 16–19, átdolgozott változata a *Tisztaság* könyvében jelent meg, majd: KASSÁK Lajos: Für die neue Theaterkunst. *Die Bühne*, 3. 1926. 106. sz. [november 18.]. 13–14. Kassák kritikája a kiállításról: Ludwig KASSÁK:

Die Wiener internationale Theater-technische Ausstellung. *Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film*. 5. 1924. 39–40. sz. [október 4.] 3–4.

151 Nagy Etel: *Fotográfia Kassák Lajosról és Simon Jolánról*. 1925 január–február. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Itsz. KM-F-86.21–28. A 86.21-es fotográfia hátoldalán „1925 Mama”, a 86.24-es fotográfia hátoldalán „Mester ember” felirat Nagy Etel kézírásával. A fotográfiákról ír Nagy Etel levelében Simon Jolánnak. Bécs, 1925 [január–február]. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Itsz. KM-lev-2044/19.

152 *A Mentor Könyvesbolt és Galéria 1922–1930*. Szerk. CSAPLÁR Ferenc. Budapest, Kassák Múzeum, 1996. 28.



21–24. **Nagy Etel:** FotográfiaKassák Lajosról és Simon Jolánról. 1925. január–február körül
Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-F-86.21–22, 24–25.

szögletek, melyek úgy tolonganak egymás hegyén-hátán, mint a pánikba hajtott tömeg a vészkijáratban”.¹⁵³ Hasonlóképp hangsúlyozta a különböző anyagok használatát Iván Ede is a *Népszavában* megjelent ismertetésében. Kassák „idegen, nemfestői elemet is segítségül vesz (különféle képen formált papírdekli vagy fa), hogy a képarchitektúra érzékeltetését ezzel is jobban kihangsúlyozza”.¹⁵⁴

Konklúzió

Kassák számára a képarchitektúra elmélete és gyakorlata szorosan összekapcsolódott a művészet politikai, mozgalmi és társadalmi kontextusban történő értelmezésével. A képarchitektúra geometrikus absztrakt formái ennek megfelelően nem öncélú művészi játéknak, hanem a „kollektív individuum” eljövendő új világot dokumentáló utópisztikus terveknek minősülnek, hasonlóan az orosz konstruktivisták kísérleteihez. Ez az értelmezési keret az avantgárd folyóiratok közege belül érvényesíthető volt a kép és szöveg összekapcsolásával, azonban elveszett akkor, amikor Kassák festményei és kollázsai önálló műalkotásokként ér-

telmeződtek egy galéria kiállítóterében. Kassák első (bécsi, berlini és budapesti) kiállításai recepciójának áttekintése alapján egyértelmű, hogy a képarchitektúrákat a kritikusok ideológiai háttérüktől megfosztva, vagy dilettáns és individuális absztrakt művészeti alkotásokként, vagy pedig iparművészeti formakísérletekként, ornamentikatervekként értelmezték. Noha visszhangjuk nem volt kizárólagosan elutasító, a kiállítások sikertelensége hozzájárult ahhoz, hogy Kassák eliminálja azokat életrajzából, és – hasonlóan absztrakt művészeti kísérleteihez – csak az 1960-as évek első felében, újabb művészeti sikereit követően térjen ismét vissza hozzájuk.

Szeredi Merse Pál

művészettörténész, a Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum munkatársa, az ELTE BTK Művészettörténet-tudomány doktori programjának doktorjelöltje
 elte.academia.edu/Szeredi
 szeredimp@pim.hu

¹⁵³ RABINOVSKY Mária: Kassák Lajos mint képépítész. *Nyugat*, 21. 1928. 6. sz. 475.

¹⁵⁴ IVÁN Ede: Kassák Lajos kiállítása. *Népszava*, 1928. március 25. 7.

Lajos Kassák's First Exhibition (1924)

Lajos Kassák, the leading poet and editor of the Hungarian Avant-garde movement began his own experiments in abstract visual art during 1920–1921. Following the collapse of the Hungarian Soviet Republic in August 1919, Kassák and his fellow artists exiled to Vienna where they restarted their movement and journal entitled *MA (Today)*. During his exile years in Vienna, Kassák widened his international horizon and created his own interpretation of abstract art defined as "Bildarchitektur" (Picture Architecture), drawing on influences of the abstract Expressionism of *Der Sturm* in Berlin, the International Dada Movement (especially the art of Kurt Schwitters and Hans Arp), as well as early Russian Constructivism. Kassák utilized his journal to transmit his ideas on abstract art and used his own compositions and prints as a means of his network-building within Avant-garde circles. For Kassák, the theory and practice of Picture Architecture was closely connected to his interpretation of art in the context of politics and social issues. Just like the Russian Constructivists, Kassák considered his Picture Architectures not as *l'art pour l'art* artistic compositions, but as documents or plans of the new world to come, ruled by the so-called "Collective Individual", i.e. the working-class revolutionized in its culture. Kassák was able to attach this theoretical framework to his abstract artworks on the pages of his journal, however, this was lost when Kassák's paintings and collages were to be exhibited as individual artworks in an art gallery. Even though Kassák be-

came a leading visual artist of International Constructivism during the first half of the 1920s through his journal, his first solo exhibition took place only in February 1924, in the Gallery Würthle in Vienna. His collection was exhibited again a few months later, in the Gallery Der Sturm in Berlin. This paper traces the reception of these two exhibitions by the contemporary critique. A close examination of the reviews of Kassák's exhibition reveals that, without their ideological framework, his Picture Architectures were considered to be either amateur artworks made by an epigone of the Constructivist artists, or as ornaments, designs made for works of applied arts. Kassák's first exhibition was rejected by most of the critiques and lacked any financial success. As a result of this, Kassák eliminated the fact of his exhibition from his biography and referenced it only once, in one of his apologetic autobiographical essays during the early 1960s.

Merse Pál Szeredi,
art historian, researcher at the Petőfi Literary Museum–
Kassák Museum and doctoral candidate in art history
at the Eötvös Loránd University
elte.academia.edu/Szeredi
szeredimp@pim.hu

TÁRGYSZAVAK

Kassák Lajos, *MA* folyóirat, konstruktivizmus, *Der Sturm* galéria (Berlin), Würthle galéria (Bécs)

KEYWORDS

Lajos Kassák, *MA* journal, Constructivism, Gallery Der Sturm (Berlin), Gallery Würthle (Vienna)

A Salzburgi vázlat és a csonkolt téglatest

Két esettanulmány Árkay Bertalan (1901–1971)
és Csaba László (1924–1995) életművéből

Dolgozatom az 1945–1970 közti templomépítészet két neves alakjának egy-egy megbízásával foglalkozik. Levéltári források alapján, kortárs párhuzamok megidézésével mutatja be a két életmű eddig nem ismert részletét. Céлом, hogy a tervezői attitűdök egymás mellé állításával pontosabb képünk legyen Árkay és Csaba hatvanas évekbeli perspektíváiról, és az egyetemes építészeti áramlatokhoz való viszonyukról is.¹

I. Árkay Bertalan megbízása

Árkay Bertalan 1945 utáni templomépítészetének részletes feldolgozása az utóbbi években indult meg.² A nagyobb formátumú horti és taksonyi, illetve az életmű további templomait számba vevő dolgozataim után az Egri Főegyházmegye iratanyaga, illetve a Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjteményében őrzött Árkay-hagyaték alapján az építésznek néhány eddig még nem közölt levelét és tervét³ ismertetem.

Az Egri Főegyházmegyei Levéltárban fennmaradt levelezés Árkay 1971. január 15-i levelével indul, és további

három Árkay-leveléből, tizenkét, színes ceruzával pauszra készült tervvázlatából, egy pauszra készült ceruzavázlatból és egy kidolgozott látványtervből áll. Árkay névnapi jókívánságával kereste meg Brezanóczy Pál egri érseket, és ajándékképpen elküldte Sztehló Lili egy, a polgári templomtorony kápolnájának színes ablakához készült Madonna-festménytervét. Majd pedig ezt írta: „Egyébként felhívom szíves figyelmét, hogy mostanában több helyen adtak építési engedélyt tornyokra. Magam is most készítem a már engedélyezett 30 méteres tornyot a lellei templomhoz.⁴ Nem lehetne az egri egyházmegyében, általam tervezett kis templomokhoz egy-egy kis olcsó tornyocskát építeni, ami emelné az épületek egyházi jellegét?”⁵

Árkay ajánlata pozitív visszajelzést kapott. Valuch István érseki titkár egy hónapra rá felvette vele a kapcsolatot, és ezt írta: „Legutóbbi levelében jelezte Érsek Atya felé, hogy kisebb méretű tornyokat tervezett, s ezeket esetleg az egri egyházmegye területén is fel lehet építeni. Jelenleg is van ilyen jellegű feladatunk, több is. [...] Nem kiviteli szinten, hanem csak skicc-szerűen kérném a vázlatokat: torony, harangláb, kampanilléről, műszaki adatokkal és várható kiadások jelzésével.”⁶

1 A dolgozat két fejezetből áll, első része egy Árkay Bertalan életművét feldolgozó háromrészes sorozat (LANTOS Edit: Bauhaus? Modern barokk? Árkay Bertalan Horton (1954) és Taksonyban (1958) épült templomainak építéstörténetei és tervei. *Művészettörténeti Értesítő*, 65. 2016. 2. sz. 319–343. és LANTOS Edit: Enumeratio és ékesség. Árkay Bertalan 1945 utáni [usque] 14 temploma. *Művészettörténeti Értesítő*, 66. 2017. 2. sz. megjelenés alatt) befejező darabja. Második része Csaba László cserépváraljai temploma építéstörténetének feldolgozása. A tanulmányok megírását a Nemzeti Kulturális Alap Építőművészeti Kuratóriuma támogatta.

2 LANTOS 2016. (ld. 1. j.), URBÁN Erzsébet–VUKOSZÁVLYEV Zorán: Árkay Bertalan templomépítésze a második világháború után. *Architectura Hungariae*, 15. 2016. 1. sz. 7–42; VUKOSZÁVLYEV Zorán–URBÁN Erzsébet: Magyarország templomépítésze 1945–1964 között. Vázlat az alkotóművészi értékeléssel megállapítható építészeti folytonos-

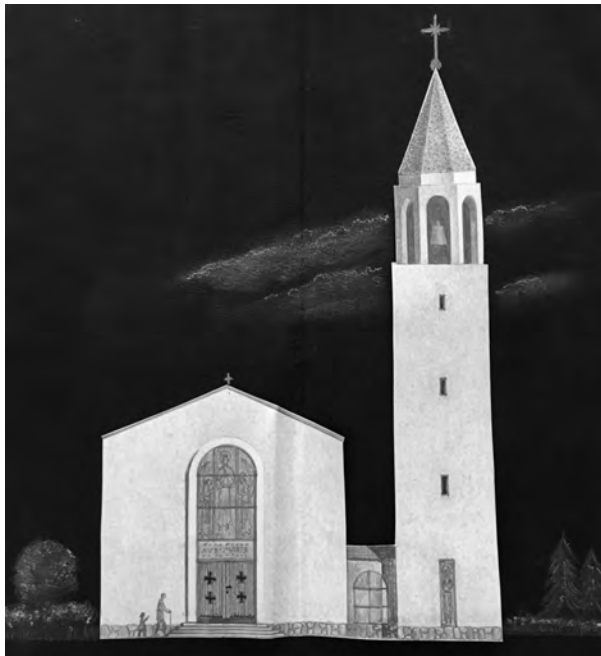
ságról. *Építés-Építészettudomány*, 44. 2016. 3–4. sz. 247–315. Kritikájuk: LANTOS 2017. (ld. 1. j.)

3 Köszönettel tartozom Urbán Márta főegyházmegyei levéltárosnak, hogy felhívta a figyelmem az iratokra.

4 A helytörténet szerint a balatonlellei egyházközség 1970. október 25-én döntött arról, hogy megépíti az 1943-ban elkészült alapra a tornyot. Annak eredeti magassága 35 m, a rajta lévő kereszt 5 m lett volna. A megépült torony 25 m magas, rajta 3 m magas kereszttel. NÉMETH Róbert: *A balatonlellei plébánia története*. Balatonlelle, Lellei Családokért Közhasznú Alapítvány, 2010. 29.

5 Egri Főegyházmegyei Levéltár Miscellanea (továbbiakban EFL Misc) 2672/1971.

6 Egri Főegyházmegyei Levéltár (Továbbiakban: EFL) Valuch-anyag Ázi. Valuch I. 1971. 02. 18-i levele.



1. **Árkay Bertalan:** *Templomterv, 1971*
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Miscellanea 3931/1971

Ahogy látjuk, itt már nemcsak Árkay műveihez⁷ vártak terveket, hanem más templomokhoz is. (És persze a levél egy újabb cáfolata annak a köztudatban máig szívósan élő közhelynek, hogy 1945 után nem lehetett templomtornyot építeni.⁸) Árkay február 27-i levelében egyrészt még azt fejtegeti, hogy a Kiscelli Múzeum megvette a tervanyagát,⁹ vagyis nincsenek meg neki saját templomai terveit. Másrészt viszont azt is írja, hogy a tervezéshez szükséges, „ahol a legsürgősebb és legaktuálisabb, megkérni a Plébános Urat, hogy mérje le a

homlokzat szélességét és csináltasson a homlokzatról egy fotográfiát, amelynek negatívját is küldje el nekem”, mivel „Tornyot csak úgy lehet tervezni, ha a templom méreteit és képét is ismerem”.¹⁰ A méretek alapján aztán rekonstruálná a templomot, és több vázlatot is készítené az építendő toronyhoz. Valószínűleg ehhez a leveléhez küldte a 12 darab vázlatot is, mert következő, húsvéti jókívánságot tartalmazó levelében – amelyhez egy látványtervet is mellékel – így fogalmaz: „küldök egy toronytervet úgy, ahogy gondoltam kidolgozni a többit is, amit kiválasztanak. Így jobban mutat, főképp a laikusok részére. Az eddig elküldött vázlatokat csak azért csináltam, hogy Titkár úr válasszon belőlük, melyeket dolgozzam ki ilyen szinten, mint a mellékelt rajz!”¹¹ (1. kép) A részletes, színes ceruzával megoldott homlokzati rajzon az épület kontúrját körbevágták, és úgy ragasztották rá a fekete kartonalra, amelyre színes ceruzával rajzolták meg a hátteret.

Árkay harmadik levele végül kitér Valuch februári, kivitelezésre vonatkozó kérdésére is, vagyis hogy a tornyokat a „legegyszerűbb kivitelben téglával kellene csinálni, mert valami komplikáltabb szerkezetet nemigen tudnak helybeli kőművesek” elkészíteni, és a hozzávetőleges költségek becslésére is. Majd újfent megismétli azt a kérését, hogy „Ha a kiszemelt templomról fotót nem lehetne csinálni, úgy nekem elég, ha lemérik a homlokzat hosszát és lerajzolják a homlokzati kiképzést”. Ami azt mutatja, hogy február óta nem kaphatta meg a korábban kért konkrétumokat. Igaz, ő sem a Valuch által megadott feladatot végezte el, vagyis csupán tornyok vázlateit küldte el,¹² haranglábét nem, annak ellenére, hogy a megbízó azt is kérte¹³ tőle, illetve a műszaki adatokat és a várható kiadásokat is csak késve közölte.

Következő levelünk június 21-i. Ebben Árkay azt írta, hogy az érsek „a húsvéti üzenetében kilátásba helyezte a tornyok tervezését. Mivel eddig erről semmi értesítést

7 Eddigi kutatásaink alapján Árkay tizennégy templomot épített 1945 után. Ebből Újtikos (1958–1959), Pátroha (1961), Parádsasvár (1962) és Tiszaeszlár (1963–1965) tartozik az Egri Főegyházmegyéhez, de Újtikos és Tiszaeszlár temploma eredetileg is homlokzati toronnyal épült, s csupán Pátroha és Parádsasvár templomai egyszerű, oromfalas főhomlokzatúak. Árkay templomainak azonosításáról bővebben LANTOS 2017. (ld. 1. j.) VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 307. szerint Újtikos 1964 körül, Pátroha pedig 1960 körül épült.

8 2009-es tanulmányomban több példát is hoztam toronyépítések-re, a későbbi szakirodalom mégis a toronyépítési tilalmat ismétlik. LANTOS Edit: Római katolikus templomépítéset Magyarországon 1945 után. Az 1945 és 1957 közti időszak. *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 2. sz. 223–244; Kovács Dániel: Modern templomépítéset Magyarországon a II. világháború után. In: *A mindenség modellje*. Szerk. WESSELÉNYI-GARAY Andor. Debrecen, MODEM, 2010. 2. 19; URBÁN–

VUKOSZÁVLYEV 2016. (ld. 2. j.) 22, 38, 39. és VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 307.

9 A Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény (Továbbiakban BTM KM ÉGy) leltárkönyvei szerint 1968. június 13-án vették meg Árkay teljes tervhagyatékát.

10 EFL Misc 3931/1971. Árkay 1971. február 27-i levele.

11 EFL Misc 3931/1971. Árkay datálás nélküli (húsvét [1971. április 11.] környéki) levele.

12 Februári levelének egy mondata: „Lakatosmunka nemigen kell a toronyhoz, legfeljebb kis ablakok” alapján is kitűnik, hogy Árkay csak toronyban gondolkodott. EFL Misc 3931/1971. Árkay 1971. február 27-i levele.

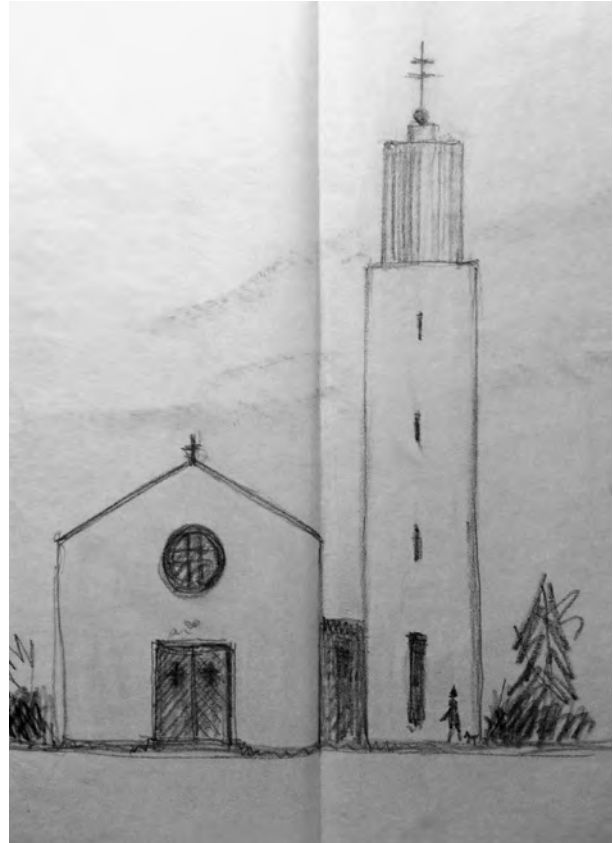
13 Valuch februári levele (ld. 6. j.) kitér arra, hogy „igen jó lakatos közreműködő van, tehát vas-szerkezeteket is meg tudunk valósítani”, sőt az iratcsomó megnevezése is: „Árkay Bertalan harangállvány terveit”.

nem kaptam, tisztelettel érdeklődöm van e valami akadálya a munkának?”¹⁴ Azt is megtudjuk, hogy épp betegszabadságon van, tehát volna alkalma „foglalkozni a toronytervezésekkel”. Az idézetek újfent megerősítik, hogy komolyan érdeklődött a lehetséges munka iránt, de azt is jelzik, hogy az ügymenet elakadt. E leveléhez csatolta a ceruzával készült „vázlatot egy érdekes, Salzburgban felépült modern templomról, melynek tornya elöl nyitott és a harangok szabadon láthatók. Talán ez is felhasználható egy modernebb kisebb templomnál”.

Sajnálatos módon a források itt megszakadnak, és az általam ismert következő iratcsomó már Árkay halálhíréről szól.¹⁵ Így azonban a kész épületek helyett – melyek, mint láttuk, megjelenésükben nagyobbbrészt más tervező templomához igazodtak volna – Árkay utolsó templom- és toronyelképzeléseit tanulmányozhatjuk.

Árkay toronytervei

Az iratcsomóban lévő tizenkét homlokzatzázlat mindegyikén a homlokzati torony jobb oldalon áll. Tíz közülük egy ablaktengelyes átkötéssel kapcsolódik a főhomlokzathoz, kettő azonban tapad ahhoz. A tornyok felső harmaduk kialakításában és lezárásukban térnek el leginkább egymástól. Egy vázlaton gerendákból szerkesztett lépcsős kialakítású korona, két terven hegyes, három lapos sisakú torony jelenik meg. Ezek mellett öt olyat találunk, ahol a négyzetes hasábot egy nyolcszögű felépítmény koronázza, melyekből csak egy végződik hegyes sisakban, a többi – további bővítmények után – lapos tetős. (2. kép) Hagyományos, sisakkal fedett tornyokból kettőn nagy, félköríves nyílással áttört, négyen kisebb, keskeny, félköríves nyílásokat látunk, melyeket három esetben sorokba rendezett Árkay. Ezeknek a kialakításoknak megtaláljuk előzményeit a hagyatékban. Árkayra jellemzően¹⁶ egyik esetben sincs szó teljes megfelelésről, csupán megegyező elemek kombinációiról. A ceglédi templomhoz készült homlokzati rajz¹⁷ tornyának nyolcszögű felépítménye ott hegyes sisakkal társul, míg itt két külön terven jelenik meg arányaiban és kialakításában rokon verziója. A gerjeni és kömpöci toronytervek¹⁸ nagy, félköríves nyílással áttört tornyai ott lapos nyeregteretők, itt ugyanazok a nyílások hegyes,



2. **Árkay Bertalan:** Vázlat, 1971
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Miscellanea, 3931/1971

illetve lapos kontyolt tető alatt nyílnak. A keskeny félköríves nyílásokkal áttört toronyvariációkat a soproni, csornai és több, helyszínhez nem kötött tervvázlaton¹⁹ is felismerjük.

Árkay Egri Főegyházmegyében épült torony nélküli templomai közül a pátrohai homlokzatát a hármastagos keretkezéssel összefogott, egyenes záródású kovácsoltvas kapu és a fölötte nyíló félköríves ablak határozza meg. A parádsasvári homlokzaton pedig keresztrel osztott körablak, alatta vízszintes előtetővel ellátott egyenes záródású, kétszárnyú kapu nyílik. A toronytervek közt mindkét homlokzati megoldáshoz öt-öt hasonló található. A párhuzamok azonban

¹⁴ EFL Misc 3931/1971. Árkay 1971. június 21-i levele.

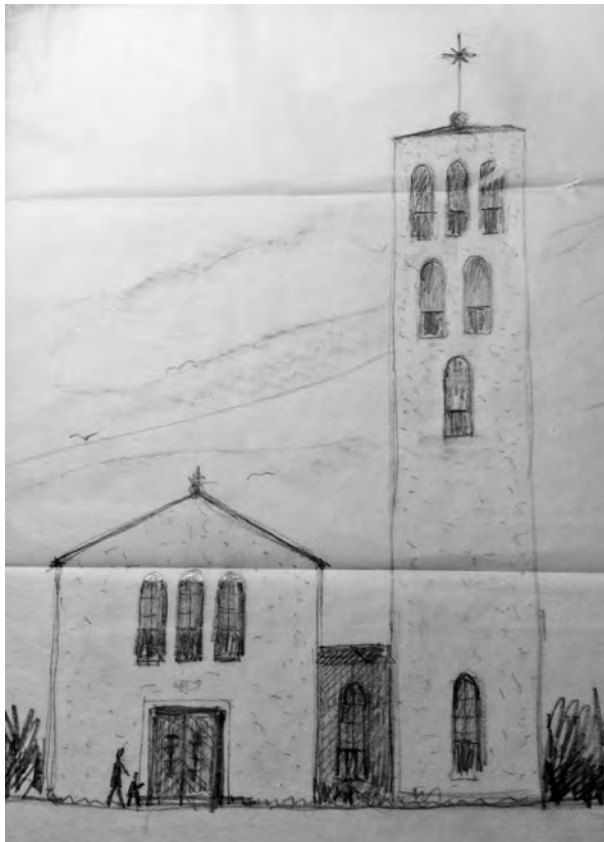
¹⁵ EFL Misc 3579/1971.

¹⁶ Árkay tervezői gyakorlatáról részletesebben LANTOS 2017. (ld. 1. j.)

¹⁷ BTM KM ÉGy 68.138.23_8.

¹⁸ BTM KM ÉGy VII/2. 68.138.26_6-7, 9-10, VIII/6. 68.138.26_3; 68.138.47.

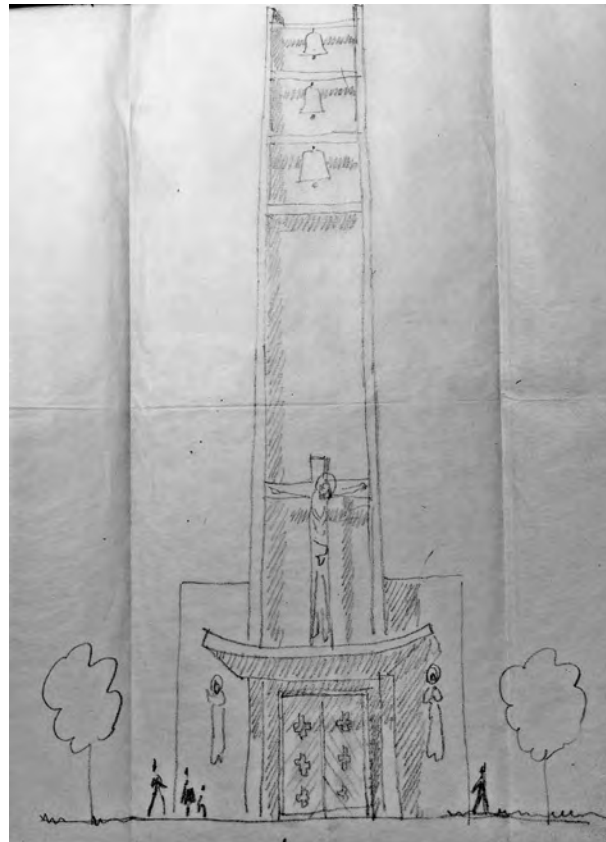
¹⁹ BTM KM ÉGy 68.138.45_63, 67, 78, 83, 68.138.1, 6-7, 17_1, 68.141.5_45-48.



3. **Árkay Bertalan:** Vázlat, 1971
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Miscellanea, 3931/1971

csak hozzávetőlegesek, hiszen a körablakos homlokzatok vázlatain mindössze három helyen van egyenes záródású kapu, és a nagy félköríves ablakhoz is csupán négy esetben szervül a bejárat, és ezek közül is van egy terméskő burkolatos homlokzat, ami egyik itteni templomára sem áll meg.²⁰ A nyeregtetős templomépületet, annak kétszárnyú kapuval, afölött pedig ablak(ok) kal megnyitott főhomlokzatát ábrázoló tizenkét rajz – variációkon belüli ismétlődései – mellett unikális az

²⁰ Tiszaeszlár terméskő burkolatú homlokzata nem Árkay, hanem a templomot építő kőműves ötlete volt. Részletesebben lásd LANTOS 2017. (ld. 1. j.) 147. jegyzet. Az URBÁN–VUKOSZÁVLYEV 2016. (ld. 2. j.) 35. és 33. szerzőpáros elképzelésének, miszerint a tiszaeszlári templom kőburkolata hatott volna egy, a mőricgáti templomhoz készült tervre (BTM KM ÉGy 68.138.43_6) azonosításra és kronológiára épülő cáfolata Uo. 2017. 98. 180. jegyzet. Árkay tervein és vázlatain többször feltűnik a terméskőhasználat (pl. a *Lőrinci r. k. kápolna* feliratú terv: BTM KM ÉGy 68.138.44, a szalkszentmártoniként azonosított tervek: 68.138.32_22-23. és a *Templom* megnevezésűekből: 68.141.5_28,



4. **Árkay Bertalan:** Salzburgi vázlat, 1971
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Miscellanea, 3931/1971

a ceruzarajz, melyet Árkay levele alapján a salzburgi templom vázlatának nevezhetünk. (3. kép)

A Salzburgi vázlatról

Az egri iratanyag ceruzavázlatán egy közel négyzetes főhomlokzatú, lapos tetős épületet látunk, egyenes zá-

68.141.5_53, 68.141.5_57). Mégis az 1945 után befejezett tizenöt templomból az eszlárin kívül, csupán Balatonlellén (1943–1972), Horton (1947–1954, tornyok: 1960) és Kisbácsán (1957–1958) láttatta ezt az építőanyagot. A hortihoz hasonló, a főhomlokzaton és a tornyokon terméskő, másutt vakolt felületek alkalmazása jellemzi a kisbácsai templom egyik tervét (68.138.24_2). Ezen épület érdekessége még, hogy bár az építkezés anyagi támogatásához készült képeslapon nincs nyoma a terméskő felületeknek, végül az egész épület vörösbereányi kőborítást kapott. (TAKÁCS Istvánné: *Ötvenéves az Isten háza Kisbácsán*. Győr, Győr-Bácsa Részönkormányzata, 2008. 11., 61. kép.)

ródású, három-három, kis méretű görög kereszt alakú ablakkal megnyitott kétszárnyú fakapuval, amelynek két oldalán egy-egy figurális díszítmény, fölöttük pedig íves előtető van. A kapu két oldalán az előtetőt is áttörő, kissé összetartó betonpillér indul, melyek a templomtest fölé magasodva, annál majd két és félszer magasabban tornyot alkotnak. A torony felső harmadában vízszintes összekötőkön három harang ül egymás fölött. A toronyalj pilléreit az előtető fölött egy kereszt köti össze. A rajz árnyékolása alapján nem lehet egyértelműen azonosítani a toronytestet. A felső lezárás hiánya a tornyot csupán két pillérből állónak mutatja, amelyeket a harangokat tartó átkötők kapcsolnak össze. Ám azok és a kereszt árnyéka síkfelületre vetül, s nem látjuk a hajó kereszt mögötti tetővonalát sem. Ez alapján viszont három oldalán zárt vagy H alaprajzi forma sejthető. (4. kép)

Korabeli építészünk szakmai tájékozódásáról keveset sejtünk, nincsenek pontos adataink, hogy milyen szakirodalmakat forgattak,²¹ hogyan hatottak rájuk utazásaik vagy személyes kapcsolataik. Árkayról tudható, hogy többször járt külföldön: 1956-ban Csehszlovákiában, 1957-ben a Szovjetunióban, 1960-ban az NDK-ban vett részt társasutazáson, 1958-ban és 1960-ban Párizsban járt egy kiállításon bemutatott rajzait kísérve.²² 1961-ben személyesen vette át a „párizsi nemzetközi építészeti kiállításon, a Kultúrkapcsolatok Intézete által elbírált és kiszállított tervei”-vel nyert bronzérmét. Majd „további kulturális kapcsolatok kiépítéséről tárgyaltam”,²³ valamint „Csehszlovákiában, Ausztriában [sic!], Svájcban, Olasz és Franciaországban jártam az új építészet tanulmányozására”.²⁴ Személyes kapcsolatokat is ápolt nyugatra emigrált építészekkel. Ügynöki jelentésekből tudjuk, hogy találkozott id. Jankovich István fiával, aki Olaszországban építészként dolgozott. Az egyik jelentés szerint „Dr. Jankovich elmondotta, hogy fia kb. 11 villát tervez és épít, [...] közölte, hogy fia az épületekről fényképeket is küldött, amelyeket fia felhatalmazása alapján a »jó barátoknak« megmutatja. A képeket jelenleg Árkay Bertalan őrzi és mutogatja az ismerősöknek”.²⁵

A Salzburgban épült templom pontos meghatározása nem csak amiatt nehéz, mert nem tudhatjuk, Árkay mely könyvben, folyóiratban, esetleg utazása során lát-



5. **Árkay Bertalan:** *Templom*, távlati rajz, 1968. június 13. előtt Budapesti Történelmi Múzeum, Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény, ltsz. 68.141.5_63

ta. Nem is a terv kétértelmű toronymegoldása miatt, hanem azért is, mert a rajz több eleme ismerős Árkay korábbi rajzairól. A kapu megoldása megegyezik (többek közt) az Állami Gyermekekmenhely kápolnájának 1947-es és a balatonlellel templom 1948-as tervein látottal.²⁶ A kapuk melletti szobrok az 1943-as balatonlellel és a Vecsési óvárosi plébániatemplom 1959–1960-ra tehető helyreállítási tervén²⁷ is megjelennek.

