

ARS
UNGARICA
1978/2

AKADÉMIAI KIADÓ



ARS HUNGARICA

SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS

1978

VI. ÉVFOLYAM
2. SZÁM

FELELŐS SZERKESZTŐ
TÍMÁR ÁRPÁD

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST I., URI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI

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

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1978

Megjelenik évente kétszer

**Megvásárolható az Akadémiai Könyvesboltban 1052 Budapest V., Váci utca 22.
és az Akadémiai Kiadó Terjesztési Osztályán 1054 Budapest V., Alkotmány utca 21.**

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1978

Printed in Hungary — 79.6219 Akadémiai Nyomda, Budapest

TARTALOM

Zolnay László: A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez. 3. közlemény	179
András Edit: A Hét képzőművészeti kritikája 1890 és 1914 között	205
Nagy Zoltán: Uitz Béla első moszkvai évei. 1926–1930.	245
Hegy Lóránd: Korniss Dezső második alkotói korszaka. 1933–1937.	275
Szirmai János: A szocilaista építészet problémái Magyarországon a fel- szabadulás után	323

DOKUMENTUMOK

Prokopp Gyula: Levéltári adatok Georg Raphael Donner pozsonyi évei- hez	329
Ferenczy Noémi önéletrajza és levele Tolnay Károlyhoz	341
Interju Köves Oszkár műgyűjtővel	349

TÁJÉKOZÓDÁS

Németh Lajos: Hauser Arnold. 1892–1978.	361
Sz.H.: Haus Huth. 1892–1977.	365
Wessely Anna: Antal Frigyes. 1887–1954.	369
Szemle	379

CONTENTS

Zolnay, László: Contributions to the History of the Building Activity of the Late Zólyom County 3.	179
András, Edit: Art Criticism in the "A Hét" between the Years 1890–1914	205
Nagy, Zoltán: Béla Uitz – the First Years in Moscow 1926–1930	245
Hegyí, Lóránd: The Second Creative Period of Dezsó Korniss 1933–1937	275
Szirmai, János: The Problems of Socialist Architecture in Hungary in the Period following the Liberation of the Country	323

DOCUMENTS

Prokopp Gyula: Some New Archival Data in Connection with G. R. Donner's Stay in Pozsony (Pressburg)	329
Noémi Ferenczy – an Autobiography and a Letter to Charles de Tolnay	341
An Interview with Oszkár Köves, Art Collector	

SURVEY

Németh, Lajos: Arnold Hauser 1892–1978	361
Sz. H. : Hans Huth 1892–1977	365
Wessely, Anna: Frederick Antal 1887–1954	369
Review	379

A RÉGI ZÓLYOMI ISPÁNSÁG ÉPÍTKEZÉSEINEK TÖRTÉNETÉHEZ

3. Közlemény

A KÜRTÖSI CSALÁDBÉLIEK MŰVÉSZETTÖRTÉNETI HAGYATÉKA

PRO DOMO

Zólyom és Besztercebánya közvetlen környékének falvaiban a magyarországi középkor képzőművészetének élő kövületeként számos későromán és gótikus templom, vár, castellum, megannyi freskó, szobor és táblakép maradt meg. Ezekre az építészeti, szobrászati és festészeti emlékekre joggal irányult a régebbi magyar és a modern szlovák és cseh kutatás figyelme. Ezeknek a műemlékeknek és műtárgyaknak egy része bizonyos vonatkozásban zárt csoportot alkot. A mécenátus közössége teszi zárt egységgé őket.

Négy évtizeddel ezelőtt a hajdani Zólyom vármegyének néhány községe, Pónik, Cserény, Micsinye, Zolna, Dubravica alapításának, telepítésének, birtoklásának történetével foglalkoztam. (1)

Ezek a falvak – közeli-távolabbi szomszédaikkal, Ocsovával, Szászfaluval, Hajnikkal, Radvánnyal s magával Besztercebányával, Zólyommal együtt – fontos, emlékezetes helyei a hajdani Magyarország művészettörténetének! (Kelet felől az őserdők alján sarló alakban karolják át Zólyom és Besztercebánya között a Garam-völgyet.)

Csak példaképpen említem: az 1282-ben először említett Pónik falunak 1310-ben épült gótikus templomocskája őrizte meg hazai művészettörténetünk legrégebbi nek vélt táblaképét, a Jeremiás prófétát ábrázoló festményt. (2) Korát 1390–1400 tájára teszik.

Cserény – Cerin – a maga egyenes szentélyzáródású – 1300 és 1332 között épített – templomával, freskóival, szárnyasoltárával, táblaképeivel, szobraival éppen úgy tárgya a szlovák, mint a magyar kutatásnak. (3)

Ide számíthatjuk a közeli Felsőmicsinye (Horná Miciná) és a Zolna freskókkal diszitett középkori templomát is. A micsinyei templomot 1309-ben, a zolnait 1311-ben építették. Ezeket a freskókat is – amelyeket a XVI. század lutheránus puritanizmusa mérszrétegekkel tett láthatatlanná – most tisztítják meg és restaurálják a szlovák műemlékvédelem jókezü restaurátorai.

Ehhez a körhöz kapcsolódik Dubravica kicsiny gótikus templomának (4) egyik oltártöredéke is. Ez – az egyik cserényi oltárhoz hasonlóan – már régebben Budapestre került. A dubravicai "Krisztus rokonsága" n. táblakép, a maga reneszánsz formavilágával, régóta foglalkoztat. Szinte érthetetlenül került a távoli tájra. Hiszen környékén ezidét még – 1510–1520 körül – a legfejlettebb bányavárosi művészetet is későgótika jellemzi. (5)

Ezekhez a templomokhoz fűzül a közeli Szászfalva (Sasová) XVI. századi építési temploma és ennek a templomnak gazdag, sokrétű képzőművészeti hagyatéka. (6)

Az egyes templomok építésére, műtárgyak megalkotására vonatkozó meghatározásnak (a várható eredménnyel látszólag arányban sem álló) sok elemző munkát szenteltem. Ebben nagy segítségemre volt az, hogy – noha Zólyom vármegye monografikus történeti feldolgozása soha nem jelent meg – a magam régebbi forráskutatásain kívül felhasználhattam néhai dr. Föglein Antalnak, e megye hajdani levéltárosának kéziratosa hagyatékát. (7)

A jelenlegi helyreállítási munkák eredményeinek megismertetésében a beszercebányai Közép-szlovákiai Műemlékfelügyelőségénél működött Prof. Balassa Géza ur volt nagy segítségemre.

Elöljáróban azt jegyezném meg: kis elemzéseim látszólag csupán a szlovákiai művészet történetét gazdagítják.

Azonban a régi történeti Magyarországnak un. nemzeti művészetét, mi nem z e t k ö z i , sok nemzetiségű művészettörténetnek tekintjük.

A középkori Magyarország benneállt Európa szupranacionális műveltségének eleven véráramában, hol itáliai, hol francia, hol meg német és cseh művészeti áramlatok értek bennünket. Ezeknek ötvözetei csapódtak le Közép-Magyarországnak a török korban megsemmisült s a hajdani keleti és északi országperemeknek megmaradt művészetében.

Igy azután a kutatás egyes részleteredményei a távoli Zólyomból is visszautalnak a megsemmisült közép-magyarországi művészeti bázisok – Buda, Esztergom udvari művészete – felé is. Ezért azt hiszem, ha talán nem is konkrét munkám, de annak módszertana beleilleszkedve az európai művészettörténetbe mind a magyar, mind a szlovák kutatásra hasznos. Eredményeim így – ha vannak – inkább módszertaniak. Mégis a kutatásnak ezek a módszertani kísérletei – egyházak donátorainak, patrónusainak kutatása – az analógiák, stíluskritikai összehasonlítások felé vezető további utak első lépcsője lehet. Ez a próbálkozás talán segít abban, hogy merre keressük – kicsiny erdélyi vagy szlovák falvakban is lecsapódott – nagy középkori művészeti emlékeinknek kirepítő műhelyeit.

Egyes művészeti emlékeknél, azoknak magas kvalitásánál fogva, önkéntelenül felmerül: honnan kerültek ezekre a tájakra – néha alig pártucát lakosu kicsiny falvakba – olyan érett művészek, mint például a lipcai, turóci, zólyomi, gömöri templomocskák freskóinak piktorai?

Mi a magyarázata annak, hogy a zsebkendőnyi nagyságu Dubravica falucska csepp temploma számára 1510-ben olyan, reneszánsz ihletésű táblakép készül, amely akár a budai vagy pesti plébániatemplomokat vagy a Hippolit- és Bakócz-kori esztergomi bazilikát is ékesíthette volna?

És így ha – a művészet-szociológia eszközével – sikerül felderíteni a donátort, a patrónust, annak körén, személyén át arra a kérdésre is feleletet kaphatunk: a megrendelő után hol, milyen körben, merre próbáljuk keresni a kivitelezőt? A donátor nyomán merre keressük immáron az építőt, a festőt, a szobrászt?

A középkor-magyarországi s a szlovákiai művészettörténet viszonyát világítja meg J. Krása művészettörténész. A szlovákiai középkori falfestmények újabb

feltárásairól 1959-ben írt munkájában rámutat: a szlovákiai falfestészet fő sajátossága az, hogy itt egymás mellett megtalálhatóak a nyugat-európai és az itáliai gótikus festészetnek hatásai, mégpedig a rusztikalizálódásnak különböző fokán. A határozott formákban megnyilvánuló két stílus egymástól függetlenül élt – írja –, szintézisükre kísérlet nem történt.

A szerző szerint óvakodni kell végleges következtetések levonásától, mert még újabb felfedezések jöhetnek és hiányzik a központi magyarországi anyag, azon lehetne lemérni, milyen uton érkezett és hogyan alakult át az olasz hatás. A stílárís és ikonográfiai vizsgálat mellett történeti vizsgálat is szükséges: ez nemcsak a művek keletkezésének idejére, hanem az eltérő orientáció alapjára is rávilágíthatna. (8)

Ezekhez a kérdésekhez kívánunk hozzájárulni alábbi kis tanulmányainkkal.

Az alaptémához – a központi magyarországi anyag tárgyi bővüléséhez – magunk is hozzájárulhattunk 1974-ben, a budavári gótikus szoborcsoport feltárásával. Ez pedig – mint Krása jól jósolta – az udvari művészet vonatkozásában kutatásunknak bázisát szélesítette ki.

Hiszen ezek a budai gótikus szobrok – lettek legyen Nagy Lajos, Mária királynő vagy Zsigmond mécenási alkotásai – kutatási bázisunkat bővítették. Egyben pedig újabb bemérési alapjai ama központi magyarországi művészetnek.

Ha jobban meggondoljuk, állhattak volna a zólyomi udvarban is vagy Pózsonyban, Diósgyőrben, vagy akár Véglesen!

A KÜRTÖSI IVADÉKOK ZÓLYOM MEGYEI ÉPITKEZÉSEI

A hajdani Zólyom megyének öt faluját – Pónikot, Cserényt, Felső-Micsinyét, Zolnát és Dubavicát – a falu alapításának s a templomépítésnek vonatkozásában közös szál fűzi össze. Ez a közös szál az, hogy a XIII–XIV. században valamennyi falut a Kürtösi Nyárád fiától, Radun ispántól (1223–1250) eredő családoknak tagjai alapították.

A nyitrai-nógrádi eredetű család a XIII. század első felében – II. Endre és IV. Béla királytól – tetemes felföldi birtokadományokban részesült. (9) Kürtösi Nyárád (Narad) fia közül kerültek ki – egyik főágazatként – a honti és nógrádi (majd ungi) Dacsóknak s a Lukanényei Luka családnak ősei. Ide számítjuk a (Liptó-) Szentannai Dobák családnak eleit is. Águkat nemzetség-történeti irodalmunk Dobák genusként ismeri. (10) Bennünket azonban e tanulmányunkban Nyárád másik fiának, Kürtösi Radon comesnak s fiainak Zólyom megyei építkezései érdekelnek.

Nyárádnak Radon comes nevű fia (1223–1250) mint királyi prisztaldus már II. Endre királytól megszerezte a turóci Pribócot s a később egyik fia nevét viselő Valka birtokot. De ugyancsak II. Endre király adományozta meg őt egy hatalmas zólyomi jószággal is, Radvány-Garamszeg térségében.

Ezen az 1250-ben még névtelen Garam balparti jószágon utóbb Petőfalva, Illésfalva, Királyfalva, Garamszeg, Farkasfalva, Nagyrét és Lukavica falvak alakultak ki. (11)

A tatárjárás idején Radun comes – aki már 1223-ban Endre király prístaldusa volt – három fiával, köztük Madách comesszal, a Madáchok névadó elődével

együtt a dalmát partokra kísérte a menekülő Béla királyt. 1250-ben jószolgálatkért IV. Béla megerősítette őket említett, még II. Endre királytól kapott Garam menti jószágaikban. A század végére Radon utódai – katonai érdemeik jutalmául – rendre másra lakatlan erdőbirtokokat szereztek e Radon-féle törzsjószáguk szomszédságában. Ezek a területeken, a tűzzel kiirtott erdőségek helyén a Radon-fiak falvakat alapítottak és falvaikban a XIV. század elejére kuriáik mellett kegyuri – exempt – templomokat emeltek.

A tanulmányunk tárgyául választott öt Zólyom megyei falu – Pónik, Felső- és Alsó-Micsinye (Mikefalva), Zolna, Cserény, Dubravica – közül az első négynek máig álló gótikus templomát a Radon-ivadékok építették. (12) XIII. századi birtokszerzéseik során – az akkor faluként még nem létező – Dubravicának területe is az ő birtokaikhoz tartozott. Ennek későgótikus templomát (1510) már nem a Kürtösi ivadékok, hanem a falut a XV. században megszerző, utóbb Dubraviczky nevet viselő Hotothini Horváthok építették. (13)

A – lehető – teljesség kedvéért meg kell említenem, hogy a Kürtösi Radon comestól eredő családok tagjai nemcsak Zólyomban, hanem más megyékben is alapítottak falvakat, s ezekben a falvaikban szintén emeltek gótikus templomokat. Többi egyházalapításuknak Turóc, Liptó, Hont és Nógrád megye volt a színhelye.

Igy elsősorban a Turóc megyei Pribóc – Simon és Juda patrocíniumu – egyháza jöhet számításba. Ezt a tiz ekére való birtokot még 1255-ben II. Endre királytól kapta adományba – prisztaidusa – Radon ispán. (14) Radonnak fiági ivadékai közül 1433-ban Mikefalvi Lászlónak a fia, István "miles et familiaris Imperatoris" Zsigmondnak római koronázása alkalmából kér és kap bucsut kegyuri egyháza, a pribóczi Simon és Juda egyháza számára. (15) A Mikefalvi – később a XVI. századtól Micsinszky – családnak kihalta után Pribóczot és kegyuri jogaikat leányági örökösök, a Beniczky család tagjai kapták. (16)

Mivel a tanulmányom csupán zólyomi templomépítései felderítésére irányul, Pribócz temploma ezuttal csak melléktémánk. Hiszen, ha ennek a – vagy tizenöt családra tagolódott – és földrajzilag is szétszóródott – familiának összes templomalapítását (bővítését) számba vennénk, nem hagyhatnánk ki a Nényei Lukáknak lukanényei (ma: Nenince), már a XIV. században állt templomát. (17) De meg kellene emlékeznünk a Lámi Dacsó ágának – ugyancsak XIII–XIV. századi építésű – dacsó-lámi egyházáról is. (18) Ipolybalog temploma – lévén a falu a XIV. századtól a Baloghy ágazat földesuri faluja (19) – ugyanígy egy ilyen kutatásba lenne kapcsolható mint a nógrádi Poltár. Ez a város falu a XIV. századtól a – Kürtösiekből eredő – Poltári Soósok birtoka, sőt birtokközpontja. Egyházának is a Soósok a kegyurai. (20)

Másutt dolgoztam ki az – ugyancsak Kürtösi Naradtól eredő – Nagyselmeci és Ludrovai Tholt családnak a Liptó megyei Ludrova templomával való kapcsolatát. Az is e témakörhöz kapcsolódik. (21) De ide számíthatjuk még Nógrád-Sáp (22) és Alsó-Sztregova (23) – talán Nagykürtös – templomát is. Nógrád-Sáp 1379-től a Baloghy ágazat egyik birtokközpontja, Sztregova és Nagykürtös a XIII. század óta a Kürtösieknek s a belőlük idetelepült egyik ágazatnak, a Madáchoknak faluja.