De találunk párhuzamot a vázlaton feltűnő toronykialakításra is. A megbízás vagy pályázat szinten valós helyszínhez köthető terveken, vázlatokon túl a hagyaték őríz ugyanis néhány olyan rajzot is, mely Árkay egyetlen megvalósult épületéhez sem hasonlít. A kidolgozottság, színhasználat és az épületvázlatok megegyezései alapján egymáshoz köthető tizenhárom színes ceruzarajz és az egy akvarell²⁸ közül kilenc főhomlokzatot, három

21 Erről lásd LANTOS Edit: A magyar építészek tájékozódási horizontja 1957 és 1965 közt. In: *Postera crescam laude recens: Tanítványi tisztelgés Keserű Katalin születésnapjára*. Szerk. LANTOS Edit–UHL Gabriella. Budapest, magánkiadás, 2006. 82–110.

22 Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára (Továbbiakban ÁBTL) 3.1.5.-O.-14963/1/278-279.

23 Építészeti Múzeum Árkay Bertalan dokumentumok (Továbbiakban

ÉM ÁBD), 1962. január 8-i életrajz.

24 ÉM ÁBD, 1966. december 18-i életrajza.

25 ÁBTL-3.2.5 O-8-095/5/474-476. (1962. április 27.) 475. id. Jankovich István Árkay nővérének férje volt. NÉMETH 2010. (ld. 4. j.) 18.

26 BTM KM ÉGy 68.96.1, 68.138.31_14.

27 BTM KM ÉGy 68.138.31_10, 68.138.33_11.

28 BTM KM ÉGy 68.141.5_31-43. és 68.141.5_63. (mind é. n.)

oldalhomlokzatot ábrázol, kettő pedig kereszt-, illetve hosszmetset. Az épülettömeg kialakítása a főhomlokzat felől egységes. A templomok mindegyike főhomlokzatának bal oldalán áll a torony, azzal átellenben pedig a hajó tömegénél alacsonyabb épületrész található. (5. kép) Egy terv lefedés és toronykialakítás szempontjából is egyedi. Ezen a hajó nyereg-, a homlokzati bővítmény félnyeregtes,²⁹ és itt a különálló torony háromszög alaprajzú és csonka gúla alakú, homlokfalát pedig három ívháromszög nyitja meg. A többi vázlaton a hajó és homlokzati bővítménye is lapos tetős szabályos kubus. Toronykialakításokból még kétfélét látunk. Az egyiket a négyzetes hasábforma határozza meg, felületének felső harmadában/negyedében áttört felületekkel vagy nyílásokkal.³⁰ A másik típusú torony mindössze két párhuzamos betonlap, melyet felső harmadában három vízszintes, harangot tartó gerenda köt össze.³¹ Míg a főhomlokzatot ábrázoló rajzok csupán egy lapos téglány kubus hajót, egy jobbról hozzacsatlakozó kocka bővítményt és egy baloldalt kereszt- vagy falátkötéssel kapcsolt tornyot mutatnak, az oldalnézeti,³² illetve metszetrajzokon³³ látható egy szentélykialakítás is. Eszerint az egy, a hajónál (egy kivétellel) keskenyebb, de magasabb, félnyeregtes épületrész. A metszetrajzokon megjelenő belső kialakítás lizénákkal tagolt falakról és gerendával osztott mennyezetről tájékoztatnak. A szentély pár lépcsővel megemelt, az ablakok álló téglány alakúak.³⁴ Az oldalhomlokzatot mutató vázlatokból kettőn az ablakok eltérnek. Egyiken hosszú, fekvő ablak, a másikon két sorban öt, hármával csoportosított háromszög alakú résablak nyílik. (Utóbbinál a tornyon is ilyenek az ablakok, csak négyesével csoportosítva.) A főhomlokzat megoldása négyféle. A nyeregtes lefedésű főhomlokzaton fűzőszerűen tagolt, megnyújtott ötszögbe foglalta a bejáratot. A hasábforma, áttört harangtornyos főhomlokzatrajzokon az egyenes záródású, többnyire íves elötetővel védett kapukat téglány alakú és szintén áttört felületek tengelyébe helyezte el. Négy rajzon látunk a *Salzburgi vázlat*hoz hasonló, párhuzamos lapokból szerkesztett tornyokat. Ezek közül a csatlakozó templom főhom-

lokzata egy helyütt három függőleges sávra osztott,³⁵ további esetben pedig a horizontálisan két részre osztott főhomlokzaton egyedül a kovácsoltvas kapu tűnik áttetsző felületnek. Az elülső oldalán teljes hosszában megnyitott, három harangot hordó tornyok mellett a *Salzburgi vázlat* több elemét is megtaláljuk ezeken a terveken: a templom lapos tetős, szabályos kubus tömege, az íves elötető,³⁶ illetve a kereszt mint összekötőelem többször felbukkan.³⁷ (6. kép) A részletek illetően egyezése alapján elképzelhető, hogy itt nem konkrét (illetve pontos) épületrajzról, hanem valóban csak egy (benyomást, esetleg emléket rögzítő) vázlatról lehet szó. Eddigi kutatásaink is ezt erősítik meg, amennyiben Salzburg templomépítészetéből csupán a Herrnau városrészében épült Sankt Erentrudis-plébániatemplom emlékeztet Árkay rajzára. Az 1958–1961 közt épített templom tervezője Robert Kramreiter (1905–1965) volt. A trapéz alaprajzú torony – mely a nyitott legyező alaprajzú templom főhomlokzatának jobb oldalán áll – elől nyitott, felső szakaszában négy harangot hord egymás fölött.³⁸ Részletmegoldásaiban párhuzamként kínálja magát a szintén Kramreiter tervezte,³⁹ Graz melletti Lassnitzhöhe temploma (1961–1963) is. A két pillérből álló nyitott harangtorony mellett a homlokzat pengéfalának nyílásában álló, korpust és siratókat idéző szoborcsoportja is Árkay vázlatára emlékeztet.

Remélve ugyan, hogy a majdani kutatások során megtalálhatjuk a konkrét párhuzamot is, Árkay naprakészségéről és tervezői világáról többet megtudunk, ha az ismertetett két tervanyagot összevetjük az életművel, illetve a kortársakkal. Ez alapján három tendencia figyelhető meg. A hagyaték egyetlen, metszetekkel is kidolgozott templomötletén⁴⁰ (7. kép) a lizénákkal tagolt falú, emelt szentélyes, függőszerkezetes, hosszanti irányban tagolt mennyezetű templomtér, Hernád (1957–1960), Móricgát (1958–1959) és Vecsés Óváros plébánia (1960–1962) templomaiban is megfigyelhető. Az egri főhomlokzati tervek hagyománykövetésükben, minden formabontást nélkülöző megoldásaikban e tendenciához, Árkay 1945 utáni templomépítészetét jellemző megoldásaihoz tartoznak. Másrészt a lapos

29 BTM KM ÉGy 68.141.5_38.

30 BTM KM ÉGy 68.141.5_31-32, 34-36, 40, 63.

31 BTM KM ÉGy 68.141.5_33, 37, 39. A 68.141.5_43. terv esetében, csakúgy, mint a *Salzburgi vázlat*on, nem dönthető el egyértelműen, hogy az elől nyitott toronynak van-e hátfala.

32 BTM KM ÉGy 68.141.5_35-36, 40.

33 BTM KM ÉGy 68.141.5_41-42.

34 BTM KM ÉGy 68.141.5_41.

35 BTM KM ÉGy 68.141.5_37.

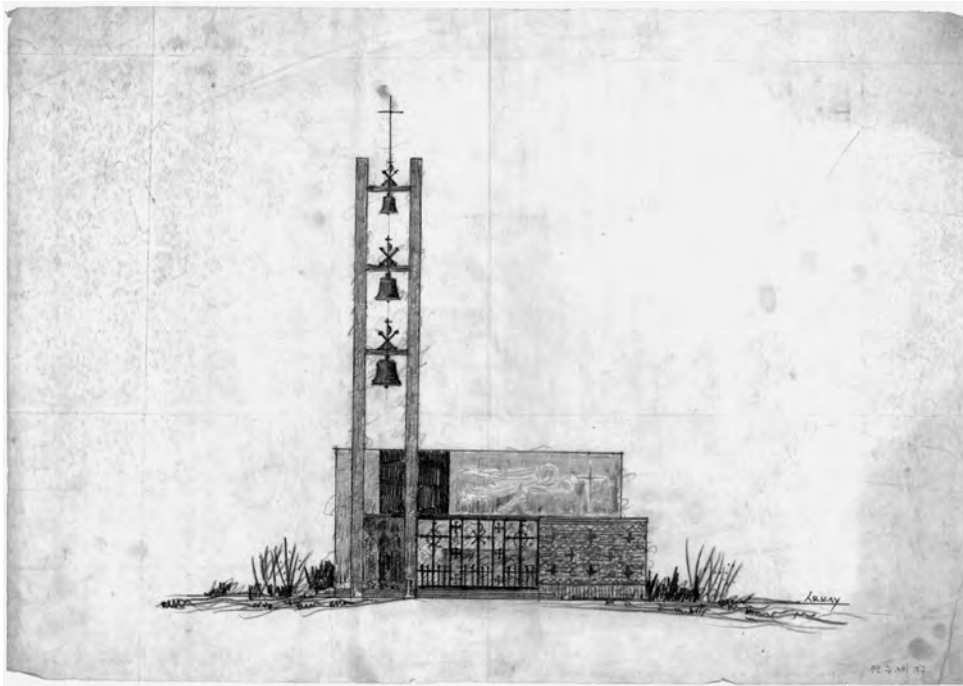
36 BTM KM ÉGy 68.141.5_31, 34, 37, 63.

37 BTM KM ÉGy 68.141.5_35-36, 37.

38 N. n.: Kirchenturm und Glocken. <http://www.pfarre-herrnau.at/pfarrkirche/kirchenturm.html> (Letöltve: 2017. szeptember 29.)

39 Pius PARSCH–Robert KRAMREITER: *Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie*. Würzburg, Echter, 2010. 232–233.

40 BTM KM ÉGy 68.141.5_35-36, 40-42.



6. **Árkay Bertalan:** *Templom, homlokzat*, 1968. június 13. előtt
Budapesti Történelmi Múzeum, Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény, ltsz. 68.141.5_39

tetős kubusok, a szögletes ablakok és az áttört felületek Árkay nagyobb szabású épületeihez és pályázataihoz készült anyagában érhetőek tetten. A szabályos kubusokból szerkesztett összetett tömegek az alagi (1933) templomterveken, a lapos tetős épülettömegek, felületükön kör, háromszög, illetve sarkára állított négyzet alakú ablakokkal megnyitva a Rákospalota istvánteleki templom (1933) terveiről és a Vecsés óváros plébánia-templom helyreállítási terveiről⁴¹ lehetnek ismerősek. A hagyaték ismertetett tervsorozatának és a *Salzburgi vázlat*nak ezek az elemei a századelő hagyományos templomkialakításával szakító, a húszas–harmincas évek templomépitészetének megújításához csatlakozó Árkay formái. Ezek mellett a nagy, áttört felületű homlokzat – amely a taksonyi templomhoz készült (1956–1957-es) terveken⁴² is ott van –, és a hangsúlyos előtető azonban már az ötvenes évek végének, hatvanas évek

elejének népszerű épületeleme. Előbbi Árkaynál csak terveken, utóbbi több templomán is megjelenik.⁴³

A templomtervek formai elemeinek harmadik csoportjába azok a megoldások tartoznak, melyek korábbi terveken vagy épületeken nem bukkannak fel. A legszembetűnőbb, hogy egyik terven sincs félköríves ablak, amit pedig előszeretettel használt az 1945 utáni templomain. (Tizennégyből csak a taksonyi, kisbácsi és parádsasvári készült téglány ablakokkal.) A tornyok sem tapadnak a hajóhoz, ráadásul a jobb oldalra elhelyezett épületrésszel aszimmetrikussá teszi az épülettömeget. Szintén ezek közé a jellemzők közé sorolhatjuk a markáns kék-sárga-piros felületek használatát a korábbi kőburkolat vagy a halvány színezésű felületek helyett. (8. kép)

Noha ezek a tervek nagyon frissnek tűnnek, látnunk kell: 1971-ben, a *Salzburgi vázlat* idején már állt a hollóházi templom (1967–1968, terve: 1963⁴⁴), a maga két

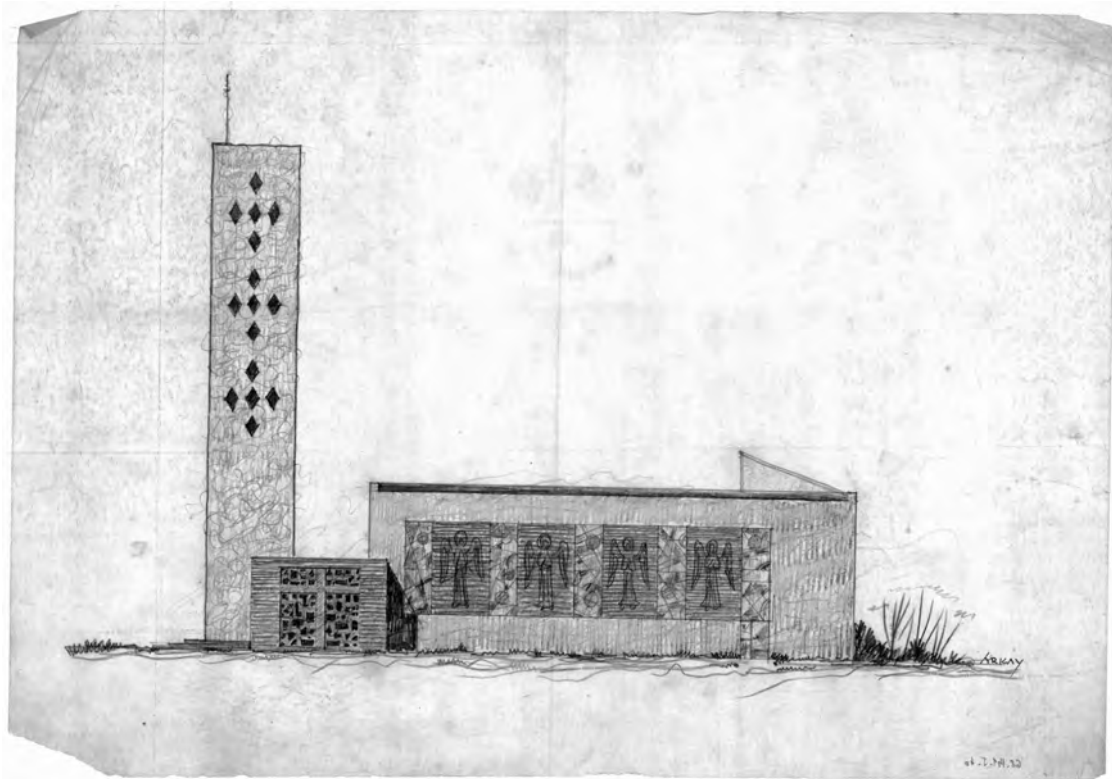
41 BTM KM ÉGy 68.138.38_2-4, 68.95.9-10. és 68.138.33_11-12.

42 BTM KM ÉGy 68.138.32.2, 18, 27. Közlöki LANTOS 2016. (ld. 1. j.) 330. 12. kép.

43 Előtetővel épült Hernád, Kisbácsa, Pátroha, Szalkszentmárton és Vecsés Óváros plébániájának temploma. A kisbácsi templom jelenlegi

homlokzatkialakítása Petrovicz Attila műve 2008-ból. PETROVICZ Attila: *Római katolikus templom – Kisbácsa* <http://epiteszforum.hu/gyor-kisbacska> (Letöltve: 2017. április 21.)

44 MNL Országos Levéltára XXIX-D-10-b-É-5 1963. IPARTERV, a Hollóházi templom tervei.



8. **Árkay Bertalan:** *Templom, homlokzat*, 1968. június 13. előtt
Budapesti Történelmi Múzeum, Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény, ltsz. 68.141.5_40

összetámasztott betonlapból álló tornyával. Sőt Árkay itt ismertetett tervei közül még a legmerészebb, asztal-
fióknak készült ideáltervek sem kapcsolhatóak a kortárs építészet egyik trendjéhez sem. A „célszerűség, az ennek alárendelt szerkezeti tisztaság, új tömegtermelési módszerek és formák fogalmában körvonalazható”, vagyis megjelenésében a szabályos geometriai alakzatokkal jellemezhető irányhoz túl díszes, sőt egyes elemeiben historizáló templomokat látunk itt. És távol állt a „plasztikus művészet és a tér problémái felé”⁴⁵ forduló építészettől is, melynek első, templomként megfogalmazott példáját Csaba László egy évtizeddel a *Salzburgi vázlat* előtt jegyzi.

45 NAGY Elemér: Új tér–új formák. Látogatás Ronchampban. *Magyar Építőművészet*, 7. 1958. 6. sz. 191, 192.

46 RÉV Ilona: Cserépváralja, Szent József római katolikus templom, 1961. In: Uő: *Templomépítészetünk ma*. Budapest, Corvina, 1987. 42–45; Bujdosó Győző: Cserépváralja, római katolikus templom. In: *A műemlékvédelem táguló körei, az Országos Műemlékvédelmi Hivatal kiállítása*, 2000. április 17. – július 16. Szerk. Lővei Pál. Budapest, OMvH,

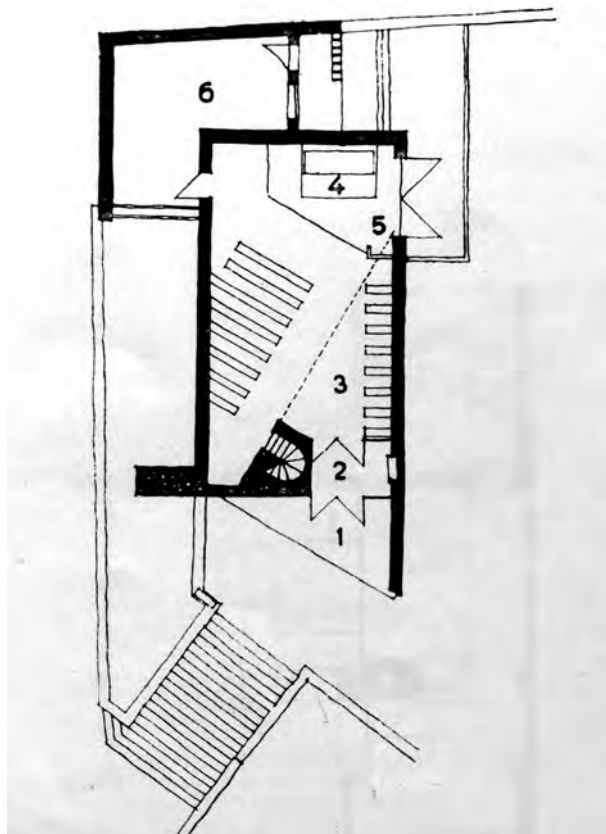
II. Csaba László templomtervezése Cserépváralján (1960–1961)

Bár a cserépváraljai templomról született már néhány rövid írás,⁴⁶ de részletes feldolgozása még hiányzott. Itt ezt szeretném pótolni, tisztázva az építéstörténet részletei mellett a tervezés koncepciójának alapjait is.

Cserépváralja templomának alaprajzán (9. kép) egy téglány körvonalú épületet látunk, melyet szentélye felől L alakban sekrestye bővít. A bejáratnál a jobb oldali fal meghosszabbítása szélfogót, a homlokfal bal

2000. 19; PRAKFAI Endre: A 20. század második felének építésze. In: BEKE László et al.: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest, Corvina, 2002. 269; PRAKFAI Endre: A hatvanas évek építészetéről. In: *A „hatvanas évek” emlékezete*. Szerk. RAINER M. János. Budapest, 1956-os Intézet, 2004. I. 497. (A gyakorlatilag megegyező szövegek-ből a továbbiakban csak a korábbira hivatkozom); KOVÁCS 2010. (ld. 8. j.); VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 309.

- 1 FEDETT TORNÁC
- 2 SZÉLFOGÓ
- 3 TEMPLOMTÉR
- 4 OLTÁR
- 5 SZÓSZÉK
- 4 SEKRESTYE

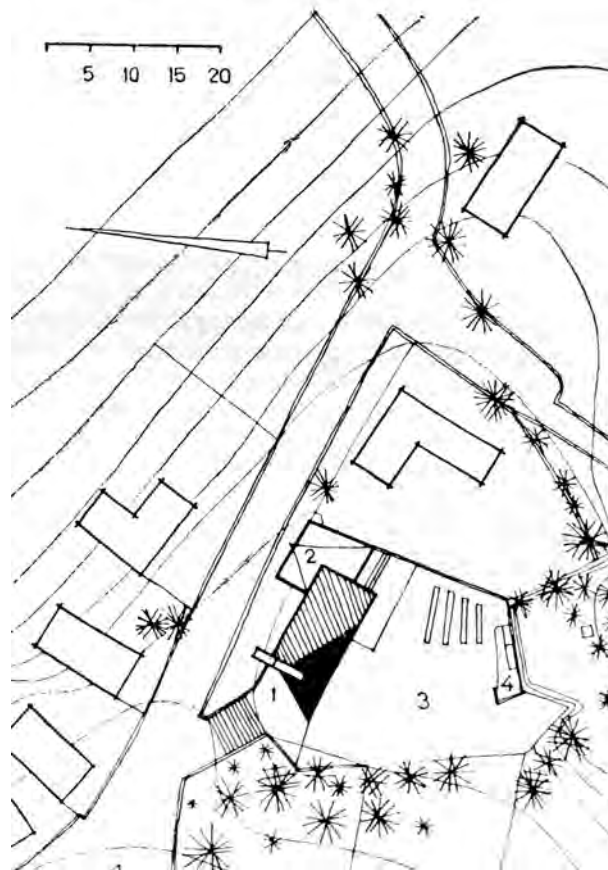


9. Csaba László: Cserépváralja templom, alaprajz
Magyar Építőművészet 1961. 4. 50.

felé való megnyújtása harangfalat hozott létre. Az épületleírás nehézségei akkor kezdődnek, ha kilépünk a síkból, mivel az alaprajzra nem téglatest forma épült, sőt a templomot határoló felületek közt egyetlen szabályos síkidomot sem találunk. Csaba László ugyanis a homlokfal bal oldali harmadoló pontját és a jobb oldali hosszanti fal távolabbi harmadoló pontját egy emelkedő mestergerendával kötötte össze. Az erre helyezett, a falak függőlegesei által metszett nyeregtető így jobb

HELYSZÍNRAJZ:

- 1 TEMPLOMFELJÁRÓ
- 2 SEKRESTYE
- 3 ZÁRT TEMPLOMUDVAR
- 4 SZABADTÉRI OLTÁR



10. Csaba László: Cserépváralja templom, helyszínrajz
Magyar Építőművészet 1961. 4. 51.

oldalon háromszög, balon pedig hatszög alakú lett. A főhomlokzati és a jobb oldali hosszanti fal ötszög, a szentély fala és a bal oldali hosszanti fal 90 fokkal elforgatott derékszögű trapéz. Ehhez járul még, hogy a bejárati oldal balra és a terepviszonyok miatt lefelé is megnyújtott, konkáv ötszög alakú, megvastagított homlokfala átmetszi a tetőt, és a pengefal tetőgerinc fölötti részén konvex ötszögű nyílás hordja a harangokat. A templomtest kívül-belül terméskőből álló kü-

lopszfalazat, az oltár mögötti és a harangfal fehérre meszelt beton, a bejárathoz és az oltár jobbán pedig üvegfelületek nyílnak. A belső sem követi a megszokott elrendezést. A hagyományos, a bejáratot az oltárral összekötő, a hosszanti falakkal párhuzamos középtengely itt jobbra tolódik, és amellet van egy másik, az átlós mestergerendához igazodó irányulás is. A középtengelytől jobbra álló, falhoz támaszkodó oltárt és a bejáratot összekötő tengelyt egy keskenyebb padosor és az oltárt megemelő téglány alaprajzú lépcső követi. Míg a bal oldali, szélesebb padosor és az oltár alatti ötszög alaprajzú posztament az átlóhoz igazodik. (10. kép)

A szabálytalan poliéder, pontosabban csokolt téglatest alakú épület leírásának szókészlete nemcsak azt jelzi, hogy templomunk nélkülözi a történeti épülettagolást és díszítést, de azt is, hogy távolságot tart az 1945 utáni modern építészeti szabályos kubusokat preferáló irányától is.

A templom méltatói egyetértenek a Cserépváralján épült templom építészettörténeti jelentőségével.⁴⁷ Az ismertetők leírásai azonban néhány kisebb tévedésen⁴⁸ túl két típushibát követnek el. Az egyik az épülettömeg, pontosabban a mestergerenda helyzetének leírása. Hiába közli ugyanis Csaba 1961-ben temploma alaprajzát,⁴⁹ Erdőssy és Rév⁵⁰ azt állítja, hogy az saroktól sarokig húzódott. Csakhogy épp a harmadoló pontokat összekötő megoldásnak köszönhető ez a kivételes épülettömeg. A másik típushiba a homlokzati harangfal definiálása. Rév és a Vukoszávlyev–Urbán szerzőpáros „zömök torony” értelmezése éppúgy hibás, mint Prákfalvi és Kovács haranglábja,⁵¹ hiszen míg a torony belső teret feltételezne, addig az utóbbi, definíciója szerint, a templomtól különálló, nyitott szerkezetű építmény.

Az építéstörténet

Cserépváralja 1946-ban lett plébánia, de az egyházközségnek nem volt saját temploma, így az iskola két összenyitott tantermében tartották az istentiszteleteket. 1958 februárjában Fias István plébános elküldte az Egyházügyi Hivatalnak az építési engedély kérelmét az építendő templom terveivel.⁵² (11. kép) Szentirmai József okleveles építésmérnök műleírása ezzel indít: „Homlokzatai és belső tételrendezései egyrészt az építetők kívánságai, másrészt az anyagi és műszaki lehetőségek figyelembevételével kerültek kialakításra. A külső homlokzatokon jelentkező terméskőfalazat, a kis kiugrású rizalitok és a zömök torony a hegyvidéki tájba, az erőt sugárzó hegyvonulatokba illeszkedést szolgálják.”⁵³ A téglány alaprajzú, homlokzati tornyos templom „az építés színhelyéhez közel fejthető terméskőből épül, tömörfalas rendszerben”, kívül hézagolva, belül vakolva. Bár a kérelmet az iskolaigazgató és a községi Tanács is támogatta, 1959 januárjában, majd 1959 augusztusában is meg kellett ismételní kérésüket.⁵⁴ Az 1959. július 20-i keltezésű, a „Cserépváralján építendő istentiszteleti terem építéséhez” készült költségvetést és tervrajzot Papp István mezőkövesdi okleveles építőmester írta alá.⁵⁵ (12. kép) Az engedélyezési terven alap- és helyszínrajz, egy hosszanti és két keresztmetszeti rajz látható. A tompaszögű L alaprajzú épület szélesebb szárnyában nyílik a bejárat, ahol a szélfogón és előtéren át balra fordulva jutunk a szabálytalan, konkáv hatszög alaprajzú templomtérbe. A szentély (ami csupán egyetlen lépcsővel megemelt, hatszög alaprajzú dobogó) jobb oldalán nyílik az épület vonalát folytató trapéz alaprajzú sekrestye. A teremtemplom bal oldali hosszanti falához tapadva, az oltár vonalában állnak a padosorok. A szélfogó

47 RADOS Jenő: *Magyar építészettörténet*. Budapest, Műszaki, 1975. 414; DR. ERDŐSSY Béla: *Korunk magyar egyházművészete*. Budapest, 1983. 10; RÉV 1987; BUDOSÓ 2000. 19; PRAKFAVLI 2002. 269. (*mind ld. 46. j.*); KOVÁCS 2010. (*ld. 8. j.*); VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (*ld. 2. j.*)

48 RÉV 1987. (*ld. 46. j.*) 43. és VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (*ld. 2. j.*) 309. is tévesen állítja, hogy az épület tengelye az utcával szöget zár be, mivel azzal párhuzamos. RÉV 1987. 44. szerint „A padozat síkja – a mestergerenda átlós vonalát követve szintén két részre oszlik, a burkoló-kő egyik oldalán piros, a másikon fehér”, holott a padló a padosorok alatt vörös, közöttük pedig fehér. Másrészt azt állítja, hogy a „torony terméskő fala fehérre van meszelve”. Uo. 43. Ezt a képzetet variálja át Kovács 2010. (*ld. 8. j.*) 19, aki azt állítja, hogy „a templomtetest és a »toronyot« is terméskő borítja, az utóbbi fehérre meszelve”. A Rév megfogalmazásában hibás (hisz vakolt felületű) terméskő fal Kovácsnál már csak borítás. Szintén téved Kovács, mikor a 14. lábjegyzetben azt írja: „Sajnos a toronyt utóbb egységesen síma felületűre vakolták”. Uo. 24. A harangfal kialakítása ugyanis Csaba elképzelése szerint, tehát eredetileg is símára vakolva valósult meg. BUDOSÓ 2000. (*ld. 46. j.*) 19. beton helyett műkő oltárról és padokról ír.

49 CSABA László: Róm. kat. templom Cserépváralján. *Magyar Építőművészet*, 10. 1961. 4. sz. 50–51. Statikus: Thoma Levente.

50 ERDŐSSY 1983. 10 (*ld. 47. j.*); RÉV 1987. (*ld. 46. j.*) 44.

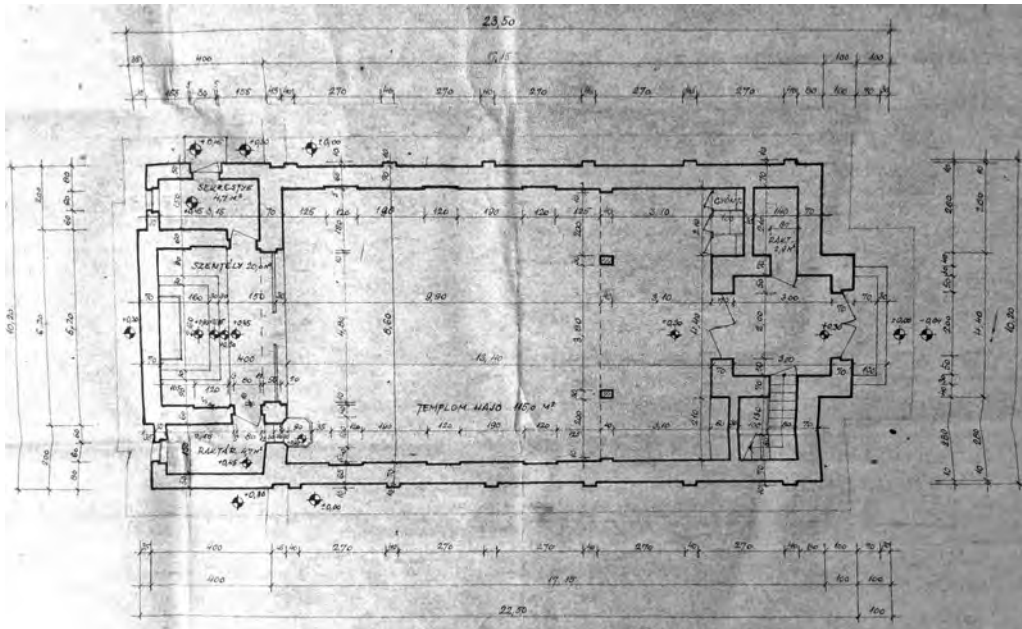
51 RÉV 1987. (*ld. 46. j.*) 43, VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (*ld. 2. j.*) 309; PRAKFAVLI 2002. (*ld. 46. j.*) 269. (PRAKFAVLI tévedése alapulhat Csaba épületleírásain, ő ugyanis írásaiban haranglábknak nevezi a homlokzati harangfalat. CSABA 1961. (*ld. 49. j.*) 51; L. L. [LUKÁCS László]: A *Vigilia* beszélgetése Csaba László építésszel. *Vigilia*, 54. 1989. 1. 50; CSABA László: Templomok és templomszerkezetek. *Magyar Építőipar*, 1990. 5. 195.) KOVÁCS 2010. (*ld. 8. j.*) 19. és 14. jegyzet, „Haranglábként funkcionáló hasáb”-nak és toronynak egyaránt nevezi.

52 EFL Archivum Novum Acta Parochiarum Cserépváralja (Továbbiakban: EFLAN AP Csv) 4586/1957, 317/1958, 1098/1958, MNL OL XIX-A-21b 1958. Cserépváralja, 1199/1958.

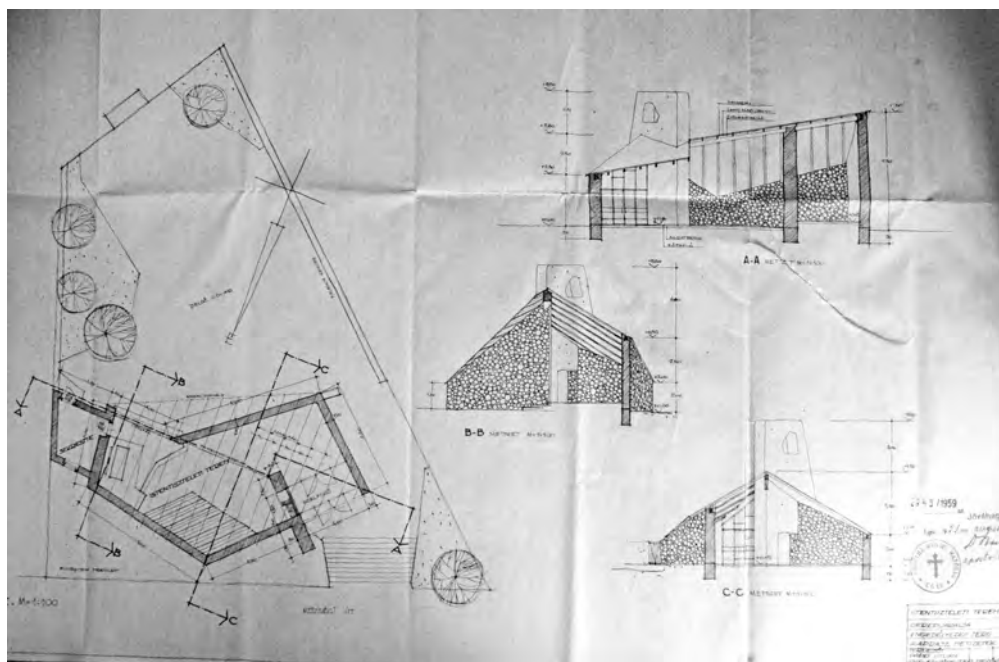
53 EFLAN AP Csv 1199/1958.

54 EFLAN AP Csv 366/1959. és 2946/1959.

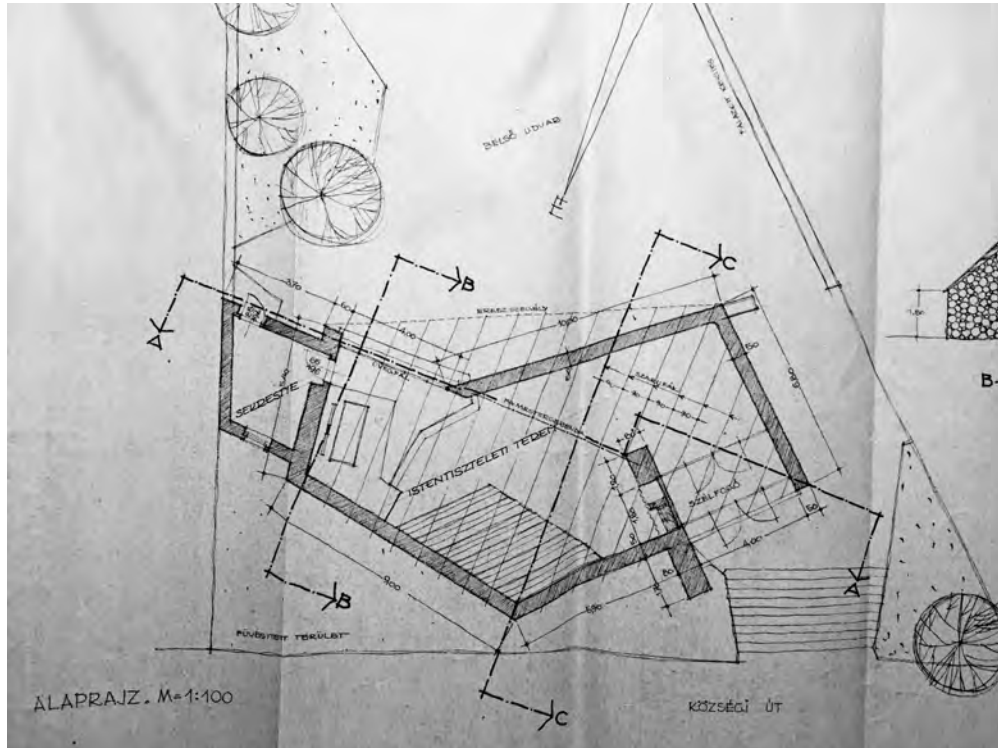
55 EFLAN AP Csv 2946/1959.



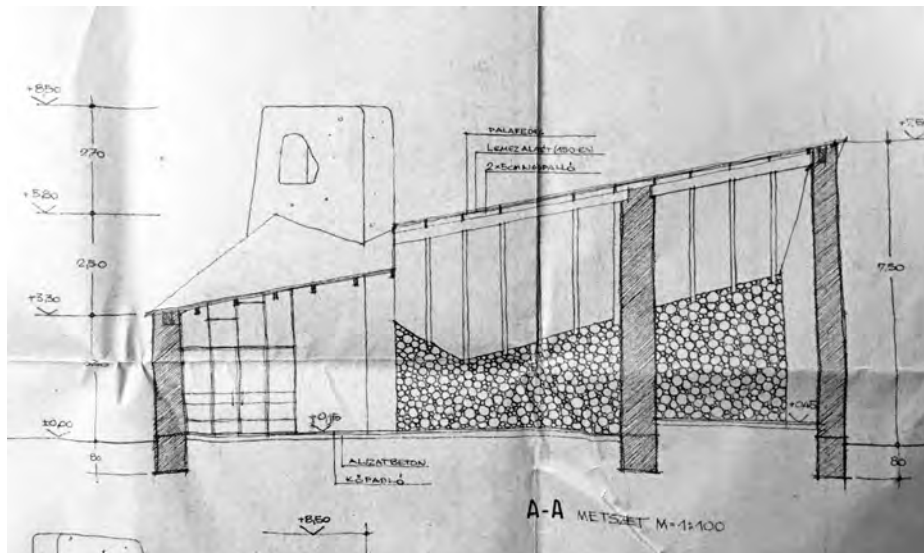
11. **Szentirmai József:** Cserépváraljai r. k. plébániatemplom, 1958
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Archivum Novum Acta Parochiarum Cserépváralja 1199/1958



12. **Papp István:** Cserépváralja, Istentiszteleti terem, engedélyezési terv, 1959. július 20.
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Archivum Novum Acta Parochiarum Cserépváralja 2946/1959



13. **Papp István:** Cserépváralfa, Istentiszteleti terem, részlet, alaprajz, 1959. július 20.
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Archivum Novum Acta Parochiarum Cserépváralfa 2946/1959



14. **Papp István:** Cserépváralfa, Istentiszteleti terem, részlet, keresztmetszet, 1959. július 20.
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Archivum Novum Acta Parochiarum Cserépváralfa 2946/1959

bal oldali (a többinél vastagabb) faláról mestergerenda indul az átellenes fal sarka, illetve az oltár jobb oldalán lévő üvegfal felé. (13. kép) A keresztmetszetekből kitűnik, hogy ez a megvastagított fal 8,5 méterével a templom legkiemelkedőbb pontja, az épület magassága ugyanis az emelkedő mestergerendára ültetett nyeregterető miatt a 2 és 7,5 méter közt váltakozik. A terméskő falakat ez a vakolt pengefal, valamint a bejárat és az oltár melletti üvegfelületek törik meg, utóbbiak biztosítják a tér megvilágítását a különben ablaktalan épületnek. A hossz- és keresztmetszeteken a gerendák tagolta meredek nyeregterető alakította szabálytalan hasáb különböző nézeteit látjuk. (14. kép)

Az egyházhatóság által engedélyezett tervet 1959. augusztus 12-én küldte meg Brezanóczy Pál apostoli kormányzó Lobkovitz László, miskolci egyházügyi főelőadónak. Leírta, hogy az egyházközség már kivonult az iskolából, hogy azt fel lehessen újítani,⁵⁶ emiatt jelenleg a szabad ég alatt miséznek. Lobkovitz időhúzása miatt⁵⁷ Brezanóczy szeptemberben Olt Károlyhoz, az Állami Egyházügyi Hivatal elnökéhez fordult. Olt november 10-én értesítette őt arról, hogy „a bemutatott tervektől eltérően [...] egy 6×10 m nagyságú istentiszteleti helyiség megépítését”⁵⁸ engedélyezi. Az áttervezett verziót 1960 márciusában nyújtották be. Az 1960. március 15-i keltezésű építési engedély megérkezése után elkezdődött a munka.⁵⁹ 1958–1959-ben már kitermelték és a helyszínrre szállították az építőköveket, 1960 februárjában pedig előkészítették a templomhelyet. A templomhely kimérése május 15-én, az alap kiásása május 24-én kezdődött.⁶⁰ Csaba László gyakran ment

művezetni az építkezést.⁶¹ 1960. október 22-én ideiglenesen tető alá hozták, 31-én pedig megáldották a templomot.⁶² A munkálatokat 1961. május 24-én fejezték be. A belső 1962. április 15-re készült el, az oltár korpuzát április 18-án állították fel. Május végére pedig a villanyt is bevezették.⁶³ (15. kép)

A Fias István áthelyezésekor készített templomépítési elszámolás⁶⁴ évekre és tételekre bontva tartalmazza az összes kiadást, és sorra veszi a templom adatait is. Innen tudjuk, hogy a vasmunkákat Frindt Imre budapesti lakatosmester, a templom padjait és kő szenteltvíztartóját Takács József templomgondnok készítette el. A korpuz Somogyi József szobrászművész, a tabernákulumajtó Kondor Béla festőművész munkája volt. Csaba László tervezte a beépített berendezési tárgyakat: a betonlábazatú, márványlappal fedett oltárt, a falba süllyesztett, szintén beton tabernákulumot, tizenhat darab, betonlábakkal, fenyődeszka ülővel készült padot és az oldalfalakon lévő hat-hat kő gyertyatartót vörösréz gyertyatálakkal.⁶⁵

Az építéstörténetből egyrészt kiviláglik, hogy az egyházközség eredeti elképzelése egy hagyományos megoldású, homlokzati tornyos templom volt, ami azonban az anyagiak hiánya miatt nem valósulhatott meg.⁶⁶ Másrészt az, hogy adott volt a felhasználható építőanyag, és mindhárom terv láttatta is a terméskő falazatot. Enigmatikusabb azonban a második terv kérdése, ahol egy tökéletesen formabontó épületterv tervezőjeként Papp István építőmestert ismerhettük meg. Ennek feloldását Csaba László 1989-es interjújában találjuk. Eszerint Csaba az általa tervezett miskolci

56 Kovács 2010. (ld. 8. j.) 24., 13. jegyzet. CSABA 1990. (ld. 51. j.) 194-re hivatkozva cáfolja Rév 1987. (ld. 46. j.) 43. iskolabővítésre vonatkozó állítását, noha ott csak annyi van, hogy „E kis templom felépüléséig a faluban iskolakápolna működött”. Igaz, Csaba 1990-es írásában valóban az áll, hogy az egyházat a tanácselnök ebrudalta ki az iskolából, csakhogy az 1989-es interjúban úgy fogalmaz, hogy a tanteremhasználat problémái miatt „Azt mondták, az egyház menjen ki az iskolából. Kap állami támogatást”. Lukács 1989. (ld. 51. j.) 50.

57 EFLAN AP Csv 3243/1959. Lobkovitz nem továbbította Brezanóczy levetelt, hanem elküldte a mezőkövesdi tanácshoz, ahol nem nyúltak az ügyhöz.

58 EFLAN AP Csv 4258/1959. Csaba László 1994-es cikkében azt írja, hogy az engedély kiadása az ő ÁEH-nál tett személyes látogatása után történt, amikor a „szürös szemű, barátságatlan arcú elvtárs [...] Meggyőződött arról, hogy a terv nem nagyobb mint 6×10 m, hogy valóban nincs torony [...] s mivel a rajzból semmit sem tudott kiolvasni, némi burkolt fenyegetések, hosszas vitatkozás közepette aláírta”. Csaba László: Az „első templom”. *Műszaki Tervezés*, 34. 1994. 4. sz. 39.

59 EFLAN AP Csv 960/1960. Miklós Imre 16.261/1960. levele Fias 1962-es elszámolásában az áll, hogy 1960. május 12-én vették kézhez az építési engedélyt. Uo. 186/1965.

60 EFLAN AP Csv 186/1967. Fias elszámolása. VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 309. szerint „A templom alapkövét szimbolikusan 1960. május 1-én, Munkás Szent József ünnepén rakták le”. Állításukhoz hivatkozást nem adnak meg.

61 CSABA 1990. (ld. 51. j.) 195; CSABA 1994. (ld. 58. j.) 39.

62 PRAKFAV 2002. (ld. 46. j.) 269. azt írja, hogy a templom „az Állami Egyházügyi Hivatal előírásait be nem tartva valósult meg”. Állításához hivatkozást nem ad meg. Forrásaink nem támasztják ezt alá.

63 EFLAN AP Csv 186/1967. Fias elszámolása.

64 EFLAN AP Csv 186/1967. Fias elszámolása.

65 VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 310, 100. jegyzet szerint ez „falazott keresztútjel lámpással”, ami azért tévedés, mert a tervezés idején még nem volt villany a faluban, így ezeket Csaba gyertyatartónak szánta. Illetve a keresztút tizennégy stációból áll, tehát ezeknek a tárgyaknak akkor sem ez a funkciója, ha a hívek a keresztút képeiket alájuk akasztották. Ugyanitt „a templom igazi szépségét”-t adó részletek közt sorolják fel a „saját tervezésű lámpatestek”-et. Ez a fentiek miatt szintén téves állítás.

66 Míg a Szentirmai által tervezett templom költségvetése 479 627,94 forint, addig Papp Istváné 186 614,9 forint összköltséggel számolt. EFLAN AP 1199/1958. és 2946/1959.



15. Cserépváralfa, templom főhomlokzat
Fotó: Lantos Edit

hűtőház építését irányította, és „a hűtőház műszaki ellenőre egy kőművesmester volt, aki egyszer megsúgta: falubeliek megkeresték és kérték, tervezzen egy templomot, mert neki van tervezői jogosultsága”. Megkérte Csabát, hogy segítsen neki, „hogya az mégis valahogy olyan »templomszerű« legyen. [...] kiderült rövidesen, ő úgy gondolta: ne segítsek, hanem tervezem meg. Mondtam, jól van, Pista bácsi, én megtervezem, te aláírod – neked van jogod, nekem nincs (ez 1959-ben volt), el van intézve”.⁶⁷ Bár az 1988-as⁶⁸ és az 1994-es cikkében már nem teljesen így emlékszik,⁶⁹ sőt Csaba sehol sem említi az 1959-es L alaprajzú tervét, a levéltári források az 1989-es verziót támasztják alá, s eszerint Csaba két tervet is készített ehhez a templomhoz, amelyből csak a másodikat írta ő alá.

A tervek tanulságai

Az ismeretlen Csaba László-terv és a megvalósult épület összevetése módot ad arra, hogy megmutassuk Csaba László épületkoncepciójának azokat az elemeit, amelyekről ő az alaprajzi megkötöttség ellenére sem volt hajlandó lemondani. A téglány alaprajz és a főhomlokzatról indított mestergerenda az épülettömeg és a körítő felületek egyszerűsítését eredményezte, hisz az eredeti, konkáv hatszög alaprajzú templomon csak a sekrestye és az előtér végfal párhuzamos a telekével, valamint a hosszanti falak megtörése és az épület belsőjéből indított emelkedő mestergerenda következtében a falak és a tető síkjai is többszögű alakzatok lettek volna. Az áttervezés után megmaradt a kívül-belül terméskő falazat, a vakolt, fehérre festett harangfal az ötszögű harangnyílással, a bejárat és oltár melletti

üvegfelületek, és a belső fehérre festett fődém a látszó gerendákkal. Nem változtatott Csaba az épülettömeg oltár felé emelkedő kialakításán és a mestergerenda át-lós elhelyezésén. Megtartotta az aszimmetrikus belső térszervezést is, az oltár-bejárat tengely fényvel kiemelt végpontjaival. És más megoldással, de ragaszkodott az érkező felé forduló bejáratához is.⁷⁰ Építészettörténeti helyét keresve tehát legalább három lehetséges attribútumunk is van: a terméskő, beton és üveg hangsúlyos használata, az oltár felé emelkedő fődémmegoldás, és az azt hangsúlyozó fényhatások kialakítása.

Templomunk kortársai

Csaba további templomain sem használ terméskövet, mégsem ez az egyedüli épülete, amelyet a kőfalazat láttatásával épített fel. A Balatonfüred, Noszlopy utcai mentőállomás (1958–1960) (16. kép), a tihanyi és normafai (1970) nyaralók és a Budapest, Tömörkény úti „Nyári lak” (1970) (mindhárom Cs. Juhász Sárával közösen) szintén kőfalazattal és fehérre festett betonrészletekkel épültek.⁷¹ A helyi anyagok használata nem idegen a korabeli építészettől sem. Az épület funkciójától függetlenül vállalja a terméskő fal megmutatását pl. az eichstätti pedagógiai iskola (Karljosef Schattner–Josef Elfinger, 1960–1964), a geroldshauseni St. Thomas Morus-templom (Walter Schilling, 1959),⁷² a badacsonyi borozó (Callmeyer Ferenc, 1957), illetve a jósvafői barlangkutató állomás (Reischl Antal, 1959). Sőt az 1958-as brüsszeli világiállítás magyar pavilonjának étterme (Németh István) is.⁷³ Ezek az épületek úgy illeszkednek a természeti vagy éppen a hagyományos építészeti környezetbe, hogy tervezőik az épület tömeg- és részlet-

67 Lukács 1989. (ld. 51. j.) 49. Az EFL-ben található 1959-es engedélyezési terv egyértelműen Papp Istvánt tünteti fel tervezőként, tehát ahol az interjúban Csaba úgy fogalmaz, hogy „Mikor kész volt a terv [Papp István] elgondolkodott, s azt mondta: Ő bizony, ha megkérdezik, kénytelen bevallani, hogy ezt lerajzolni se tudnám, még kevésbé megtervezni. Volt önkritikája. Abban maradtunk, gyorsan megszerzem tervezői jogosultságomat, hogy aláírhasam a tervet”, nem az első, hanem a második tervre vonatkozik.

68 Csaba azt írja, hogy a 6×10 méter alapterületű templomot 1959-ben tervezte. Csaba László: Templom Cserépváralján 1960-tól napjainkig. *Magyar Építőművészet*, 1988. 3. sz. 30–31.

69 Csaba 1994. (ld. 58. j.) 38. állításai közül levéltári forrás nem erősíti meg, hogy Fias átadta volna Papp Istvánnak egy háború előtti „kétornyú, nyerskőfalazatú templom” tervét áttervezésre. (És mint láttuk, a korábbi terv egytornyú templomot ábrázolt.) Nem ennek átrajzolt változatát mutatták be „az Állami Egyházügyi Hivatal egri »bajszos püspökének»” (és Cserépváralja ügyei – Borsod-Aba-

új-Zemplén megyei település lévén – a miskolci tanácshoz tartoztak.) Az alapterület korlátozása sem megyei, hanem központi döntés volt. A Papp aláírása itt úgy szerepel, hogy az építőmester felajánlotta, hogy „a tervet majd ő fogja aláírni, hogy nekem ne legyen bajom belőle”, de amikor meglátta a tervet, visszakozott.

70 Az első terven az utcára merőleges lépcső vezet az utca vonalával szöveget bezáró homlokzathoz. Az elkészült verzió azonban a lépcsőt indítja az utcához képest hegyesszögben.

71 N. n.: *Csaba László 1924–1995*. Szerk. HAP Galéria. Budapest, HAP Galéria, 2005. 7–10.

72 Bea BETZ–Anita M. F. SCHRADER–Thomas SCHABEL: *Architekturführer Bayern*. München, Süddeutscher Verlag, 1985. 172, 368.

73 N. n.: Poharazó Badacsonyan. és N. n.: Barlangkutató állomás Jósvafőn. *Magyar Építőművészet*, 7. 1958. 1–3. sz. 55 és 31; GÁBOROS Lajos: Brüsszeli Világiállítás. *Magyar Építőművészet*, 8. 1959. 1–2. sz. 65–67.



16. **Csaba László:** *Balatonfüred, mentőállomás, 1958-1960*
Fotó: Lantos Edit

képzésében a kortárs formanyelvet használják. Csaba cserépváraljai temploma is a modern építészetnek ehhez a kevésbé technicista vonalához csatlakozik. Ahogyan azt 1961-ben megfogalmazta: „A templom kialakítása a táj és a falukép hangulatához illeszkedik.”⁷⁴ De az 1989-es interjúból azt is megtudjuk, hogy Csabát a tér és a falazat megformálásában szimbolikus értelmezés is vezette. „Nyers kőfalat terveztem, hozzá fehér haranglábat. Felfogásom szerint a fehér harangláb, amely kiemelkedik a templom, illetőleg az imaterem fölé, szimbolizálja az egyházat fehérségével, a vörös-szabarna, faragatlan köveket fehér fuga kösse össze, szimbolizálva, hogy az egyház fehérségéből fakad az a hit, ami ezeket a köveket, mint a híveket, körbefonja.”⁷⁵ Ugyanitt azt is írja, hogy „Elképzelésem az volt, hogy az alacsonyra tett bejárattal belül emelkedő teret hozzak létre: ha valaki belép, érezze, hova lép, emelje fel a tekintetét. Ezt sugallja az átlós gerenda, ami az oltár felé emelkedik”.

74 CSABA 1961. (ld. 49. j.) 51.

75 LUKÁCS 1989. (ld. 51. j.) 50.

Csaba László külföldi tájékozottságáról egyelőre kevés adatunk van. Egy 1966-os jelentésből annyi tudható, hogy 1961-ben a Magyar Építőművészek Szövetsége (MÉSZ) főtitkár választásakor „Csaba a MÉSZ jobboldali tagságának volt jelöltje, és komoly agitáció folyt megválasztása érdekében. Csaba László nyugati irányzatú építész, beállítottsága is klerikális, vallásos. Komoly nyugati kapcsolatokkal rendelkezik, az UIA vezetőivel is állandó kapcsolatot tart”.⁷⁶ Az itthoni szakirodalomból Nagy Elemér ronchamp-i kápolnáról szóló cikke és az 1958-as brüsszeli világkiállításról készült beszámoló kínálja magát templomunk inspirációjaként. Nagy úgy véli, Ronchamp „példájából [...] megtanulhatjuk, hogy egyszerű anyagokkal, sok helyszíni kötöttséggel [...] is lehet korszerű építészetet csinálni. Mennél nagyobb természet-, ember-, táj- és anyagismeretünk [...] a kifejezés szabadsága és az anyagok építő szellemében való felhasználása terén, a mű annál tökéletesebb lesz”. A brüsszeli anyagból pedig a vatikáni pavilon ismerte-

76 ÁBTL 3.1.2. M-23749/2. 49. 1-2. 1966. 10. 03-i jelentés.

tője (különösen annak íves-lejtős lefedése, az „aránylag keskeny, kisméretű templomhajó felett az oltár irányába emelkedő függesztett tető” és a felmagasodó téglalap alapú csonka gúla „befelé ívelt toronyszerű homloklapjával” megoldott végfala) kínál képi párhuzamot Cserépváraljához.⁷⁷

Eddigi ismereteink alapján Csaba László nyeregteret elforgató tömegképzése egyedi, de anyaghasználatában, az oltár felé emelkedő fődém megoldásában és a szentély megvilágításában két kortárs templom is közel áll cserépváraljai temploma térszerkezetéhez. Az 1958-as, Hasloch am Main-i, Hans Schlädler tervezte St. Joseph-templom trapéz alaprajzát három olyan fal rajzolja ki, amelyek egyik végükön ívben meghajlanak. Ezeket csak a homlokzat jobb oldalán nyíló bejárat, az oltár jobb oldalán nyíló üvegfal és a kórus alatti átjáró szakítja meg. A padosorok elhelyezése a bejárat–oltár axisához igazodva aszimmetrikus. Az épület lapos tetős, tornya a homlokzat bal oldalán áll. Az oltár melletti megvilágítás kiemeli az ott elhelyezett Julius Bausenwein-szobrot.⁷⁸ Az épület kívül kváder falazatú, belseje vakolt. Stock szerint ez a templombelső szolgált modellként⁷⁹ a másik, hasonló felépítésű templomhoz, melyet Miguel Fisac tervezett. A Vitorióban felépült Coronación de Nuestra Señora-templom (1960) alaprajzának befoglaló formája szintén trapéz, körítőfalaiból három nyhe ívet ír le. A bejárat a homlokzat jobb oldalán nyílik. Itt is aszimmetrikus kissé a padosorok elrendezése, de nem igazodik a bejárat–oltár tengelyhez. Az emelkedő lapos tető alatt S ívet leíró mennyezet található. Az oltár jobb oldalán az épület teljes magasságában húzódó (a hajó felől láthatatlan) üvegfelület adja a szentély megvilágítását. Az itt elhelyezett kereszt Pablo Serrano alkotása.⁸⁰ Az épület kívül és a jobb oldali belső falán kváder, a többi részen vakolt falazatú.⁸¹ A kő- és betonfelületek együttes használatán, az oltár felé emelkedő fődém megoldáson, és a szentélyt hangsúlyozó megvilágításon túl Cserépváralján is hangsúlyos a kortárs képzőművészeti alkotások használata.⁸²

Árkay, Csaba és az évtized

Dolgozatomban ismeretlen terveiken keresztül Árkay Bertalan és Csaba László a háború utáni évek építészeti kihívásaira adott eltérő válaszait mutattam be. Csaba itt ismertetett cserépváraljai tervei és temploma radikálisan szakít a magyarországi templomépítés gyakorlatával. Ám építészettörténeti jelentőségét nemcsak ez adja, hanem azok az eredeti válaszok is, amelyeket a megújuló egyetemes templomépítészet formaproblémáira, az épülettömeg szobrászi formálására, az aszimmetrikus szerkesztésre, a természeti környezetbe illeszkedésre és a fény-árnyék áhítatkeltő hatásának kihasználására adott kortársaival egy időben.

Árkay horti és taksonyi templomáról korábban a tervező az 1920-as évektől kezdődő templomépítészeti megújuláshoz való kapcsolódását mutattuk ki. Az életmű kisebb templomainál azt láttuk, hogy jó arányérzéssel, de egyszerű formaképző rutinnal oldotta meg az újabb és újabb templomépítési megbízásokat. Az itt közölt ideáltervei szinte ugyanazt mutatják. Egyértelműnek tűnik, hogy ő a gyakorlati megbízások felől közelítette meg a templomtervezést, amikor is a köztudatba átmenő új épületformákat pár hagyományos részletmegoldással ismerőssé téve próbált megbízásokhoz jutni.⁸³ Vagyis élete második szakaszában már messze nem tartozott a templomépítészeti iránymutatói közé, és a városmajori templom építészettörténeti bravúrja egyedül áll életművében. Vele ellentétben Csaba László viszont még behatárolt körülmények között is képes volt Árkaynál majd egy évtizeddel korábban újragondolni a templom terének és jelentésének 1945 utáni fogalmát.

Lantos Edit
művészettörténész doktorandusz,
ELTE Művészettörténet Doktori Iskola,
könyvtáros, MTA-KIK MTMT
lantos.edit@hotmail.com

77 NAGY 1958. (ld. 45. j.); GÁBOROS 1959. (ld. 73. j.) 26.

78 G. E. Kidder SMITH: *The New Churches of Europe*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964. 148.

79 Wolfgang Jean STOCK: *European Church Architecture 1950–2000*. London, Prestel, 2003. 50–51.

80 SMITH 1964. (ld. 78. j.) 240.

81 Karina DUQUE: *Clásicos de Arquitectura: Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación / Miguel Fisac*. <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-263607/clasicos-de-arquitectura-iglesia-de-nuestra-seno>

ra-de-la-coronacion-miguel-fisac (Letöltve: 2017. augusztus 29.)

82 A templom és a berendezés tervezésének egyként kezelése bevett tervezői gyakorlat. Csaba eljárása annyiban más, mint pl. Árkayé, hogy a szentélyrész kialakításához nem egyházművészeket, hanem képzőművészeket kért fel.

83 Leadás előtt álló, *A római katolikus templomépítészet Magyarországon, 1945–1970*. című PhD-dolgozatomban részletesen tárgyalom majd annak lehetséges okait, hogy Árkay idővel miért kapott egyre kevesebb megbízást.

Edit Lantos

The Salzburg sketch and the truncated rectangular cuboid

Two case studies on the oeuvre of Bertalan Árkay (1901–1971) and László Csaba (1924–1995)

The architect Bertalan Árkay applied for a design assignment to Pál Brezanóczy, Archbishop of Eger in 1970. Among the designs sent to him, there was a sketch representing the bell-tower of a modern church built in Salzburg. This paper aims to compare both the previously unknown traditional designs and the Salzburg sketch with the similar ones belonging to the architect's legacy. One of the most distinctive architectural motifs of the bell-tower of the *Salzburg sketch* is the open belfry formed by freestanding pillars which reminds us of two church buildings designed by Robert Kramreiter: the Sankt Erentrudis (1958–1961) church in Salzburg–Herrnau and the church of Lassnitzhöhe (1961–1963) near Graz. A detailed stylistic analysis has led to the conclusion that there are some similarities between these designs and the earlier pieces of Árkay's oeuvre. The analysis points to the fact as well that the architect's designs were traditional ones. This attitude is well demonstrated by the plans made for bell-towers which follow faithfully the historical forms. Árkay's plan presented here and labelled as a modern one, in fact follows the innovative forms of church design with a decade-long delay.

The church in Cserépváralja, built by László Csaba, is the first modern building of the post 1945 Hungarian church architecture. The ground-plan of the church is a rectangle, the block of the church is a truncated rectangular cuboid that is the result of a diagonally rotated saddle-roof. The first known plan of a traditional church with a facade tower was made by József Szentirmai. Due to the high cost a new plan was made in 1959. The plan of the L shaped building, with an elevating ridge was signed by István Papp (master builder, Mezőkövesd). However, a new plan was needed due to the licensing procedure setting

the sizes of the church. The third and final plan in 1960 was created by László Csaba. The paper proves using archival sources and the memoranda of the architect that both the 1959 and 1960 plans were made by László Csaba.

A comparison of the plans helps to understand the main components of László Csaba's architecture. These were: his intent to use freestone walling, the building mass raising gradually towards the altar and the use of light to emphasize this latter, most sacred part of the church building. Although these three characteristics can be found in contemporary church architecture as well (H. Schlädel, Hasloch am Main, 1958. and M. Fisac, Vitoria, 1960), the shaping of the building mass by using the rotated saddle-roof is without precedents. With this church László Csaba has joined the trend of the post 1945 church architecture, that emphasises the sculptural shaping of the buildings. His solutions are on par with the best examples of contemporary architecture.

László Csaba's two plans from 1959 and 1960, in comparison with Árkay's plans from 1970 were unequivocally indicative of László Csaba's pioneering role in Hungarian church architecture.

Edit Lantos

art historian, student of the Doctoral School of ELTE
librarian, Library and Information Centre of the HAS,
Hungarian National Scientific Bibliography
lantos.edit@hotmail.com

TÁRGYSZAVAK

László Csaba, Árkay Bertalan, Cserépváralja, *Salzburgi vázlat*, modern templomépítészeti, háború utáni építészeti

KEYWORDS

Csaba László, Bertalan Árkay, Cserépváralja, *The Salzburg Sketch*, modern church architecture, post-war architecture

Fülep Lajos:

Esztétikai dolgok, I.