Itt beérjük a puszta helynévsor-olvasással! Egyszer azonban talán kutatási téma lehet: hátha egy-egy családnak – más-más megyékben is ugyanazok a "kürákók" dolgoztak, azonos vagy hasonló alaprajzokkal. (24)

Érdeemes itt előljáróban arra tekintenünk: miben s mennyiben válhat egy olyanféle kísérlet művészettörténeti módszerré, mint amelynek adatanyagát itt a kutató elé tárom. (25)

A Kürtösi ivadékoknak turóc-liptó-zólyomi birtokszerzései – kivált, ha azokat a liptai Bogomérfiak falu- és egyházalapító tevékenységével egybevetjük – a konvencionális XIII. századi nemesi birtokszerzéseknél többet tárnak fel. (Például: Vág-Porubát, a Bogomér-fiak liptai birtokát ugyanúgy *Vészveresnek* nevezik a XIII. században, mint a Mike ispán alapította – 1309-től már templomos – Mikfefalvát, Zólyomban. Mindkét magyar helynév az erdő tüzzel-irtásának emléke.) A zólyomi ispánság korai településviszonyai azért fokozottan értékesek, mert feltárják az itteni királyi adományozás szerkezetét, az adományozottnak visszatérhes birtokjogát. Vagyis a megadományozottakra hárul kötelezettségeket.

A cseh földön nemes, de Magyarországon ignobilis – és csak hatalmas liptai földszerzések után nemesített – Bogomérfiaknál a király – *expressis verbis* – az adomány kondíciójával szabja a telepítést. Bogomér és fia úgy és azért kapnak földet, óriási erdőrengeteget (26), hogy annak erdeit irtva falukat alapítsanak. Így, ha nem nemesi jellegű földadomány lenne a Bogomérfiaké, szerzésük leginkább a XIV. századi soltésziségek alapításához hasonlítana.

A Kürtösieknél – akik a cseh őseredetű – Bogomérfiaktól eltérő módon már XIII. század elején is országos nemesek (27), a király semelyik oklevelében sem mihez sem köti földbirtokkal való megadományozásukat. Az adományok okát (a katonai szolgálatot) és nem annak célját (a falualapítást, telepítést, egyházak fundálását) jelölik meg ezek a donációk. Ám a menetük, feladatuk mégis ugyanaz, mint a Bogomérfiaké. A kép tehát az: a katonák leteszik a fegyvert, tüzzel vassal irtják a nagy-zólyomi királyi magánuradalomnak, erdőispánságnak erdeit, lakosságot toboroznak, maguk is kis-uradalmaik centrumába költöznek, itt kuriákat, malmokat építenek. Majd pedig saját megtelepedésükkel egyidejűen – imahelyük és sirkápolnájuk céljára – (egyben pedig a földesuri "kézbentartás"-nak, – ha úgy tetszik –: elnyomásnak eszközeként) felépítik exempt, patronátusukat a földesurnak biztosító templomaikat. (28)

A XIII. századi nagy-zólyomi erdőispánságban – ebben az utóbb négy megyévé átalakult királyi magánuradalomban – a XIII. században olyasféle települési viszonyok tükröződnek, amelyek Közép-Magyarországon addigra már rég végbe mentek.

EGYHÁZALAPÍTÁSOK

A négy, a XIV. század elején – A Kürtösi ivadékok által – épített Zólyom vármegyei egyhajós falusi templom közül háromnak, Felső-Micsinyének (– a régi Mikefalvának –) Póniknak és Zolnának egyházalapító levele megmaradt. (29) Mikefalva egyházát 1309-ben, Pónikét 1310-ben, Zolnát 1311-ben alapították Kürtösi Narad és Radun leszármazói.

Cserény templomáról az 1332. évi pápai tizedjegyzék szól először.

CSERÉNY**CSERÉNY TEMPLOMÁNAK ÉPÍTÉSKORA**

A Kürtösi ivadékok alapította Zólyom megyei templomok közül – szentélyének egyenes záródásánál fogva – Póniké és Cserényé látszik a legkorábbinak. A szentélynek és a sekrestyének egyenes záródása románkori reminiscenciákat ébreszt. (30) De ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy 1300-ban – amikor Cserényt egészében, sőt több, a XIV. században belőle kisarjadt falunak (31) területével együtt Kürtösi Madách fia Pál comes kapja királyi adományba (32) –, szősem esik Cserény-erdőnek, a későbbi falunak templomáról. Ha 1300-ban ez a templom már állt volna, Madách fia Pál ispánnak 1300. évi adománylevelében okvetlenül megemlítené.

1351-ben, december 6-án azonban már áll a cserényi Szent Márton-templom, mint azt a Madách-unokák osztálylevelében írják. ("... ecclesia Sancti Martini in eadem possessione Cheren constructa") (33)

Az 1351. évi említés elárulja azt, hogy a cserényi templom patrocíniuma, védőszentje Szent Márton.

Igy azután az is bizonyos, hogy a cserényi Szent Márton-egyház – Madách fiának, Pál comesnak (1283–1326) alapítása – azonos azzal az 1332. évi pápai tizedjegyzékben szereplő Zólyom megyei egyházzal, amelyről azt olvassuk: "... de Solio plebanus Sancti Martini non ultra 3 marcas solvit..." (34) Mivel pedig Zólyom megye ekkori területén más Szent Márton patrocínium nincs, csak Cserényé, 1332-ben ez a templom már állott. Ezt egyébként az épület stílusformái is bizonyítják.

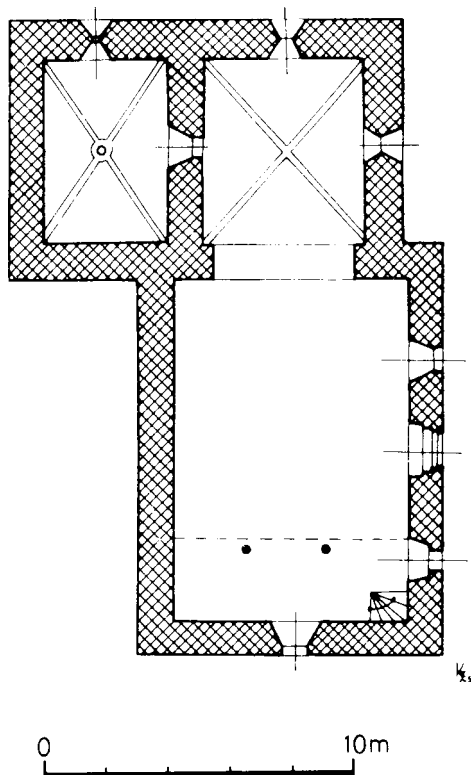
Ezen a megállapításon mit sem változtat az, hogy a cserényi templom szentélyzáródása – csakugy, mint Póniké is – egyenes. Nemcsak annyira távoli tájakon, mint az 1300-as évek Zólyomában – ebben a királyi magánuradalomban – akadnak ilyen retardált stílusjelenségek! Még a centrális helyzetű Budán s környékén is találunk tatárjárás után épített egyenes szentélyzáródású egyhajós templomokat. (35)

Cserény közelebbi környékén Zolnának – amugy poligonális szentélyzáródású – gótikus templomán (1311) is találunk eféle romános stílusjegyeket. Ilyen a zolnai templomtoronynak – kitört osztóju – románkori ikerablaka!

Cserény és Zolna sokban a közép-magyarországi stílusformákat idézi. Az egregyi – hajdani Zala megyei – kis románkori templomremeken és számos társán éppen olyan románkori ikerablakokat látunk, mint az 1311-ben felszentelt zolnai templomtornyon. (Az egregyi templom egyenes szentélyzáródása pedig éppenséggel az 1300–1330 közt felépült Cserény templomszentélyre emlékeztet.)

A csehszlovákiai kutatók közül L. Saska a közép-szlovákiai bányavidék középkori építészetéről írt munkájában a zólyomi plébániatemplomot a cserényi, póniki, zolnai és osovai templommal egyidősnek és azonos építőműhely alkotásának vallja. (36)

A négy – nagyjából egykoru – s a Kürtösi ivadékok alapította templom épít és történetével kapcsolatban újabb mondanivalóink nincsenek. Ezeket a templomokat – többé-kevésbé híres szárnyasoltáraikon, táblaképeiken, szobraikon kívül, részben régebben is ismert, részben újabban feltárásra kerülő – freskóikkal teszik fokozottan érdekessé. Ezeket a freskókat a XIV. század derekától a XV. századig festették meg.



Cserény, a templom alaprajza

Alapkérdésünk a donátoroktól a műhelyek felé vezető kutatás kezdete –: kik voltak ezeknek az exempt, kegyuri használatra készült templomoknak patrónusai a szárnyasoltáraiknak, táblaképeiknek és freskóiknak megalkotása idején?

Nézzük meg ezért azt a néhány adatot, amely e falvak XIV. századi birtoklástörténetéről ma rekonstruálható! Ezen a ponton az írott történet kutatása a művészettörténeti kutatásnak tehet szolgálatot.

CSERÉNY BIRTOKLÁSTÖRTÉNETE

III. Endre király 1300. augusztus 17-én Cserény területét mint "terram nostram silvosam ad predium nostrum de Zolum pertinentem" hadi érdemeiért (37) adományozta Kürtösi vagy Oszlári Madách-Zubratha (38) ispán fiának, Kürtösi Pál comesnak. (39) A királyi erdőbirtokból kihalított Cserény – akkor még a későbbi Cserény, Csécsény, Dubravica, Lukavica, Szebedény, Horhát és Zolna meg Számpor egy részének együttes területe – déli szomszédja volt Pál unokabátyja, Fülöp comes 1282-ben szerzett póniki jószágának. Nyugati határának egyes pontjai pedig – a Cserényből kisarjadzott Lukavica nyugati szélén – határosak voltak azzal a nagy Garamszeg-Farkasfalva (40) középpontú birtokkal, amelyet közös ősatyjuk, Kürtösi Radon ispán még II. Endre királytól kapott adományba.

Noha Madách fia Pálnak Nógrádban, Turócbán, Liptóban is volt tetemes jószága (Liptóban Ludrova-Stiavnica) 1300-ban szerzett birtokán, Cserényben telepedett meg. Itt épített kuriát és templomot. (Első felesége Benei Endre comes és Kinga asszony leánya – Erzsébet volt.)

Második felesége a nógrádi Géczli Istvánnak leánya. Madách fia Pál comesnak cserényi jószágán 1351-ben öt fia osztozott. Közülük János a XVII. századig élő Lukaviczai Domonkos vagy Lukaviczky család őse. (41) János utódai Tamásfalvát (Zolnát) örökölve az utóbbi birtokon maradtak s annak nevét vezetéknevükben viselték. Egyiküknek, Jánosnak fia István, a liptai – ludrovai – Tholtok őse.

Amíg ezek a kisebb birtokokat öröklő ivadékok Zólyom vármegyében maradtak, addig Madách Pálnak fia: Oszlári Lökös vagy Lőrinc mester ispán – aki 1336-ban már az osztrákok elleni hadjáratban is jeleskedett – Nagy Lajos királynak aule miles-e lett, utóbb délre költözött a megyéből. Oszlári Lökös mester (1333–1375) meglehetősen azonos az 1353–55-ben említett Lökös brassai és székely ispánnal (42). Fiai Nagy Lajos királynak apródjai voltak (43).

Oszlári (Kürtösi) Lökös mestertől az utóbb Hont megyében honos Baloghy család eredt. Öccsétől, ifjabb Páltól (Madách fiának, id. Pálnak ötödik fiától) a Sztregovai Madáchok nemzetsége származott le. Ez a két testvér azonban – Lökös aule miles és ifj. Pál – megvált cserényi jószágaitól és Hont, illetve Nógrád megyébe települt vissza.

1375. november 1-én ugyanis Nagy Lajos király előtt Zólyomban Lökös mester – "aule nostre miles" – fiaival egyetemben Zólyom megyei Horhát nevű birtokát, Cserényen és Nagyréten levő részbirtokaival együtt elcserélte Lajos királlyal, a királynak Hont megyei Balog nevű birtokáért. (44) Utóbb Lajos király 1379. november 29-én Zólyomban kelt donációjával Oszlári Lökös fiainak adja a Nógrád megyei Sáp (Nógrádsáp) birtokot is. (45)

Cserény – vagy legalábbis a falunak nagyobb része –, Horhátal együtt, Lökös családjának honti és nógrádi birtokcseréjével, 1379-től újra királyi birtokká válik. Nagy Lajos király Cserényt és Horhátot beolvasztja az általa akkoriban épített véglesi vár uradalmába. (46) 1424-ben – amikor Zsigmond király meghatározza Cillei Borbála királyné hitbérét – Cserény már a véglesi vár tartozéka. (47)

Témánk – a cserényi freskók kora és készítőinek, készítettőinek köre – szempontjából az 1375–79-es évek lényegesek. A Cserényt alapító földesuri családnak legtekintélyesebb ága ekkor elvándorol. Elvándorol, nemcsak a faluból, de Zólyom megyéből is! A kisebb részbirtokosok, az itt – a királyi új nagy magánuradalmak árnyékában vegetáló – kismemesi rendű atyafiságból (Cserényiek, Csécsényiek, Lukaviczkyak etc.) már aligha nézhetjük ki a freskók donátorait. (48)

Oszlári Lökös mester aule miles-nek s királyi apród-fiai-nak Cserényből való távozása – 1375–1379 – tehát már mint kritikus terminus, határidő jó figyelembe az 1370-es, 1380-as évekre datált cserényi freskókkal kapcsolatban!

1375-tel ugyanis a földesuri patrónus helyébe egy más patrónus lépett. Ez pedig – a véglesi vár építője s a véglesi uradalom megalapítója – I. Lajos király volt és leánya, Mária királynő.

Cserény egyébként 1424. után is a véglesi uradalom tartozéka. Ebben az időszakban, Mátyás király idején Petrovits György "honestus vir" adományozza a cserényi egyház védőszentjének szentelt szárnyasoltárt. (49) (Ezt az oltárt 1888-ban a budavári Nagyboldogasszony (Mályás)-templomba hozták, onnan 1906-ban a Szépművészeti Muzeumba, majd a Nemzeti Galériába került. Elhozatalának kései – sorsszerű – kompenzációja: a cserényi templomnak az utóbbi évtizedben olyan szentélyfreskóit tárták fel, amelyeket a Petrovits-féle, 1483-ban készített szárnyasoltár eltakarna.) (50)

Amikor véglesi Justh Jodok és fia, András után 1497-ben Ráskai Balázs szerzi meg a véglesi uradalom zálogjogát, az ő javai között is ott találjuk Cserény falut. (51) Kisebb nemesi részbirtokok és részbirtokosok (így 1402-ben Cserényi Tamás szolgabíró) Oszlári Lökös távozása után is maradtak Cserényben, sőt még 1492. augusztus 13-án a jószágvesztésre ítélt Szászfalvi Barla Anna özvegyasszony javai közt is említik – bár a véglesi zálogos várur, Véglesi Justh András kifejezi földesuri igényét. (52) 1503-ban említi a cserényi templomot a besztercebányai Königsberger Mihály végrendelete. Utóbb 1508. december 7-én a cserényi templom plébánosa, Márkus, egyházának fukar kegyurával, a szomszédos földesurral, Dubraviczai Györggyel perlekedett. (Utóbbit a megyei törvényszék, a szedria hat márkával elmarasztalta. (53) Márkus 1510-ben is cserényi plébános, Mikefalvi – Micsinszky – László szomszédos földesur özvegyének, Mártának végrendeleti tanuja. (54)

Cserényben a véglesi uradalom birtokszerzése után már csak kisebb nemesi birtokrészek maradtak. Az 1564. évi dikális összeírás szerint a véglesi királyi uradalom akkori zálogbirtokosának, Dobó Istvánnak Cserényben – s a belőle kisarjadzott Csécsényben – összesen csak öt portája van. (55) 1606-ban azután gróf Csáky Pál, az örökös anyagi gondokkal küzdő véglesi várur, Cserényt és Csécsényt örökáron, ezer forintot eladja a Mikefalviak örökösének, a Turóc-ból Zólyomba települt Beniczky család tagjainak. (56) Ettől fogva a cserényi egyházat a Beniczkyek patronálták.

Ezuttal a templomnak nem építészeti emlékéanyagát, hanem elsősorban elhíresült freskóit vizsgáljuk meg. A birtoklástörténet dátumai és a freskók feltételezhető datálása jelentős felismerésekre adhat alkalmat. Cserény templomának freskóival kapcsolatban két alapvető kérdés adódik.

Mikoriak ezek a freskók – tehát a Madách ivadékoknak vagy az új véglesi vár urának, Nagy Lajos királynak, Márta királynőnek esetleg Zsigmondnak donációi-e? És: merre kell keresnünk a cserényi freskók mesterét?

A szlovákiai művészettörténészek közül J. Krása (1959) a cserényi freskókat (amelyeknek azonban akkor még csak egy része volt látható) – a turóczi Necpál templomának falfestményeivel együtt – a XV. század elejére (tehát már a királyi patronátus idejére) datálta. (57) A cserényi freskóknak – bizánci elemekkel átszótt – itáliai orientációját már Krása is hangsúlyozta.

Utóbb, 1965-ben – mint azt lejjebb, Zolna templomának szignált freskóival kapcsolatban részletesebben ismertetem – Vlasta Dvoráková nyult a cserényi freskók kérdéséhez. Ő a cserényi képsorok alkotóit – a zolnai (Zólyom), a kraszkovói és rimabányai (Gömör) freskók mestereivel azonosítva – bizáncias ós-sablonokkal dolgozó, helyi ízekkel tarkított – itáliai ihletésű festők művének vélt. Datálásában régebbre megy, mint Krása. Ő az 1360–1370-es éveket tartja a cserényi freskók festése időpontjának.

Radocsay csupán a műve megírásáig (1954) megjelent irodalmat ismerteti. (58)

A CSERÉNYI FRESKÓK

A cserényi Szent Márton-templom freskóinak megtisztításán, restaurálásán – kitűnő kezű szlovák – restaurátorművészek még 1974-ben is dolgoztak.

A freskóknak jó része azonban régóta ismeretes, egy részükét – jól-rosszul – már régebben restaurálták. (59) A feltárási munkák folytak már 1966–67-ben is, amikor Zuza Bartosová szlovák művészettörténész kitűnő kis tanulmányt szentelt Cserény falkepeinek. (60) Bartosová megállapításaiban V. Dvoráková, J. Krása és K. Stejskal eredményeit is összefoglalta (61) s azokat sok, finom részletmegfigyeléssel gazdagította. Tételeit egészében elfogadhatjuk.

Mi úgy gondoljuk, hogy Cserényt, Zolnát, Pónikot, Mikefalvát (Micsinyét) – vagyis Zólyomban, a Kürtösi családbelieknek 1300–1311 között épített templomait – azoknak az itáliai tanultságú festőknek tanítványi csoportja festette, amely eredetileg Budán, Nagyváradon, Pesten, Visegrádon, bizonyíthatóan pedig – Esztergomban, majd pedig a Bebek-Csetnekieknek gömöri és Szécsényi Tamásnak ugyancsak gömöri birtokain dolgozott.

Az esztergomi érsekeknek, főpapjaink légijának avignoni utjai, de olyanféle báróknak is, mint Donch mester zólyomi, majd komáromi főispán (+1342) avignoni követjárásai bőségesen megmagyarázzák az itáliai festőiskoláknak a XIV. századi Magyarországra áramlását. Ez egyébként már régtóta nem újság irodalmunkban! Már Ipolyi Arnold felismerte azt. Tette pedig ezt Ipolyi akkor, amikor az – étalonul szolgáló – esztergomi freskók még nem voltak ismeretesek, hiszen föld alatt szunnyadoztak. De az – alighanem Esztergom s a budai udvar kisugárzásához kapcsolható, Szécsényi Tamás és a Csetnekiek patronátusához fűződő – gömöri freskókat sem értékelték még. (62)

Ehelyt csak futólag jellemezzük a cserényi freskók tematikáját. Kiemelkedőbb témái: az Utolsó Ítélet, a Keresztre feszítés, a Stratás, négy női szent alakja, a szentélymennyezet Maestas Domini ábrázolása az evangélisták jelképeivel, Szent György lovag diadala a sárkányon, Krisztus és Szent Bertalan (a diadalív-

nél), Magyar szentkirály a donátor alakjával, Szent Miklós püspök s – egy ennek kontrapunktjaként megfestett, még ki nem hámozott alak, talán – Szent Márton, a cserényi tituláris szent, Szent Péter a mennyország kapujában.

A mécenás, a donátor személyét két alkalommal is látni véljük. Az északi oldalon ugyanis a magyar szentkirályok egyikének – tán Szent Lászlónak – gyalogos alakja mellett megjelenik a templom alapítónak vagy a freskók készítettőjének alakja is. Világi ruházatu lovag. Sőt – úgy tűnik –, mintha a Feltámadás jelenetén is ugyanőt látnák. Itt testére feszülő, térdig érő fegyverkabátban, dereka alatt vastag övvel, tühegyes sarukban végződő harisnyanadrágban, apródhajzattal jelenik meg. Imára kulcsolt kézzel fordul az arkangyalhoz. A donátor elhelyezése annyira centrális és kiemelt, hogy festői hangsúlyt vélünk ebben az ábrázolásban is. (A koronás alakot, a királyt lényegesen kisebb léptékben s szerényebb koloritással érzékelteti a festő, immáron belépőfélben a mennyország – Péter őrizte – kapujába.) A donátor viseletét érdemes egybevetnünk a Budán 1974-ben talált gótikus szoborgaléria lovagjainak ruházataival! A cserényi donátor alakja, viselete ahhoz a turócszentmártoni donátorábrázoláshoz is hasonlít, amelyben Ipolyi Arnold Donch mestert, a nagyzólyomi ispánság fejét, a feltételezett templomépítőt sejtette. (63)

A mennyországnak, a mennyek várfalainak, bástyáinak leporelloszerű halmozódása Simone Martini perspektivikus világát idézi, a cserényi kép tér ábrázolásával a XIV. századi olasz primitívek birkózását jelzi a tér érzékeltetéséért.

Kiemelkednek a Mennybemenetel üdvözültjeinek arcai (a király, a mögötte imádkozó főrangú hölgy) s az Utolsó Itéletnek jobsorsra érdemes megbilincselteiei, a szerzetes, a szépleány, a püspök ábrázatai. Itt olyan kvalitások is jelentkeznek, amelyek a gömöriekre vagy északabbra Ludrova mennyezetfreskójának királyfejére emlékeztetnek. Zuza Bartosová úgy érzi: az arkangyalok arcai a necpáli templom falfestőjének ábrázolataival függenek össze. S le is szegezi: Rimabányától fel Cserényig, Necpálig – ugyanazokat az iskolákat kell keresnünk. De Bartosová – gondos analízissel – arra is rámutat: az Utolsó Itélet márványpadlójának gondosan megmunkált erezete ugyanarra a minuciózus kézre vall, mint amely a szomszédos Zolnának egyik falképén, a Feltámadás jelenetén, Krisztus koporsójának ábrázolásán jelentkezik. Bartosová figyelmeztet arra is: a cserényi freskók időben szétkülönülnek, a ciklusok nem egykorúak. És: az egyes falképek más-más mesternek kezemunkái.

Az Utolsó Itélet alakjainak kezei finomabbak, mint a Feltámadás alakjainak kezei. Ugyanigy olyan finomságok mellett, mint a már idézett királyfejé, meglepőnek találtam a Golgota jelenetén Jézusnak s a siratóknak vaskos, durva, szinte amorf lábait, lábujjait.

De folytathatnánk a sort a borduráknak, a tisztán dekoratív mustráknak – analógiák szempontjából sem hálátlan – elemzésével!

Bartosová arra a megállapításra jut: a cserényi falképeket nem egy festő festi, hanem egy festő-társulat s – anélkül, hogy a zolnai templom festőinek névsorát ismertetné (ez akkor talán még olvasható sem volt) – hozzáfűzi: ez a – Cserény freskálása után vagy előtt, Besztercebányáról vagy Zólyomból kiáramló festőcsoport lehetett a zolnai freskók készítője is.

Szerinte a cserényi falképek sorából legkésőbbi Szent György lovag ábrázolása. Ezt – cse h hatásának és – a XV. század elején festett műnek véli.

1. Bartosová periodizálja a cserényi falképeket: Eszerint a templomot már – 1320 körül – a templom építéskor kifestik. Ehhez a periódushoz kapcsolja a diadalivnek – inkább nyugat-európai, mintsem itáliai ihletésű – próféta-alakjait.

2. 1370 körül időre teszi a nagy festői ciklusoknak – velük a donátor ábrázolásnak – megvalósítását. Erős bizánci–olasz hatások alatt dolgozó környéki-helyi mesterek kezemunkáját feltételezi.

3. 1420 körül fejezik be a legkésőbbi falfestményt, a Szent György freskót.

Az 1973. év végén Balassa Géza röviden összefoglalta a cserényi templommal kapcsolatos észrevételeit. (A helyreállításban mind itt, mind a többi általam felsorolt Zólyom vidéki templom esetében, Balassának kezdeményező és irányító szerepe volt. Balassa Géza elemzése szerint a cserényi templomot számos alkalommal átépítették, berendezését is több ízben megújították. Külső falainak vakolata hiányos; eredetileg vörös kváder-imitáció fedte a sarkokat. A déli külső oldalon, a bejáratától jobbra freskómaradványok bukkantak elő; itt egy Anjou-kori koronára hívom fel a figyelmet. A keleti külső falon Szent Kristói alakjának maradványai tűnnek elő, igen rossz megtartásban.

Folyamatosan feltárták s rekonstruálták – éppen úgy, mint Zolnán is – a templomot védő erődfalat.

A cserényi templom – éppen úgy, mint a szomszédos Zolna gótikus temploma – a II. világháború alatt megsérült. A szanktuárium déli oldalán bombatalálat következtében kiesett az egyik ablakot körülvevő falrész, ablakostul.

1929-ben, majd 1948–49-ben P. J. Kern végzett freskórestaurálási munkákat itt.

A Beniczkyek által adott barokk-kori, XVII–XVIII. századi egyházi szerelvények is muzeumba kerülnek. A helyreállítás után a cserényi templomban maradnak az itt most megtalált XIV. századi sírkövek s az ugyancsak XIV. századi keresztelődmedence.

*

Az elmondottakat úgy foglalhatnám össze: a cserényi templomot Madách fia Pál építtette 1300–1332 között. A freskókon felbukkanó lovagalak talán e Pál fia Lőrinc (Lökös) comes, Nagy Lajos aule mílese.

Eszerint a lovagalakos freskók elkészítésének felső időhatára 1375–1379. Ekkor tűnnek el a Madách ivadékok s válik Cserény a véglesi uradalom falucskájává. Ekkortól, 1379-től fogva már csak arra a királyi mécenásra gyanakodhatunk, akiről majd később – Pónikkal kapcsolatban – szólnunk.

Talán – Bartosová kategóriáit elfogadva – arra gondolhatunk: Kürtösi (Oslári) Lökös patronátusához köthetjük azt a gyalogos szentkirályunkat is, akinek alakja önálló keretben foglal helyet, oldalán a donátor alakjával. Erre az bátort, hogy a szentkirály apródjaként ugyanaz a – még a XIV. századvég – lovasi viseletébe öltözött alak jelenik meg, mint aki az Utolsó Ítélet jelenetén donátorként Szent Mihály arkangyal előtt tördeli kezét.

Az 1379 utáni emlékek – tehát elsősorban a Szent Bertalan – Krisztus-alakos freskóciklus, Szent Dorottya, Alexandriai Szent Katalin s a sárkányölő lovas, Szent György lovas – csakugy, mint az 1483-ból való Szent Márton-oltár – már abból az időből való, amikor Cserény földesura a király. (64)

CSERÉNYI SIRKÖVEK

Röviden meg kell még emlékeznünk az újabb helyreállítás során feltárt cserényi gótikus sirkövekről is. Ezek azokhoz a – Közép-Magyarországon a XIV. század elejétől fogva megjelenő – típushoz tartoznak, (65) amelyeknek egyik párdarabját a Cserénnyel szomszédos Felső-Micsinyén, az ottani gótikus templom egyik mellékoltárának padlójaként fedeztük fel.

Az egyik – feloldatlan címerábrázolású – cserényi sirkövön a HIC IACET JOH ... BITER felirat nyomait betűzhetjük ki. A Biter szó alapján előbb a Ballassa-elődök – Nagy-Zólyom hajdan örökös ispánjai – egyikének, Byter comes-nak (66) esetleges sirkövére gyanakodtam. Ez azonban időrendileg sem egyezik – Byter a XIII. század végét nem élte túl, a sirkő viszont nem korábbi a XIV. század első felénél –; így tehát inkább úgy vélem: a BITER szó feldolgozása: PRESBITER. (67) Eszerint Cserény egyik első papjának sirköve lehetett.

A mobil emlékekhez tartozik egy – alján levéldiszes kereszttel ékes – XIV. századi vörösréz szenteltvíz tartó üst. (Párdarabja Zolnán 1944 után, Felső-Micsinyén 1974 és 1977 között eltűnt.)

II.

FELSŐ MICSINYE

(Hajdan: Lehotha, Mikelehothaja, Mikefalva, ma Horná Miciná)

A település alapítója az első itteni kuriának és az 1309-ben – Szent Mihály arkangyal tiszteletére – szentelt, máig álló templomnak építtetője, Kürtösi Radon comesnek legifjabb fia, Mike comes (1278–1309) volt.

Birtoka rokonainak birtokával, Cserénnyel, Pónikkal határos volt. Mike a nógrádi Oszláron (Kürtösön), a turóci Pribócson és atyjától örökölt családi birtokukon, a zólyomi Garam mentén (Garamszegen, Farkasfalván, Nagyréten) is birtokos volt. Katonaember. Zólyomi javaiban már 1293-ban harci érdemeiért erősíti őt meg III. Endre király. (68)

Az uralkodóhoz Mike comest személyes szál is fűzte: a király megbízásából Mike comes mint várkapitány Pozsega várát, a király édesanyjának, Morosíni Thomsinának jószágát védte meg délvidéki oligarchák támadása ellenében. Mike ispán katonai szoigálatainak jutalmaképpen kapta 1296-ban a Zólyom erdőispánság területén fekvő V é s z v ö r ö s földet, két azzal szomszédos földterülettel együtt. E birtokból alakult ki utóbb Lehotha, Mikelehotája vagy Mikefalva a szomszédos Molcsa faluval együtt. Mikefalvának 1296-ban említett magyar neve – V é s z v ö r ö s – csakugy, mint a magyar-szlovák Mikelehotája név, azt mutatja: Mike jószága, csakugy, mint Cserény és Pónik, erdőrengeteg volt. A telepítéshez kellő irtást pedig itt is t ü z z e l hajtották végre. (69)

A mikelehotájai – mikefalvi – templom alapítólevelében Mike comesen kívül három fiát – János mestert, Mártont és Zólyomi Desket (Dezsőt) – is megemlítik. Közülük János mester vált a XVI. században kihalt – a leányágon a Beniczkyekben továbbélő – Mikefalvi Zólyomi – a XV. századtól Micsinszky – családnak ősatyjává.



A zólyomi ispánság területe

1309. június 24-én Tamás esztergomi érsek megengedi, hogy Myke comes és fiai, nobiles de Zolio, minthogy a távolság és a Garam folyó gyakori árvizei miatt nem juthatnak el "ad ecclesiam Beate Marie de Radona matricem et parochialem", villa Lehatha n. falujukban kápolnát és temetőhelyet építsenek maguk s jobbágyaik számára. (70)

Mikefalva gótikus temploma (71) alapításától, 1309-től fogva a Mikefalvi – később Micsinszky – családnak a XVI. században bekövetkezett kihaltáig állandóan az alapító családnak birtokában volt. A templom kegyuri jogával minden időben a Mikefalviak éltek. Így mind építésének, mind felszerelésének XIV–XVI. századi emlékei – latens freskói is – a Mikefalvi Micsinszky családnak tagjaihoz, mint donátorokhoz fűződnek.