A kéziratot kiolvasta és közlésre előkészítette: Tímár Árpád¹

A tisztán kétdimenziós geometria, az, hogy el tudunk képzelni embereket, akik kizárólag két dimenzióban mozognak, teszi lehetővé a relief létrejöttét. Mert e nélkül hiábavaló volna minden; s a kő anyaga maga nem mentené azt az erőszakot, amit a reliefművész az emberi figurán elkövet. Hanem magyarázza az a képességünk, hogy mindent ki tudunk teríteni a felületre, transzponálni a három dimenzióból a kettőbe. Ez a transzpozíció minden művészet kezdetén megvan állandóan: görög vázák, indián rajzok, gyerekrajzok stb. Hogy van az, hogy a két dimenzióban jobban tudunk alkotni, könnyebben mozogni, mint a háromban, amelyben a valóságban élünk? Miért kell a művészet csírájának már ennyire messze esnie a természettől? Nem az volna-e logikusabb, hogy minden művészet a 3 dimenziós ábrázoláson kezdődne, s csak nehezen hódítaná meg a 3^d dimenziókat? Nem azt bizonyítja-e ez, hogy a művészet már csírájában szembehelyezkedés a természettel, elszakadás tőle és fölülmúlása – s ez az ember valójának legmélyén gyökerezik, nem tehet másként? S a művészet csak idővel hódítja meg azt, aminek természetesnek kellene lennie – a 3 dimenziót.

Foglalkozni a nem-euklideszi geometriával.

Az, hogy a művészet létrejöhetett, annak föltétele, hogy az ember két dimenzióban tudott érzékelni {a ritmus és zenéé is.} és megérezkíteni. Minden művészet ezzel kezdődik (a gyereké is). Tehát a művészet már csírájában állásfoglalás a természettel szemben. S ezt a karakterét többé-kevésbé mindvégig megőrzi s csak művészetlen időkben lehet jelszó a naturalizmus, mint végcél.

L. jegyzetek Vossler utolsó kötetében, első grupp, 8. oldal.³

A művészet, mint a vallás, imperszonálissá válása az individuumnak, megváltása önmagának önmagától.

A művészet és a vallás nem zárják ki egymást. Eredetük közös.

{A teljes differenciálódás vajon javunkra válik? Nem speciálódás ez, szóval kevesebb erő jut egyre-egyre? Mivel mindkettő ugyanannak az ösztönnek hajtása, a szabadságé? (Cézanneban nincs-e vallás?) Évezredekken át kölcsönösen táplálták s növelték egymást; s ezek voltak a vallásnak is, a művészetnek is legnagyobb idei. Krisztust és San Francescót milyen művészi virágzás követi nyomban. Az, hogy Krisztus vagy San Francesco nem voltak művészek, vagy a művészet hívei, nem mond semmit: bennük is perszonálissá vált a világ, de nem esztétikailag hajtott ki belőlük. *De a világnak ez a perszonálissá válása olyan volt – a természetnek olyan legyőzése –, hogy abból később művészet támadhatott.* Ha bennük a világ nem vált volna perszonálissá, hanem megmaradt volna annak, ami, ha ők szembehelyezkedtek volna a világgal s elvetették volna, megtagadták volna – mint vannak aszkéták s misztikusok, akik tették –, akkor ők útját vágták volna a művészetnek. De ők fölemelték a világot, a szellemüket oltották belé – Krisztus nem eltörölni jött e világot, hanem megtartani, az isten országát beléoltani, San Francesco dettó.}

De ebből nem támad konfúzió.

A műfajokat meg kell különböztetni egymástól egy-egy művészet keretén belül: relief, kép, szobor stb. De az egyes művészetek (költészet, képzőművészet, zene) eredete közös. S azért abban, hogy egy ember fest, a másik szobrot farag, a diszpozíciónak talán nagyobb különbsége van, mint egy író s egy festő között, pl. Giotto és Dante.

Az ember mindig egységesen lát, szeme így van berendezve. (Innen a rajz lehetősége, kontúr stb.)

A kérdést így kell föladni: honnan van az, hogy egypár vonal – egy rajz – egy fejnek a képzetét tudja kelteni a nézőben? Vagy – honnan van joga az embernek, hogy egypár vonallal adjon elő egy embert? Mi módon történik az, hogy csak néhány pusztá jelből egy komplex kép áll elő? Nem onnan, hogy az ember a néhány jel révén a természetre emlékezik, s onnan vesz segít-

1 Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Ms 4578/3. 100 lap, ceruzával írt, magyar nyelvű fogalmazványtöredékek. A kézirat *Az emlékezés a művészi alkotásban* (1911) című tanulmányhoz kapcsolódó fogalmazványokat tartalmaz, ezért 1910-re (vagy 1910 körülre) datálható. A közlésben használt jelek: < > a jelek közti szöveget a szerző áthúzta, törölte; { } a jelek közti szöveg rész a szerző utólagos betoldása. Vö. *Dialogus a művészetéről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. A kötet szövegeit gondozta, az előszót írta, a jegyzeteket és a névmutatót készítette: Hévízi Ottó–Tímár Árpád. Budapest, MTA Lukács Archivum–T-Twins

Kiadó, 1993. 10. A * az eredeti kéziratban a kiegészítő betoldások helyét jelzi. Az eredetiben aláhúzott részek: kurzívók. (A lábjegyzeteket írta: Gosztonyi Ferenc.)

2 Fülep itt feltehetően „2 dimenziókat” akart írni.

3 Feltehetően Karl VOSSLER: *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1907–1910 kétszer két kötetére vonatkozó utalás. A hivatkozott helyet nem sikerült azonosítanom, lehet, hogy Fülep a saját Vossler-jegyzeteire utalt.

ségül valamit. Mert ami akkor segíthetné, az egy általános és elvont dolog lehetne csak – „az ember”, s egy ilyen elvont és szemléletileg üres fogalomnak itt, ahol egy konkrét és speciális dologról van szó, nem vehetné hasznát. Az a kép egy konkrét esetről szól, s az embernek azt a konkrét esetet kell meglátnia benne, hogy esztétikailag élvezhesse. Erre a problémára világot vet annak a képnek létrejötte. Az, hogy a festő el tudott tekinteni a természettől, tette lehetővé annak a rajznak létrejöttét (pl. egy Dipyron-váza geometrikus embereit).

S ez honnan van? Az ember szeme az egységes látásra van berendezve (mint ahogy szellemének célja mindent az egységre vezetni le). Az ember tulajdonképpen csak azt látja, ami egyszerre és egységesen látható (minden egyéb látás már komponálás, több látáspont összetevése). S ami kép vagy képzet a szemlélőben valamiről megmarad, az az, ami annak a dolognak egységét leginkább kifejezi: egy forma, egy körvonal. Különösen a fejlődésnek a kezdetén – mint a gyermeknél – csak ez fontos, s e mellett minden eltűnik. Ezért a primitív rajz mindig csak kontúr, mert az a legminimálisabb eszközökkel fejezi ki egy figurának egységét. Az ilyen rajz tehát nem az embernek fogalmi raktárára apellál, hanem egy sokkal elementárisabb faktorra, a néző szemének és szellemének ugyanazon sajátosságára, melynél fogva ő is egységre kénytelen redukálni minden dolgot. Mert a természetben nincs egységesség. Ott minden összevissza van, nincsenek határok, egyik dolog a másikba folyik. De amikor az ember látni akar valamit, figyelmét valamire irányítani, akkor minden egyébtől el kell tekintenie, mindent eliminálnia, s a látott dologból egy önmagában álló egységet csinálnia.

A primitív dolgokban (Dipyron-váza stb.) még nincs kompozíció, hanem egymásmellettség, mert mindig azzal az egy képpel dolgozik a primitív ember, ami előtte van – még nem tudja összekötni. Nála minden, amit lát, egy-egy egységgé válik, amelyeket még nem kombinál. A kompozíció azonban nem a természet jobb ismeretéből és tanulmányozásából támad (a primitív ember jól ismeri a természetet, de nála mindig csak egy képről lehet szó), ez a művészetnek külön dolga; mert a természetben úgyszólván kompozíció, ott minden összevissza van, s épp ebbe hoz rendet a kompozíció. A művészet eredetében és fejlődésében is antinaturalisztikus. A természet soksága megmarad mindig sokságnak; a művészetben a sokságból a kompozíció révén egység lesz.

A primitív ember még nem tapogatja körül az embert, ő mindig csak azt látja, amit egyszerre látni lehet; még nincs az a képessége, hogy a különböző látáspontokat egymás után föltéve összekösse; ő mindezekről eltekint és kénytelen eltekinteni, mert nála a különböző egységek még nem lesznek egy kompakt egységgé, hanem megmaradnak egymásmellettségnek.

Az ember egyénisége arra való, hogy egységet hozzon a természet sokságába. Mikor ez az egység létrejött, akkor a mű-

vész témája már nem a természet, hanem önnön egyénisége, melyben ez az egység benne foglaltatik, s akkor önnön egyéniségét úgy kell tekinteni, mint egy darab természetet, amelyet a művészet eszközeivel még felül kell múlnia. Ezért a művész nem a természetről beszél, hanem önnön egyéniségéről, helyesebben önnön egyéniségéről s a természetnek benne foglalt egységéről, amit a művészet általános nyelvével kell kifejeznie. Az egyéniség a művészetnek nem célja, hanem témája. Csak amikor az individuum önmagát nem pusztán szubjektíve érzi, hanem objektíve látja, s amikor önmagát bizonyos általános formák keretébe – amelyeket mindig újratemt, de amelyek nagyjában mégis már megvannak – bele tudja illeszteni, csak akkor lehet művészi tevékenységről szó. Minden objektivitásnak ekként előbb szubjektívvé kell válnia, de azután minden szubjektivitásnak objektívvé, hogy művészet létrejöheszen.

A processzusnak ekként az individuum szubjektivitása a középpontja, s két oldalán van egyfelől a természet realitása, másfelől a művészet objektivitása. A művészet formái nem szubjektívek, csak témái. A művészet formái általánosságok (indukciók) s ők teszik lehetővé a szubjektív élmény általános érvényre emelését.

Nem az a művész fejlődik, aki a természetet tanulmányozza, hanem aki önmagát formálja.

A művészet fejlődése nem paralel a természet mind alaposabb ismeretével (akkor ma kellene művészetnek lennie), hanem azzal a munkával, amit az ember önmagán véghezvisz.

A művészetben látható különböző egyéniségek egymástól látható eltérésének egy-egy kereten belül (kép, relief stb.) nem a forma a különbség-megadója, hanem az, hogy mindeniknek más individuum a témája (Rembrandt, Michelangelo). Ahol az individuumokban még nagy közösségek vannak (Egyiptom, középkor), ott a forma annyira közös, hogy stílussá válik.

{Szóval ahol pl. a stílus élettelen és akadémikussá válik, annak nem a forma kiéltsége az oka – mert kiélt és akadémikus forma nincsen –, hanem az individualitás hiánya, mely ezt a formát megtöltse. Az individualitás a legrégebb és legelhasználtabb formában is ki tudja fejezni magát; és az, hogy egyéniségét egy adott formában ki tudja fejeznie, nem gyengésségnek, hanem művészi erejének próbája.}

Mert minden igazi festőnél, pl. aki tájképet fest, ugyanaz a cél van, ugyanaz a princípium: egy teret, egy képet megkomponálni. S ha ketten ugyanazt a tájat festik meg, a különbség nem onnan van, hogy más a formájuk, hanem más a témájuk: önnön szubjektivitásuk, amelyről beszélnek. A formának ilyen különbségei csak ott vannak, ahol a cél, a forma nincs egészen megértve, ahol a kép hiányosan van megoldva, szóval ahol valami hiba van. Az egészen tökéletes dolgoknál – mint egy Rembrandt- vagy Michelangelo-képnél – a különbség nem az

a külsőség, hogy az egyik barna képeket fest, a másik nem, az egyik detaillósan fest, a másik nem stb. – mert mindezek mögött megvan a művészi élménynek és formának egy nagy közössége, hanem az, hogy mindegyik egy más szubjektumban egységesedett természetéről (illetőleg individuumból) számol be. Mert az, hogy valaki színesen fest vagy fakón stb., az az individuumnak sajátja, amely mögött az egy kereten belül lévő művészi alkotásoknak megvannak a maguk közösségeik. Ez a közösség, hogy egy kép valóban kép legyen, egy relief valóban relief, s egy dráma valóban dráma. Ahol ez a közösség nincs meg, szóval ahol egy relief nem illeszthető bele a relief formája fogalmának keretébe, ott lehet individuális dologról szó, de értékes művészi alkotásról nem.

Szóval csak az a műalkotás, melyben az individuum formálva tudott lenni, ahol a szemléletnél a forma bír döntő fontossággal, ahol a forma kerekedett felül, bír igazi és örök értékkel. Amíg nekem egy Michelangelo-szobornál vagy Rembrandt-képnél csak az a fontos, hogy az Michelangelótól vagy Rembrandttól való, s hogy a dolgok miként világítják meg a művészek lelki életét, addig én csak amatőr, dilettáns vagy pszichológiai érdekekkel állok a dolgaik előtt; csak amikor elérkezem oda, hogy elfelejtem őket, szóval a műalkotást időtől és helytől függetlenül önmagáért tudom élvezni, csak akkor teszek igazságot valódi céljának. Mert a művésznek célja nem az, hogy önmagáról életrajzi adatokat adjon le, s egyéniségének a többi embertől elválasztó tulajdonságait ad reales⁴ demonstrálja. Hanem hogy egy formát önmagával minél teljesebben kitöltsön. Azért mindenütt, ahol van törekvés művészetre, van egyúttal stílusra-törekvés!

A korszak azért nem számít. Ahol két individuum más eszközzel beszél más témákról, de ugyanaz a téma, az ő szubjektivitásuk rokon, hasonló szubjektív érzéseket fognak kiváltani a nézőből; formájuk pedig ugyanazon objektív ítéletet. (Giotto, Cézanne.) És ahol az individualitások a legkülönbözőbbek, ott a forma közössége teszi lehetővé, hogy ugyanazon művészi princípiumokat lássuk.

Csak a forma, amely megköti az individualitásokat, teszi lehetővé a művészetek fejlődését. Ha annyi forma volna, ahány individualitás, akkor fejlődésről szó sem lehetne. Csak az, hogy minden individualitás áldozatot hoz önmagából a forma javára, teszi lehetségessé a művészetek fejlődését. Mert ámbár a forma egy a priori adott dolog, a valóságban egyetlen művész sem mondja ki róla az utolsó szót. Minden igazi művész a formának gazdagodását jelenti, s minden individualitás más és más oldalról világít rá ugyanarra a formára. Minden igazi művész a formában szunnyadó új kifejezési lehetőségekről ad tanúságot. S a szemlélőnek legfőbb és par excellence esztétikai öröme, mikor az individualitáson keresztül a formát megpillantja.

4 A mondatban kb. 'valós tulajdonságokra tekintettel' értelemben (lat.).

Tévedés azt hinni, hogy csak az egyéniségek fejlesztik a formát; mert a forma ugyanúgy fejleszti az egyéniségeket. Sőt: a forma *teremt* az egyéniségeket. A formát a szükségletek teremtik elő (nem mindig materiálisak, mint pl. olykor az architektúrában), s e szükségletek megteremtik a nekik megfelelő egyéniségeket. Ezt látni leginkább az építészetben, de ugyanígy minden művészetben. A forma állandóan beszél, de nem mindig hallgatják meg őt, s nem mindig értjük meg őt. Ma pl. nem az egyéniség hibája a baj, hiszen vannak, hanem hogy nem hallgatunk a formára s nem értjük. S csak azok csináltak valamit, akik a formára hallgattak (Cézanne, Manet, Gauguin). Ahányszor a forma beteljesedik, mindannyiszor új követelménnyel is áll elő, amit ki kell elégíteni.

Az individuum sosem teremt a semmiből a formát.

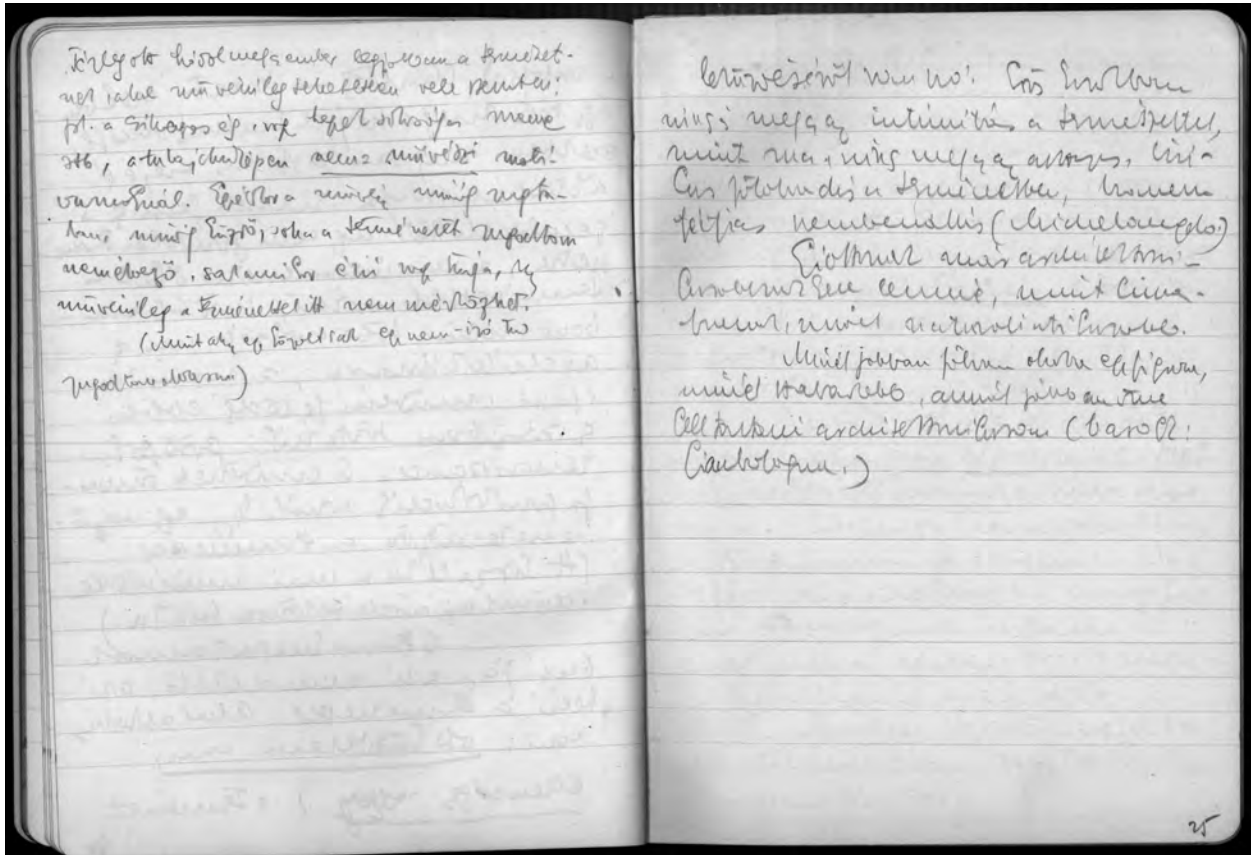
Eleven művészi időkből a forma kiköveteli magának az egyéniségeket oda, ahol éppen szüksége van rájuk, mint ahogy egy föld kikövetel magának egy várost, várat vagy villát; csak meg kell érteni a szavát. Ezt tudták a régiek és tudtak engedelmeskedni. Ez volt az ő diszciplínájuk, hogy mindenki a helyén volt. Ma senki sincs a helyén, mivel senki sem hallgat a formára, hanem önmagára.

A forma nem absztrakt fogalom (a fogalom is legföljebb témája, ami keretébe illik), hanem szemlélet; nem merev, hanem eleven dolog, amely mindig készen van, és soha sincs készen. Azt, hogy a régi művészet ma egy lezárt dolog, amelyet ma nehéz újra kikezdeni, azt nem a forma csinálta, hanem mi. Ameddig rajta múlt, nyitva volt; mi csuktuk be.

Szóval nemcsak a barokk emberek teremtették a barokk művészetet, hanem a barokk művészet is teremtette a barokk individualitásokat.

A mi mai életünk eklektikus. A régi művészet mintegy lezárt valami hever előttünk s belőle minden forma egyszerre, tehát kaotikusan szól hozzánk. Azonkívül mi nem a formára hallgatunk, hanem az individuumokra, nem a célra, hanem az eszközre, nem az ideára, hanem a matériára.

A filozófiában az egyén fontosabb, mint a művészetben vagy vallásban – ha nemcsak a modern fejlődést vesszük, hanem az egészet. A filozófia tulajdonképpen az egyéniségek műve, velük differenciálódik a vallásból s velük szűnik meg (Görögország). De ha a művészetben egymással szembehelyezzük, amit a mai értelemben vett „egyénségek” produkáltak s amit a „nem-egyénségek”, akkor a mérleg még ha nem is esnek ez utóbbiak javára – ami elvégre szubjektív dolog –, de szembeértéke annak az anyagnak mennyisége és hatalmas művészi értéke, amit az úgynevezett „nem-egyénségek” produkáltak. S amíg a művészetben, pl. az egyiptomiban vagy a középkorban



1. Fülep Lajos jegyzetfüzete (Eszttékai dolgok, I.)
Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Ms 4578/3

sosem unjuk meg tulajdonképpen egy gondolatnak több-kevebb változatossággal való kifejezését, addig a filozófiában az olyan produktivitást, mint pl. az egyiptomi szobrászat, el nem tudók viselni. Mert a filozófia végeredményben az embernek szisztémává kidolgozott véleménye a világról. S ezért van a filozófiában több szerepe az egyéniségnek, mint a vallásban, amelynek már kiindulása az egyéniség fölülmúlása, igyekvés hozzáalkalmazni az általánoshoz, egyetemeshez, s alapja a hit, az egyéniségnek tulajdonképpen el kell tűnnie (bár azután egy tökéletesebb egyéniséget kap az egyén, egy magasabb rendűt, de ez már egy szerzett egyéniség, újjászületésből való, amely a profán egyéniségek kritériumával egyáltalán nem mérhető, mivel ennek kritériuma csak az, hogy az egyén mennyire tudott hitének megfelelően a Szellemhez átalakulni), aminek szimbolikus kifejezése, hogy Krisztusnak el kell tűnnie, hogy a Szellem mindenképp egyformán beszéljen, hogy a Szentlélek leszálljon az apostolokra. Az olyan vallásalapítónak, mint Krisztus, munkája az, hogy az ember és isten közti szakadé-

kot áthidalja, hogy az ember újra közvetlenül közlekedhessék a Szellemmel. Mikor e munkáját elvégezte, eltűnik.

Művészet, filozófia és vallás élő entitások, csak látszólag vannak bennük ugrások. Mindháromnak megvannak a létfeltételeik s fejlődésük módozatai s a folytonosság.

A művészi alkotásban az ember – végül – mindig önmagára ismer. De nem önnön individualitására, hanem a közösségre, az akaratra, mely bennem ugyanaz. S öröme csak akkor teljes, mikor önmagát, egész lényét megtalálta a dologban azáltal, hogy ezzel az akarral közösséget érez.

Innen van az, hogy a művészet lehet stimulálója a vallásos érzésnek, morálisnak és filozófiai gondolkodásnak és viszont. Mert arra az akaratra apellál, mely valamennyinek szülője.

Minden művészi kép vagy szobor utal az *architektúrára*, mint az általános és legkevésbé naturalisztikus valamire, mint a

természet leghatározottabb fölülmutatására. *Minél naturalisztikusabb egy kép vagy szobor, annál több szüksége van arra, hogy architektúra legyen benne.* (Az architektúra az az általános, ahova minden egyéni dolognak el kell érkeznie, az az abszolút, amivé minden relatív dolognak át kell alakulnia.) A korai dolgoknak (ducento, trecento; korai görög dolgok) még nincs olyan szükségük architektúrára, ott még az architektúra inkább külsőség – képek berámázása, beosztása; vagy figurák, mint oszlopok, Chartres –, mert ezekben úgyszincs meg a széjjelhullás veszélye, ezekben megvan a stílus ereje és általánossága, mint gerinc, s az ember előttük úgysem gondol a természetre, nem jutna eszébe őket a természettel mérni; később azonban mind több szüksége van az architektúrára; s minden igazi művészi fejlődés ebben az irányban történik: görögök, renaissance. A művészet önmaga gondoskodik arról, hogy egy mezőre ne kerüljön a természettel. (A bizonyítéka a mai művészietlen időnek az architektúra hiánya.)

A természet csak annak barátja, aki nem alkotó, aki beéri a természettel. Ahol alkotás van, ott *küzdelem van, ellenséges viszony*, a természet leküzdéséről van szó. Erős korokban nincs is meg az az intimitás a természettel, mint ma, nincs meg az az asszonyos, lírikus fölolvadás a természetben, hanem férfias szembenállás (Michelangelo).

Giottónak már architektonikusabbnak kell lennie, mint Cimabuéának, mivel naturalisztikusabb.

Minél jobban föl van oldva egy figura, minél szabadabb, annál jobban össze kell tartani architektonikusan (barokk: Giambologna).

{Tényleg ott hódol meg az ember legjobban a természetnek, ahol művészileg tehetetlen vele szemben: pl. a csillagos ég, vagy hegyek sokasága messze stb., a tulajdonképpen *nem-művészi* motívumoknál. Egyébkor a művész mindig nyugtalan, mindig küzdő, soha a természetet nyugodtan nem élvező, csak amikor érzi vagy tudja, hogy művészileg a természettel itt nem mérkőzhet.

(Mint ahogy egy könyvet csak egy nem-író tud nyugodtan olvasni.)}

Onnan kell kiindulni, hogy micsoda lelki processzus van a mögött, hogy az ember kezdetben kétdimenziós síkban fejezi ki magát három helyett (mikor ez utóbbi felelne meg a realitásnak), vonalakkal a forma helyett. Ebben a primitív ember úgy jár el, mint a gyerek. Ez a végletekig való *absztrakció* és transzpozíció egyúttal: egyrészt mindennek elhagyása, másrészt egyik térből a másikba transzponálás.

E mögött a tevékenység mögött mindenestre nagy *effort*⁵ rejlik. Mert a *karakterisztikusnak* a kereséséről van szó. És éppen ez a „karakterisztikus” a kritériuma a dolognak. Nagy effort van a gyereknél is, amellyel mi nem vagyunk tisztában, s amely nála is részben – de csak részben – öntudatlanul megy végbe.

Minden képzőművészet a két dimenzióban kezdődik. És a vonallal kezdődik.

Ez a kétdimenziósság a képzőművészet alkotásain mindvégig megmarad, mint első sík, amely kritériuma az egésznek: arra vonatkoztatunk mindent – hasonlóan a vonalra, a kontúrúra, mely itt már nincs absztrahálva. De ez a két faktor mindig döntő marad. Az egyik, mint a transzponálásé, a másik, mint a jellemző képé.

Az összes művészeteknek két határuk van: az egyik az abszolút, a tiszta végbemenés (*durée pure*)⁶ a zene; a másik az abszolút, a tiszta tér: az *építészet*. E kettő közt játszódik le költészet és képzőművészet.

Az építészet, mint kizárólag tér, sík és vonal a metafizikai háttere minden képzőművészeti tevékenységnek; belőle szakadt ki mindenik s valamit mindenik megőrzött eredetéből.

Az építészet a végbemenéstelen tér; a zene a tértelen végbemenés.

E kettő kombinációja egyfelől a költészet, másfelől a képzőművészet.

A primitív ember vagy a gyermek, aki nem fogalmakkal (kevéssel), hanem intuíciókkal dolgozik, akinél a lelki tények még a végbemenés formájában élnek s nincsenek kivetítve a térbe, nem is beszél szavakkal, amik már absztrakciók, fogalmak, hanem a *durée*-t utánzó hangokkal, amelyeknek *kvalitása* különböző, akcentusa, zeneisége – mint ahogy nem válik szóvá a legintenzívebb, kifejezhetetlen belső élmény, a fájdalom, öröm, rémület stb., hanem ilyen utánzó hanggal fejeződik ki: ah, jaj, haj stb., amik minden népnél s embernél analógok, mivel még a zenei primitivitásból valók. A szavakkal való beszédet egész bizonyosan megelőzte ilyen zenei beszéd, *ami a gyereknél is megvan*, aki impressziói vagy óhajai kifejezése számára bizonyos akcentusokat talál, melyek más-más kvalitásúak.

De hogy ebből a zeneiségből költészet fejlődjön ki, hogy ebből a naturalizmusból művészet (költészet), ahhoz a *szóra* {(térre!)} volt szükség. A szó az a költészetben, ami a vonal a képzőművészetben. A legkarakterisztikusabbnak fogalmi absztrakciója, {absztrakció – ez a lehetővé tevője a művészi tevékenységnek; mindkettő természetellenes, *szimbolikus*. Komplex dolgokat a

5 Erőfeszítés (fr.). A szövegben előforduló francia szavak, kifejezések – és nem csak a legegyszerűbbek, mint pl. a *durée* – valószínűleg

mind Fülep Bergson-olvasmányaihoz köthetők.

6 Tiszta tartam (fr.). Fülep a végbemenés szóval adja vissza a *durée*-t.

legvégsőre egyszerűsíteni, a legkarakterisztikusabbra. (A vonal leírja, a szó – mint fogalmat, mely kivonata a legjellemzőbbnek, legáltalánosabbnak – magában rejti.)

A művészet a kialakult elemekkel dolgozik. A művészetnek készen kell találnia az elemeket, mert ő formákat alkot, nem szavakat; teret, s nem vonalakat. A vonalnál is, rajznál: effort – amíg nem véletlenszerű, önkényes, hanem törvényszerűvé, kifejezővé, művészivé, jellemzővé válik.} egy jelentékeny effortnak eredménye. S ha ez az effort nincs is meg ma, akkor, amikor a durée-t a szó révén térbe vetítjük (Bergson, Données 95. o.),⁷ megvolt ott, amikor az egyes szavak kialakultak, amely effort látható a primitív népekénél, amelyeknek nyelve folyton változik (vagy látható a gyerekénél), mindig új próbálgatás – épp ezért nem is fejlődhetik ki náluk igazi költészet mindaddig, amíg nincs egy bizonyos, általánosan s maradandóan érvényes megállapodás arra, hogy az egyes szavak miként foglalják össze s fejezik ki a dolgokat, s miként vetítik ki a térbe a benső, a durée-beli dolgokat. Csak itt kezdődhet a költészet, mint a zene is csak akkor, amikor a benső, durée-beli állapotok nem konfúzusan, hanem világosan vannak előadva, a melódiában tagolva, a ritmusba átültetve.

Ez a zeneiség, a durée-től származottság, oly módon megvan mindig a költészetben, mint az architektúra a képzőművészetekben. *Célja neki.* És kritériuma. Az a mértéke egy költői alkotásnak, hogy benne a tér át tud-e változni végbemenésé, durée-vé.

{Szóval minél inkább *forma* egy művészi, költői alkotás, annál jobban kifejezi célját, a durée-t.}

{A költészet tárgya, mint a zenéé, a *végbemenés*, a durée: akár belső (líra), akár külső (dráma, epika), de mindig végbemenés. Megjelenítéséhez azonban a belsőnél úgy, mint a külsőnél, a térre van szüksége. A költészet is csakúgy a térben dolgozik, mint a képzőművészet, csak hogy míg a képzőművészetnek a célja a tér, addig a költészetnek csak eszköze. Rajta keresztül akarja újra a durée szenciáját kelteni: ezért benne még a térnek is végbemenésnek kell lennie. S ez a kritériuma a költészetnek, hogy mi marad meg benne térnek s mi válik el-

ménnyé; mint a képzőművészetnek, hogy mi válik benne térré vagy mi marad meg pusztá végbemenésé (novella).

A költészet tárgya mindig a végbemenés, a durée, tehát egy *komplex, kifejezhetlen, megfoghatatlan dolog*: s a költészetnek mégis *éppen ezt* kell kifejeznie, {a zenének is}, ezt kell *föülmúlnia*, nem a teret, ami világos egymásmellettség – mégpedig fölül fogja ezt múlni (az Én-nek ezt az állapotját, melyről Bergson írja: *confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun.* – Données imm. 98. o.)⁸ nem a konfúzió *imitálásával*, szóval nem naturalizmussal, hanem éppen minél nagyobb világozottsággal, mert ahogy Plotin mondja: *on s'assimile d'autant plus à l'être qui n'a pas de forme qu'on participe plus de la forme* (I. Ennead. II. könyv. Bouillet 55. o.)⁹ – s épp az a költészetben a művészet, szóval, ami megkülönbözteti a banális beszédtől, hogy világozottságától a *durée* jön létre, immobilitásából a mobilitás, juxtapozíciójából a szukcesszió. Pl. az olyan lírai vers, mely tulajdonképpen csak fölsorolás, juxtapozíció:

Le foyer, la lumière étroite de la lampe¹⁰ – egész sajátosság lelkiállapotba sodor, mert minden dolognak a durée-jét érezzük s az egésznek a kvalitását, mely folyton változik s egy furiosóban végződik.