Függelékemben csatolom a Mikefalviak kiemelkedőbb tagjainak vázlatos nemzedékrendjét. Ha a templom renoválásával kapcsolatban szabatosabb korhatáro-

zásokra kerül sor, időrendi adataim esetleg – a patrónusokon át – bizonyos központi műhelyek felé mutathatnak.

Elsősorban Mikefalvi László fia István esetében. István 1433-ban mint Zsigmond királynak és császárnak familiárisa, a császár római megkoronázásakor – mint a mikefalvi Szent Mihály arkangyal és a pribóczi Simon és Juda egyház patrónusa – templomai számára pápai bucsuengedélyt kért. (72)

A micsinyei templom valamennyi általam felkeresett egyhajós templom között egyedül áll abban, hogy szinte företlen. (Nem tekintve egy – a XIX. században, sírontuli kegyetlen sznobizmussal a templom mellé és alá épített kriptát.) (73)

A hegytetőn álló templomot kőfal övezi. Katolikusok gondozzák. A templom kapuján gótikus zárszerkezet; olyanfajta gótikus kulcs nyitja, mint amilyenek a mai Magyarországon muzeumoknak féltve őrzött darabjai.

Homlokzatán monumentális külső freskónyom: Szent Kristóf óriás alakjának elmosódott vörös festésű konturjai. A templom freskóit még nem tisztították meg. Így minden remény megvan arra, hogy azok – mészleplük alatt – företlenül éltek át a századokat.

Két XVII–XVIII. századi Beniczky-sírkövön kívül nagy figyelmet érdemel egy felirat nélküli, a XIV. század elejéről származó hatalmas sírkő. Egyetlen motívuma a mélyített, levélszerű vájatokból kialakított kereszt, ikertestvére a Cserény templomában őrzötteknek. Ugy gondolom: a felső-micsinyei kereszt sírkő talán a templomalapító Mike ispánnak, a cserényiek egyike alighanem Madách fia Pálnak, a cserényi patrónusnak tetemét fedhette.

Figyelmet érdemel a templom egyik – holdat és csillagot ábrázoló – záróköve.

Unikális érdekességek azok a konzolok, amelyek – változó magasságban – a templom falait kívülről díszítik.

Értékesek a templom ujkori oltárai, szószéke is. Ezeket már a Beniczkyek készíthették. (Az egyik mellékoltáron F.B. (Franciscus Beniczky) és F.M. feliratos kettős címer. Egyik a Beniczkyké, másikon medve alakja.) (74)

PUSZTULÓ KASTÉLY FELSŐ-MICSINYÉN

Amennyire a felső-micsinyei pompás kis templom még sok meglepetést tartogathat, éppen annyira lesújtó a felső-micsinyei kastély helyzete. Ez az épület kétségtelenül a falualapító Mike ispán XIV. századeleji kuriájának helyén áll. Az utolsó Mikefalviak vagy az első Beniczkyek a XVI. században négy saroktornyos reneszánsz castellummá építették át.

A mintegy 25x20 m-es alapterületű, emeletes kastélyt, amelyet ujabban nem részesítettek semmiféle védelemben, 1944-ig lakták. Ekkor súlyosan megsérült. Jelenleg a helyi tsz (JRD) gazdasági udvara sártengerrel veszi körül. S az, hogy összedűtsék, idő kérdése. Valószínű, hogy rövidesen ugyanarra a sorsra jut, mint a hajdani nagyselmeci (Liptovská Stiavnica) gótikus castellum. (75)

Romjait – mintegy bucsuzóul – fényképekben örökítettük meg. (76) Nagyon jelentős régészeti feladat lenne az, hogy szlovák kutatótársaink a felső-micsi-

nyei kastély teljes megsemmisítése előtt mentőátsátással tisztáznak e halálra ítélt castellumnak alapfalait, periódusait. Hiszen közös történelmünknek nem egy jelentős emléke füződik Felső-Micsinyéhez! (77)

III.

ALSÓ MICSINYE (DOLNÁ MICINÁ) KASTÉLYA ÉS A BESZTERCEBÁNYAI (BANSKA BÝSTRICA) BENICZKY HÁZ

A Mike comes alapította jószágok közül Alsó-Micsinyén Beniczky Tamás és felesége, Meerwaldt Anna építtette fel pompás későreneszánsz palotáját. A hegytetőn álló négy saroktornyos kastélyt egy – azóta megsemmisült – felirat szerint 1667-ben építették. (78)

Az építtető házaspár másik emlékezetes nagy monumentuma – rendelői "alkotása" – a besztercebányai Beniczky ház (1660).

A második világháború alatt súlyosan sérült castellumot az utóbbi években – saját céljaira – a közép-szlovákiai műemléki hatóság hozatja helyre. A nagy pusztulás után a kastély magas műzlessel megalkotott szabadtéri reneszánsz kandallóját s egyik termének mennyezeti stukkóját sikerült megmenteni.

Szabadtéri kandalló!

Valóban fejedelmi fényűzés ez! Hiszen, ha az emeleti tornác félköríves arkádjait megnézzük, hire-hamva sincs azokon semmiféle ablak, üvegkeret nyomának! Ilyenformán e kandalló – ha begyújtották – magát a levegőt fütötte.

De hát miből futotta Beniczky Tamásnak erre – s az egyéb fejedelmi – fényűzésre? Beniczky Tamás és Meerwaldt Anna építkezéseinek – az alsó-micsinyei kastély s a besztercebányai Beniczky-ház építősoének – történetét egykoron bizonyára tollára méltatja majd valamely szlovák vagy magyar kutató.

Addig is hadd közöljek néhány olyan jellegű birtoklás, jobban mondva, gazdaságtörténeti adatot, ami megmagyarázza azt a páratlan gazdagságot, amely ilyen kvalitású építészeti műreemeknek megalkottatását lehetővé tette.

Közös vagyonuknak nagy része az asszonytól, nemes Meerwaldt Annától eredt. (Ez az asszonynak végrendeletéből is kiderül.) Aranyoroszlános címere besugározta a Beniczkyek címer-hattyuját. Éppen ezért nem haszontalan tudni, kik voltak ezek a nemes bányapolgárok? Az első – alighanem ő – közülük az a Sebastianus Meraldus építőmester, aki 1573–74-ben az esztergomi káptalan megrendelésére a garamszentbenedeki vártemplom várkapuját készítette el. (79)

Nemességüket 1655-ben Meerwaldt Mátyás – Beniczky Tamás alispán apósa, Beniczky feleségének, Meerwaldt Katalinnak édesapja – módos besztercebányai Ringbürger, bányatulajdonos szerezte meg. A dúsgazdag bányászsaládnak a XVIII. századra már három emeletes háza állt Besztercebánya főterén. Azonban Besztercebánya határán túl is voltak javaik. Földbirtokosok voltak a Zólyom megyei Nagyréten, Nagyszaltnán, Libetbányán. A XVII–XVIII. században akadtak köztük megyei tisztségviselők is, több tagjuk megyei táblabíró, egyikük főadószedő. Többen esküdtjei a besztercebányai városi tanácsnak is. Egy másik Meerwaldt Katalin – Beniczkynek, Meerwaldt Katának száz évvel későbbi rokona

s névrokona – 1754-ben Besztercebányán Zmeskál Gábor, Árva megyei táblairónak, Liptó megye 1751. évi követének neje lett. Fiuk: az 1759-ben Besztercebányán született Zmeskál Miklós, később udvari kancelláriai titkár, zeneszerző és jeles csellista Beethoven barátja volt. Erről a barátságról a nagy muzsikusnak százötvennél több – Zmeskálhoz írt – levele és egy, Zmeskálnak dedikált zeneműve tanuskodik. (80) Zmeskál maga is az egyik besztercebányai Meerwaldt házban – Balassa Géza szerint éppen a főtéri un. Beniczky-házban – látta meg a napvilágot.

És most lássunk néhány adatot Beniczky Tamásról és Meerwaldt Katalinról:

1660-ban ők építtetik át a besztercebányai un. Beniczky-házat. (A pompás épületre – a Beniczky-féle feliratot meghagyva – Szent Iván László a XVIII. század végén saját cimereit rakatta fel. (81)

Beniczky Tamás és Meerwaldt Katalin 1655-ben már házastársak voltak. Ugyanis: 1655-ben Beniczky Tamás és neje, Meerwaldt Katalin gróf Esterházy Miklóstól, Zólyom és Dobronya vár örökös urától 500 körmöci aranyon zálogba veszi Lukavicza n. Zólyom vármegyei birtokot. – Utóbb – 50 további körmöci aranyért – ugyanezt a zálogot további harminc évre megújítják.

1657-ben a Beniczky házaspár gróf Koháry Istvántól és fiaitól 3750 tallérért zálogba veszi a szitnyai uradalomnak egynegyed részét, Szitnya, Devicse, Illia, Lehotka és Teplicska falvakkal.

1661-ben ugyancsak ez a házaspár 2000, majd 1665-ben 700 magyar forintot kölcsönöz Wesselényi Ferenc nádornak s nejének – a murányi Vénusznak –, Széchy Máriának.

1665-ben Beniczky Tamás és felesége Csáky Pál gróf véglesi várurtól ezer körmöci aranyon veszi zálogba annak cserényi és csécsényi javait és Cserénynek a Zolna-patakon álló malmát.

1666-ban a Beniczky házaspár Csáky Pál grófnak, a véglesi várurnak kölcsönad 4000 forintot; zálogként a Hont megyei Tót-Bakát kapják.

1667-ben Alsó-Micsinye: „Hoc castellum ex fundamento fecit construere Generosus Dominus Thomas Beniczky de Miczina cum consorte sua Generosa Domina Catharina Meerwaldt, 1687.”

1684-ben Beniczky Tamás az inzurgált Zólyom vármegyei nemesség kapitánya. (Zászlótartója Beniczky Ferenc.) Közben 1679. július 1-én Beniczky Tamásné, Meerwaldt Katalin írásban tesz végrendeletet. Eszerint minden vagyonát férjére hagyja, annak haláláig. Ha azután Beniczky Tamás is meghal, az egész vagyon az asszony testvérére, Meerwaldt Mátyásra s annak ivadékaira szálljon. Ezt a végrendeletet 1681. január 23-ban Linzben a király is átírja. (82)

Igy azután kiderül: a gyermektelen Beniczky házaspárnak bőven volt tejbeapritani valója! Hiszen alig kilenc év alatt – 1655-től 1666-ig – amugy országos inség, seregjárás és nyomoruság idején, kereken 11 000 aranyat fordíthattak zálogbirtokok szerzésére, kölcsönök nyújtására. Ennek a dugszádságnak fényénél már érthetővé válnak a besztercebányai palotának s Alsó-micsinyének luxusépítkezései.

Még a szabadtéri kandallóépíttetés is.

Az alsó-micsinyei kastély építéstörténetével az itthoni irodalomban legutóbb H. Takács Marianne foglalkozott. Ugy vélte: a Melczer család kékedi kastélya

Oszlári (Kürtösi) Madách-Zubratha 1241-1278

Benedek 1278-1328

1272-1290 testvéreivel együtt a turóci Pribócon birtokos, 1328, Blaticán is birtokos, 1313-14 több fiát is említtik:

Zolnai Tamás 1336-1337.

Zolna és Számpor birtokosa, 1335, résztvesz az osztrák háboruban, Turóci Péter come: veje, 1337 eladja Zolnát sógorának Turóci Péter fiának Benedek comesnak,

Kürtösi Pál comes I. 1283-1326

1300-ban a zolyomi Cserényt és a lipiai "Sceunycha"-t kapta, Neje: Géczí István leánya Erzsébet, 1326-ban Blaticán birtokot vesz,

Lőkös v. Lőrinc mester 1337-1375

Nagy Lajos király "aule miles"-e; fiai királyi apródok, 1372-ban, 1337-ben tiltakoznak Benedek fia Zolnai Tamás zolnai birtok-eladási terve ellen és mind Zolna, mind Számpor birtokra igényt tartanak,

Lőkös 1363-ban Lukavitsán is részes, 1375-ben Nagy Lajos királlyal elcseréli Cserényt és Dub-avicát nógrádmegyei falvakra

István 1298-1313

1313-ban említik fiát, 1314-ben Zolhár, Bitó megölésével kapcsolatban, Fiamak neve, sorsa ismeretlen.

Géczí Pál mester II. 1333-1358

II. Pál mester 1351-ben Szébedénynt örökli: Cserény egy részét és Hershét harmadát
Pál III. 1358.

Madách család ősei

István 1363

A Scevniczai és Scevniczai Tholt család őse.

Domonkos 1363

A Lukaviczai Domonkos (Osztracizky) őse

András 1363, 1375

Péter (1416 Oszlári) 1394-1421

Pál 1363, 1375, (1416 Oszlári)

Tamás 1363, 1375.

A Baloghy család ősei

KÜRTÖSI RADON COMES
1222–1250

Myke comes
1278–1314

Mikelehotája – Mikefalva,
később Micsinye – szerzője,
1309. Mikefalván templomot épít.

János mester
1309–1328

Mikefalván és a turóci
Blatinicán birtokos

László

1353–1398

Mikefalván és Pribócson birtokos,
Neje: Pribélyi Pethő Anna,

A Mikefalvi Micsinszky család utolsó írfi tagja
János, 1553/4 Zólyom vármegye alispánja, 1557-
ben végrendeelkezik. Neje: Dessew Anna, utóbb
Beniczkyné

1561-ben a Beniczkyek szerzik meg a Mikefalviak
birtokait. ^{*}

^{*} 1535-ben Mikefalvi György, Znióvárának kapitánya, elpártolt I. Ferdinánd királytól és Zniót átadta Szapolyai János királynak, Ezért az ő és testvére javait I. Ferdinánd már 1535-ben Beniczky Miklósnak adta. (O. L. Liber Regius, I. 259. – Liber Donationum I. 208.)

A jószág: A Iső és Felső Mikefalva, Molcsa falu egésze volt és Farkasfalván (Zólyom), meg a turóci Pribócson egy birtok-ész. A birtokszerező Beniczky Miklós – akinek felesége Micsinszky Mária volt, – Znió várnagya és Turóc megye alispánja volt. Vitézkedett Belgrádnál és Temesvármál, a török ellen, 1562-ben címerbővítésben részesült, Közvetlen ivadéka Beniczky Márton alnádor 1613–1619; dédunokája Beniczky Péter, a költő.

Zólyomi vagy Pribóczi
Desk (Desew)

1309. Mikefalva
1326. Pribóczi, Turóc m.
Ága a XV. sz. elején kihalt

Márton
1309.

Mikefalva

István

1433 miles et familiaris imperatoris
Sigismundi, 1438 a mikefalvi és
pribóczi egyház kegyura.

rokon Máriássy Ferencnek 1634-ben épített márkusfalvi kastélyával. De rokon a Beniczky Tamás építtette alsó-micsinyei kastéllyal is. (83)

A hatás nem kizárt, bár a Beniczky házaspár időrendi adatai semmilyen közvetlen műhelykapcsolatot nem tesznek lehetővé. Micsinye több mint három évtizeddel fiatalabb Márkusfalvánál. Hiszen Márkusfalva 1634-ben, Alsó-micsinye 1667-ben épült.

*

JEGYZETEK

(1) ZOLNAY L.: A Madáchok ősei és a Kürtősiek, Turul, 50. (1936) 19-29. - Donch mester és a Balassák ősei, Turul 51. (1937.) 22-39. - Később ugyanezek a tájak újra érdeklődésem körébe kerültek. Akkor, amikor a régi királyi vadásznépeknek történetét kutattam, ZOLNAY L.: Vadászatok a régi Magyarországon, Budapest, 1971. 150-158. 189-193.

(2) RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest, 1955. 44-45, 414, 486. Restaurálás előtti fotója ugyanitt, I. tábla. A képet a Besztercebányai Múzeum őrzi. - A póniki templomról: Supis pamiatok na Slovensku, K-P. (II. kötet) Bratislava, 1968. 502.

(3) RADOCSAY: i. m. 105, 136, 205, 210, 286, 480, 488, 496, és LXXVI. tábla. - Supis Pamiatok... I. kötet Bratislava, 1967. 270-271. A templom alaprajzával. - A cserényi freskókról újabban: BARTOŠOVA, Ž.: Nastenné malby v kostole svateho Martina v Čerine. Zpravodaj krajského strediska statnej pamiatkovej starostlivosti a Ochrany Prírody v Banskej Bystrici 10. évf. (1967) 27-35.

(4) Supis Pamiatok... I. Bratislava, 1967. 349.

(5) A Dubravicáról származó "Krisztus rokonságáról" RADOCSAY: i. m. 160. és CLXXVIII. tábla.

(6) RADOCSAY: i. m. 519. lapján a kötet jelzetei - vö. Spravodaj... 2 (1962) 38. - Újabb "Anton Pilgram Magyarországon" c. - egyelőre még publikálatlan kéziratában (1976) LEVÁRDY Ferenc Pilgram kezenyomát véli felfedezni a besztercebányai plébániatemplomon és Szászfalva kicsiny, gótikus műremekein.

(7) A Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában, MS 5220-5232. doboz.

(8) J. KRÁŠA tanulmánya, Umení, 1959. 2. sz. 170-173. - vö. NIEDERHAUSER EMIL ismertetése, Művészettörténeti Értesítő, 10. (1961.) 87.

(9) Magának a - mintegy tizenöt családot megalapító - Kürtösi Nyárádnak már 1235 előtt - örökölt vagy adományba kapott - birtoka volt a nyitrai Chrenóczi uradalma, Fiainak a XIII. század derekán hereditása ez a chrenóczi jószág, amelyhez még a nyitrai Koczur és Racsic falu is hozzátartozott. Századok, 1947. 136-137. - FEJÉR C. D. V. 1. 315. - Hazai Okmánytár VIII. 33. SZENTPÉTERY 807. sz. - Turul, 1902. 104., Turul, 1936. 19-29.

(10) Legutóbb így említi az egész törzset ERDÉLYI L.: A magyar lovagkor nemzetségei, Budapest, 1932. 60. - Liptószentanna és a Dobák családról: Szentannai Harabor fia László - Dobák comes ivadéka - 1323-ban e környéken földet kap. M. Tört. Tár, IV. 66 (Liptói regeszták).

(11) Meglehet, hogy ehhez az 1235-ben - vagy az előtt - szerzett Garam menti komplexushoz tartozott a Besztercebánya fölül magasodó Urpin hegy birtoka is. Ennek tulajdonától csak az 1520-as években válnak meg az egymással vérrokon - Kürtösi-eredetű - birtokosok: Petőfalvi Illés István, Lu-

kaviccai Domonkos János, Zolnai Stek János, Osztrólczy György, Zolnai Péter diák fia István, Urpini részét Sulovsky Fülöp 1525-ben Besztercebánya városának adta el. Zólyom vármegye I. prot. 135. – Besztercebánya lt. Fasc. 2, pr. 12.

(12) ZOLNAY L.: A Madáchok ősei és a Kürtösiek. Turul, 50, (1936) 16/29.

(13) A Dubravicai templomról L. Supis Pamiatok na Slovensku, I, Bratislava, 1967. 349. – A Prof. BALASSA Géza által felfedezett 1510. évi dubravicai alapítólevelet RADOCSAY Dénes publikálta: Über einig illuminierte Urkunden. Acta Historiae Artium, 17, (1961) 1–2. sz.

(14) SZENTPÉTERY, 543. sz.

(15) Turul, 11, (1893) 4.

(16) Supis Pamiatok... II, 566. – A pribóczi – erősen átépített – gótikus templomnak egyik táblaképéről L. RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest, 1955. 417–418. – Pribóc néhány adata: 1283-ban Zólyomi Tóbiás comes – Radon fia – rokonaival együtt tiltakozik Pribóc elidegenítése miatt: Fejér C. D. VII, 2. 133. – A falunév először 1230-ban: Supis... II, 566. – 1353-ban is a Mikefalvi család kezén, Turóczy regisztrum (Horváth Sándor-féle kiadás) 68–69. – Temploma – amelyet 1640-ben, 1900-ban s 1946-ban renováltak, erősen átépített alakban ma is őrzi korai műformáit. Freskóit azonban – mert nyilván voltak – újkori átvakolások borítják.

(17) L. Turul, 50, (1936) 24. Lukanénye temploma 1375-ben már áll; egy vasárnap, e templomból kijövet őli meg Luka fiát, Miklóst, Nényei Dacsó fia Miklós, Nényei Benedek fiaival, Gyűrűs Péterrel, Lászlóval s famulusainak cinkos segítségével. PALÁSTHY P.: A Palásthyak, I, 137. – Ugyane templom már 1299-ben is áll. Wenzel, II, 195.

(18) Ma Dačov Lom I.: Supis Pamiatok... I, 29.

(19) Ma Balog na Ipl'om. Képét közöljük.

(20) Ma Poltar. Supis Pamiatok... II, 500.

(21) Kézirat. Egy részét 1976-ban a Művészet c. folyóirat kérte el, közlés végett.

(22) Nógrád-Sáp ma is Magyarország területén van. Templomában a közelmúltban műemlékhelyreállítási munkákat végzett az OMF. Freskói megfestetésében része lehetett a – Cserényt Sápra (is) elcserélő – Madách fia Páltól eredő Balogh-ágazatnak. 1382-ben Oszlári (v. Kürtösi) Lőkös fia Péter és Pál a földesurak. Vö. A váci egyházmegye történeti névtára, Vác, 1915. 150. – Magyar műemlékvédelem, 1967–1968, Budapest, 213.

(23) Alsó-Sztrégován 1972–75-ben Zoltán Drenkó, a pozsonyi Szlovák Nemzeti Múzeum régésze az egykori kastély gyümölcsöskertjében két középkori templomnak alapfalait ásta ki, gazdag ötvs-leletekkel a sírokban. Említi: Élet és Tudomány, 31, (1976) 49. sz. 2348. lap. A leletek egy része a Madách és Bene családhoz kapcsolható, pontosabban Madách Gáspárné, Bene Anna családi köréhez.

(24) Ilyen precedenst vélünk látni a zólyomi Pónik s a liptai Palugya estében. Esetleg a zólyomi Cserény és a liptai Ludrova esetében is gondolhatunk erre. Előző cikkemben (Ars Hungarica, 1975/1, 29–30) érintettem Palugya és Pónik kapcsolatát, Hasonló az eset – műhelyazonosság – a Bogomérfiak (Szent Ivanyak, Szmracsányiak etc.) liptómegyei templomemeléséinél is.

(25) A módszer sikerére jellemzőek PROKOPP MÁRIA gömöri freskó-kutatásainak között eredményei. (Gömöri falképek a XIV. században, Művészettörténeti Értesítő, 1969, 2. sz. 128–147.)

(26) Jószerivel a Magas Tátrának egész, délnyugati peremét.

(27) Turóc megye kialakulásáról szóló művében Mályusz Elemér állapította meg: A XIII. századi nagyzólyomi ispánság területén – tehát a XIV. századra önálló vármegyévé alakuló Zólyom, Liptó, Turóc, Árva területén – a XIII. század végéig mindössze két országos nemesi rendű család kapott birtokot. Az – Iktári Bethlenekkel és a Heves megyei Maconkaiakkal egyazon törzű – Necpáliak (Turócban) s a Kürtösiék (Zólyom, Turóc, Liptóban). A többi birtokot szerző család – amely utóbb nemesi rendre került – ún. jobbágyfiú volt. A Kürtösiéken és a Necpáliakon kívül csupán a XIII–XIV. században ispáni tisztelet örökletesen viselő Synk-ivadékok – a Balassák ősei, köztük Demeter és Donch mesterek – szereztek itt, olykor erőszakos úton, a király s a jobbágyfiúk kárára birtokokat. Ezek azonban a XIV. századra nem falvak, hanem váruradalmak lettek.

(28) Ha satunak fognánk fel a földesúr–jobbágy relációt, annak egyik fogója a földesúri jog, másika a kegyúri jog. E kettős szorításban él a földesúri birtok jobbágya. Amögött a belletrisztikus széphistória mögött, mely szerint a derék vitézt földdel jutalmazza uralkodója s a sebhelyes bajnok aggkorára – nagy pietásában – templomot alapít, látnivaló – akár a Bogomérfiak vagy Kürt-ivadékok most vizsgált eseteiben is – általános és mélyebb telepítés- és társadalom-történeti terv és szándék rejtőzik.

(29) Valamennyit az esztergomi érsek bocsátotta ki. A mikefalvai – micsinyei – Szent Mihály arkangyal templomának alapítását 1309-ben engedélyezte az esztergomi érsek: KNAUZ, F.: Monumenta ecclesiae Strigoniensis, II, 602. – A póniki Szent János evangélista egyház templomának és temetőjének alapítólevele 1310-ből való. A póniki plébánián őrzött példányt publikálta és facsimilejét közölte: BALASSA, G.: Pisomny doklav a Pomikách Zpravodaj... v. Banskej Bystrici, 11. (1969) 135–137. – A zolnai Szent István vértanú egyház alapítólevele Zólyomi Tóbiás comes fiai részére FEJÉR C. C. IX, 1, 543. – Emléti GÁRDONYI A.: Városi plébániák kiváltságos állása a középkorban. Károlyi Árpád Emlékkönyv, Budapest, 1933. (A Zólyom vármegyei Zolnát azonban Gárdonyi összetéveszti a Trencsén megyei Zsolnával.)

(30) Alaprajzát I.: Supis Pamiatok, I, 271.

(31) Csécsény, Szebedény, Lukavica, Horhát és a Tamásfalvának nevezett Zolna 1351-ben az alig ötven év alatt megnépesített Cserénynek tartozéka.

(32) FEJÉR C. D. VI, 2, 260.

(33) O. L. Beniczky cs. It. 1351. dec. 6.

(34) THEI NER, A.: Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia, I. (1849, Roma) 573.

(35) 1971–72-ben a budaszentlőrinci pálos főkolostor első, XIV. századi gótikus temploma alatt egy XIII. századi építésű – 1290-ben már oklevélben is említett – egyhajós kistemplom alapfalait e sorok írója tárta fel. (Alighanem a Budaszentlőrinc kialakításával megszűnt Árpád kori Nándor nevű királyi szőlőműves falucskának plébániatemploma volt. – Hasonló a helyzet a budavári Mária Magdolna templomának alaprajzával is. Ugyanezt észlelte H. Gyürky Katalin a budavári Szent Miklós-egyház gótikus temploma alatt is. Románkori egyhajós templomocskára épültek ezek a nagyobb méretű gótikus templomok. Az egyenes szentélyzáródású egyhajós templomokkal ellentétben a velük egykorúak közül a Buda környéki Csut, Gercese, Nyék XII–XIII. századi egyhajós templomát félkörös szentéllyel zárták. Budaszentlőrincről I. ZOLNAY L.: Az egykori budaszentlőrinci pálos kolostor romterülete, Budapest Régiségei, XXIV/1, (1976) 434–435. – A budavári Mária Magdolna-templomról BERTALAN, H.: Mittelalterliche Baugeschichte der Maria-Magdalena-Pfarrkirche... in der Budaer (Ofner) Burg. Acta Technica, 67, (1970) 1–4. sz. 227–248. – E körbe tartozik még a szigeti Szent Mihály – vagy annak vélt – egyhajós kis románkori templom, Lux Kálmán rekonstrukciója. Erről s a többi felsoroltról Budapest tör-

ténete, I. Budapest, 1973, 369, 382, 395. – A budavári Szent Miklós-egyházról: H. GYÜRKY K.: A domonkosok középkori kolostorának feltárása, Budapest Régiségei, XXIV/1, 371–376. – Az egyenes szentélyzáródású templomok datálásáról – igaz, Borsod megyei relációban – KOZÁK Károly irt. (Borsod megye egyenes szentélyzáródású templomai, Herman Ottó Múzeum évkönyve, V. Miskolc, 1965, 223–253, (Vö. GERVERS–MOLNÁR V.: A középkori Magyarország rotundái, Budapest, 1972, 77. lap, 150. sz. jegyzet.)

(36) Erről NIEDERHAUSER EmiI, Művészettörténeti Értesítő, 10, (1961) 85. Az itt felsoroltak közül Zólyomé városi templom, Ocsova királyi népek falujáé.

(37) Madách fia Kürtösi Pál ispán 1290-től részt vett III. Endre királynak valamennyi hadjáratában. Demeter mester, zólyomi és pozsonyi megyeispánnak az országos főhad vezérének familiájához tartozott, Demeter mester oldalán küzdött Kőszegi Iván ellen a kőszegi, majd Kőszegi Miklós ellen a sümegei vár ostromakor, Kőszeg alatt dárda, Sümeg alatt rágörgetett szikla sebezte meg. 1298-ban Pál tagja – Pauler Gyula szerint alvezére – annak a Demeter-vezette magyar lovasíjász-seregnek, amely – Albert osztrák herceg szövetségében – a Rajna mellett sikerrel harcolt Nassaui Adolf császár ellen, Pál ebben a hadjáratban is nehéz sebeket szenved, – ZOLNAY L.: A Madáchok ősei ... Turul, 50, (1936.) 27.

(38) A Kürtösiek családjában kétszer is előforduló Zobratha, Zubratha személynév a szláv zubor-bőlény gyökből eredhet,

(39) FEJÉR C, D, VI, 2, 164, 262. – WENZEL: Árpádkori új okmánytár, V, 374. – Madách fia Pál pár hónappal a cserényi donáció előtt Liptóban is adományt szerzett. Ezúttal "quandam terram nostram regalem silvosamque, nunquam populosam... Sceunycha vocatam... ad predium nostrum de Liptho pertinentem" kapta, FEJÉR C, D, VI, 2, 295. – Ezen a birtokán alakult ki a liptai Nagyselmec – Scewnicha – és a híres templomos hely: Ludrova. Az itt birtokos Tholt család tagjai Madách fia Pálnak ivadékaí.

(40) A Turóc megyei Wolka – Pribócz mellett – és a zólyomi Farkasfalva, Vikanová nevét Kürtösi Wolkantól nyerte.

(41) A Lukaviczai Domonkos család egyik tagja, György, II. Ulászló főudvarmesterének famíliárisa 1495-ben feleségül veszi a fiágon kihalt Osztrólukai – Osztrólczyk – család fiúsított leánytagját, Erzsébetet s Zólyom megyében újkorig honos Osztrólczyk családnak törzsatyja lesz,

(42) Székely Oklevéltár, I, 62, 63.

(43) KUBINYI F.: Magyar tört. emlékek, II, 297, 298, 306, 308. – Vö. ZOLNAY: i.m. Turul, 50, (1936) 29. – 1394-ben Oszlári Lőkös fiait beiktatják abba a Hont megyei Pribel birtokba, amelyet nekik a király – Pető fia Jánosnak magvaszakadtán – adományozott, BOROVSZKY S.: Hont vármege és Selmecebánya monográfiája, Budapest, s. d, 417.

(44) O, L, Nemzeti Múzeumi Törzsanyag, 1375, nov. 1. (MTA Kézirattár, Föglein-hagyaték, MS "Cserény" falu alatt) – KUBINYI F.: i.m. II, 315, 357.

(45) KUBINYI: i.m. II, kötet, 297, 298. – Magyar Műemlékvédelem, 1967–1968, Budapest, 1970, 213. – Oszlári Lőkös talán egyazon személy Lőkös királyi főétekfogó és főpohárnok mesterrel, Anjou-kori Okmánytár, VII, 205.

(46) Erről a vadász- és erdőuralalom-alapításról I. ZOLNAY, L.: Vadászatok a régi Magyarországon, Budapest, 1971, 150–158., 189–193.

(47) Magyar Tört. Tár, IX, 54. – XII, 274.