Vagy Hamlet monológja, amely a legélesebb juxtapozíció.

A lét vagy nemlét kérdése ez – de egyszerre durée-vé változik, amint hozzájön: „akkor nemesb-e a lélek, ha túri balsorsa nyűgét, s nyilait, vagy ha kiszáll tenger fájdalom ellen” stb.

A költőnek ki kell vennie a szóból azt a zenei értéket, a fogalomból azt az intuitívot, amely az ő lelki élményét kifejezze. Minden szó zenei lehet – a kombinációtól függ; mint ahogy minden fogalom intuíció lehet.}

Ez a zeneiség leginkább megvan abban a költői fajtában, mely leginkább a benső, közvetlen durée-t fejezi ki: a lírában. (S valószínűleg a líra a költészet legősibb formája.) Ahol a *szavaknak* is meg kell a zenei értéküknek lenni. A lírának tulajdonképpen

7 Henri BERGSON: *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, Félix Alcan, 1908. A hivatkozott oldalszámok alapján Fülep nem az 1889-es első kiadást, hanem egy későbbit használhatott.

8 Vö. Henri BERGSON: *Idő és szabadság. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Fordította, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Dr. DIENES Valéria. Szeged, Universum Kiadó (Universum reprint), 1990. 129: „zavaros, végtelenül mozgékony, és kifejezhetetlen, mert a nyelv nem ragadhatná meg anélkül, hogy mozgékonyágát ne rögzítené, sem a maga mindennapi formájához nem alkalmazhatná anélkül, hogy a közös tartományba ne ejtené”.

9 *Les Ennéades de Plotin, chef de l'école Néoplatonicienne*. Traduites pour la première fois en français accompagnées de sommaires, de notes et d'claircissements et précédées de la Vie de Plotin et des Principes

de la Théorie des Intelligibles de Porphyre, par M.-N. BOUILLET. Tome Première. Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1857. 55. Vö. PLÓTI-NOSZ: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások*. Fordította és a jegyzeteket írta: HORVÁTH Judit–PERCZEL István. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. 8: „amilyen mértékben formát nyer, olyan mértékben válik hasonlónak Ahhoz, ami maga forma nélküli”.

10 Valójában: Le foyer, la lueur étroite de la lampe..., Paul Verlaine-t valószínűleg fejből idézte Fülep. A verssort korábban, 1906-ban is használta (akkor helyesen). Vö. FÜLEP Lajos: Rippl-Rónai József. In: *Új: Egybegyűjtött írások, I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerkesztette, a jegyzeteket és a névmutatót összeállította: TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988. 199, 488 (Szabó Lőrinc fordításában: Kandalló s esti fény, szűk s meghitt lámpakörben...).

ott van az az értelme, hogy minden szó már zenei értékével fejezze ki a tartalmát, szóval olyan zene legyen benne, mely adekvát kifejezése egy lelki élménynek, egy szenzációnak, hogy tehát ne a fogalmi elem hasson benne, hanem a zenei, a durée-beli, nem a tér, hanem az idő. Azért minden igazi költő törekszik erre a zeneiségre. De ez nem lehet csak szavak játéka és harmóniája, mert akkor megint nem a durée-t fejezi ki, hanem csak külsőséget.

A költészetnek tehát az a célja, hogy a reális durée-t fölülmúlja: de ezt nem teheti azzal, hogy elmegy mellette s pusztán teret teremt; sem naturalisztikusan nem teheti; hanem azáltal, hogy a tér segítségével s a szavak segítségével teremt egy ritmikus, zenei durée-t, szóval *transzponálja* és kifejezi a durée-t, s ezzel a költő egyrészt megszabadul tőle, másrészt másokkal közli. Hasonlóan a képzőművész a reális teret csak térrel múlhatja fölül, s nem durée-vel, de azáltal, hogy új, világos teret teremt.

{A képzőművészet: a térhez jutás a végbemenésen keresztül; a költészet: a végbemenéshez jutás a téren keresztül.

(Képzőművészet: végbemenés térsítése; költészet: tér végbemenésítése.)

A képzőművészet az építészet felé gravitál; a költészet a zene felé. Mindenik *emlékszik* eredetére.}

A zenében úgy tagolja a költő benső durée-jét, mint az architektúrában a külső teret. De az elsőben a tagolásból egy új durée kell hogy létrejöjjön; mint a másodiknál új térbeli egység.

Ahogy egy gyerek rajzol egy embert, az *fogalmi munka*, csak az általánosot adja, az absztrakciót; ugyanaz, mint a szó. Hogy művészet jöhessen létre, ebből az általánosból kell az egyesbe menni, a jellemzőbe, a fogalomból az intuícióba. A gyermeknek van intuíciója s meglátja a jellemzőt, de nem tudja kifejezni.

A primitív művészetben, mint a költészetben a szavaknak, úgy a jellemzőhöz a rajzban előbb meg kell lennie az általánosnak, a fogalminak. (Korai vázák, terrakották stb. látni.) Előbb csak a fogalmat adják vissza, azt, ami minden embernél közös. Megteremtik a vonalat szóval, az általános nyelvet, amellyel a művészet él s vele egyes eseteket fejez ki. (Mint a szóval.)

Leginkább a maga teljességében van jelen s kombinálva egymással tér és idő a *drámában*: itt megvan a térbeli érték és mint olyan (görög tragédia mint relief), amely meg is marad térbeli értéknek, de kell teremtenie önmagából durée-t. Ha a drámában nincsen idő- és helyegység, akkor a másik időnek és helynek újra és mindig át kell alakulnia durée-vé, ami mindig új efforttal jár, a harmónia rovására, s könnyen zökkenéseket idézhet elő. (Minél reálisabban van valahol jelen a tér, annál egységesebb kell hogy legyen, hogy egyszer s minden-

korra átalakulhasson durée-vé. A görög tragédia ezért elképzelhetetlen harmonikus benyomást tehetett a színpadról.) S minél ideálisabb egy tér annál jobb. Minél redukáltabb. Minél inkább csak tér és nem természet. Mivel diszharmonikus: a durée, mint ideális egységes [reális] környezetben.

Az epikában azonban a tér nincs reálisan jelen, hanem csak szuggerálva van.

Bergson. Données 100–106. A művészetnek éppoly kevésbé célja, hogy az ember homályos, kifejezhetetlen benső életének *másolatát* adja, mint ahogy nem éri be a szavak, a fogalmak általánosságával. Mint ahogy a szobrász nem éri be azzal, hogy egy emberi testet leöntsön, mint ahogy neki nem ez emberi testnek úgy amint van utánzása a célja, úgy a költőnek nem célja, hogy önnön benső életéről mintegy öntvényt adjon. A művészet célja a *formálás*, s a költő önnön belvilágától, mint a szobrász és festő a külsőtől, épp a formálás által váltja meg. A költő épp abban különbözik a többi embertől, hogy a legkifejezhetlenebb dolgokban teremt rendet és világosságot s kifejezi őket, mint a szobrász az emberi figurán; de abban is különbözik, hogy nem éri be az általánosságokkal. Épp abban az *erőfeszítésben*, mellyel a költő az egyéni, a személyest az általános eszközökkel igyekszik kifejezni, van a teremtés munkája. A mindennapi embernek vagy az olvasónak is vannak hasonló élményei, de nem tudja rajtuk a formálás erőszakát elkövetni, ő nem tudja önmagát élményeitől megváltani. A költőnél azonban a fogalom s az általánosság nem cél, hanem csak eszköz: rajta keresztül fejezi ki az ő legszemélyesebb élményét. S az eszköz, a szó az élményt nem fosztja meg személyes, egyéni voltától. Sőt, művészet igazán csak ott fejlődik, ahol az általánosságok már készen vannak (képzőművészetben is: témák stb.), mert akkor az egyéni erőfeszítésnek mindig nagyobbak kell lennie, hogy élményének személyes voltát napfényre hozza. És minél személyesebb ez az élmény, annál több szüksége van a formára, ami már nem általánosság és nem fogalom, hanem egyetemesség. És minél perszonalisabb egy élmény, művészi kifejezése annál imperszonalisabb lesz, annál univerzálisabb. Mert *perszonalis* nem akcidentális, nem véletlent jelent, hanem *minél mélyebbet*, s minél mélyebbre és az ember, annál univerzálisabb értékeket talál, annál közelebb gyökereket mindenkivel. Innen van az, hogy az ember az igazi műalkotásban – mint Bergson is elismeri – tulajdonképpen önmagára ismer. De nem az általánossága, nem a szavai, nem a felülete miatt, hanem éppen a mélyén, abban, ami a legszemélyesebb benne. Az ember élményeinek művészi próbája tehát nem az, hogy oly személyes legyen, hogy szinte kifejezhetlen a már kész eszközökkel, hanem az, hogy a legszemélyesebb élménynek univerzális értéket, személyen felüli értéket tud adni formájában s tartalmának mélységében. Egy Michelangelónak nagy küzdelme tulajdonképpen az, hogy a legszemélyesebb és legmélyebb élmények kifejezésében önmagát fölülmúlja, önmagától megszabaduljon, illetve önmagát univerzális értékévé emelje. S minden igazi művésznél, tuda-

tosan vagy öntudatlanul, ez. A személyesség nem a meglévő eszközökön, általánosságokon való egyoldalú játék, szóval eredetiskedés, hanem a mély élmény s annak megformálása. S az embernek legmélyebb élménye talán az, mikor önmagát fölisméri az egész természetben s minden egyes emberben, s a legnagyobb művészi alkotások azok, amelyek a legmélyebb közösségeket revelálják, nem pedig pszichológiai különlegeségeket s félszűkeket. A Vadkacsánál pl. Hjalmarjában és Gregersében egyszerre magára ismerhet az ember mind a két-tőben; s Hamletnél Hamletben és Horatióban; Antigonénál Antigonében és Kreónban; s a Faustnál Faustban és Mefisztóban.

A durée azonban a szavakkal nem vész el: épp az a művészet, hogy a mozdulatlanságból újra mozgásnak, a distinkcióból újra indistinkciónak kell létrejönnie: vagyis egy *adekvát lelki-állapotot* kell felkeltenie, egy végbemenést az emberben, egy *szétszedhetlen, analízálhatlan végbemenést*, élményt. *S minél inkább megformált, minél világosabb, lezártabb, tagoltabb egy művészi alkotás, annál kimondhatatlanabb, mélyebb, tagolhatatlanabb, elevenebb élményt fog fölkelteni:* pl. a görög tragédia. S minél szétfolyóbb, formátlanabb, annál szaggatottabb, fogalmibb, durée-tlenebb impressziót kelteni.

A durée igaz, hogy csak bennünk van, tudatunkban; de mi belelátjuk a *tér minden dolgába*. S ezért képes a költészet a tér dolgaival durée-t hozni létre. Minden dolognak megvan a maga saját heterogén durée-je, amelyek úgy penetrálják egymást a műalkotásban, mint ahogy az ember lelki élményei a lélekben; szukcesszió lesz a juxtapozícióból, egymásba olvadnak s egy új közös heterogén durée-t hoznak létre, mely minden pillanatban más és más. (L. Francis Jammes verseit, Dosztojevskij, Cervantes, Dante.)

{A költészet: bevezetni a szukcessziót a szimultaneitásba, a szimultaneitást átvezetni szukcesszióvá. Paradox: minél disztinktebb lesz a szimultaneitás, annál kompaktabb a szukcesszió. Minden térbeli dolognak élménnyé kell átalakulnia s csak annyiban van joga, amennyiben egy *paralel* élményt revelál, amennyiben át tud alakulni szukcesszióvá.

Képzőművészet: bevezetni a szimultaneitást a szukcesszióba, a szukcessziót átalakítani szimultaneitássá. Leginkább reliefeken látni. Minél inkább átalakul szimultaneitássá a szukcesszió, szóval minél inkább olyan mozgást kapunk, amelynél *megállhatunk*, annál jobb.

Architektúra abszolút szimultaneitás; zene abszolút szukcesszió. De még az elsőben is van látensül szukcesszió (épület dinamikája) s a másokban is szimultaneitás (zene statikája.)

A művész egyszerre kétféleképpen lát egy természeti jelenséget: érzékével s a belső emberrel. Az elsővel azt látja, amit minden ember; a másodikkal az állandót, a karakterisztikusait. Ez utóbbi a vízió. Tehát: *percepció és vízió*. (Még a lírai köl-

temény s a zene is vízió: lezártága és szükségszerűsége.) A belső ember durée-je egészen más, mint a külsőé. *A belső ember nem az egyéniség.*

{Minden emlékezés bizonyos fokig művészi tevékenység, mivel konstruálás.}

Az egyik kategória az emlékezés; a másik az emberi lélek, az öntudat, az Én egysége. *A forma az emberi lélek egységének a környező világ sokságával szemben való reakciójából jön létre.* A forma mindig egységesítés. Itt, mint a vallásban, az Én nem marad meg annak az ismeretelméleti ténynek, hogy az Én identikus, hanem kiterjeszti magát mindenre, minden érzésre, benyomásra, gondolatra, s ezt egységbe foglalja, ezzel az ember egyéniségét a legnagyobbra kitágítja, de egyben meg is haladja. Mindenütt ott van: ezt én láttam, én éreztem, én alkottam, de az is: ez nem a véletlennek a műve, nem az egymásmellettségé vagy a lelki egymásutániségé, de nem is a kauzalitása – s amint megszületett, immár tőlem független és idegen életet él.

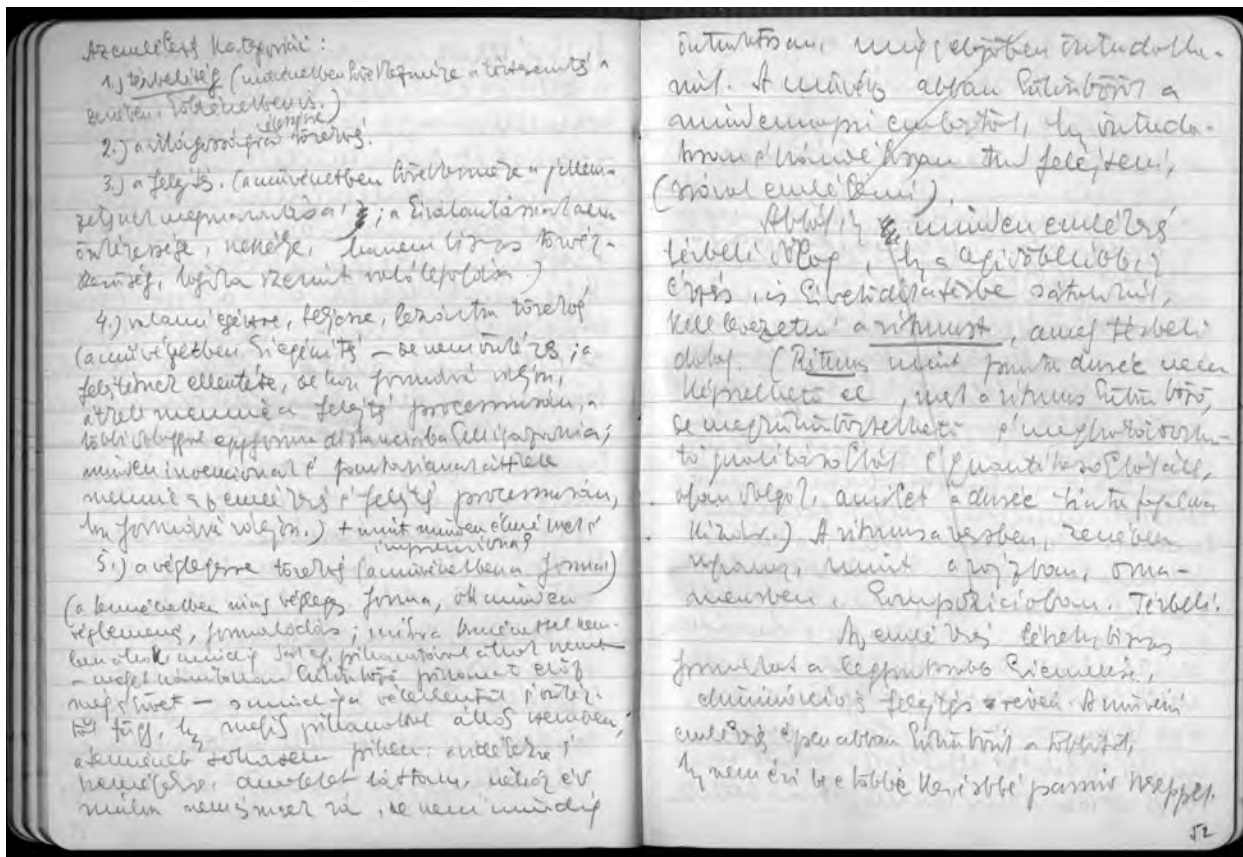
A művész nem éri be sem a természettudomány törvényszerűségével, sem a szokás adta szabályszerűséggel: neki szükségszerűség kell.

Ha egy ember – a fejlett ember öntudatával – jönne a világra, a világban minden véletlennek és „természetellenesnek” tűnne fel neki: a nap felkelte és lement, a fák, a víz stb. Csak napok múltával, mikor ugyanazon dolgok megismétlődnének, vagy ugyanazokat újra megtalálná, alkothatna magának *fogalmakat* róluk s tudna egyáltalán beszélni vagy rajzolni. Első nap képtelen volna egy fát lerajzolni, mert nem volna képe róla, nem *emlékezne* rá, nem látná egy pontból, hanem mindenfelől, szóval nem volna fogalma róla s ezért nem lehetne intuíciója sem. A művésznek a természet mindig olyan, mintha először látná.

A művészet feladata a természetet természetessé tenni.

<A művészet eredete az emlékezés. A jelenből nem születik a művészet. Hanem abból az erőfeszítésből, mellyel az ember látott, megélt dolgokat vissza akar hívni, s hogy megjelenítse magának, fixírozza, lerajzolja magának, megmintázza, éneklí stb. Éppen ezért fogalmi a művészet eredete s nem intuítió.> Az intuíció csak a fogalmon (és emlékezésen) mint háttéren születhetik meg: meghaladja, de föl is tétélezi a fogalmat.

<Ha az ember nem bánná, hogy élményei megmaradnak-e számára valamilyen formában vagy nem, ha közömbösen nézné, hogy az élmények egymásután hogy peregnék le, akkor művészet nem jöhetne létre. De az ember visszahívja élményeit, újra akarja élni őket, értéket tulajdonít nekik – de egyben föl is akar szabadulni tőlük. Az ember csak a megformált élménytől szabad, csak azt múlta fölül. Amíg meg nem formálta, addig nemcsak emlékszik rá, hanem az folyton beleszövődik a jelen-



2. Fülep Lajos jegyzetfüzete (Esztétkai dolgok, I.)
 Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Ms 4578/3

jébe, s teher lehet neki, ha nagyon összehalmozódik. Emberek, akiknek sok belső élményük volt, s akik élénken emlékeznek, ezt a terhet nem hordhatják magukkal sokáig. Folyton új élményekbe lépnek bele, amelyekbe a régiek emléke beleszövődik s összekuszálja. Azért az elmúltaktól meg kell szabadulniok. Amit a közönséges ember az elmondással, a vallásos ember a gyónással tesz, azt teszi a költő, a művész, amikor formál: föl-szabadítja önmagát élményei alól. A jelenben csak az a költő élhet, aki szakadatlanul formába öntötte az elmúltót, szóval, akinek már nincs baja vele (Goethe).>

A naturalista (s az impresszionista) az a művész, aki nem tud emlékezni, hanem mindent azon mód vesz, ahogy előtte van: nem tudja eltávolítani magától.

{fogalom, emlékezés, intuíción

személytelen, személytelen tükrözi, mivel eltávolít}

A művész az az ember, aki egyetlen pillanatban előre és hátra lát: aki jövő századokra előre emlékezik.

Az emlékezés intima a *térrel* összekötött dolog, azért minden művészetben vagy szerepel a tér, vagy alapja neki (még az ütemben, ritmusban s a zenében is – idő hosszúsága és rövidsége = tér. V. Bergson. Données immédiates).

A fogalom és az emlékezés analóg princípiumok, mivel mindkettő a személytelenítésre törekszik: a fogalom általánosítással, az emlékezés eltávolítással, elhagyással, elmosással. De amíg a tudós vagy a filozófus az egyes jelenséget a fogalom általánosságába sorozza bele, addig a művész az emlékezéssel procedál és vele igyekszik a jelenséget fölülmúlni s univerzális értéket adni neki. Az intuíción önmagában nem elég; vagy a fogalomra vagy a distanciára van szüksége. A művészetben ez utóbbira. A művészi alkotás egy lezárt, különálló, művésztől elvált dolog, mely között s a művész között distancia van. De nemcsak a kész műalkotásra áll ez. Hanem minél jobban el

tud távolodni a művész motívumától, minél nagyobb distanciáról s minél objektívebben, önmagától eltekintve s mintegy önmagán kívül tudja azt látni, annál örökebb lesz az.

A művész alkotás közben művének beteljesedése felé tartva már visszanez reá.

{Hogy jönnek létre olyan dolgok, mint Botticelli Primavérája, s olyan formák, mint pl. a tragédia?}

A nép nem a törtélemben emlékezik, hanem a költészetben. S a költészet igazabb, mint a törtélelem. A törtélelem az emberiség hiányos, szakadozott emlékezése, a költészet csak annak megtartása, aminek mélyen emberi vagy formai értéke van.

A törtélelem éppen az ellentéte a népek emlékezésének (vagy ott nem az, ahol a törtélelem még legenda), hanem a népek emlékezése a legenda és a mitológia, szóval a formálás: ezekben van szerepe az emlékezésnek, nem a törtélemben. (Vagy ebben is?)

A székelly balladák is emlékezések.}

Fantázia, emlékezés, forma.

A fantázia a dinamikai erő, az emlékezés a statikai, e kettőnek egyensúlyából születik a forma. A fantázia egészen megjelenít valamit, idehoz, a jelenben tart; az emlékezés eltávolítja: ebből lesz a forma. A fantázia önmagában nem formateremtő. A művészi fantázia a nem művésztől pszichológiailag mint jelenség nem különbözik; hanem különbözik az alkotó emlékezés jelenléte (vagy hiánya), a distancia érzés (vagy hiánya) folytán. A fantázia előrenéz, az emlékezés visszafelé, egyensúlyuk pontjában a forma kiemelődik az időből.

Az érzés nem mehet át ohne weiteres¹¹ a művészetbe; először is lehetetlen, mert valamivel *ki kell fejezni*; másodsor, ha lehetséges volna, éppolyan elviselhetetlen *érzés-naturalizmus* válna belőle, mint a fénykép. Az érzés is csak az *emlékezés* révén jut a művészetbe, válik egyáltalán művészié. Az érzés időbeli dolog s a durée pure dolga. De ha pl. egy elmúlt érzésre gondolok, akkor nem gondolhatok magára az érzésre sem, azt önmagában teljesen úgy, mint valaha, újra nem élhetem; hanem az az érzés hajdan bizonyos körülményekhez, személyekhez, környezethez stb. volt fűzve, benne fordult elő stb. Mikor az érzésre visszagondolok (pl. szerelemre) ezekre a dolgokra gondolok, amelyek *térbeliek* s az ő révükön élem újra az érzést, mely ugyan *nem lesz azonos soha a hajdanival*. Ez a két pont fontos: a térbeliség s a nem-azonosság.

<Az érzés tehát mintegy objektíválódott a térben az emlékezés munkája folytán. De emlékezni annyit tesz, mint felejteni, s csakis azért tudunk emlékezni, mert felejtünk. Az emlékezés eliminál dolgokat s azokat tartja meg, amelyek most azt az érzést újra fölébresztik bennem. A folyamat tehát ez: *az érzés (durée) térré vált s most a tér újra érzéssé (durée-vé) válik*. Ebben a munkában válik az érzés művészi motívummá. S a legszubtilisabb lírai költemény is keresztülmegy ezen a transzformáción, melyet az emlékezés hajt végre rajta. Pl.: La lune blanche luit dans les bois etc.¹² Hogy ez az emlékezés egy az időben távoli vagy közeli dologra (az előző pillanatra) vonatkozik, az a dolog lényegén mit sem változtat. A különbség csak az, hogy az utóbbi esetben rövidebb idő alatt kell végbemennie a desztillálásnak, mint az előzőben és öntudatosan, míg az előzőben öntudatlanul. A művész abban különbözik a mindennapi embertől, hogy öntudatosan és szándékosan tud felejteni (szóval emlékezni).>

<Abból, hogy minden emlékezés térbeli dolog, hogy a legidőbelibb, az érzés is kivetődik a térbe s átalakul, kell levezetni a *ritmust*, amely térbeli dolog. (*Ritmus* mint puszta durée nem képzelhető el, mert a ritmus különböző, de megkülönböztethető és meghatározható kvalitásokból és kvantitásokból áll, olyan dolgok, amiket a durée tiszta fogalma kizár.) A ritmus a versben, zenében ugyanaz, mint a rajzban, ornamentalsben, kompozícióban. Térbeli.>

Az emlékezés létrehoz bizonyos formákat a legfontosabb kiemelés, elimináció és felejtés révén. A művészi emlékezés éppen abban különbözik a többtől, hogy nem éri be e többé-kevésbé passzív szereppel. Nemcsak a múltba néz, hanem a jövőbe is. *Keresi a neki legmegfelelőbb formát*. És mialatt a jövő időt úgy tekinti, mint elmúltat, s az előtte álló tárgyat, mint messze lévő, igyekszik átalakítani, emlékezésre legalkalmasabb formává. A művész az emlékezéssel nemcsak emlékezik, hanem előkészíti az emlékezést. Ez az alkotó emlékezés a passzíval szemben. Nem egy külön képessége az embernek, hanem csak az emlékezésnek egy módja. Az emlékezésnek ebből az előkészítéséből születik meg a *ritmus és a kompozíció*.

{Az emlékezés kategóriái:

- 1) *térbeliség* (művészetben következménye a térteremtés a zenében, költészetben is).
- 2) a világozágra, élességre törekvés.
- 3) a felejtés (a művészetben következménye a jellemzetesnek megmaradása; a kiválasztásnak nem önkényessége, szeszélye, hanem bizonyos törvényszerűség, logika szerint való lefolyása).

¹¹ Minden további nélkül (ném.).

¹² Újabb Paul Verlaine-idézet. (La lune blanche / Luit dans les bois...; Szabó Lőrinc fordításában: A hold a fák közt / szikrázva süt...)

4) valami egészre, teljesre, lezártra törekvés (a művészetben kiegészítés – de nem önkényes; a felejtésnek ellentéte, de hogy formává váljon, át kell mennie a felejtés processzusán, a többi dologgal egyforma distanciába kell igazodnia; minden invenciónak és fantáziának {mint minden élménynek és impresszióknak} át kell mennie az emlékezés és felejtés processzusán, hogy formává váljon).

5) a véglegesre törekvés (a művészetben a forma), (a természetben nincs végleges forma, ott minden végbemenés, formálódás; mikor a természettel szemben állok, mindig csak egy pillanattal állok szemben – melyet számtalan különböző pillanat előz meg s követ – s mindig a véletlentől és önkénytől függ, hogy melyik pillanattal állok szemben, a természet sohasem pihen: a vidékekre és személyekre, amelyeket láttam, néhány év múlva nem ismerem rá, de nem mindig azért, mert teljesen elfelejtettem őket, hanem mert ők megváltoztak, az én emlékezetem pedig – mikor elért egy bizonyos fokig – abban megmaradt; ez a végleges forma nem függ éppen az utolsó pillanattól, melyben a természetet vagy személyt láttam; komplex kép lesz, melyben minden pillanat benne foglaltatik, s amelyben nincsen előbb és utóbb, mint a természetben; amikor emlékezem, akkor nem lépek bele újra a valóságba, a levésbe, hanem mintegy káoszából, amelyben a dolgok bennem hevernek, kiemelem őket, a semmiből mintegy, s amikor világosan látom őket, akkor nem egy végbemenést, formálódást követek, mint a jelenben és valóságban, tekintet nélkül arra, hogy az illető dolog mi volt azelőtt és mi lesz azután; megállapodásom, végső képem azonban nem olyan, mint amikor egy dologtól elfordulok, mivel már eléggé néztem, már ismerem, már beteltem vele, s ami ezután jön, már nem érdekel: hanem olyan, hogy ezután már *nem jöhet semmi*, vagy ami jön, jelentéktelen, emlékezésem elvégezte munkáját, nem azért, mert már nincs semmi mondanivalója, hanem azért, mert amit mond, abban minden benne van, potenciál: így egy helyzet, egy szín, egy hang, egy gesztus stb. elegendő nekem, hogy egy karaktert, egy egyensúlyt, egy harmóniát stb. teljesen reveláljon; a művészi tevékenység praktikus, kiviteli része akkor köszönt be, amikor ez a kép, amelyet végleges képek veszek, létrejött: képzőművész, költő, zenész egy ilyen emlékezés-képből indulnak ki, s amit létrehoznak, az csak föloldása, kiterítése a térben és időben, érzékelhetővé tévése annak az egy képek, amelyek, hogy közvetíthető legyen, térre és időre és kísérő képekre van szüksége; az olyan művészi alkotás azonban, amely nem ilyen ún. végleges emlék-képre épül, széjjel folyik s nem különbözik a természeti jelenségtől; tovább menve: amennyiben a művész ezeket a végleges emlékképeket – amelyeket lehet ideáknak, alap gondolatnak stb.-nek nevezni – ábrázolja, olyan jelenségeket hoz létre, amelyek a természetiektől éppen végleges voltukban különböznek; nem azt mondják, hogy egy természeti jelenség egy bizonyos pillanatban milyen volt – amilyen nem lesz sohasem –, hanem azt, hogy

egy jelenség milyen formában létezhetnék örökké; de nem úgy, hogy az idő kereke és minden fejlődés egyszerre megállna, s az egész világ örökre abban a stádiumban maradna meg, amelyben éppen most van, hanem úgy, mintha az illető jelenség s az egész világ gyökeres átalakuláson menne keresztül, nagy desztilláció-processzuson, amelyben többek között kivetné hajójából minden emlékét a múltnak és minden sejtelmét a jövőnek, minden jelét a végbemenésnek, a nem-létnek, a véletlennek és önkényesnek, s ekként megkönnyebbülve és az idő fölé emelkedve azt mondhatná magáról, hogy célját immár elérte; ilyen időn kívüli és ideális világ a művészeté; s ha a művészetben mégis van fejlődés, úgy az a fejlődés éppen abban különbözik a természetétől, hogy minden pillanatban végleges, minden pillanatban a jelenség örökkévalóságát hirdeti, ha különböző formában is, míg a természeté egyetlen pillanatban sem végleges, minden pillanatban a jelenség mulandóságát hirdeti, ha ugyanazon formában is.}

{Az ember tehát, amikor egy műtárgyat néz, vagy egy poémát olvas, mindig egy emlékezéssel van dolga. Múlttá vált jelennel vagy jelenné vált múlttal egyre megy.

Ha *gondolom* a jelent és nem pusztán *élem*, akkor a jelen *nincs* – hanem az egész idő-kérdés redukálódik a múlt és jövő kérdésére, tehát a térére. Mert a jelent gondolattal meg nem foghatom: abban a pillanatban, amelyben meg akarom fogni, már múlttá vált. Elgondolni csak a múltat és a jövőt vagyok képes, szóval csak a teret. De akkor múlt és jövő csak konvencionális és arbitraire¹³ különbségtévések, épp olyanok, mint a térben a fönns és a lenns. A mindenségben nincs fönns és lenns.}

Az idő a reá gondolás révén térré változik; a tér azonban homogén milió, mely mindenütt egyforma; így a jövő és a múlt mint tér, teljesen egyforma; a térben nincs egymásutániség, hanem egyidejűség és egymásmellettség; honnan veszem tehát a térként gondolt időben a kritériumát a múlt, a jelen és a jövő különbségeinek? Abból, hogy valamit magam *mögött*, valamit magam *előtt* érzek (szóval térbeli képzetekkel), hogy jutok el a múlt és a jövő, a végbemenés, a folytonosság képzetéhez? Mi módon tudom megkülönböztetni a múltat a jelentől? Azáltal, hogy a jelen tényleg idő, de a múlt (vagy a jövő) tér: s így nem idő és idő között teszek különbséget, hanem tér és idő között. (A jelent ti. nem érzem térnek, hanem folytonosságnak; s így a folytonosságot, a végbemenést különböztetem meg a nem folytonostól.)

Ennélfogva természetesen nem lesz semmi különbség múlt és jövő közt, mivel mindkettő tér, s a térben valamit *fönt*-nek vagy *lent*-nek, jobbsónak vagy balsónak nevezni tisztára konvenció. A térben csak egymásmellettség van. Mivel különböztetem meg hát a múltat a jövőtől, szóval azt, ami már nincs, attól, ami még nincs: azt, ami tegnap történt velem, attól,

13 Önkényes (fr.).

amit holnap tenni szándékozom? A legkézenfekvőbb felelet: az emlékezéssel. Csakhogy az emlékezésről már kimutattam, hogy csak a tér segítségével jön létre, olyan lény, amelyben csak durée volna térérzet nélkül, nem tudna emlékezni, mint ahogy a kétdimenziós lény nem látná a két dimenziót, vagy az egyenes irányban mozgó pont nem látja az egyenest, amelyet leír, mert ehhez még egy dimenzióra van szüksége. Ha tehát az emlékezés a térnek az időbe bevezetése, a múlt s a jövő pedig térbeli képzetek, hogy használhatom az emlékezést kritériumként, anélkül, hogy circulus vitiosusba essek? A tér egymásmellettség; az emlékezés egymásutánosság. De hogy ez az egymásutánosság létrejöhesse, ahhoz szükség van térre, mert a térben gondolkodok vissza vagy előre: ahol a hátra vagy előre képzete (térbeli képzet) hiányzik, ott nem is lehet emlékezés. Az emlékezés tehát az egymásmellettségnek egymásutánosítása, dinamikai működés, melyben a tér idővé változik. A tegnapi, a tegnapielőtt, az azelőtt stb. térbeli fogalmak, amelyek distanciákat jelentenek, s ezért egymás mellett vannak; közelebb vagy távolabb, de egymás mellett; az emlékezés azonban ezt az egymásmellettséget megmutatja, összeköti, egymásutánosítja. Ha sorban akarok emlékezni a tegnapi, tegnapielőttre és azelőttre, akkor sorba kell vennem őket, s hogy az egyik legyen, a másiknak el kell tűnnie. Az emlékezés tehát föltételezi a teret, (amely nélkül nem létezhet), de ő maga időbeli végbemenés, egymásutánosság; és ez természetes, mivel az emlékezés a jelennek funkciója, a durée-é, a folytonosságé. Ekkor azonban megint nincs különbség a jelen és a múlt között. A múlt belejön a jelenbe, újra jelenné válik: a tegnapi élmény maivá – és mégis, hogy különböztetem meg a maitól? A tegnapi napnak ugyanezen órájában szintén írtam, mint most – e két írás között azonban aludtam, emberekkel beszéltem, olvastam stb. –, de most, hogy írok, átugrom mindezt, s írás közben a tegnapi írásra gondolkodok, emlékezem: van-e valami különbség e két írás közt, a tegnapi és mai között? az emlékezés és a jelen között? az egyikről tudom, hogy most történik, a másikról tudom, hogy már megtörtént, elmúlt, nincs többé – mégis egyszerre gondolkodom mindkettőre, mintha mindkettő ebben a pillanatban történnék. A kettő közt mégis szakadékot érzek, áthidalhatatlant, s a kettőt nem tévesztem össze, s nem gondolom, hogy ma azt írom, amit tegnap stb. Ez a szakadék tér. A tegnapi írásom is tér; sőt – ha rágondolok s a tegnapival szembehelyezem – a mai is az. Szóval, mikor a jelent megkülönböztetem a múlttól, a tegnapot a máttól, akkor ugyanazt teszem, mint ahogy egyik könyvet a mellette lévőttől megkülönböztetek. A múlt és a jelen közt kisebb vagy nagyobb távolságot fogok föltételezni, de mindig csak távolság lesz az, mindig csak tér. Ha azt mondom: tegnap itthon voltam, de tegnapielőtt kinn jártam a hegyeken – akkor a két kijelentés szorosán következik egymás után, de miközben a tegnap és tegnapielőtt szót kiejtem, közjük távolságot, üres teret gondolok. Ilyenformán a jelen mint képzet (ami tér) s a múlt közt ugyanaz a különbség van, mint múlt és ami között: a ma csak abban különbözik a tegnaptól, amiben a tegnap a tegnapielőttől: a distanciában, amit közbe gondolok.

Ha valamit újraélek, s nem gondolkodok rá, hogy az már elmúlt, hanem élelem, mint a jelenemet, akkor a múlt jelenné (idővé) válik és *nincs többé különbség köztük*; ha viszont gondolkodok arra, hogy múlt, és szembehelyezem a jellel, akkor mindkettő térre válik és ismét *nincs kvalitatív különbség köztük*. Az első esetben a múlt jelenné válik; a másodikban a jelen múlttá; az elsőben a tér durée-vé, a másodikban a durée térré. Az időben (durée) csak egymásutánosság van, de különbséget két dolog közt csak akkor tehetek, ha egymás mellé rendelem őket; a térben csak egymásmellettség van, s ennél fogva különbséget tehetek a dolgok közt mint egymásmellettek, de nem mint egymásutániak között. Tehát akár kizárólag a fogalom, akár kizárólag a benső intuíció szempontjából nézzük az időt, az időbeli egymásutánosság megkülönböztetése egyaránt lehetetlen. Ha a fogalommal kizárjuk az intuíciót, vagy az intuícióval a fogalmat, végeredményben ugyanahhoz a rezultátumhoz jutunk.

Ez az éles különbségtevés azonban mesterkéltség. A valóságban fogalom és intuíció nem zárják ki egymást, hanem ellenkezőleg, együtt járnak: fogalom nélkül nincs intuíció és viszont. Hasonlóképpen az éles elválasztás múlt és jelen között szintén mesterkéltség. Tiszta jelen soha sincsen. A jelen csak a múlttal együtt létezik, a jelen pillanatát mindig körülveszi a múlt és a jövő a folytonosságnál fogva. A jelen pillanatban érzem az elmúltot és érzem a jövőt. Múlt és jelen, tér és idő állandó csereviszonyban vannak egymással, egyik a másik nélkül egyszerűen nem létezik.

<A múltat azáltal különböztetem meg a jelentől, hogy közük térbeli distanciát, kvantitást vetek. Ha ez a képességem hiányozna, akkor csak a jelenben élnék. A jelen folytonosság, de hogy ez a folytonosság tudatossá váljék bennem, ahhoz a térre van szükségem; a jelen kontinuitás, de ezt a kontinuitást csak a diszkontinuitás segítségével tudom fölfogni. A kontinuitást az alaptörvény.>

<A jelen pillanatai, pontjai szétválaszthatatlanul össze vannak kötve a folytonosságban, mint a mozgás pontjai; de tudatossá az emlékezés révén válnak, szóval azon tevékenységén, amely a téren alapszik és diszkontinuitással operál. Amikor a tegnapi gondolkodom, akkor a tegnapot kiszakítom valahonnan és elválasztom a máttól, szembehelyezem vele.>

<A művész az az ember, aki a jelenre emlékszik. Aki önmaga és a jelen között éppolyan distanciát teremt, mint a jelen és a tegnapi között. A művész az az ember, akinél egyáltalán nincs különbség múlt és jelen között, mert mindkettőt *egyforma distanciával* nézi. A művész az az ember, akinél a múlt jelenné válik és a jelen múlttá. Minden egyforma distanciára van tőle. *Ez a distancia, melyben a dolgok igazodnak nála, a forma.* (Egység stb.)>

{Mint forma, a zene is szimultaneitás: az egymásutánosság benne csak az ember érzékeihez s lelkiéletéhez való alkalmazkodás

annak a fizikai törvénynek alapján, hogy két dolog egyszerre egy helyen nem létezhet.}

<A művésznél az idő víziója megszűnik, s az idő nemcsak homogén elemmé válik, hanem matematikai ponttá. A művész számára a múlt, jelen és jövő különbségei nem léteznek. Ő a jövőre és a jelenre is *emlékezik*, s a jelen éppoly távol van tőle, mint a jövő vagy mint a múlt. Nála nincs előre vagy hátra, nincs közelebb vagy távolabb – minden egyforma közel vagy egyforma távol van. Ez az állapot az *örökkévalóság* s ez a funkció az emlékezés. Ezért lát ő mindent sub specie aeternitatis¹⁴ (mint a misztikusok), ezért látja ő a *létet a levésben*, (a formát a formálódásban, a ritmust stb.).>

A művész örökkévalósága hasonló az istenéhez*, melyben minden öröktől fogva előre tudva van, melyben egyáltalán nincs jelen, múlt, jövő: mert minden az időn kívül van.

{*a művész új világot alkotó isten, s ha isten világaról azt mondjuk, hogy az istenben minden pillanatban készen volt és van; isten számára e világban nincs egy előbb és egy utóbb; ugyanaz áll a művész alkotására, a művész világára. Az egész művészet fölfogható mint egy művész-isten alkotása, akiben minden öröktől fogva elrendeltetett, s amit az ember-művészek megvalósítanak, az csak ennek az örökkévalóságban elrendeltnek időbeli megvalósítása: minden, amit a művész tesz, az a művész-istenben már készen van, mint idea, mint potencia.}

<A művészet akkor született meg, mikor az ember először nézte a jelent distanciából. És ekkor jött létre a különbség természet és ember között; s ekkor született meg a természet egyáltalán. Egész addig az embernek a jelene csak jelen volt és semmi több; az ember *diveniréje*¹⁵ azonos volt a természet *diveniréjével*; ritmusuk azonos volt. De az ember distanciát vetvén önmaga és a jelen közé, egy más ritmust hozott létre (úgy költészetben, mint a kajz művészetében). Egész addig az ember ritmusa (beszédjéé, véréé, szívéé, belső lüktetéséé) *természeti* ritmus volt, olyan, mint a tengeré; de ő ezzel a ritmussal egy másikat vetett szembe azáltal, hogy a jelenre *emlékezett*, elhagyott belőle, csoportosított stb. szóval *formát* adott neki. Azt, amit a múlttal szemben tett és gyakorolt, alkalmazta a jelenre. Egész addig, amíg csak a múltra emlékezett, nem jött létre művészet; ehhez a jelenre kellett emlékeznie. Szóval létre kellett jönnie az egyforma distanciának a múlt, jelen és jövővel szemben. *Az embernek meg kellett találnia az örökkévalóságot*, hogy művészet jöjjön létre.>

<A művésznél egyforma a distancia közte és múlt-jelen-jövő közt. Ő a múltat a jelen nivójára hozza azáltal, hogy azt, ami kiesett belőle, *pótolja* (ez megint egy új tényező), a jelent pedig a múltéra azáltal, hogy kihagy belőle. {felejt.} A pótolásnak és kihagyásnak ez a processzusa a par excellence művészi tevé-

kenység, a formálás. (A pótolás, helyesebben *kiegészítés* mi? fantázia vagy szintén emlékezés?)>

Logikailag a múltat a jelentől megkülönböztetni lehetetlen, s azt bebizonyítani, hogy valami előbb volt, mint a másik: mivel a múlt idő tér lévén, benne csak egymásmellettség van s nem egymásutániság, s tárgyaiba csak azáltal jön bele újra egymásutániság, mivel én újra *gondolom* őket s nem gondolhatom egyszerre. De hogy milyen sorrendben gondolom őket, az tisztára konvenció: ha én előbb gondolom a mát, mint 1000 előtti napot, akkor a ma ennek a napnak múltja épp olyan jól, mint viszont.

A múlt eseményeit nagyon könnyen össze is téveszthetem: ami később történt, arról nagyon könnyen hihetem, hogy előbb történt, mint más dolog, ami megelőzte. A praktikus életben még azt sem veheti az ember kritériumnak, hogy amire jobban emlékszik, az recensebb, amire kevésbé, az régiebb, mivel tudvalevőleg az öreg emberek gyerekkorukra jobban emlékeznek, mint a tegnapi napra. A múlttal való operálás tehát kizárólag praktikus szükség, és kritériuma egyáltalán nem szilárd, hanem arbitrer dolog; az emlékezés – önkényes, szeszélyes, véletlenekkel teli tevékenység. (A művész emlékezése épp abban különbözik, hogy nem az, hogy nem passzív, hanem *aktív* emlékezés, mely szándékosan és törvények szerint *felejt* vagy *egészít* ki.)

Ismeretelméletileg semmi kifogásom sem lehet az ellen, ha a műalkotást a természetet megelőzőnek tartom. A processzust nézhetem jobbról és balról: a művésztől a természet felé, a természettől a művészet felé, a dolog lényegén egyik sem változtat – mint a múlt nem változik azáltal, ha jövőnek tekintem. Az első esetben a formálódás halad a forma felé, a másodikban a forma bomlik föl formálódásra. De a tény maga, hogy a természet és művészet mint a lét és a levés állanak egymással szemben vagy egymás mellett, ezzel mit sem változik.

A természetet megelőzi a művészet: a természet csak azután született meg, mikor már a művészet megszületett.

<A világ a levés, a végbemenés: de csak azért, mert az ember öntudata folytonosság. Formálódás, de azért, mert az ember öntudata az. A probléma az: hogy lesz e két formálódásból forma, e két változóból egy állandó; vagy az ember változó lelkéből állandó (zene) – két időből egy örökkévalóság? A levés vajon létpillanatokból van-e összetéve? a formálódás formákból? az idő az örökkévalóság pillanataiból? – s ha keresztülmetszem a levést, a formálódást, az időt (mintegy megállítom egy pillanatra) – vajon utolsó pillanatában megkapom-e a létet, a formát, az örökkévalóságot? az az érzésem lesz-e róla, hogy a jelenések úgy, amint e pillanatban találok őket, örökké tarthatnak, anélkül hogy megváltoznának, tovább formálódnának?>

14 Az örökkévalóság szempontjából (lat.).

15 Fejlődés, alakulás, változás (ol.).

<Nyilvánvaló, hogy nem, mert az az utolsó pont egészen akcidentális és önkényes dolog, mint egy mozgásnak hirtelen megállítása, ahol a megállítási pontja magában foglalhatja az eddigi mozgást, de mit sem mond a megállás szükségesszerűségéről, ellenkezőleg, tovább utal és befejezetlenséget revelál, szóval még mindig a *mozgást*, a *levést* fejezi ki, és nem a megállást, nem a létet, mint a vonat, amely nyílt pályán megáll – csak a továbbmenés vágyát kelti bennem s korántsem a megérkezés nyugalmát.>

<A levésnek, az időnek, a formálódásnak egy pontja még korántsem a lét, a forma, az örökkévalóság.>

<A levésből – a világ és az ember formálódásából – csak akkor születhetik meg forma, valami állandó és végleges, ha a megállás pontja nem utal tovább sem előre, sem hátra a levésre, ha a levés teljesen ki van küszöbölve belőle.>

Magukban a jelenségekben, úgy, amint vannak, s magában az ember öntudatában, úgy, amint él, ez a létállapot meg nem található. Egy jelenséggel tehetem, amit akarok, mindig csak jelenség marad, különböző pillanatok egymásutánja, s hasonlóan öntudatom normális és természetes állapotában. Hogy tehát a jelenség formát kapjon, jelenség voltának meg kell szűnnie. Mint ahogy a misztikusok szerint a léleknek meg kell szűnnie kreatúrának lennie, hogy egy lehessen az örökkévalósággal.

Természetes, hogy minden tárgy – egyéb tulajdonságai mellett – jelenség is, s ennyiben egy darab márvány és Pheidiasz szobra azonosak. De mi a különbség e márvány és Pheidiasz szobra között?, mi egy valóságos szoba levegője között, melybe az ablakon betűz a nap s a Rembrandt festett szobalevegője és napfénye között? Ha egy ilyen adott esetet megoldottunk, akkor megfeleltünk a természet és művészet különbségének egész kérdésére.

A különbség a márvány és a szobor, a valóságos és festett szobalevegő közt valószínűleg jóval több és lényegesebb, mint az, hogy a márvány faragatlan, a szobor faragott, a valóságos szobalevegő minden pillanatban változó, beszívható stb., a festett megrögzített, nem valóságos stb. (vagy egy ember és portréja között).

A misztikus azáltal egyesülhet a végtelennel – a nem-formával –, hogy előbb lelkét, mint formát megtalálja, benne egy egységet: kihámozza mindabból, ami rajta idegen, járulék stb. a külső végtelenségben, mely előtte és utána és körötte van, s mint magába lezárt formát fogja föl. De ez a forma nemcsak azért lezárt, mert kizárja magából a többi, szóval nem térbeli határ – hanem azért, mert önmagában benső egysége van, homogén, magába mindent fölszívó és önnön képére

mindent átalakító, úgyszólván benne a természeti: érzékek stb. – szintén lélekké kell hogy átalakuljanak. Csak miután a lélek formává vált, gondolhat arra, hogy egészen a formátlanba vesse magát, földadja határait stb. s ne féljen attól, hogy elvesz – mint előbb, amikor a formálódás formátlanjában élt –, mert ez az elveszés maga a legnagyobb megtalálás. A forma tehát a lelki életben nem a végső stáció, hanem átmeneti, de nélkülözhetetlen állapot, mintegy az örökkévalóság küszöbén – de már itt a lélek megszűnik kizárólag jelenségnek lenni, illetőleg fölszabaddul a jelenség állapot érzése alól – úgy érzi, „fejlődésében” már nincs tovább (ami ezután jön, az már nem „fejlődés”), állandóságának nem az az alapja, hogy én vagyok én, szóval nem az én-tudat, a jelenség individualitás volta, hanem olyan állandóság-érzés, amelyet az én-tudat nélkül is el tud képzelni, az egyensúlynak, a lezárt körnek, az összes pontok egymásnak megfelelésének állandósága ez, az egységé, a formáé, ahol nincs egy „előbb” és egy „utóbb”. – A művészetben a forma az utolsó instancia, a művész nem követi a misztikus a formátlanba, a végtelenbe – de egész a formáig újjuk paralel. Ahogy a misztikus lelkét a jelenségek végtelenségéből fölemeli egy magasabb rendű végességbe és lezártágba – melynek forma a neve – hasonlóan a művész a jelenséget a többi jelenségből és önmagának levéséből kiemeli és megszünteti jelenségvoltát és levését.

A műalkotás mindenízből az emberi szellem és a jelenségvilág egymástól való távolságának dokumentuma. Annak a vágyak alapján, hogy szellem és természet újra egyesülni akarnak, egymást penetrálni – ez a művészi ösztön – egymást mind messzibb taszítják egymástól s a művészi tevékenység tulajdonképpen ennél a taszításnál kezdődik.

{döntő tény: a jelen megszüntetése, az örökkévalóság elérésének legfőbb akadálya a jelen.}

Bergson. *Matière et Mém.* 59.¹⁶

Minden percepcióba, minden intuícióba beleszól az emlékezés: tiszta percepció, tiszta intuíciónál egyáltalán nincsen. Mi több, az emlékezés képes egészen fölemészteni az intuíciónál, a percepciónál. A művésznél az emlékezés nem emészti föl az intuíciónál, hanem segíti, hogy az intuíciónál a maga egészében fogja föl, megkülönböztesse az újat a régitől, a jelent a múlttól. Az intuíciónál azonban még nem művészet, nem forma. Először is minden intuíciónál számtalan intuíciónálból van összetéve, amelyeket az emlékezés tart össze. Ez minden emberben közös tény. Ez azonban még nem elég. Nincs olyan intuíciónál, amelyet a művész azonosmód használhatja, amint készen kapja, s annak az emlékezés-képnek, amely az egy tárgyban lévő különböző intuíciónálkat egy közös képpé köti össze, még további változásra kell keresztülmennie. Ez a processzus, amit a művészetben formálásnak nevezünk, bizonyos dolgok elhagyása, mások-

16 Henri BERGSON: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit.* Paris, Félix Alcan, 1896.

nak kiegészítése, kiemelés, hangsúlyozás vagy kiegyenlítés stb. Milyen princípium alapján *választ ki* a művész, hogy el, alakít át stb.? Miért ítél egy intuíciót értékesebbnek a másikkal? Pusztá önkénnyel jár el, vagy valami törvényszerűség van tevékenységében? Kétségkívül nem, vagy ha igen, műve a pusztá önkény műve lesz és nem számíthat általánosabb érdeklődésre, sem megértésre. Nem minden, ami különböző más dolgoktól, jellemző egy dologra, és a művésznek a jellemzőre van szüksége. Mit fog tehát elhagyni?, mit kiegészíteni?, és hogyan átalakítani?, azt fogja elhagyni, amit, ha intuíciója tárgya nem lenne előtte, hanem emlékeznék rá, mint valami látottra, elfelejtett volna – azt fogja kiegészíteni, amit emlékezése lassankint önként kiegészítene – és oly módon fog átalakítani, ahogy emlékezése átalakítana egy adott tárgyat: pl. egy figurának pózát, helyzetét, megvilágítását stb. – Percepciójának tárgya, a modell vagy egy táj akkor, amikor ez az emlékezés-kép (immár forma) készen van benne, csak arra fog nála szolgálni, csak arra fogja használni, hogy azt elevebbé, frissebbé tegye: de nem az emlékezés-képet fogja a tárgyhoz alkalmazni, hanem mindenkor a tárgyat az emlékezéshez, s ez utóbbiból csak azt fogja fölhasználni, amit az első megenged.

{mi a kritériuma arra, hogy valami jelentékeny-e vagy jelentéktelen? éppen az, hogy valamit elfelejtene.}

<Szóval az, ami elfelejthető, az nem jellemző. A művész emlékezése csak kvantitatíve különbözik a többitől: nagyobb fogékonyság a jellemző iránt és nagyobb felejtő-képesség a jelentéktelennel szemben. Minden emlékezés bizonyos fokig már formálás, átalakítás. Minél több jellemzőt látni valamely dologban és minél több nem jellemzőt elhagyni belőle: más szóval, minél tökéletesebben emlékezni egyfelől, minél tökéletlenebbül másfelől – ez a művész tevékenységének alapja. Ahhoz természetesen, hogy a jellemzőre emlékezzen, a jellemzőt meg is kell látnia: intuíció nélkül nincsen művészet. De az intuíció csak első állomása a művészi tevékenységnek. Az intuíció maga nem discernál:¹⁷ egy tárgyban, egy emberben, aki beszél stb., mikor előttünk van, minden egyformán jellemzőnek látszik. Az emlékezés mondja meg, hogy micsoda valóban jellemző, micsoda nem. S a művészi emlékezés épp abban különbözik a többitől, hogy nagyobb mértékben él benne e kritérium képessége, és hogy nemcsak a múltra, hanem a jelenre is kiterjed.

Amit azonban az emlékezés mint jellemzőt visszatart, nem okvetlen jellemző a tárgyra, hanem inkább jellemző lehet az emlékező alanyra, emlékezésének módjára. A szubjektivizmust, mivel lelki funkcióról van szó, nem lehet kizárni és nem lehet mindent egyformán és pontosan működő mechanizmusra levezetni.> A véletlent és önkényt nem lehet kiküszöbölni – de lehet megszorítani. S ami a fontos, nem az, hogy az egész mű-

vészi tevékenységet* s annak minden oldalát fölkutassuk, hanem inkább, hogy egy alapvető funkciót fődözzünk föl benne.

{*tudjuk jól, hogy intuíció, fantázia, az anyag stb. nagy szerepet játszik benne.}

A metafizikai rész: a művészet ugyanannak a metafizikai gyökérnek hajtása, mint a létre célzó filozófia és vallás. Megteremti a léte. S bizonyítéka annak, hogy mennyire az ember lelke mélyén fakad ez a szükség, hogy ebben a folyton változó és fejlődő világban valami állandót, valami időn kívülit és örököt fődözzön föl vagy teremtsen meg.

Ebben a művész rokon a misztikussal. Ők egyforma mélyen élik át a dolgok mulandóságát, folyását. De amíg a misztikus egy örök szubsztanciát érez mögöttük, amellyel egyesülni akar, addig a művész örök jelenségeket vet szembe velük.

Az egyszerű esetektől kell fölfele haladni a komplikáltabbhoz: kezdeni a *gyerekrajzokkal*. A gyerek csakis emlékezet után rajzol, s azt adja, ami a legáltalánosabb, ami a legnélkülönözhetlenebb valaminek megismerésére: mintegy az embernek fogalmát, ha itt lehet fogalomról beszélni: ez szemlélet, de a fogalom általánosságával bír. De egyúttal *legnagyobb fölületben* adja a dolgokat, mivel emlékezete ebben a formában őrzi meg őket. Ő igazán nem választ ki önként attitűdöket stb., hanem azt adja, amit emlékezete diktál neki.

Hasonlóan minden primitív művészet. Így továbbá egyiptomi, görög stb. művészet. Vö. Löwy.¹⁸

{A festő: mikor egy benne lévő képből vagy a modellből indul ki. (A cikkben előbb a másik esetet említeni, amikor egy *képből* indul ki, s ahhoz veszi a modellt.) Amikor a festő egy modell előtt ül, akkor nem egy részletből indul el s veszi sorra az egész modellt, hanem mindig az egészet tekinti, s aztán *gondolja*, rekonstruálja önmagában, szóval emlékszik rá. Ahányszor reá néz és ahányszor eltekint róla, mindig egy új és új fázisa az emlékezésnek jön létre. A festőnek úgyszólván be kell hunynia a szemét, hogy modelljét lássa. El kell tekintenie tőle, ha látni akarja. Ilyen különböző reá tekintésekből és eltekintésekből, ilyen emlékezésképekből, amelyek egymásra rakódnak és mind teljesebbekké válnak, jön létre a kép, a végleges emlékezés, amely különböző kvalitású emlékezéseknek szintézise.}

De innen fölfele menni a komplikáltabbakhoz, ahol ideák, karakterek, fogalmak stb. játszanak közbe, elvek, világnézetek. Vegyünk pl. egy ideális esetet, hogy egy szemlélőnek adva van bizonyos esemény- és ember-komplexum egy bizonyos időszakban: tegyük föl, hogy ő egyszerre áttekintheti annak minden egyes pillanatát, az összes helyeket, ahol a dolgok

17 Elkülönít, megkülönböztet, szétválaszt (fr.).

18 Emanuel Löwy: *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*. Rom, Verlag von Loescher & Co, 1900.

végbemennek, az embereknek minden mozdulatát, gondolatát, ösztönét stb. Mi módon lesz ezekből az eseményekből regény vagy dráma?

A mondott emberek közben aludni, sétálni, enni stb. fognak, közben más dolgokat csinálni stb., úgy hogy a valóságnak hatalmas desztilláción kell keresztülmennie, hogy bármilyen formának keretébe beleférjen. Vegyünk két esetet: 1) ezek az események olyanok, amelyek szorosan összefüggnek a helylyel, amelyen lejátszódnak, s az emberek olyanok, amelyeknek külsőségei, jelentéktelennek látszó dolgaik, az evésük, lefekvésük, stb., mind annyira összefügg az eseménnyel, hogy ha ezeket az ember elvonná, akkor az események minden érdekességüket, originalitásukat, egyéni jellegüket elveszítenék s belevesznének az ember emlékezésében más hasonló események tengerébe: hogy az ember egyáltalán emlékezzék rájuk, hogy megkülönböztesse őket, szüksége van ezekre a külső körülményekre, ha nem is valamennyire, de igen sokra: az ember tehát, ha magukra az eseményekre emlékezni akar, amelyeket ezúttal alkalma van a maguk teljességében intuálnia, e mellékkörülményekre is emlékeznie kell: szóval epizódokra, kitérésekre stb. s azért csak azt fogja elfelejteni belőle, ami semmiképpen sem jellemző, a többit azonban lehetőleg híven és együtt fogja emlékében megőrizni, mégpedig azért, mivel emlékezete sugallja neki, hogy e tényezőkre szüksége van – ilyen módon *epikus* dolog fog létrejönni; 2) az események azonban lehetnek olyanok, s az emberek, hogy a reájuk emlékezésnek nincs szüksége az ilyen mellékkörülményekre, megállnak magukban, mintegy a téren és időn kívül, anélkül hogy ezért elveszítenék originalitásukat és jelentőségüket, szóval azt, aminél fogva az ember egyéb emlékeitől megkülönbözteti; akkor a szemlélő mindezeket a mellékkörülményeket egyszerűen elfelejti, hogy annál világosabban emlékezzék arra, ami megmarad, radikálisabban von össze és hagy el, mint az első esetben, úgyhogy végre csak az emberek maradnak meg, legkiemelkedőbb szavaik és gesztusaik – s ekkor *drámai* dolog jön létre.

Az emberek élményei s a velük történő események többé vagy kevésbé vannak helyhez, rajtuk kívüli körülményekhez stb. kötve. Ha az olyan eseményekből pl. mint az Iliászé, ezeket a körülményeket elfelejteném, azzal magukat az eseményeket is elfelejteném: együtt élnek és halnak. Emlékezetem tehát nem fogja kiszakítani az embereket és eseményeket e körülményekből, amelyek nélkül nem emlékeznék rájuk. – Viszont egy görög tragédiának eseményei és emberei olyanok, hogy a rájuk emlékezésnek nincs szüksége vagy alig, ezekre a külső körülményekre: az emlékezés, mint fölösleges koloncokat elveti őket, mivel azt tapasztalja, hogy az eseményeket megőrizheti nélkülök is, sőt sokkal tisztábban.

De egyáltalán hogy jönnek létre az egyes formák? Annak eldöntése, hogy vajon a priori vannak-e adva, vagy fejlődés útján jönnek létre, szintén megvilágosodik ezáltal. Az életnek kü-

lönöző aspektusai vannak, s az egyes formák egy-egy ilyen aspektust fednek fel: sohasem az egészet. A regény más oldalát adja az életnek, mint pl. a líra, a szobor mását, mint a kép. Hogy ki melyik oldalát látja és éli az életnek, az teljesen egyéni dolog, szubjektív, mint a művészet egyáltalán, de nem arbitraire, hanem az ember egész lelki struktúráján, világfölfogásán, hajlamain stb. alapul. A lírikus, aki mindig befelé néz, esetleg elnéz olyan jelenségek fölött, amelyek egy másikat szünetlen faszcinálnak; a festő megáll olyan dolgok előtt, amelyek mellett a szobrász közömbösen elmegy. Ez az egyéni hajlam azonban nemcsak azt jelenti, hogy az egyik vagy másik inkább ezt vagy azt látja meg az életben, hanem inkább azt, hogy inkább erre vagy arra emlékszik. Azt mondhatni: ami az ő emlékezetének szférájába nem esik bele, az nem esik bele intuíciójának szférájába sem, vagy legfeljebb kivételesen, véletlenszerűen stb., de nem szükségszerűen és rendszeresen. Szóval: *nem arra emlékszik, amit lát, hanem azt látja, amire emlékszik vagy emlékeznék*. A szobrász azért lát másként, mert másként emlékezik. De hogy mért emlékezik másként? Ez a szubjektívizmusnak az az utolsó ténye, amelyre nincs felelet, de nem is lehet s nem is kell, hogy legyen. Egész múltja benne van a jelenében, determinálja a jelen intuícióját: de ez a múlt nem olyan, amelyben a múlt minden élménye és látománya benne van, összevissza, hanem ellenkezőleg, minden egy bizonyos szempontba van beleigazítva. Ezt a beleigazítást az ő speciális szobrász-emlékezése, illetőleg felejtése viszi véghez. Ő elfelejti a dolgoknak minden ábrázatját egynek kivételével. Ugyanígy a festő, költő stb. *Az életnek ebből a sokoldalúságából s az emberi emlékezésnek egyénenként variálódó relatív egyoldalúságából jöttek létre a formák*: tehát nem abból, hogy egy ember, aki az életben mindenütt novellákat látott, megteremtette a novella formáját, hanem abból, hogy ez s más emberek az életnek novellisztikus formáira emlékeztek, míg a többit elfelejtették.

{Az életnek ilyen egy-egy aspektjáról vett emlékezés-képek aztán masszává tömörülnek: formává – amelyek aztán a jelen s a jövőt szünetlen determinálják.