(48) Az 1351. december 6-i osztálykor a Cserényből kiszakadt possessio Zebenyn – Szebedény, Sebedin – Madách fia Pál Pál nevű fiának jutott, egy cserényi birtokrésszel együtt, THOMASFALVÁT – alighanem a Benedek fia, Zolnai TAMÁS által bírt Zolnárról van szó – Tamásfalva neve később nem fordul soha elő! – Madách Pál comes fiának, Jánosnak árvai kezébe került (Pál fia Pál kapta "tertiam dimidiam in possessione Horhath vocata") Miklós mestemek "possessio Lewkocha" – Lukavica jutott, Így Tamásfalvát, Zolnát alighanem Madách Pál János nevű ivadékai – Zolnaiak – örökölték; Lukavica a Lukavicai család öröksége. (O. L. Beniczky cs. lt. 1351.) Lőkös eltávozása után mind Cserényben, mind a belőle kiszakadt (s már 1333-ban Dubraviccával együtt említett) Csécsényben – csakúgy, mint Zolnán és Lukavicán – maradtak Kürtösi ivadékok, Közéjük számíthatjuk az 1401. február 10-én említett Cserényi Miklóst s az 1402. május 6. említett Csécsényi Miklóst, Mindketten deszignált homo regiusok. MTA Kézirattár, Föglein-hagyaték, MS, 5229. jelzet. (A Radvánszky-levéltárból.) A Kürtösi Madách-ág cserényi birtoktestéből (1300) sarjadt ki a kicsiny Zavada-birtok is. Ezt még 1513-ban is Kürtösi ivadékok – Kürtössy Simonnak Pál nevű fia – birtokolja, 1554-ig, Nagyréttel s a nógrádi Nagykürtössel együtt. A Kürtössy család utolsó nőtegya, Kürtössy Borbála – előbb Nagyréti Darvas Jánosné, majd Szudy Mihályné végrendelete nyomán Zavada 1614-ben ennek leánya, Szudy Fruzsina, Zolnay Péterné örökl. 1779-ben azután Zolnay Mihály 1573 forinton örökáron eladja Beniczky Károlynak. O. L. 4-1450 táblái per.

(49) RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei, 286.

(50) A cserényi templomnak egyébként van egy XVIII. századi barokk oltára is, immáron a Beniczky-féle patronátus idejéből.

(51) O. L. DL 20, 534.

(52) O. L. Justh cs. lt. 1492. aug. 13.

(53) Zólyom vármegye I. prot. 9. lap.

(54) O. L. Beniczky cs. lt. 1510.

(55) O. L. Dicalis conscriptio, 59. kötet.

(56) O. L. Beniczky cs. lt. 1666.

(57) Művészettörténeti Értesítő, 10. (1961) 87.

(58) RADOCSAY D.: A középkori Magyarország falképei, Budapest, 1954. 127.

(59) RADOCSAY D.: i.m. 48, 127, LXII. tábla.

(60) Nástenné mal'by v kostole svátého Martina v Čerine. Spravodaj... 10. (1967) 27-35.

(61) Umeni X, 1962. cis 3. 260.

(62) PROKOPP Mária kutatásaira gondolk.

(63) Képet közöltük: Ars Hungarica, 1975/1. 26. kép.

(64) S itt meg kell jegyeznünk: a falu 1379-től beleolvad a véglesi uradalomba, Véglest a XV. század negyvenes éveitől fogva a XVII. századig folyton zálogbirtokosok birtokolják, Mégis: eredeti rendeltetése szerint a királyok, a zálogbirtokosoktól függetlenül, vadászterületüként használják. Később majd

olvashatjuk: a királyi vadásznepeket a királyok ismételtlen kiemelik az önkényeskedő véglesi zálogos várurak joghatósága alól.

(65) Ilyen, kereszties sírkövet láttam Kassán, Mátraverebélyen, Hasonló jellegű sírkő került elő a 1970-es években Budán, Gyúrky Katalinnak a budavári régi domonkos kolostor területén (Hilton szálló) végzett ásatai során,

(66) Byter comesről I. ZOLNAY L.: Donch mester és a Balassák ősei. 28–29.

(67) A XIV. századi, négy levél metszetére emlékeztető kereszties motívum már 1273-ban megjelenik Mihály zólyomi és szepesi ispánnak egyik oklevelén. A pajzsban – erősen ívelt szárú, levelekre emlékeztető – kereszt, rajta sastollas csöbörűsík. Az oklevél közlése: H. O. VIII. 157. (Eredetije a közléskor a M. Nemzeti Múzeum levéltári törzssanyagában, 1273). Hasonló kereszt-motívum díszíti a cserényi szenteltvíztartót is, amelyről – az elveszett zolnai és felső-micsinyei szenteltvíztartóval együtt – fenti szövegemben tettem említést.

(68) FEJÉR C. D. VII. 2. 33. – WENZEL, X. 109, 119. – Mike ispán rokonaival együtt vett részt III. Endre királynak valamennyi hadjáratában; a Borsafiak ellen, Adorjánvára ostromakor – 1277-ben és 1294-ben ostromolták a királyi hadak – súlyosan megsebesült. FEJÉR C. D. VI. 2. 33, 38. – Mike ispán talán azonos az 1298-ban említett Mika líptai – nagyvári – királyi kasztellánussal. Turul, 16. (1899) 24. A Szent Ivany cs. Itárából.

(69) Vészveres helynév Zólyom megyén kívül akad a XIII–XIV. századi Liptóban (Vészveres, Bogomér ispánnak és fiainak, az erdőirtó-címerű Szent Ivany ősöknek földje, későbbi nevén Vág-Poruba), Sárosban és Gömör megyében is. Mindenütt olyan – a XIII–XIV. században az erdőtől elhódított területen – ahol tűzzel irtották az őserdőt. ZOLNAY L.: Vadászatok ... 153–155. – Mike ispán 1296. évi adománylevele: O. L. Beniczky cs. It. 1296. – FEJÉR C. D. VI. 2. 33, 38.

(70) KNAUZ: Monumenta ecclesiae Strigoniensis, II. 602.

(71) Supis Pamiatok... I. Bratislava, 1967. 421–422.

(72) Turul, 11. évf. (19..) 4. – Ezek a búcsüngedélyek egyébként – közhely – mindig figyelemzavaró a művészettörténészeknek, a jóvedelmet hozó búcsúk általában egybeesnek templomok átépítésével, renoválásával, bővítésével, harang, orgona beszerzésével. – Ugyanekkoriban már a falu vagyonyosságának is nyomára akadunk! 1402. július 12-én olvassuk: Mikefalvi János fiának, Mykének "propria curia"-ja van, de van másik két telke is egy-egy kúriával (Felső-Mikefalván), sőt egy malma is van Alsófalú (Alsó-Mikefalva) n. birtokán. (O. L. Beniczky cs. Itár.)

(73) A XIX. században Felső-Micsinyén birtokot szerezett Herritz család építtette. Ők a második világháborúig voltak birtokosok a faluban. – Balassa Géza 1973 őszén röviden az alábbiakat közölte: a belső freskált falakat károsan megrongálta az, hogy a templom belső falába kíméletlenül belevágták a villanyvezetékeket. Leszedették a templomhajó régi festett mennyezetét is. Kivetették a sírköveket is; azonban ezeket Balassa újra bevittette a templomba. A külső homlokzat vakolatrétegein Balassa gótikus és reneszánsz periódust különböztetett meg. A keleti fal Szent Kristóf alakján kívül az ablakok között, a déli falon egy nap-ábrázolásra, gótikus napóra nyomára is ráakadt. Az északi és déli oldal 3–3 konzoljára egyelőre ő sem talált magyarázatot.

(74) A medvés címer valamelyik Divék nemzetségi családé. Supis... I. 421–422. Szerelvényeinek leírása: Hunteľ'né Pamiatky stredoslovenského Kraja... Besztercebánya, 1970. 28–29.

(75) Supis... I. 422. – Azok a műemlékek, amelyeket a Supis id. m. még említ, ma már nem láthatók!

(76) 1973 őszén Balassa Géza közölte velem: a Közép-szlovákiai Műemlékfelügyelőségnek arról a kérésétől, hogy ezt a kastély-romot minősítsék műemléknek, Felső-Micsinye tanácsa elzárkózott, így azután ez a rom is reménytelenül megsemmisült.

(77) Hasonló – s a szlovák kutatás által is sokra becsült – munka volt a Mikefalviakkal rokon Poltári Soósok poltári kastélyának feltárása.

(78) DIVALD K. Művészet, 1911. évf. . . – Supis. . . I. 314. Alaprajzzal. – Divald közli az alsó-micsinyei kastély feliratát, amely a világháború idején megsemmisült. Szövege: Hoc castellum ex fundamento F. C. G. D. Thomas Beniczky de Miczina cum consorte sua G. D. Catharina Meerwald 1667.”

(79) HAICZL K. : A garamszentbenedeki apátság története. Budapest, 1913. 47.

(80) ZOLNAY L. : Zur Biographie des Komponisten Nikolaus Zmeskál (1759–1833). Studia Musicologica, 13. (1971) 311 skl. – Ugyanitt a Meerwaldokra vonatkozó adatok forrásai is.

(81) DIVALD K. : A renaissance építészet Zólyom vármegyében. Művészet, 1911. 32–35.

(82) A végrendelet: Orsz. Lt. Liber Regius, XVI. kötet, 735–736. – Az összes többi adat: MTA Kézirattár, Főglein Antal hagyatéka, 4776. sz. regesztától 4800-ig. – Beniczky Tamásnak – vagy Ferencnek – sírtábláját a dubraviczai templomban látta Ipolyi Arnold, az 1694-es évszámmal, (Schematismus. . . 198–199.) Vö. O. L. Kúriai o. 4–397.

(83) H. TAKÁCS M. : A kékedí Malczér-kastély. Lyka Emlékkönyv, Budapest, 1954. 73–78. 87. (A micsinyei kastély.) – KÖNYÖKI J. : Magyar várak. Budapest, 1905. 611.

A HÉT KÉPZŐMŰVÉSZETI KRITIKÁJA 1890 ÉS 1914 KÖZÖTT

A századforduló és századelő funkcionális és minőségi változást hoz a magyar képzőművészeti kritikában. Feladata már nem merül ki a művészet iránti igény, érdeklődés felkeltésében, túllép a pusztán hírközlő, tájékoztató igényű hirtípusok és katalógusszerű kiállításbeszámolók szintjén, megnövekszik a képzőművészettel foglalkozó kritikai írások száma és egyben témakörük is kiszélesül.

"A magyar képzőművészeti kritika első fontos korszakát a millennium és a Nyugat megindulása közötti években éli. Ebben az időben válik a műkritika a kortárs képzőművészetnek egyenrangú, sőt néha a fejlődésben előbbresiető kísérőjévé." (1) Ez a változás magyarázatát a művészeti közéletnek és magának a művészetnek megváltozásában, a művészettel szemben támasztott igények és elvárások átalakulásában leli. "Valóságos funkcióját betöltő műkritika csak akkor alakult ki Magyarországon, amikor a gazdasági fejlődés, a fokozódó polgárosodás nyomán megjelentek azok a művészeti irányzatok, törekvések, amelyek aktívan, céltudatosan szemben álltak a fennálló művészeti viszonyokkal, az uralkodó konzervatív izléssel, a provinciális stíluseszményekkel és az apologetikus tartalmi igényekkel. Jelentős kritikus egyéniségek csak akkor nőhettek fel, amikor már ki lehetett állni az új mellett, bírálva-elve a régit, az elavultat." (2) A századforduló képzőművészeti kritikájának feldolgozása az en uttörő munkálatokat végző Pernecky Géza szerint: (3) "A feladatát méltón ellátó és a kortárs művészet fejlődését elősegítő műkritika megteremtése egy folyóiratnak, A Hét-nek működéséhez és ... Lyka Károlynak nevéhez fűződik." (4)

Bár A Hét nem képzőművészeti folyóirat (5) – "Társadalmi, irodalmi és művészeti Közlöny"-ként indul 1889-es mutatványszámával, majd 1894-ben "Politikai és irodalmi Szemlé"-vé alakul – rendszeresen közöl hasábjain képzőművészettel foglalkozó írásokat. Irodalomtörténeti szerepe és jelentősége közismerten igen számottevő – "A társadalmi és esztétikai értelemben újfajta irodalmiságot képviselő folyóiratok közül kétségtelenül A Hét a legjelentősebb, amely az új írói nemzedék sok tagját indítja el és – nem utolsósorban – közönséget nevel az új irodalomnak." (6) – mégsem kezelhető kizárólag irodalmi lapként. A polgári liberális értelmiség legjelentősebb orgánuma és minden irányú igényeinek kielégítője kívánt és tudott lenni, egészen a Nyugat megjelenéséig. Aktualitásával, könnyed, szellemes stílusával, témakörének sokoldalúságával biztosította népszerűségét és széles olvasótáborát. Programját,

célkitűzéseit is a sokféle igénynek megfelelően fogalmazza meg: – "A Hét: érdekes, modern, eleven heti szemle, melynek könnyedsége ne a komolyság rovására essék s mely szépirodalmi és kritikai tartalmán kívül élvezetes feldolgozásban adja elé mindazt, ami a lefolyt héten itthon és határainkon túl foglalkoztatta a szellemeket . . . szigorú, de mindig pártatlan közleményekben fogja megbírálni a bel- és külföldi literatura legujabb termékeit, megismerteti a színházak legfrissebb mozgalmait, a zene és képzőművészetek terén felmerülő érdekesebb újdonságokat." (7) Ez a mindenre odafigyelni–tájékoztatni akarás nemcsak a lap általános karakterét határozza meg, hanem jellemzi a képzőművészettel kapcsolatos írásokat is, és jellegüket, típusukat, témájukat tekintve igen nagy szórtságot, sokféleséget okoz.

Tárgykörét illetően felöleli szinte az egész képzőművészeti közéletet, társadalmi, ideológiai, szociológiai vonatkozásaival együtt. (8) A Hét ahhoz, hogy széles olvasótáborot biztosítson magának, nem mondhat le a szenzációk, újdonságok beharangozásáról sem, a köznapi értelemben vett érdekességről, de még csak nem is közölheti ezeket pár soros hírekben. (9)

(E valós igényt bizonyítja, hogy a századelő igényesebb sajtóorgánumok alapítására tett kísérletei igen rövid idő alatt kudarcot vallanak széles olvasótábor hiányában.) (10)

A képzőművészettel kapcsolatos írások típusát, jellegét illetően a funkcionális és minőségi változás csak fokozatosan megy végbe, még sok a kötődés a megelőző állapothoz, továbbélnék a korábbi hirtípusok, mégha gyakran módosult formában is. (11) A hírközlő, tájékoztató, propagandisztikus jellegű publicisztikai írások és az igényesebb, állásfoglaló, orientáló, esztétikai értékítéleteket megfogalmazó, a kor jelenségei közt eligazodni kívánó művészeti írások közé nem lehet éles határvonalat húzni. (12) A századforduló képzőművészeti kritikájának legsajátosabb vonása – A Hét tanúsága alapján – tematikai sokrétősége mellett a különböző típusú és jellegű kritikai írások erős egymásbaszövődése.

*

1896-ig elszórtan jelennek meg képzőművészettel foglalkozó kritikai írások A Hét hasábjain, s azok többsége is igénytelen publicisztikai írás. A folyóirat mutatványszámának képzőművészettel kapcsolatos tanulmánya mintegy körülhatárolja azt a kérdéskört, ami jórágig meghatározó lesz A Hét számára.