A formák tehát tényleg a *prioriai* az emberi szellemnek s megfelelnek az élet egy-egy ábrázatjának. A valóságba azonban akkor lépnek, mikor egy-egy ilyen aspektba tartozó élmények összesűrűsödnek, nyomasztóvá válnak s leszakadnak a többitől, differenciálódnak. A formák oly a priorik, amelyek a differenciálódás révén válnak *tudatosakká*, de virtuálment mindig jelen vannak.

Ilyen módon jönnek létre *világnézetek*. (Ilyen egyoldalúságból legtöbbször.)}

A formák tehát nem véletlenségek, hanem a *legnagyobb mértékben meghatározott valamik*, nem önkényesek, hanem kimerítik az embernek az élethez való lehető attitűdjeit s az életnek bizonyos oldalait magában megőrző képességét. A formák tehát az emberi szellem legmélyén gyökereznek s korlátozott számuk

sematizálja az attitűdöknek lehetőségét, mint pl. a filozófiai problémáké s a vallásos hiteké is. Amikor egy új forma létrejön, az az ember lelki struktúrájának legmélyebbre ható forradalmát jelenti, nem azt, hogy az ember valami újat látott meg az életben, hanem azt, hogy bizonyos dolgok újra egy csoporttá tömörültek emlékezetében s élni akarnak.

Az ember szabad akar lenni az életnek azon aspektjeitől, amelyekre ő emlékezik, s ezért fejezi ki őket. A kifejezésnek ez a legmélyebb titka: a fölzsabadító hatalma. Az ember a jelen alól föl akar szabadulni, az idő, a levés, a jelenségek alól – de csak azért, mert egész múltja benne van ebben a jelenben, ebben a jelenségben. Olyan dolog, amely nem volna kontinuitásban az ember múltjával, egyáltalán nem ingerelné művészi tevékenységére.

A művészet emlékezés.

A művésznél minden új intuíció merőben új dolog, nála minden jelenség a „jamais vu”¹⁹ jellegével bír. Ő az az ember, aki mindennap mindent elfelejt és mindent újra megtalál, mindent lerombol és újra fölépít, mindennap meghal és újra megszületik, s mindennap az újszülött szemével néz a világra. Nem áll meg az általánosságoknál, hanem mindent a maga legjellemzőbb, legsajátosabb voltában fog föl. (A valóságnak a terhét tehát tulajdonképpen csak ő éri – s ezért tőle kell várni a valóságtól megváltódás aktusát.) De már abban, hogy valamit így módon intuál, döntő szerepe van az emlékezésnek: annak kompakt masszájába ütközik az intuíció, s ennek hátterén emelkedik ki a maga újságában és eredetiségében. A művészi intuíció azonban nem fölületes meglátás, hirtelen megpillantás, hanem elmélyedés a dolgokba, s éppen ennek az „újságnak” és „eredetiségnek”, amit az intuíció első pillanatban magában rejt, elaborálása. De ez csak az emlékezés segítségével történik: a művész, mikor elmélyed dolgába, megkülönbözteti a *jamais vu*-ben a *déjà vu*-t, kiválaszt és hangsúlyoz – megkülönbözteti az általánost és a partikulárist, a partikulárist fogja kiemelni (szemben a tudóssal, filozófussal stb.). De ez csak úgy lehet, ha emlékezetében a jelennel rokon élmények már differenciálódtak, masszává tömörültek, amelyeken – és nem csügg élményein – jelen intuícióját kipróbálja. Ez a differenciált emlékezés massa fogja a jelen intuíciót determinálni, más szóval *formálni*. Tőle fogja megkérdezni a művész {nemcsak}, hogy micsoda valóban új és micsoda általános²⁰ van az ő intuíciójában, hanem azt is, hogy mi módon alakítsa azt át, hogy ez a valóban új szóhoz jusson, érvényesüljön. E nélkül az intuíció azon nyersen menne bele a művészetbe, s a művészet nem lenne egyéb, mint a maga egészében meglátott valóságnak minden részletével másolására irányuló hiábavaló erőfeszítés, melybe a legértékesebb intuíció is belefulladna – vagy pedig önkényes, véletlenszerű és szeszélyes kiválasztás, melyen semmilyen egységes fejlődés létre nem jöhetne. Hanem mivel a

művész tudja, hogy jelen intuíciójának hasonló élményekből emlékezete miket választott ki, mint partikulárisat, és mit hagyott el, mint generálisat, a jelenre is alkalmazni fogja tudni azt a princípiumot, amelyet emlékezete a múltra önként és mechanikusa alkalmazott. Kiválasztásának, kiegészítésének, átalakításának kritériuma tehát semmiképpen sem lehet az intuíció maga, amelyben minden egyszerre együtt van, értékes és értéktelen egymás mellett, csakúgy, mint a természetben – hanem adott intuíciójával rokon intuíciókból leszűrt és differenciált emlékezés masszája lesz az a kritérium, amely módját nyújtja annak, hogy a művész ne csak a múltra, hanem a jelenre is *emlékezzék*, szóval ne csak intuáljon, hanem *formáljon* is. Novellát, drámát, képet stb. intuálni az életben és a természetben csak azáltal lehet, hogy az emberben kész novellák, drámák, képek stb. élnek, amelyeket emlékezése *önként* kidolgozott és csoportosított.

*[az *általánosságokat* múlt intuícióiban nem felejt el, mert akkor az új intuícióban az *frappírozna* leginkább, ami általános volna benne, mivel az tűnne föl neki leginkább újnak: általánosságok nélkül egyáltalán nem lehet emlékezni (mint nem lehet intuálni). De a művészi intuíció éppen abban különbözik a profántól *fokozatilag*, hogy az általánosságokat jobban öszszevonja, többet felejt belőlük, mint amaz, s csak annyit tart meg belőlük, amennyi az intuíció egységes összetartásához éppen szükséges, és éppen annyit, amennyi éppen elegendő arra, hogy minden új intuícióban a benne lévő általánosságoknak *Pierre de Touche*-a²⁰ legyen. Nem az lesz tehát a művészi elhagyásnak kritériuma, amit a művész *egészen* elfelejtett, hanem amire legkevésbé emlékszik, leghomályosabban.

Helyesebben: az, amire legkevésbé emlékezik *aktuálisan*, hanem csak látensül, s ami az asszociációnál legkésőbb vagy egyáltalán nem merül föl benne.

Mert bár az emlékezés a múlt intuícióit aszerint csoportosítja, ami közös van bennük, szóval ami az általános jellegével bír, de az általános keretén belül az egyes intuíciók (szemben a profán emlékezéssel, ahol minden az általánosságba vesz, ami természetes, mivel az intuíciók már magukban általánosságok), az egyes intuíciók megőrzik egyéni jellegüket, sőt aktuálisan csakis azt, ami abból tűnik ki, hogy az asszociáció (a felismerésben) nem általánosságok révén történik, hanem a *partikularitások* révén, s csak azután adódik hozzájuk, vagy egyáltalán nem, az általános. (Pl. valakiben egy ismerősömről vélek ráismerni, de nem azért, mert az is férfi, vagy vele egyidős stb., hanem mert az arckifejezése, járása stb. hirtelen ráemlékeztet.) Az általánosnak és partikulárisnak ez a viszonya különösen érthető a művészetben, amely partikularitásokat ad, de egyúttal utal az általánosra is: az olyan egyes eset, amely teljesen magában álló, amely az abszolút kivétel, először is lehetetlen, ha pedig lehető, akkor művészi leg teljesebben jelen-

19 Sosem látott (fr.).

20 Próbakő (fr.).

téktelen és értéktelen. Az általánosnak és a partikulárisnak ezt a viszonyát az emlékezet hozza bele a művészetbe: valami partikuláris és generális egyszerre – és minél partikulárisabb, annál <generálisabb> {univerzálisabb} kell hogy legyen. Ez a típus (helyesen értelmezve).

A művészi és nem művészi emlékezés között csak *fokozati*, nem *faji* különbség van: s az, hogy az életben sem az image-souvenirek sem a souvenir-actiók²¹ nincsenek *kizárólag* egy-egy emberben, hanem mellettük megvannak átmeneti típusaik mindenféle nüánszban. A művész az az ember, akiben az image-souvenirek nagyobb mértékben vannak meg, mélyebb intuíciókkal telítettek és differenciáltabbak, mint másokban.

Ez az emlékezés-teória megmagyarázza a *műfajok* genesisét.}

Metafizikai rész: a művész érzi a való világ, a végbemenés terhét, mert ő intuálja igazán. Neki kell felszabadulnia alóla.

Különbséget teszek a Bergson-i souvenir-image-ok s a souvenir-actiók között, amelyek kvalitatíve különbözők, de persze rengeteg átmeneti típussal bírnak. A művész az az ember, akiben a souvenir-image-ok nagyobb mértékben és tisztábban élnek, mint a többi emberben és nem válnak – mivel természetüknél fogva nem válhatnak – akciókká, automatisme-má stb., mivel folyton változnak is annak arányában, ahogy új intuíciók csatlakoznak hozzájuk. {ez a karakter megmarad a műalkotáson, mely nem stimulál akcióra, hanem szemléletre.} Az ő emlékei tehát egyáltalán nem adekvátak az akcióival s azokban ki nem sühetnek. *A tőlük való megváltódás éppen a művészet.* Egy-egy emlékek végleges formává kialakulása a szabadságnak olyan pillanata, az örökkévalóságnak olyan megélése, amelyet a misztikus él meg (az ekszázisban), amikor eggyé lesz az Eggyel – főlzabadulva minden alól a végokhoz tér meg, a *léthez a levésből*.

{Az emlékezés megköti az embert, de egyúttal magában rejti a szabadságának lehetőségét, a formát.}

Az időnkívülségnek, az örökkévalóságnak e pillanatai azonban a misztikusnál is csak ideig tartók – ez a legnagyobb paradoxonjuk. Ahogy a misztikusok mondják: amíg az ember az időben él, nem szemlélheti sokáig az örökkévalóságot, {nem bírná el,} vissza kell térnie az időbe. Hasonló pontok a kész formák a művész életében, amelyek *véglegesek*, mivel az örökkévalóságot jelentik és mégsem lehet megmaradni náluk, mert az embernek folyton vissza kell térnie az időbe. Ebből a paradoxonból, az örökkévalóságért való e szünetlen küzdelemből s a róla lemondani képtelenségéből születik meg a művészet *fejlődése*: szóval a művészetben van fejlődés, amennyiben az idő oldaláról nézi az ember, és nincsen, amennyiben az örökkévalóságéről tekinti.

Ily módon az emlékezés: 1) *indítóoka* a művészi tevékenységnek, 2) a *formáló* e tevékenységben, szóval a legjelentékenyebb két faktor szerepét játssza, 3) az *örökkévalóság* jellegét adja meg neki.

{Emlékezés van matematikában, fizikában stb. szóval *mindenütt*.

De a fogalmi gondolkodásban is van emlékezés, mert az emlékezés tartja össze a fogalmakat.

A fogalmat formának hívni a művészi forma mellett annyi, mint metaforával élni. A szó szoros értelmében vett formába, amilyen a művészi, csak egyetlen tartalom fér bele, s ahány tartalom van, annyi forma van. Itt a forma mindig egyes eset. Ebből a szempontból a fogalom éppen a formának ellentéte, az abszolút nem-forma – mert nem-forma az, amibe minden belefér, mint ahogy nem-forma a tér vagy a végtelenség.

A par excellence vallásos élmény, a misztikus egyesülés az Eggyel, az ekszázis, szintén nem emlékezés, hanem – tiszta formájában – mindennek, az embernek magának is, elfelejtése.}

Emlékezet és fogalom (tehát művészet és filozófia), emlékezés és gondolkodás szigorúan megkülönböztetendők. A *fogalom nem emlékezés*, hanem absztrakció, a dolgok általánosságának elmondása. Mikor fogalmakkal gondolkodom, nem emlékezem, hanem viszonylatokat teremtek a fogalmak között. A dolgokra nem a fogalmakkal emlékezem, hanem a dolgokkal magukkal, azoknak élesebb vagy homályosabb képével. A gondolkodásban annyiban van emlékezés, amennyiben a dolgokat szemlélem, de akkor már nem tisztán fogalmakkal gondolkodom, hanem szemléletekkel, reprezentációkkal, képekkel.

A probléma most már az: hogy a gondolkodásban (továbbá a percepcióban) lévő emlékezést hogy lehet megkülönböztetni a művésztől?

S hogy a kész művészi forma (novella, szobor stb.) determinálja-e az egyes esetben az emlékezést, vagy fordítva?

Miben különbözik a művészi emlékezés az álométól?

Vagy egyáltalán a minden-ember emlékezése a művésztől? Az álmodozás a művészi alkotástól?

Mi a különbség a művészi s a történelmi emlékezés (vagy pl. egy regény s a memoár) között?

Zene és architektúra.

²¹ Kép-emlék (image-souvenir), emlék-kép (souvenir-image), és akció (fr.). Fülepnél: emlék[ezés]-kép.

{A *zene az érzelmek ritmusából* (szemben a szavakéval), az időből, a durée-ből, az érzelmek images-souvenirs-jéből vezető le; az *architektúra* a tér-képzetéből, reprezentációjából.

A történelemnek kritériuma az igaz és a nem igaz (ellentét Fioretti – mely jellemzőbb – s a történetírás között), a filozófiának a logikai következetesség és próba, a matematikának és geometriának más stb. – itt az emlékezet csak *passzív* szerepel, mint öntudatlan összekötő, amely nélkül gondolkodni és percipiálni éppenséggel nem lehet, csak a művészetben van *aktív* memória, úgy mint az álomban, melynek a művészet legközelebbi rokona. De az álom nem organikus, nincs benne fejlődés, nem differenciálja az életnek bizonyos aspektjeit, s ezért nem válhatik művészetté.}

Cézanne-nál – primitív – erősen látni az emlékkép működését a kontúrokban, épp ellentéte az impresszionistáknak. Az impresszionizmus az a művészetben, ami a történelem volna a legendával szemben. A történelem végcélja is a teljesség volna, egy időszaknak vagy napnak, vagy órának minden pillanatát megőrizni, s hogy ezt nem teheti, annak materiális okok állják az útját; az impresszionizmus ilyen órának vagy pillanatnak teljes történetét igyekszik adni vagy egy napnak történetét, mint Monet, de egy-egy pillanatát adni, amely csak ezt a pillanatot foglalja magában, míg az igazi művészi objektum *minden* pillanatot magában foglal.

A régiek lokális színei. Az emlékezet éppen azokra emlékezik és nem a reflexekre, nűánzokra stb. Este zöldnek látjuk – emlékezetünk hatása alatt – a fát, amelynek már egészen más a színe.

{Még a tragédia is, mely elpusztítja a jelenséget, a jelenség örökkévalóságáról beszél; mert ez a beszéd maga az örökkévalóság. A tragédia, a maga egészében tekintve, mint komplex egység egy új és örökkévaló jelenséget reprezentál az univerzumban, ahol legföljebb a faj örök. A tragédiában maga a halál is mint e jelenségnek része, csak az örökkévalóságnak egy ábrázata. A halál mint olyan nem található helyet a tragédiában, mint művészi alkotásban, anélkül, hogy egyik a másiknak megtagadása ne volna. De a tragédiában a halál is más, mint {csak} halál, talán több a természetinél, de mindenestre más és kizárja az utóbbinak gondolatát. A természeti halál már az életen túl van, s ezért az emberen és a formán túl: két külön világ, amelyeket mi sem köthet össze; a tragédiában a halál az életnek része, sőt esetleg legfontosabb része, szervesen beletartozik a művészet innenső világába. Nem egy *más* élet – mint a vallás számára a halál – hanem *ugyanaz* az élet a legmagasabbra fokozva.}

Ritmus. Ha visszagondolok valamire, amit valaha hallottam vagy olvastam, legyen az próza, de még inkább vers, valamit, amit hallottam vagy olvastam, de elfeledtem, még mielőtt erőfeszítésem a szavakat s a gondolatokat magukat vissza tudná idézni, valamilyen irányt érzek bennük, mozgást, beszélőszer-

veim feszültek, ki akarnak ejteni valamit, amit még nem tudnak, de csak *irányukat* érzik, a tendenciát, sőt *artikulálják* azt, amit még nincs jelen, a szót vagy mondatot, amit nem tudnak kiejteni: mintegy a struktúráját vagy kontúrját adják annak, aminek tartalma hiányzik. Ez onnan van, hogy a szavaknak nemcsak tartalmára és értelmére emlékszem, hanem a mozgásra, amellyel őket kiejtem, hasonlóképpen egy mondatnak is nemcsak jelentőségére, hanem vonalára, emelkedésére és esésére, ami nem kevésbé jellemző rá, mint tartalma. Minden szónak van ilyen vonala, emelkedése és esése, mint minden mondatnak. Ez mintegy a grafikája a szónak és mondatnak, minden színtől és tartalomtól ment vonal; az emlékezés tele van a szavaknak ilyen grafikájával, vonalaival, amelyeket a kiejtett vagy csak olvasott vagy hallott szavak hoztak létre benne, amely utóbbi esetben a beszéd mozgáscentrumai szintén leírják azt a vonalat, amit a kiejtésnél. Olvasni és hallani tulajdonképpen ugyanaz, mint beszélni. Ezekből a szavakból mintegy absztrahált hullámvonalakból jön létre a ritmus: amely vonalak között, dacára nagy változatosságuknak, még sincsen akkora változatosság és különbség, mint az integrált szavak között, melyek e vonalakon kívül még tartalmukat, színiüket, csengésüket is magukban foglalják. E grafikai hullámvonalak között csoportok vannak, s az egy-egy csoportba tartozók azonosak, mivel két egészen különböző értelmű szónak ez a hullámvonala egészen hasonló lehet egymással. Teszem azt: három, várom, károm, járom stb. – mind egészen különböző értelmű és színű szavak, amelyeknek vonala, mivel egy hosszú és egy rövid hang van bennük (amelyek itt méghozzá azonosak) s egy hangsúlyos és egy hangsúlytalan – csekély nűánss eltérések mellett nagyon analóg. Nos, az emlékezés ezeket a nűánzokat egyszerűen elhanyagolja s a legkiemelkedőbb sajátságokat tartja meg: e kiemelkedő sajátságok azonban akkor nagyon sok szóra alkalmazhatók. S ilyenformán a szavak bizonyos számú csoportokba igazodnak a vonaltípusok szerint, helyesebben ilyen vonaltípusok jönnek létre, amelyek jellemzők egész szócsoportokra, tekintet nélkül azok értelmére. De ezeken a vonaltípusokon belül is vannak még közösek: pl. hangsúlyozottság és hangsúlyozatlanság az egyik nyelvben, hosszúság és rövidség a másikban. Ugyanazok az elemek csaknem minden vonalban előfordulnak, csakhogy más-más sorrendben: teszem azt egy hangsúly és két hangsúlytalan elem vagy fordítva. Viszont azok a vonalak, amelyek több elemből állnak, teszem azt két hangsúlyból és három hangsúlytalanságból és így tovább, egyrészt ritkábbak s már ezért is kevésbé maradnak meg az emlékezetben, másodszor komplikáltságuknál fogva nehezebb is rájuk emlékezni, harmadszor már a kiejtés is többnyire két-három részre bontja őket, úgyhogy az emlékezetben nem mint egy vonal maradnak meg, hanem mint kettő, esetleg három, vagy még több. Mondhatni ezért, hogy bizonyos korlátozott számú ilyen vonal él az emlékezetben, viszonyuk két-három típus mindössze, amelyekbe valamennyi szó belefér, vagy egészen, vagy elszakítással. Ezeknek a vonalaknak egy-egy típuson belül való ismétlése vagy más típusokkal való keveredése oly módon,

hogy ismétlődés jöjjön létre, adja a ritmust. Tulajdonképpen minden visszaemlékezés ritmikus bizonyos fokig, de mégis különbség van a próza ritmusa s a versé között. Az elsőkben ezek a típusok minden rendszer nélkül keverednek, kizárólag vagy csaknem, a szavak értelme lévén a mérvadó. Az utóbbiban e kombináció szigorúan rendszeres. A kérdés most már ez: az emlékezet hozza-e létre e rendszert?, és miként hozza létre? Egy-egy ilyen vonalnak természete, hogy a vele azonosakat vagy analógokat evolálja (mint az alliterációban, ahol a szavak ugyanúgy kezdődnek), az emlékezés ama törvényénél fogva, hogy egy bizonyos percepció neki megfelelő emléket fog előidézni és viszont. Itt csak a vonal szerepelvén – eltekintve az általa képviselt szó tartalmától – az emlékezés a többi valamennyi hasonló vonalat fogja ehhez asszociálni, ami tulajdonképpen nem más, mint ugyanannak a hullámvonalnak megismétlődése. Ez az ismétlődés a vers ritmusa, s ezért az emlékezet mindenütt tendál az ilyen ritmus teremtésére, s erőszakot kell tenni rajta, amilyen a próza; és egészen bizonyos, hogy primitív népeknél, ahol a fejlődés még nem fődte be az emlékezés mechanizmusának spontánságát egyéb elemekkel, a vers ritmusa dominál, ha az a ritmus nem is egészen azonos azzal, amit mi ma versritmus alatt értünk. Az emlékezésnek tendenciája az, hogy egy bizonyos körön belül maradjon, mi több, hogy ismétljen.

A ritmus az, ami egy verset a priori determinál, a költő előbb érzi a ritmust, s azután önti bele a tartalmat: pl. Schiller, aki zenét érzett előbb.

Ugyanígy minden egyéb ritmus: az ember nemcsak az emberekre emlékezik, hanem a mozgásra is, amellyel percipálta őket, kontúrjukat lerajzolta, leírta. Ezekre a mozgásokra, kontúrokra absztrakte fog emlékezni, ugyanígy leveleknél stb. s azoknak ismétlése hozza létre a ritmust ornamentikában stb.

Az egész primitív fokon, mint recitativo, lehet csupán a ritmusnak erősebb kiemelése. Minél önállóbb a szavak ritmúsától, annál inkább zenévé válik, annál több új elemet hoz e ritmusba, amely elemek azonban szintén az emlékezés produktumai, amennyiben formák.

Ahogy a vers ritmusa szavak vonalaiból kerül ki, oly módon a zene az érzelmekéből. Az érzelmeknek is vannak emelkedéseik és eséseik, hosszabb és rövidebb pillanataik, magasságuk és mélységük, lüktetésük, lélegzetük – mivel bennük az ember egész pszichikai és fizikai léte képviselve lehet. A zene ezeknek az érzés-hullámoknak adekvát kifejezése. De ezek az érzések nem ömlenek át minden desztilláció nélkül a zenébe, mivel a zene nem az érzelmek kinematográfja vagy fonográfja, hanem ugyanazon a processzuson mennek át, mint a külső világ jelenségei. Bizonyos, hogy az archaikus zene éppolyan törvényszerűségeket fed föl, mint az archaikus képzőművészet, amelyek, mint ezek, szintén az emlékezetre vezethetők vissza. Bizonyos érzések tipizálódnak, a reájuk emlékezés vagy gondolás ugyanazon kontúrokat fődí föl bennük: az marad meg belőlük, ami legáltalánosabb bennük, lendületük eredő vonala, s így lesznek a fájdalomnak, öröme stb. tipikus melódiái, amelyek minden különbség mellett ugyanazon struktúrát, ugyanazon alapmotívumot rejtik magukban. A népdalok különösen jellemzőek erre, amelyeknek bizonyos számú témáik vannak: s mint ahogy egészen különböző népek primitív képzőművészetében ugyanazt a törvényszerűséget leljük meg, és alap-hasonlóságot, úgy a zenében is. Minél fejlettebb a zene, annál kevésbé mechanikus benne az emlékezés: paralel, mint a képzőművészetben, annál több másodrangú elemet vesz föl magába, több színű lesz stb., mint pl. a piktúra: az emlékezés mind több részletet, detailt tud fölvenni magába, egyúttal mindig elasztikusabb és egészségibbé is válik, de nem kevésbé döntő szerepű.

Tímár Árpád munkásságának bibliográfiája (1964–2017)

1964

Henzlmann Imre műkritikái és előzményei. Szakdolgozat. ELTE Bölcsészettudományi Kar. Művészettörténet Tanszék. Gépírat. Budapest, 1964. 45 p. – ELTE Művészettörténeti Intézet Könyvtára, ltsz. 179.

G. E. Lessing: Laokoon. Hamburgi dramaturgia. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963. [rec.] *Művészettörténeti Értesítő*, 13. 1964. 2. 157–158.

1965

Németh Lajos: Csontváry. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1964. [rec.] *Magyar Filozófiai Szemle*, 9. 1965. 6. 1072–1075.

1966

Három német grafikus kiállítása a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 1966. december 6. 7.

Jan van Heel festményei a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 1966. december 30. 7.

A marxista esztétika és az irodalomközpontúság problémája. *Művészeti Szemle*, 1. 1966. 1–2. 85–96.

Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1965. [rec.] *Magyar Filozófiai Szemle*, 10. 1966. 2. 357–360.

1967

Bakallár József festményei a Mednyánszky Teremben. *Népszabadság*, 1967. február 23. 7.

Böloni György: Képek között. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967. [rec.] *Népszabadság*, 1967. május 31. 7.

Börzsönyi Ferenc emlékkiállítása a Nemzeti Galériában. *Népszabadság*, 1967. március 10. 7.

Czene Béla kiállítása az Ernst Múzeumban. *Népszabadság*, 1967. november 1. 7.

Daumier és a francia karikatúra. A Szépművészeti Múzeum kiállítása. *Népszabadság*, 1967. október 13. 7.

Ferenczy Béni műveinek gyűjteményes kiállítása Székesfehérvárott. *Népszabadság*, 1967. november 30. 7.

Gaál Imre képei. [Budapest, Ernst Múzeum] *Népszabadság*, 1967. augusztus 11. 7.

Kass János grafikái a Kulturális Kapcsolatok Intézetében. *Népszabadság*, 1967. február 9. 7.

Kontha Sándor: Mészáros László. Budapest, Corvina Kiadó, 1966. [rec.] *Népszabadság*, 1967. január 5. 7.

Nagy István festményeinek kiállítása Székesfehérvárott. *Népszabadság*, 1967. január 20. 7.

Naiv művészek munkáiból. [Székesfehérvár, István Király Múzeum] *Népszabadság*, 1967. május 19. 7.

Október a plakátművészetben. [Budapest, Néphadsereg Központi Klubja] *Népszabadság*, 1967. november 2. 7.

David Alfaro Siqueiros: A művész és a forradalom. Ford. Hargitai György, Nagy Géza. Bev. Solymár István. Budapest, Kosuth Kiadó, 1967. (Esztétikai kiskönyvtár) [rec.] *Magyar Filozófiai Szemle*, 11. 1967. 3. 500–503.

Szabó Iván kiállítása a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 1967. február 4. 9.

Martirosz Szárján festményeinek kiállítása a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 1967. április 1. 7.

Üzbég iparművészeti kiállítás, *Népszabadság*, 1967. október 28. 9.

Varga Imre szobrai a KKI kiállítótermében. *Népszabadság*, 1967. február 27. 8.

1968

Bori Imre–Körner Éva: Kassák irodalma és festészete. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1967. [rec.] *Társadalmi Szemle*, 22. 1968. 4. 104–105.

Dolgozó emberek között. Kiállítás az Ernst Múzeumban. *Népszabadság*, 1968. január 26. 7.

Jobban, gondosabban. Új magyar festészet – Kiállítás a Nemzeti Galériában. *Népszabadság*, 1968. január 14. 10.

Körner Éva: Derkovits Gyula. Budapest, Corvina Kiadó, 1968. [rec.] *Népszabadság*, 1968. december 22. 7.

Vietnam. Farkas Aladár plasztikái. Bev. Goda Gábor. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1967. [rec.] *Népszabadság*, 1968. január 27. 8.

Záborszky Viola képei a Mednyánszky Teremben. *Népszabadság*, 1968. február 16. 7.

1969

Ferenczy Károly: Józsefet eladják testvérei. *Világosság*, 10. 1969. 12. 742–745.

Herbert Read: A modern szobrászat. Budapest, Corvina Kiadó, 1968. [rec.] *Kritika*, 1969. 5. 55–57.

1970

Az ismeretlen remekmű. A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 14. 1970. 3–4. 588–599.

Képzőművészet, műkritika, nyilvánosság. *Kritika*, 1970. 4. 43–46.

1971

„Le chef-d’œuvre inconnu”. Krisenzeichen der klassischen Malerei in einer Novelle von Balzac. *Acta Historiae Artium*, 17. 1971. 1–2. 91–102.

POPPER Leó elfelejtett Lukács-ismertetése. Sajtó alá rend. és bev. Tímár Árpád. *Irodalomtörténet*, 53. 1971. 4. 967–972.

Popper, Leó: Peter Brueghel der Ältere. + Die Bildhauerei, Rodin und Maillol. [Hg. von Árpád Tímár]. *Acta Historiae Artium*, 17. 1971. 1–2. 6–9, 10–16.

1972

A Derkovits-per. *Kritika*, 1972. 4. 5–7 [társszerző: Rózsa Gyula].

In memoriam Leo Popper. Popper Leó és a művészettörténet. Megjegyzések egy elfelejtett művészeti kritikusról. *Magyar Filozófiai Szemle*, 16. 1972. 2. 249–262.

Lukács György Kaffka Margitról. Sajtó alá rend. és bev. Tímár Árpád. *Irodalomtörténet*, 54. 1972. 3. 714–719.

Magyar naív művészet a XX. században. *Kritika*, 1972. 6. 29–30.

Németh József kiállítása a Múcsarnokban. *Kritika*, 1972. 5. 19.

Nosztalgia és szomorúság. Chagall-kiállítás Budapesten. *Világosság*, 13. 1972. 12. 751–753.

Popper Leó esztétikai írásaiból. *Magyar Filozófiai Szemle*, 16. 1972. 2. 249–261.

Varga Imre szobrai Tihanyban. *Kritika*, 1972. 9. 36–37; *Látóhatár*, 1. 1972. 12. 230–233.

1973

Albumdömping? A Corvina képzőművészeti kiadványairól. *Kritika*, 1973. 6. 23–24.

Bálint Endre kiállítása. *Kritika*, 1973. 3. 25–26.

Dési-Huber István elméleti munkássága. In: *Művészettörténet – tudománytörténet*. Szerk. ARADI Nóra. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973. 217–228.

Díjak, jutalmak – némi hiányérzettel. *Művészet*, 14. 1973. 4. 43.

Henszlmann Imre kora építészetéről. *Építés-Építészettudomány*, 5. 1973. 3–4. 574–552.

Georg Lukács über die Malerei. *Acta Historiae Artium*, 19. 1973. 1–2. 8–10.

A magyar műkritika főbb tendenciái a két világháború között. *Művészettörténeti Értesítő*, 22. 1973. 2. 94–97.

A margitszigeti emlékmű. *Kritika*, 1973. 1. 24.

1974

Les écrits de Lajos Fülep sur Cézanne par Ch[arles] de Tolnay. Écrits sur Cézanne par L[ajos] Fülep. *Acta Historiae Artium*, 20. 1974. 1–2. 103–124.

FÜLEP Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. *Cikkek, tanulmányok*, I–II. Vál., szerk., a jegyzeteket, a bibliográfiát és a névmutatót összeáll.: TÍMÁR ÁRPÁD. Bev. TŐKKEI FERENC. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1974. I. 660 p., II. 765 p.

Hauser Arnold pályakezdése. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 1. 191–196.

Hauser Arnold művei 1911–1918. Bibliográfia. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 1. 196–201.

Szemelvények Hauser Arnold ifjúkori műveiből. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 1. 202–204.

Újabb adalékok a Babits–Lukács-vitához. *Irodalomtörténet*, 56. 1974. 3. 618–626.

1975

DÉSI-HUBER István: *Művészeti írások*. Szerk., az utószót és a jegyzeteket írta: TÍMÁR Árpád. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1975. 277 p., 8 t. (Eszztétikai kiskönyvtár) benne: Dési Huber István, művész és teoretikus. 257–265.

1976

FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*. Vál., szerk., a jegyzeteket, a bibliográfiát és a névmutatót összeáll.: TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1976. 697 p.

Németh Lajos: Csontváry. Budapest, Corvina Kiadó, 1974. [rec.] *Ars Hungarica*, 4. 1976. 1. 182.

Szemtől szemben. Dési Huber István. (Horváth György: Dési Huber István. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1976.) [rec.] *Magyar Nemzet*, 1976. október 24. 13.

Tagolás, időrend, arányok. (A XIX. századi művészet állandó kiállításáról.) *Művészet*, 17. 1976. 11. 7–9.

1977

Ady Endre: Az élet szobra. Ady Endre képzőművészeti írásai. Sajtó alá rend.: Varga József. Utószó: Németh Lajos. Budapest, Corvina Kiadó, 1977. (Művészet és elmélet) [rec.] *Kritika*, 1977. 11. 30.

Losonci Miklós: Gerzson Pál. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1977. (Mai magyar művészet) [rec.] *Ars Hungarica*, 5. 1977. 1. 191–192.

Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót készítette: TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1977. 892 p. (Lukács György összes művei)

Újrealisták 1936–1977. *Kritika*, 1977. 7. 12–13.

1978

Dürer-Literatur in Ungarn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Acta Historiae Artium*, 24. 1978. 1–4. 391–396.

Miklós Pál: Vizuális kultúra. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészet köréből. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1976. [rec.] *Ars Hungarica*, 6. 1978. 1. 164–166.

Művészet 76. Főszerk. Rideg Gábor. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1977. [rec.] *Ars Hungarica*, 6. 1978. 1. 167.

Rózsa Gyula: Négy portré. A Munkácsy-díj nemzedéke. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1977. [rec.] *Művészet*, 19. 1978. 4. 44.

Az újjáépült Szlovák Nemzeti Galéria. *Művészet*, 19. 1978. 7. 42–43.

Johann Joachim Winckelmann: *Művészeti írások*. Ford. RAJNAI László, TÍMÁR Árpád. Vál. és az utószót írta: TÍMÁR Árpád. Budapest, Magyar Helikon, 1978. 270 p. [2. kiad. Budapest, Helikon, 2005.]

1980

Levelek Tolnay Károlyhoz. [Közreadja és bev. TÍMÁR Árpád]. *Ars Hungarica*, 8. 1980. 1. 155–160.

1981

A műkritika alakulása Keleti Gusztávtól a „Má”-ig. Hírlapok, folyóiratok. A korszak műkritikusai. *Magyar művészet 1890–1919*. Szerk. NÉMETH Lajos. A szerk. munkatársa: BERNÁTH Mária. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. (A magyarországi művészet története, 6/1–2.) 178–186.

Charles de Tolnay Links with Hungary. *The New Hungarian Quarterly*, Vol. 22. No. 83. 1981. 133–138.

Történelmi távlat és értékrend. *Művészet*, 21. 1981. 6. 6–7.

1982

Kállai Ernő: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek és tanulmányok. Vál. és bev. Forgács Éva. Budapest, Corvina Kiadó, 1981. (Művészet és elmélet) [rec.] *Kritika*, 1982. 7. 36–37.

Másról vitatkozzunk! *Kritika*, 1972. 1. 13.

Néhány megjegyzés vita közben. *Képzőművészeti Világhét 1980. A művészet a változó világban*, II. Budapest, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 1982. 35.

1983

Forma és világnézet. A fiatal Lukács és a képzőművészet. *Világosság*, 23. 1983. 10. 608–616.

Hauser Arnold Babits Mihályról. *Irodalomtörténet*, 65. 1983. 7. 915–920.

POPPER Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk., a jegyzeteket készítette és az utószót írta: TÍMÁR Árpád. A német nyelvű tanulmányokat ford. BONYHAI Gábor–TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983. 133 p.

Vorstufen der Kunstgeschichtsschreibung. + Der Auftritt Imre Henszmann's. + Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft am Anfang des 20. Jhs. In: *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Ausstellungskatalog. Red. Ernő MAROSI.

Budapest, Kunsthistorisches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1983. 7–9, 9–13, 73–77.

1984

„Az élet értéke”. Derkovits Gyula: Kivégzés. *Világosság*, 24. 1984. 6. 385–388.

Értékrend és tömegkommunikáció. *Művészet*, 25. 1984. 4. 1–2.

Fülep Lajos emlékkönyv. Cikk, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról. Vál., szerk., a jegyzeteket és a bibliográfiát összeáll.: TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1985. 390 p.

A mérce: Cézanne. Száz esztendeje, 1985. január 23-án született Fülep Lajos művészetfilozófus. *Évfordulók 1985.* Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1984. 30–35.

Charles de Tolnay e la cultura ungherese. In: *Charles de Tolnay. Giornata commemorativa organizzata d'intesa con l'Accademia della Scienza d'Ungheria.* Roma, 1982. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1984. 3–9.

1985

Dési Huber István. Fészek Galéria, 1985. április 2–26. Bev. TÍMÁR ÁRPÁD. Rend. Urv Ibolya. Budapest, Fészek Galéria, 1985. [4] p.

Dési Huber István levelei Detre Lórándnak. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Művészet*, 26. 1985. 5. 6–8.

Értékrend és tömegkommunikáció. *A művészet és/mint kommunikáció A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének a Képzőművészeti Világhét alkalmából rendezett tanácskozásain elhangzott előadások.* Budapest, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 1985. 19–23.

Lajos Fülep 1885–1970. A Prophet and his Time. *The New Hungarian Quarterly*, Vol. 26. No. 98. 1985. 165–172.

FÜLEP Lajos: Célszerűség és művészet az építészetben. [a II. rész töredékei] Sajtó alá rend. és a Megjegyzések Fülep Lajos tanulmányához c. utószót írta: TÍMÁR ÁRPÁD. *Ars Hungarica*, 13. 1985. 1. 129–143.

FÜLEP Lajos: Individualitás. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Hóbagoly*, 1985. 12–13.

FÜLEP Lajos: A kompozíció a modern művészetben. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Művészet*, 26. 1985. 1. 2–6.

FÜLEP Lajos: Konkrét jelentés. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Hóbagoly*, 1985. 17–22.

FÜLEP Lajos: Konkrét jelentés. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Somogy*, 13. 1985. 6. 24–27.

FÜLEP Lajos: Művészet és valóság. Sajtó alá rend. és a Megjegyzések Fülep Lajos művészetfilozófiai töredékéhez c. bevezetőt írta: TÍMÁR ÁRPÁD. *Magyar Filozófiai Szemle*, 29. 1985. 1–2. 254–271.

FÜLEP Lajos: A művészet jelentősége a múltban. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Új Forrás*, 17. 1985. 3. 34–37.

FÜLEP Lajos: A nyugtalanság. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Forrás*, 17. 1985. 1. 47–56.

FÜLEP Lajos: Rembrandt és korunk. Sajtó alá rend. és az Egy Fülep Lajos előadás szerkezetéről c. bevezetőt írta: TÍMÁR ÁRPÁD. *Kritika*, 1985. 1. 17–18.

FÜLEP Lajos: Szubjektum – objektum. Sajtó alá rend. TÍMÁR ÁRPÁD. *Hóbagoly*, 1985. 23–26.

Fülep Lajos emlékkönyv. Cikk, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról. Vál., szerk., a jegyzeteket és a bibliográfiát összeáll.: TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1985. 390 p.

Hincz Gyula tanulmánya Dési Huber István megjegyzéseivel. Sajtó alá rend. és bev.: TÍMÁR ÁRPÁD. *Ars Hungarica*, 13. 1985. 2. 233–235.

Magyar művészet 1919–1945, I–II. Szerk. KONTHA SÁNDOR. A szerkesztő munkatársa: TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985. (A magyarországi művészet története, 7/1–2.) benne: A művészeti élet szervezeti keretei. 48–91. + A művészet támogatásának formái. 92–115. + A korszak művészetelmélete. 145–167.

Negyven alkotó év – Képzőművészeti kiállítás a Múcsarnokban. *Kortárs*, 29. 1985. 8. 166–168.

1986

A Fülep-irodalomról. *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára.* Szerk. NÉMETH LAJOS. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 1986. 101–108.

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának tizenöt éve 1969–1984. Bibliográfia. Bev. ARADI NÓRA. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1986. 152 p.

A nagy út szakaszai. A Tretyakov Képtár új kiállítása. *Művészet*, 27. 1986. 10. 54–55.

Vengerszkie hudozsesztvennue sztudii, maszterszkie u szimpoziumü. *Iszksuztvo*, 1986. 3. 56.

1987

Fülep Lajos születésének 100. évfordulója alkalmából megjelent írások bibliográfiája. *Ars Hungarica*, 15. 1987. 2. 263–266.

TOLNAY Károly: *Teremtő géniuszok Van Eycktől Cézanne-ig*. Vál., szerk. TÍMÁR Árpád. Utószó: MAROSI Ernő. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1987. 259 p.

1988

Béke és szocializmus. Nemzetközi kiállítás Vietnamban. *Művészet*, 29. 1988. 1. 56–57.

FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988. 524 p.

Az ifjú Lukács a kritika tükrében. *Der Junge Lukács im Spiegel der Kritik*. Vál., a szöveget gondozta, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta: BENDL Júlia–TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum, 1988. 423 p. (Archívumi füzetek, 9.), benne: Lukács György ifjúkori műveinek fogadtatása Magyarországon. 7–25.

Pályakezdeés – elméleti alapvetéssel. Rabinovszky Máriusz ifjúkori tanulmánya. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR Árpád. *Ars Hungarica*, 16. 1988. 2. 213–221.

RABINOVSKY Máriusz: *Művészet és válság*. A kéziratot gondozta és az utószót írta: TÍMÁR Árpád. Budapest, Corvina Kiadó, 1988. 63 p. (Irisz), benne: Rabinovszky Máriusz és a modern művészet. 61–63.

1989

Képzőművészet és nyilvánosság. *Művészet*, 30, 1989. 7. 4–7.

Lackó Miklós: *Korszellem és tudomány 1910–1945*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1988. [rec.] *Holmi*, 1. 1989. 1. 119–121.

A műkritikától a művészetfilozófiáig. Fülep Lajos Rippl-Rónairól. In: *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest, ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1989. 208–213.

Novák Dániel művészeti írásai. *Művészettörténeti Értesítő*, 38. 1989. 1–4. 21–51.

The Young Lukács and the Fine Arts. *Acta Historiae Artium*, 34. 1989. 1–2. 29–39.

1990

Adalékok Henszlmann Imre életrajzához. *Ars Hungarica*, 18. 1990. 1. 133–141.

„Apja sváb, anyja szerb, ő tehát magyar”. Írta a „Németországból »haza« menekült zsidó”. Kállai Ernő. 2000, 2. 1990. 11. 57–60.

Van Gogh-centenárium Amszterdamban. *Új Művészet*, 1. 1990. 2. 49–51.

Hegyí Lóránd: Utak az avantgárdból. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1990. [rec.] *Új Művészet*, 1. 1990. 2. 61–62.

A Henszlmann-kutatás története. *Ars Hungarica*, 18. 1990. 1. 39–45.

Henszlmann Imre irodalmi munkássága. Bibliográfia. *Ars Hungarica*, 18. 1990. 1. 143–164.

HENSZLMANN Imre: *Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990. 475 p., 24 t.

Kié az Alap? *Élet és Irodalom*, 1990. június 1. 4.

A Majális festője közelről. Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzai, visszaemlékezések. Sajtó alá rend. és bev. SZINYEI MERSE Anna. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989. [rec.] *Holmi*, 2. 1990. 7. 840–843.

Megkésett recenzió két könyvről. Arnold Gehlen: *Kor-képek A modern festészet szociológiája és esztétikája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987. Werner Hofmann: *A földi paradicsom*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1987. [rec.] *Holmi*, 2. 1990. 3. 352–355.

A műkritikától a művészetfilozófiáig. *Rippl-Rónai vonzásában Tanulmányok, emlékezések*. Szerk. Laczkó András. Kaposvár, Városi Tanács, 1988. [1990!] 16–24.

1991

Folyóiratszeme. *Új Művészet*, 2. 1991. 1. 68–69.

„Magyarázatpróba” egy vita tanulságairól. *Új Művészet*, 2. 1991. 6. 65–67.

Száz éve született Ferenczy Béni és Ferenczy Noémi. Emlékülés Budapesten. *Új Művészet*, 2. 1991. 1. 61–62.

Szükség van-e országos tárlatra? *Új Művészet*, 2. 1991. 3. 92–93.

1992

Alap – Alapítvány. Magyar Alkotóművészeti Alapítvány. *Új Művészet*, 3. 1992. 9. 85–86.

Folyóiratszeme. *Új Művészet*, 3. 1992. 1. sz. 77–78; 6. sz. 86; 12. sz. 86.

Művészettörténeti bibliográfia 1984. Magyar és magyar vonatkozású publikációk. *Ars Hungarica*, 20. 1992. 2. 111–232 [társ-szerző: BARDOLY István].

A Papírgőzös utazása, avagy merre tart a Várfook Galéria. Czé-tényi János kiállítása. *Új Művészet*, 3. 1992. 1. 63.

1993

Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése. A kötet szövegeit gondozta, az előszót írta, a jegyzeteket és a névmutatót készítette: HÉVIZI Ottó és TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Lukács Archívum–T-Twins Kiadó, 1993. (Archívumi füzetek, 11.)

Egy „ragyogó paradigmaváltás” dokumentumai. Duchamp-kiállítás Velencében. *Új Művészet*, 4. 1993. 10. 22–25.

Hol tart a Csontváry-kutatás? *Új Művészet*, 4. 1993. 7. 78–80.

A képzőművészet és a változások. *Magyar írók I. világtalálkozója. Keszthely–Kaposvári művészeti fórum.* Szerk. LACZKÓ András. Kaposvár, Berzsenyi Irodalmi és Művészeti Társaság, 1993. 136–140.

Képzőművészeti irodalom Magyarországon a 19. század első felében. Kandidátusi értekezés. Gépirat. Budapest, 1993. 235 p. – MTA Könyvtár és Információs Központ, ltsz. 16476

Művészettörténeti bibliográfia 1985. Magyar és magyar vonatkozású publikációk. *Ars Hungarica*, 21. 1993. 2. 245–385 [társ-szerző: BARDOLY István].

Néhány rövid megjegyzés Pernecky Géza írásához. *Új Művészet*, 4. 1993. 8. 65.

Prágai tanulságok. *Új Művészet*, 4. 1993. 8. 18–19.

Ungartum und Europäertum im Werk von Kállai. *Acta Historiae Artium*, 36. 1993. 1–4. 212–215.

Vita Ferenczy István Mátyás-émlékmű tervéről. *Ars Hungarica*, 21. 1993. 2. 163–202.

The Young Lukács and the Fine Arts. *Hungarian Studies on György Lukács*, I. Eds. by László ILLÉS et al. Budapest, Akadémia Kiadó, 1993. 27–41.

1994

Bodonyi József művészettörténet-kritikája. *Ars Hungarica*, 22. 1994. 1. 179–183.

Élmény és teória. Adalékok Popper Leó művészetelméletének keletkezéstörténetéhez. *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus*

Györgynek tanítványai. Szerk. HÁV János. A szöveget gondozta és a bibliográfiát készítette: ERDÉLYI Ágnes–LAKATOS András. Budapest, Atlantisz, 1994. 415–442.

„A művészet útvesztője”. Benczúr a kritikák tükrében. *Új Művészet*, 5. 1994. 1. 16–17.

Művészettörténeti bibliográfia 1986. Magyar és magyar vonatkozású publikációk. *Ars Hungarica*, 22. 1994. 2. melléklet, 122 p. [társ-szerző: BARDOLY István].

A teljesség felidézése. György Péter: Az elsüllyedt sziget. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1992. (Dosszié) [rec.] *Holmi*, 6. 1994. 1. 149–152.

1995

Érték és értékrend. Sümei György–Tóth Piroska: Idekint és odabent. Beszélgetések képzőművészetről. Békéscsaba, Tevan Kiadó, 1994. [rec.] *Új Művészet*, 6. 1995. 5. 73–76.

FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll.: TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995. 622 p.

Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez. I. 1905–1910. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 1. 45–62.

„Képzőművészeti irodalom Magyarországon a 19. század első felében” című kandidátusi értekezésének vitája. [Tímár Árpád válasza az opponensi véleményekre] *Művészettörténeti Értesítő*, 44. 1995. 1–2. 161–163.

1996

Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Magyar Nemzeti Galéria, 1995. június–november. [rec.] *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1996. 3–4. 310–312.

Derkovits-vita 1954–1956. *Derkovits Gyula centenárium 1994. Emlékkülés. Szombathelyi Képtár, 1994. április 14.* Szerk. LŐRINCZ Zoltán. Szombathely, Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1996. 37–51.

ELEK Artúr: *Művészek és műbarátok. Válogatott képzőművészeti írások.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót készítette: TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Intézet, 1996. 300 p.

A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1896–1909. Az anyagot gyűjtötte és a kötetet szerk. TÍMÁR Árpád. Előszó: KISHONTHY Zsolt. Miskolc, MissionArt Galéria, 1996. 493 p. (Dokumentumok a Nagybányai Művésztelep történetéből, 1. – Nagybánya könyvek, 7.)

Szinyei a századelő magyar művészeti irodalmában. *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve*, 33–34. 1996. 575–580.

A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok. Szerk. Haris Andrea, Bardoly István. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. [rec.] *Műemlékvédelmi Szemle*, 6. 1996. 2. 81–84.

1997

Bohózat vagy bűncselekmény? Polemikus megjegyzések Radnóti Sándor könyvéhez. Radnóti Sándor: Hamisítás. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995. [rec.] *Művészettörténeti Értesítő*, 46. 1997. 3–4. 247–253.

A gótikus stílus kitüntetett helye Henszlmann Imre művészetszemléletében. *Művészettörténeti Értesítő*, 46. 1997. 1–2. 110–112.

A nagybányaiak első, 1897-es kiállításának fogadtatása. *Művelődés*, 50. 1997. 1. 17–21.

1998

FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917–1930*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1998. 500 p.

A nagybányai festőkolónia 1901-es szatmári kiállításának tanulságai. *Nagybánya konferencia. Szombathelyi Képtár, 1997. február 27–28*. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1998. 15–26.

Schickedanz Albert (1846–1915). Ezredévi emlékművek múltnak és jövőnek. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban, 1996. *Műemlékvédelmi Szemle*, 8. 1998. 2. 217–219.

1999

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke 1. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1999. 245 p.

A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából. Szerkesztette, bevezetést és az utószót írta, valamint a kronológiai vázlatot összeáll. MAROSI Ernő. A szövegeket gondozta és kommentálta: TÍMÁR Árpád et al. [Budapest], Corvina Kiadó, 1999. 386 p. (Egyetemi könyvtár. A művészettörténetírás alapjai) *benne*: Pulszky Ferenc: A régi műemlékek befolyásáról az új művészetre. 1841. 18–29. [társ szerző: MAROSI Ernő] + Pulszky Ferenc: A múzeumokról. 1875. 53–65. [társ szerző: MAROSI Ernő] + Bodonyi József: A magyar művészettörténetírás új útjai? 1936. 265–282. + Fülep Lajos: A magyar művészettörténelem fóladata. 1951. 283–305.

A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1910–1918. Az anyagot gyűjtötte és a kötetet szerk. TÍMÁR Árpád. Előszó: KISHONTHY Zsolt. Miskolc, MissionArt Galéria, 2000. 445 p. (Dokumentumok a Nagybányai Művésztelep történetéből, 3. – Nagybánya könyvek, 9.)

Rippl-Rónai József gyűjtemények kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1988. *Művészettörténeti Értesítő*, 48. 1999. 1–4. 194–198.

Új Csontváry-reneszánsz? Lehel Ferenc: Csontváry. Szerk., vál. és a bevezetést írta: Miltényi Tibor. Budapest, Szellemkép Bt., 1998. (Szellemkép könyvek, 2.) [rec.] *Buksz*, 11. 1999. 1. 9–21.

2000

Forráskritikai problémák a Csontváry-kutatásban. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 1. 134–144.

Művészettörténeti Kutató Intézet. *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, II. H–Ö. Főszerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2000. 858–859.

Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet. Budapest, MTA, 2000. 19 p. (A Magyar Tudományos Akadémia Kutatóintézetei, 29.)

2001

Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter. Szerk. TÍMÁR Árpád et al. A bibliográfiát összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria–MissionArt Galéria, 2001. 483 p.

Mattis Teutsch and Der Blaue Reiter. Eds. Árpád TÍMÁR et al. Bibliography comp. Árpád TÍMÁR. Budapest, Hungarian National Gallery–MissionArt Gallery, 2001. 484 p.

A nagybányai művészek 1898-as művészetpedagógiai programja. + Réti István–Thorma Károly: A művészeti nevelésről. 1898. *Ars Hungarica*, 29. 2001. 1. 143–145, 146–154.

NÉMETH Lajos: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*. Vál., szerk. a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. HORNYIK Sándor–TÍMÁR Árpád. Utószó: KOVALOVSKY Márta. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001. 381 p.

2002

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke 3. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1926–1937*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2002. 266 p.

Kortárs művészet múzeumi gyűjteményekben 1988–1999. Szerk. Keszthelyi Ferencné, Pataki Gábor, Sűmegi György. Budapest, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2001. [rec.] *Magyar Iparművészet*, 2002. 3. 49–50.

A Nemzeti Szalon alapítása. Cikkek, híradások a korabeli sajtóban. *Ars Hungarica*, 30. 2002. 2. 411–428.

„Utazás sikere”. „Megtekintésre méltó” műalkotások Novák Dániel magyarországi útirajzaiban. In: *Détsy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. BARDOLY István–HARIS Andrea. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002. 561–583.

2003

[Beszélgetés Fülep Lajosról]. In: DIZSERI Eszter: *Fülep Lajos élete*. Budapest, Kálvin János Kiadó, 2003. 276–277, 281–282.

The Foundation of the National Salon. In: *Public Spaces of Modern Architecture in Budapest 2. Artists Studios and Exhibition Spaces*. Ed. Zsófia NÉMETH. Budapest, Ernst Múzeum, 2003. 193–198.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött íráskok / Gesammelte Werke 4. Schriften in deutscher Sprache 1926–1930*. Hg. von Monika WUCHER–Csilla MARKÓJA–Árpád TÍMÁR. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2003. 297 p.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött íráskok / Gesammelte Werke 8. Mednyánszky László, 1943. Cézanne és a XX. század konstruktív művészete, [1944]. Picasso, 1948*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2003. 199 p.

Mednyánszky László a magyar sajtóban 1876–1919. In: *Mednyánszky. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria 2003. október 14. –2004. február 8.* Szerk. MARKÓJA Csilla. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. 2003. 56–70.

Sélection d'articles parus dans la presse hongroise au sujet des aspirations de la peinture française moderne 1863–1894. In: *Monet et ses amis. Catalogue*. Éd. Judit GESKÓ. Budapest, Edition Vince–Musée des Beaux-Arts, 2003. 33–41.

Szemelvények a modern francia festészeti törekvések magyarországi sajtóvisszhangjából 1863–1894. In: *Monet és barátai. Kiállítási katalógus*. Szerk. GESKÓ Judit. Budapest, Vince Kiadó–Szépművészeti Múzeum, 2003. 33–41.

2004

Fülep Lajos historizmuskritikája. In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2004. 525–531.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött íráskok / Gesammelte Werke 6. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1938–1944*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2004. 256 p.

Ladislav Mednyánszky in the Hungarian Press 1876–1919. In: *Mednyánszky. Slovak National Gallery*, 29. April–29. August 2004. Ed. by Csilla MARKÓJA. Bratislava, Slovak National Gallery, 2004. 62–79.

Ladislav Mednyánszky v uhorskej tlači 1876–1919. In: *Mednyánszky. Slovenská národná galéria*, Bratislava, 29. April–29. August 2004. Zost. Csilla MARKÓJA. Bratislava, Slovenská národná galéria, 2004. 62–79.

Mednyánszky in der ungarischen Presse 1876–1919. In: *Mednyánszky. Ausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie 14. Oktober 2003–8. Februar 2004*. Hg. von Csilla MARKÓJA. Budapest, Ungarischen Nationalgalerie, 2004. 56–70.

Mednyánszky László élete és munkássága az egykorú magyarországi sajtóban, I. 1876–1888. *Ars Hungarica*, 32. 2004. 2. 379–404.

2005

Rippl-Rónai József pályakezdése az egykorú magyar sajtó tükrében. In: *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk. ANDRÁS Edit. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005. 153–164.

2006

Farkas Zoltán (1880–1969). In: „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*, I. Szerk. BARDOLY István–MARKÓJA Csilla. Enigma, 13. No. 47. 2006. 243–261.

Van Gogh művészetének fogadtatása Magyarországon. In: *Van Gogh Budapest. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban*. Szerk. GESKÓ Judit–GOSZTONYI Ferenc. Budapest, Vince Kiadó, 2006. 131–157.

„Iparművészetünk szecessziója”. A Műhely művészeti egyesület megalakulása és első kiállítása. *Ars Hungarica*, 34. 2006. 2. 391–406.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött íráskok / Gesammelte Werke 5. Schriften in deutscher Sprache 1931–1937*. Hg. von Monika WUCHER–Csilla MARKÓJA–Árpád TÍMÁR. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2006. 243 p.

The Reception of Van Gogh's Art in Hungary. In: *Van Gogh in Budapest. Exhibition at the Museum of Fine Arts*. Ed. by Judit GESKÓ–Ferenc GOSZTONYI. Budapest, Vince Books, 2006. 130–157.

2007

A Magyar Művészet Műkereskedés nagyváradi kiállítása 1908-ban. In: *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. BEREZC Ágnes–L. MOLNÁR Mária–TATAI Erzsébet. Budapest, Praesens, 2007. 75–81.

2008

Beszélgetések Zádor Annával [1983, 1992]. *Zádor Anna*, 1. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 15. No. 54. 2008. 87–132, 133–170.

Beszélgetések Zádor Annával [1983]. *Zádor Anna*, 2. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 15. No. 55. 2008. 89–110, 143–162.

Beszélgetések Zádor Annával [1987, 1992]. *Zádor Anna*, 3. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 15. No. 57. 2008. 15–41, 83–92, 93–121.

A MIÉNK művészegyesület története a korabeli sajtóban, I. *Művészettörténeti Értesítő*, 57. 2008. 1. 47–82.

A MIÉNK művészegyesület története a korabeli sajtóban, II. *Művészettörténeti Értesítő*, 57. 2008. 2. 249–286.

[Önéletrajz.] *Napút*, 10. 2008. 10. 39–40.

2009

Beszélgetések Zádor Annával [1992]. *Zádor Anna*, 4. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 15. No. 58. 2009. 34–67, 68–95.

Gosztonyi Ferenc „A magyar művészettörténet-írás története (1875–1918). A »Pasteiner-tanszék« című doktori (PhD-) értekezésének vitája [opponensi vélemény]. *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 1. 171–173.

„A magyar művészet szabadságharca”. Fülep Lajos szellemi végrendelete. In: *Az olvasó. Írások Lakatos András tiszteletére*. Szerk. FOGARASSY Miklós. Budapest, Osiris Kiadó–Országos Széchényi Könyvtár, 2009. 140–151.

Néhány adat az Erzsébet téri Nemzeti Szalon építésének történetéhez. *Ars Hungarica*, 35. 2007 [2009]. 2. 391–410.

„Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény*, I–III. 1901–1912. Gyűjtötte, válogatta, szerkesztette, a névmutatót készítette és bev. TÍMÁR Árpád. Budapest–Pécs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Janus Pannonius Múzeum, 2009. I. 511 p., II. 516 p., III. 525 p.

2010

„Az ideiglenesség félreismerhetetlenül ki legyen fejezve”. Adalékok a pozsonyi Szent Márton-szobor történetéhez. In: *„Ez a világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. BUBRÁK Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat Kiadó, 2010. 647–658 [társzerző: BARDOLY István].

Magyarországi vagy magyar? Mi valósult meg Fülep Lajos akadémiai székfoglalójának programjából? *Marosi Ernő*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 16. No. 61. 2009 [2010]. 46–55.

2011

Csanak Dóra (1930–2010). *Holmi*, 23. 2011. 2. 281–282.

Egy apró korrekció Zádor Anna Pollack-monográfiájához. In: *„És az oszlopok tetején liliomok formáltattak vala” – Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára*. Szerk. TÓTH Áron. Budapest, CentrArt Egyesület, 2011. 191–194.

Fülep Lajos: Szemelvény Fülep Lajos művészetfilozófiai töredékeiből. Közreadja TÍMÁR Árpád. *Ars Hungarica*, 37. 2011. 2. 136–148.

Lukács György és a Nyolcak. *A Nyolcak helye*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 18. No. 69. 2011. 52–65.

Nemes Marcell a korabeli sajtóban. In: *El Grecótól Rippl-Rónaiig. Nemes Marcell, a mecénás műgyűjtő*. Szerk. NÉMETH István. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2011. 126–141.

Relle Pál és a Nyolcak. *A Nyolcak helye*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 18. No. 69. 2011. 84–93.

2012

„Az arckép festőjéről”. Fülep Lajos írása Tihanyi Lajosról. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 1. 104–117.

2014

„Aki nem hódolt előtte, az nem magyar”. A Tisza István-szobor pályázata és felavatása a korabeli sajtóban. *Népszabadság*, 2014. július 7. 15.

Bodonyi József két elfelejtett írása. [El Greco; Julius von Schlos- ser és a művészettörténet bécsi iskolája]. Közreadja: TÍMÁR Árpád–GOSZTONYI Ferenc. *Enigma*, 21. 2014. No. 80. 44–47.

Derkovits Gyula pályafutásának visszhangja a korabeli magyar sajtóban. In: *Derkovits. A művész és kora*. Szerk. BAKOS Katalin–ZWICKL András. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2014. 106–121.

Elek Artúr bátorsága. *Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vészkorszakban*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 21. 2014. No. 80. 48–55.

Fülep Lajos: Elek Artúr. Előadásvázlat, 1947. Közzéteszi: TÍMÁR Árpád. In: *Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vészkorszakban*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 21. 2014. No. 80. 67–69.

Képcímek és képértelmezések. Megjegyzések néhány Csontváry festmény címváltozatához. *Jelenkor*, 57. 2014. 4. 433–441.

Kernstok Károly gyűjteményes kiállítása 1917-ben. *Művészettörténeti Értesítő*, 63. 2014. 1. 95–105.

Kis magyar emlékműtörténet. A Tisza-szobor fogadtatása a korabeli sajtóban (1927–1934). *Jelenkor*, 57. 2014. 7–8. 856–866.

Magyar művészek grafikai kiállítása Amerikában 1913–1914. A tárlat magyarországi sajtóvisszhangja. *Ars Hungarica*, 40. 2014. 2. 247–256.

„Néhány szép és artisztikus tervezet”. Lakatos Artúr kiállítása elé. *Jelenkor*, 57. 2014. 1. 88–91.

Témák és módszerek. Szabó Júlia: Utak és tanulságok. Válogatott művészettörténeti tanulmányok és műkritikák. Vál. és szerk. Marosi Ernő. Budapest, Balassi Kiadó, 2014. [rec.] *Jelenkor*, 57. 2014. 12. 1335–1340.

2015

Köszöntő. *Enigma*, 21. No. 82. 2015. 169–170.

Művelődéstörténeti körkép – kapcsolati hálóra építve. Rockenbauer Zoltán: Apacs művészet. Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók, 1900–1919. Budapest, Noran Libro, 2014. [rec.] *Jelenkor*, 58. 2015. 4. 481–488.

2016

Kortársak a Galimberti házaspár művészetéről. *Művészettörténeti Értesítő*, 65. 2016. 2. 281–296.

Remekművek és kismesterek. Gellér Katalin: A magyar szimbolizmus. Budapest, Corvina Kiadó, 2016. [rec.] *Ars Hungarica*, 42. 2016. 4. 425–428.

2017

FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások IV. Cikk, tanulmányok 1931–1950*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2017. 513 p.

Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadás-történetéhez, II. 1911–1925. *Ars Hungarica*, 43. 2017. 2. 155–178.

FÜLEP Lajos: Esztétikai dolgok, I. A kéziratot kiolvasta és közlésre előkészítette: TÍMÁR Árpád. *Ars Hungarica*, 43. 2017. 2. 234–253.

Lehel Ferenc és a keresők. In: *Passuth Krisztina 80*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 24. No. 90. 2017. 47–52.

NÉMETH Lajos: „Szigetet és mentőövet!” Életinterjú 1986. Sajtó alá rend., jegyzetek: TÍMÁR Árpád et al. Budapest, MTA BTK Művészettörténeti Intézet–MissionArt Galéria, 2017. 357 p.

Összeállította: Bardoly István