A cikk szerzőjének, Pulszky Ferencnek legfontosabb kérdésfelvetéseként a XIX. sz. –i magyar művészet egyik központi problémája gyürük tovább, hogy "... midőn vannak már jeles honi mestereink, még mindig kérdezhethük, van-e már művészeink alkotásainak olyan jellege, mely a magyar művészeti felfogást fölismerteti?" (13) Ha a szerző nem is tesz kísérletet kérdése megválaszolására, attól a felfogástól már elhatárolja magát, miszerint a mű magyarsága témája magyarságával lenne mérhető. Először csendül fel az a művészetpártoló hang is, mely adott esetben a mecenatura kiszélesedésében látja a művészeti tevékenységek fellendülésének letéteményesét, hogy aztán a folyóirat egész működését végigkísérje a művészet iránti érdeklődés felkeltésének vágya. A műalkotás megítélésében még kísértének az akadémikus sablonok és normák, a minősítés alapja a "rajz biztossága", a "mintázás szabatosága". A naturalizmust

csak tematikai kifogásokkal illeti, e téren meghatározónak tekintve a képvásárló közönség igényeit. "Pataky Zolai naturalizmussal festi a koldusnyomort a templom előtt, hiheti-e, hogy ily képet bárki szívesen lásson szobájában?" (14) Telegdy László Ligeti Antal kiállítására kapcsán a technikai tudás mellett a műhöz való érzelmi kötődést hangsúlyozza mint az esztétikai elsajátítás feltételét: – "Tájképei a szeretet meleg hangjain szólnak hozzánk s épp ezért megértjük." (15) A Hét másik, képzőművészettel szintén csak alkalmilag foglalkozó kritikusa Stróbl művészetében a klasszicizálást méltányolja; hogy a görögöktől és nem a modernektől tanult. (16) Nemcsak a kinyilatkoztatott állásfoglalások kapcsolják A Hét ezidőbeli műkritikusainak többségét az alapvetően XIX. sz. –i és már érvényét veszített művészetszemlélethez, de az új festői törekvések elutasító fogadtatása is. "... vannak immár művészeink, kik igazán realitásra törekszenek. Nem a sok plein air képről beszélek, a plein air is csak szó, olyan mint a többi jellege, melyet egy-egy új iskola a homlokára mázol. ... A plein air és az igazság két különböző fogalom..." (17) A Hét kritikusa ha nem is az idealizált festői megjelenítést és a megcsontosodott akadémiai szabályokat kéri számon – tulajdonképpen a naturalizmus érdekében emel szót realizmus elnevezés alatt –, Csók István festészetében azt értékeli, hogy kezd a plein air hatás alól szabadulni. "... képei mégsem ugynevezett naptanulmányok, nem festi a festhetlent, amibe annyi jobb sorsra méltó művész beleőrült." (18)

"A Hét első tíz évfolyamának lapjain Nyitray József az egyetlen, aki mint hivatásos ujságíró és képzőművészetiileg is alaposan művelt ember, alkalmas a tulajdonképpeni műkritikus-esztéta feladatát ellátni." (19) Nyitray Józsefet (20) a kialakulóban levő új műkritikusi alapállás, új művészetszemlélet előhírnökei közt tarthatjuk számon ezidőbeli, A Hétbe írott műkritikái alapján, s még csak nem is azok közt, akik az ujnak jellegzetességeit csak csírájában hordják magukon, hanem a magyar műkritikairás kezdődő új szakaszának legelső érett képviselői közt. Nem kinyilatkoztatott izlésitéleteit rendezi egymás mellé kritikai írásaiban, abbéli meggyőződésétől vezérelve, hogy: – "Az ítéletnek s az analysisnek minden téren tág mező nyílik, s az apodiktikus műbírálat ideje rég elmúlt, azért a közönség a kritikából csak megközelítő fogalmat alkothat egy műdarab becseről ... az alábbi sorokban pusztán személyes impresszió keresendő." (21) Fritz von Uhde plein air-t, realizmust, szecessziót és szimbolizmust ötvöző művészetét elemezve még határozottabban szüri le magának azt a tanulságot, hogy a megváltozott művészetielfogással szemben tehetetlen a korábbi műkritikusi szemlélet, s egyben megnevezi saját műkritikusi hovatartozandóságát is. "Ez a nagy művész csattanós bizonyossága annak, hogy objektív művészet nem létezik, hogy egy festménybe a festő önmagán kívül mást bele nem rakhat, ... nemcsak hogy objektív művészet nincs, de objektív kritika sincs, minden ítélet a benyomás, a fölfogás dolga." (22)

Az ars poetica-nak is szánt sorok azonban nem értelmezhetők tételesen, mert szerzőjüket igényessége, felelőssége és színvonalassága felülemeli az impresszionista műkritika csak finom reflexiókból építkező, érzékletes leírásokat adó, esszéisztikus szintjén. Ha az egyes művek értékelésénél meghatározóak is az impresszionista kritika módszerei, Nyitray okokat, összefüggéseket kereső, analizáló hajlandóságánál fogva ezek ténylegesen inkább csak módszerre, megközelítési móddá válnak nála, mintsem írásainak kizárólagos jel-

lemzőivé. Műkritikáinak ugyanis van egy másik, mindig jelenlévő szála is, melyben tulmegy csak a kiállított művek pusztá konfrontálásán, s nagyobb látószögéből szemléli őket. Kora és a megelőző korszak művészetének megítélésakor bevezeti a történetiség mércéjét is, s például az egyes műfajokat társadalmi funkciójuk, művészettörténeti szerepük felől közelíti meg műfajhierarchia felállítás helyett. Így jó érzékkel állapítja meg a történelmi festészetről, hogy az szükségszerű állomása volt a magyar művészetnek mint a nemzeti ébredés jele, de korszaka már nem kedvez virágzásának. Nem tekint el kora jellemző vonásainak vizsgálatától sem, s találóan nevezi meg a legfontosabbak közt az individualizmus térnyerését. Uhde művészetét többek között azért értékeli nagyra, mert az kora gondolat- és érzésvilágából táplálkozik, mert kora problémáira reflektál, mert "... igazi gyermeke korának, ennek a szkeptikus, analízáló kornak, mely az individuumot oly nagyra nevelte". (23) A XIX. sz. második felére olyannyira jellemző, s a millenniumhoz közeledve egyre inkább erősödő külsőséges reprezentációt hívós tárgyilagossággal utasítja el, mert: "A nagy méretekre való törekvés mindig általános jele volt a hanyatló művészetnek." (24) A nemzeti művészet problematikája Nyitraynak is egyik központi kérdése marad, de a megoldást már szélesebb horizonton, a művészet egyetemes fejlődését is szem előtt tartva keresi. Akkor, mikor "egyetemes" és "nemzeti" összefüggéseinek megoldása a művészetben is éppen hogy csak napirendre került, érthető a problémát elméleti síkon megoldani kívánó műkritikus bizonytalansága, következetlensége, helyenként félreértései. Még kísért a nemzeti művészet értelmezésének "belterjes" felfogása is, mikor Nyitray a kommunikációs lehetőségek kibővülése és az európai eszmeáramlatok hatásaként a nemzeti művészet elsorvasdásától fél. "A technikai közlekedés folytán az érintkező népek keverednek, vesztik néprajzi sajátságait, a szellemi közlekedés folytán kopik a nemzeti jelleg zománca, lehetetlen a nemzeti génusz fönmaradása, és alig tartható fön a nemzeti műveltség az általános, az európai műveltséggel szemben ... a nemzeti génuszt alighanem nélkülözni leszünk kénytelenek művészetünkben." (25)

Az 1891-es műtárlat kritikájában azonban az egyetemes és a nemzeti művészet fejlődése már nem válik el élesen egymástól, amennyiben a szerző számára már teljesen elfogadhatatlanok a tárgy etnográfiai különbözőségei a nemzeti művészet kritériumaiként, míg az egyetemes kulturától is csak mint az egyenes átvételek provincializálódásától óv. Ilyenformán a probléma megoldását abba a helyes mederbe tereli, ami a nagybányaiak megjelenésével majdan igazolást nyer, hogy az egyetemes kultúra élvonalában való haladás és nemzeti művészet csak együtt valósítható meg. Együttal elkötelezi magát az új nyugat-európai eszmeáramlatok mellett, leszámolva nemcsak a már korábban is megtagadott akadémizmussal, de az annak ellenére felnövő, természetmegfigyelésen alapuló naturalizmussal is. "... a művészet Mekkájából, Párisból új irány sugara kezd felénk derengeni, kimondták vesztét a tulhajtott naturalizmusnak, mely sokszor más célokat lepezett ... Ez új áramlatnak éppen kellő közepébe fog beleesni a mi fiatal művész-csoportunk, mely akkorára talán megizmosodik a valódi művészi öntudatban, a nemzeti sajátságok jobban megilletik a lelkét, s az eddiginél határozottabb egyéniséggel fogja fölfogni a külföldi irányok hullámain." (26) Az érlelődő ujnak érzete és óhaja hatja át Nyitray sommás, korjellemzést adó sorait, midőn a 90-es évek tárlatait kora hü tükörképének tartja:

– "Ez a forrongás, ez az átmenetiség, ez a határozatlanság, ez a tisztulatlan izlés, korunk összes szelessége, idegessége, felületessége, sivársága hangosan kiabál le a Mücsarnok falairól..." (27) A Hét éles szemű kritikusa nemcsak felfogja az érkező új művészetszemléletnek hullámain, de minden bizodalmit is beleveti, s ekkori, A Hét-beli működésével a nagybányai művészetnek és fogadtatásának előkészítőjévé válik. "Igaz, hogy ennek a művészetnek sok a gyengesége, sok igazságtalanságot követ el, itt–ott levegő után kapkod, itt–ott nevetéses, de éppen azért érdekes, mert a forrongásnak ez az állapota záloga a művészet jobb jövőjének." (28) Ha Nyitrayhoz hasonló következetességgel és kiforrottsággal nem is képviseli más az új, polgári értékrendszeren alapuló műkritikáirást A Hét első korszakában, annak egyes részletei, jellegzetes vonásai a folyóirat szerzőgárdájának más tagjainál is felbukkannak. Legfontosabb közülük Lyka Károly működése, akinek fő küzdőtere Herczeg Ferenc lapja, az Uj Idők, de elszórtan A Hétben is jelentet meg írásokat. Kora meghatározó eszmeáramlataként ő is az individualizmust nevezi meg, s lelkesen üdvözli, mert az "... egyszerűben függetlenné tette a művészt...". Ugyanakkor óv is mindenhatóságától, szilárd értékrendszer, igényesség nélküli alkalmazásától mind a művészetben, mind annak megítélésében, mert különben: "A tehetségtelenség hamis cégérül használja föl az egyéniség hitvallását, s minden torzszülöttre ráfogja, hogy hiszen ezt ő így akarta, csak hogy a korszellem még éretlen arra, hogy megértse a benne lappangó művészeti kvalitásokat." (29) Az akadémiizmus és a "vaskalaposság" túléltetését, visszahúzó erejét többször hangsúlyozza, s az individualizmus nevében egyetértően fogadja a "lyrai elem" fokozatos térnyerését a festészetben a "descriptiv objektivizmus"-sal szemben. Műkritikáinak szemléleti és formai sajátosságai egyaránt az igényes impresszionista műkritikához kapcsolják.

A művészet autonómiája védelmében Gerő Ödön (30) is az individualizmus mellett emel szót, mert annak következtében "az előítéletek és a rádiktált vélemények birodalma egyre szűkebb lesz... a konvenció a száműzetésben élő királyok sorsára jut...". (31) Gerő Ödön kiállítás kritikái nem merülnek ki a technikai tudás részletezésében, a téma és a szemlélőben kiváltott érzelmi hatás ecsetelésében. A Kelety Gusztáv nevével fémjelezhető doktrinákkal élesen szembehelyezkedik, mert bennük gyökerezteti a közönség sémákban való gondolkodását. Amit a modern tájkép feladatául jelöl ki, vezérfonalat jelent saját kritikus gyakorlatában is: "A látás önállóságát, szabadságát a közönségnek megszerezni..." (32) Tóth Béla a Magyarországon bemutatott gyenge külföldi kiállításokat ostromozza, amik nivótlanságukkal az izlésnevelés ellen hatnak. Síralmasnak ítéli a magyar művészet állapotát is, s reményt csak a fiatalabb nemzedékben lát, kiemelve közülük is Körösfői és Réti új próbálkozásait. (33)

Ambrus Zoltán (34) is – kinek fő területe az irodalom – kiáltóan szegényesnek ítéli művészetünk állását, s maró gunnyal utasítja el a művészeti tömegtermelés megszapordított vásári termékeit: "A nálunk meglehetősen otthonos házmester-izlés semmi téren sem érvényesítette annyira szuverén jogait, mint éppen a képzőművészetekben." (35) A minőség, az artisztikum iránti tiszteletétől vezérelve zárja ki a művészet területéről a "... mesés banalitású genre-képek, a vászonra mázolt tárca-cikkelyek, az édeskés csinosság, az émelyítő kedélyesség, a kinosan pingált humor..." képi megnyilvánulásait, de megítéléseit inkább

jó kvalitásérzékére, az irodalmon pallérozott izlésére alapozza, mintsem a képzőművészetben való jártasságára vagy akár elmélyülésére. Az alapvetően irodalmi orientáltságú s a naturalizmus értékrendszere felől közelítő szerző a képzőművészetrel szemben is irodalmias elvárásokat támaszt, s Rippl-Rónai vizuális értékeken nyugvó művészete előtt értetlenül áll: "... az egész nem annyira kép, mint egy csomó feketeség sok szürkeségben... képén az egész világ nevet." (36) Iványi Grünwald Béla Szent család című képét tematikai kifogásokkal illeti, mert mint írja: "Ez a kiélt arcú, fénytelen tekintetű Mária igazán blaszfémia. Nem, ebből a rongyszedő családból nem születtek próféták soha." (37) A millenáris kiállításra készülődve, Ingotus (38) igen szkeptikusan nyilatkozik – "... a millenniumtól a magyar képirásnak egy milliméternyi fölendülését sem várom ... mert ... mint a történelmi dráma, a történelmi kép sem gyökeredzik a mi korunk érzésében..." (39) – s szavai, legalábbis a történelmi festészet műfajára vonatkozóan, igazolást, bizonyosságot nyertek. A millenáris év küszöbén A Hét is számot vet eddigi működésével, s öntudatosan, de egyben helytállóan is, azon fórumok között nevezi meg magát, melyek nagy részt vállaltak a művészeti forradalmak előkészítésében: "... az az érzésünk, hogy abban a lázas, nagy kulturális munkában, mely ez idő szerint Magyarországon folyik, a mi ... lapunknak: A Hét-nek is megvan a maga része és a maga pozíciója, amelyet tőle elvitatni nem lehet. Hogy a század katonái között, kik az előítéletek ellen való harcot vívják minden téren, ... A Hét és az ő emberei nem az utolsó sorokban állanak." (40) A képzőművészetre vonatkoztatva is jogos a folyóirat önértékelése, hisz azok között tarthatjuk számon, akik előkészítették a talajt az új értékeket felvonultató nagybányai művészet megjelenése és fogadtatása számára.

*

Az 1896-os millenniumi ünnepek hatására képzőművészeti életünk is felélénkült. Ekkor kerül sor az Országház alapkövetételére, a királyi palota felavatására, befejeződik a Mátyás-templom restaurálása... szobor- és festménymegrendelések születnek, s ekkor nyitja meg kapuit az új Mücsarnok, helyet adva az ezredévi nagy képzőművészeti kiállításnak. A kiállítássorozat és a nagyarányú megrendelések külföldön élő művészeinket is hazatérésre késztetik. A meginduló pezsgés a sajtóban sem marad visszhangtalanul. A Hét is hosszú cikksorozatban kíséri figyelemmel a millenniumi ünnepek képzőművészeti eseményeit. Ambrus Zoltán az általános elégedettség közepette bíráló megjegyzésekkel illeti a Mücsarnok kiállításrendezését, melyből hiányzik minden tervszerűség. Az ujonnan született műveket rettentően gyengéknek, az utolsó évtized anyagát viszont hiányosnak itéli. Még legérdekesebbnek a múlt művészetét bemutató retrospektív kiállításrészt tartja – egyébként is jellemző erre az időszakra a múlt művészete iránti érdeklődés a hagyománykereséstől motiválva – de negatívumként említi a válogatás kiáltó fogyatékosait, minek következtében a tárlat nem képes a fejlődést reprezentálni. E kritikai írások lelkiismeretesen számba veszik a kiállított műveket műfajok szerinti csoportosításban, inkább leírásokat, mint értékelő elemzéseket nyújtva. Ambrus Zoltán írásai alapján nem körvonalazható átfogó, egységes művészetszemlélet, a képeket a bennük megnyilatkozó mester-

ségbeli tudás, a téma és megoldásának a szemlélőre gyakorolt hatása, "életszerűsége" alapján méri. Legnagyobb fejlődést az arcképfestés terén észlel, s ezt összefüggésbe hozza a műfaj iránt mutatkozó nagy kereslettel, utalva egyúttal a mecenatura megváltozott formáira és irányára. Miközben a kiállítási lehetőséget kapott, s a giccsfestés határán mozgó kereskedelmi festőket kiméletlenül osztorozza, s leszorítja a művészet perifériájára, addig az ennél csak egy fokkal igényesebb közizlés, a középszerű műcsarnoki festészet tolmácsolójaként tulzásokba esik. A konzervatív, iskolás megoldásokra törekvő Horovitzot például egy említi, mint akinek "... az arckép-festésben messze földön nincsen riválisa", Pállik Béla unalmas, középszerű birkaképeit bámulatosaknak tartja, mert alkotójuk jóvoltából "... állat-képek dolgában a jelen tárlathoz nem fér kritika". (41) Ugyanakkor nem halad el szótlánul az új festői törekvések felé mutató jelentős értékek mellett sem, s ő is azok közé tartozik, akik a millenáris kiállítás alkalmával fedezik fel Szinyei festészetét. "... plein air képei csupa gyönyörűségek. Micsoda friss és igaz színek, milyen keresetlen egyszerűség és igazság! Hogy lehetett ezt a nagy tehetséget évek hosszú során át agyon hallgatni?!" Szinyei naturalizmussal elegendő plein air festészetében a naturalista vonásokat ugyan kritikával illeti, de nem a festészeti felfogás felől közelít, hanem tematikai kifogásait hallatja: "... »Majális« is gyönyörű, kár, hogy a kép közepén fekvő alak szándékos fesztelensége a naturalizmus keresettségére emlékeztet bennünket." (42) Ambrus Zoltán is – mint azon kritikus társai, akik a képzőművészeti kritika területén szintén csak alkalmilag működtek, s fő területük az irodalom volt – avatottabb kézzel nyul a századfordulót foglalkoztató általános művészeti kérdésekhez, mint a speciálisan képzőművészeti problémákhoz. Így a nemzeti művészet, a magyarság kritériumát a képzőművészetben sem kizárólag az alkotó származásában, a mű tárgyában s hangulatában jelöli meg, hanem a művészeti ágak legsajátabb eszközeire is kiható "népszellemet", nemzeti karaktert feltételez. A millenáris tárlat "legmagyarabb" képének Szinyei "Férfi arckép" című művét tartja, mert mint írja – "... ennek a képnek a fakturájában is megtalálom a magyarságot, a magyar ember mély komolyságát, puritános egyszerűségét..." (43) Éles szemmel veszi észre, hogy a hivatalos művészetpolitikának a történelmi festészet ujjáélesztésére tett kísérletei kudarcot vallottak.

Ambrus – de A Hét más kritikusa is – a történelmi festészzel szemben nem a "jelmezes tabló" kívánalmát támasztja, s nem az üres historizálást. E téren eredményekre feljogosító festőnek Thorma Jánost ítéli egy név nélkül publikáló szerző, az Orczy-házban kiállított "Aradi vértanúk" című képe alapján, melyben a jól felfogott hazafiság és színvonalas művészi megfogalmazás szintézisét véli felfedezni. Egyfelől Thorma képének történelmi hűségét és a nézőre gyakorolt hatását méltatja, másfelől – szemben a hivatalos művészetpolitika által támogatott történelmi festészet szinpadiasságával, irodalmiasságával – festői kvalitásait emeli ki. "Aki a látásban s a kitalálásban ennyire piktor, annál már igazán csak mesterség dolga, hogy a kivitelben elérje-e a tökéletességet." (44) Munkácsy "Ecce Homo" című képével szemben már nem teljesen osztatlan az elismerés A Hét hasábjain. Kóbor Tamás az általános ünneplés közepette azokra a hibákra hívja fel a figyelmet, melyek mutatják, hogy Munkácsy már nem tudott megbirkózni evvel a nagyszabású feladattal. (45) Az átlagpolgár izlésvilágának közvetítésére vállalkozik A Hét, mikor nem tudja kivonni magát a körképek műfajának

nagy sikere és álmonumentalitásának hatása alól, s lelkes hangú cikkekben számol be az ilyen jellegű kiállításokról. (46) Az új, akadémizmuson túlhaladó művészetszemlélet – mely a plein air és "Nagybánya" elismeréséhez, az építészetben és szobrászatban új követelmények megfogalmazásához vezet – megalapozói közé tartozik Lyka Károly is. Vaszaryt dus festőisége miatt méltatja, ha nem is tartja még kiforrott egyéniségnek. "... eredeti festőtalentum, amely duskálni szeret a színek változatosságában és erejében, de nem olyan módon, ahogy a nagyérdemű történeti festészet képviselői, az ő csillogó selymeikkel megvillogó alabárdjaikkal, hanem a nagy ősforrásnak, a napnak izzó hevével és erejével, mely piros lázban tartja a mezők virágait ... csendes vibrálásba hozza a levegőt..." (47) Több cikkben hívja fel a figyelmet az igaztalanul háttérbe szorított művészeti ágra, az építészetre, melyet a közönség iparszámba vesz. (48) Ybl Miklóst méltatva nem szakít ugyan a historizálással, de munkásságának olyan elemeire irányítja a figyelmet, melyek a századforduló táján egyre inkább előtérbe kerülnek az építészettel szemben támasztott igények között, így a tulburjázó dekoráció kerülésére és főleg a szerkezet világosságára. (49)

Míg az 1897. évi tavaszi kiállításról tudósító egyik kritikus nem szégyenkedik, hanem természetesen tartja, hogy a külföldiek "leverik a mieinket", addig a nagybányaiak első bemutatkozásától kezdve a magyar művészetnek az európai vérkeringésbe való bekapcsolódásának tudata hatja át A Hét kritikáit s művésztünktet nem a provincializmus igény szintjével, hanem egyre inkább európai mértékkel mérik. "A nagybányaiak első kiállítása adott olyan témát és ígéretet, amiről és amiért érdemes és lehetséges volt jól írni." (50)

A Hét már előre tájékoztatja olvasóit az 1897-es téli tárlat várható szenzációjáról, a nagybányaiak bemutatkozásáról – "Érdekes, tanulságos tárlat lesz ez, mindenképpen nyeresége a magyar képzőművészetnek" – s egyben előlegezett bizalommal, jóindulattal fordulva feléjük, úgy mutatja be őket, mint akiknek nevét "... a nagy publikum hamar meg fogja szokni, amikor hallja ... a virágzó magyar képzőművészetre fog gondolni". (51)

A Hét másik név nélküli cikke (valószínűleg Ignotus tollából származik) a nagybányaiak mozgalmát szecesszióknak tartja a szó eredeti értelmében, amennyiben a tiszta művészet felé tett első lépést látja benne, különválást a továbbfejlődésre képtelen, vértelen akadémizmustól, elszakadást az erőtlenségtől, a hivatalos művészetpolitika által támogatott, de a millenáris kiállításon nyilvánvalóan csődöt mondott historizálástól. "Találkoztak okos, előrelátó emberek, akik éles szemükkel meglátták, hogy csak akkor őrizhetik meg művészetük tisztaságát, ha egészen különválnak a szabadalmazott művészettől. Ezek a nagybányaiak..." Ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet a cikk szerzője, hogy törekvésükkel a nagybányaiak nem állnak teljesen egyedül – "Mások csak később jöttek rá erre a szomorú tapasztalatra, s most frissiben rögtönöztek egy külön kiállítást..." (52) rokon próbálkozásokat – a fenti értelemben – mindenekelőtt Vaszary és Rippl-Rónai művészetében lát. Maga a kiállítás "... nagy port vert fel, a kiállított művek ujszerű formamegoldása, őszinte hangja nagy sajtóvisszhangot keltett, és a sajtó hűen mutatja az erők gyors polarizálódását". (53)

A hivatalos művészet legfőbb fóruma, a Képzőművészeti Társulat és sajtóorgánumai heves támadást intéznek pozíciójuk védelmében az új festői tömörülés ellen. Ebben a küzdelemben A Hét egyértelműen a nagybányaiak mellett fog-

lal állást. A haladó polgári értelmiség lapjában Ignotus üdvözli lelkes és meleg hangon a kiállító festőket: "Tehetségek, melyeket a sors itt dobott világgá, pálmamagvak, melyeket a szél északi szirtre sodort: vegyétek csudálatomat és szánalmamat." (54) A nagybányaiak radikális fellépésének forradalmi jelentőségét érzékeltetik a szerző következő sorai: "Ugy mondják, hogy felkerekedtek a nagybányai Robespierrek, hogy a köztársaság királyának leüssék a fejét ... célja a szakadár kiállításnak, hogy irtson és pusztítson a hivatalos m.kir. festőművészetben." (55) Ignotus kritikusi alapállása a liberalizmusban, az eltérő művészeti törekvésekkel szembeni toleranciában gyökeredzik – "Minden stílus jogos és minden stílus igaz – az ugynevezett természetesség egy csöppet sem igazabb a stilizáltságnál" – de fontos kritériumként jelöli meg a művészet tisztaságát, "... végre is a pikurában a vonal minden, meg a szín...". (56) Szubjektívizmusa, mely az egyéniség szabad érvényesülése mellett száll síkra, a műalkotást az alkotói szándék megvalósulásának milyensége szerint méri, az alkotóval szemben nem támaszt sem politikai, sem morális igényt, "... a kép beszél és cselekszik a maga felelősségére, a művész nem vállal érte felelősséget." (57) A Hét kritikusai különösen Ferenczy művészetét értékeli nagyra – "... képeivel betelni nem tudok..." – s "Hegyi beszéd" című képéről elragadtatott hangon ír: "... az idea is bájos, a kifejezés is teljes és a módja is művészi...". (58) Ferenczy művei mellett Thorma, Csók és Glatz kiállított képeiről ír elismerően. Bár a millenniumot követően Benczur Gyula művészetének óriási társadalmi sikere és iskolájának kiemelt helyzete továbbra is megmaradt, A Hét más szerzője elmarasztalja a nagybányaiakkal párhuzamosan kiállító festőket egyénietlen, akadémikus sematizmusuk miatt: "Van egy sablon, amely készen hever, kapható a Benczur-iskolában... Ugyanazok az olajos színek, azok a levegő híján megfulladó figurák, ugyanaz a színpadi póz." (59)

A nagybányaiak kiállítása a kritikák szellemében is érezhető változást hoz. Egyfelől "Nagybánya" mintegy mércét állít, a kiállításkritikákra egyre kevésbé lesz jellemző a művek lelkiismeretes számbavétele s a technikai tudás pár mondatos jellemzése. Kevésbé érzik szükségét a művészeti tömegtermelés átlagalkotásait hosszasan ismertető írásoknak, helyükre olyan tájékoztató kritikák lépnek, melyek a művek sokaságában aszerint akarnak eligazítást nyújtani, hogy melyek kapcsolódnak be – vagy a bennük megcsillanó lehetőség mennyire jogosít fel reményekre – az európai fejlődés fő áramlatába, mennyire képesek koruk jelentős kérdéseit a művészet szférájában megoldani. Ezekben az írásokban a propagandisztikus, érdeklődéscsökkentő hang már csak annyiban érvényesül, amennyiben egyfajta művészet melletti kiállítást vagy elutasítást jelent, de elfogadtatását nem agitativ jelszavakkal kívánja elérni, hanem értékelő elemzéssel. A Hét radikális szemléletű szerzői gyakran tesznek kísérletet a fejlődés útjainak tisztázására éppen a kiállításkritikák keretében, segítve ezzel nemcsak az új festői törekvések megismertetését és elfogadtatását, de az esztétikai értékeléssel a művészek utkeresését is. Másrészt a nagybányaiak megjelenése elméleti alapvetésekre, általános művészeti kérdések tisztázására készítetik A Hét köré tömörült írókat, így a kiállításkritikákba egyre inkább beszűrődnek elméleti fejtegetések, s önálló tanulmányok is jelennek meg, melyek a kort foglalkoztató művészeti kérdéseket taglalják, vagy a művészeti közélet bajaira keresnek megoldást. Még ha a lap képzőművészeti profilját egyre inkább ezek az igényesebb

írások határozzák is meg, A Hét nem mond le arról a szerepéről, hogy a polgári közizlés tolmácsolja s többféle igényszint kielégítője legyen. Zilahi Kiss Béla a Fesztyt övező általános hódolatban a bírálat hangját szólaltatja meg, amikor egyes történelmi műveiben kifogásolja a túlzott tarkaságot és mozgalmasságot, s hogy az etnográfikus felfogás erősebb a történelminél. Ugyanakkor a történelmi festészet iránti nosztalgiával szögezi le, hogy "a történelmi festés még mindig mostoha gyermeke művészetünknek". (60) Míg Ambrus Zoltán a millenáris kiállítás kapcsán tényként konstatálja, hogy történelmi festészetünket nem tudták fellendíteni a hivatalos megbízások, 1898-as kritikájában már a jelenség mélyebb okait keresi: "... a nagyobbik hiba nem bennük volt, hanem magában a megbízásban. A mi időnk nem kedvez a történelmi festészetnek. S bebizonyult, ami előre látható volt, hogy pusztán pénzzel nem lehet feltámasztani egy nagyon tiszteletre méltó műfajt, amely azonban már nem a mi időnké." (61)

Ignotus, "... a hírlapi szócstaták felszínes érveinél mélyebb, történelmi okokat keres a szecesszió megjelenésében..." (62) "... a cél teremti a törvényeket, s az anyagból fakadnak az eszmék: ma örök igazság a szecesszió, mely a művészi formákat az anyagok természetéből és a dolgok rendeltetéséből fakasztja ki... a szecesszió tehát darwinizmus a művészetben: a körülmények produkálják a formákat". (63) Ilyen értelemben lát stílusalkotó erőt a szecesszióban, aminek az építészet esetében, vasból kiinduló s arra szabott formákkal élő új stílust kell eredményeznie. Fenti megállapításával tehát jóval túlhalad a nagybányai festészet által képviselt elveken, s ha csak az építészetre vonatkoztatva is, a szigorú szerkesztettség, formarend szószólójává válik. Ugyanakkor a szecesszió fogalmát tágabb értelemben is használja, megfelelően a szó eredeti jelentéséhez: "Valahol s valahányszor az embereknek megjő az esze, a lelkiismerete s a jóizlése: politikában, művészetben szecesszió támad." (64) De nem is csak korszakunkra vonatkoztatva használja a kifejezést, hanem a fejlődés mindenkor vélejárójának tartja, s ennyiben a haladás és fejlődés mozgatórugójának szerepét vállaló, minden korszakra egyaránt érvényes művészeti forradalmat, stílusváltást ért rajta. Ezt a tézisét pedig művészetszemléletének igazolásául szánja, amennyiben: "A művészetben annyi igazság van, ahány ember. Ha Rippl-Rónainak tetszik a világot hupikéknek fölfogni, én csak abba szólhatok bele: megtudta-e csinálni. Szídhatom a piktor, de az irány fölötte áll a pouvoiroznak. A művészetben kivétel nélkül minden irány jogosult. Ezt az örök igazságot, csakis ezt hirdeti az a művészi forradalom, melyet szecesszióknak neveznek – ezt az örök törvényt, melynek eleven ereje nélkül a művészet ott csontosodott volna meg, haladás és fejlődés nélkül, az egyiptomi hieroglifeknél." (65) Esztétikai alapállásának helyességét bizonyítandó, a művészet nagy egyéniségeinek halhatatlanságát is a "csinálj, amit akarsz, ha megtudod csinálni" elv érvényesítésében eredezteti, de esetükben – tulmutatva individualizmusán – ennek okát abban is látja, hogy az egyéniségen túl, koruk tudását és tartalmát is teljes erővel tudták kifejezni. Az új irányoknak és törekvéseknek önnön lehetőségeiken belül, a megvalósulás szintje szerinti értékelése eredményezi azt a kritikusi magatartást, amit Ignotus követ és követendőnek tart, nevezetesen, hogy: "A művész megértést keres, nem pedig jó tanácsokat. Szabadságot és nem utasítást." (66) A "szecesszió" a század végén szinte kulcsfogalomává válik, nemcsak a művészet különböző jelenségeinek magyarázatára, de még a kor ideológiai áramlataira is. Stílusként

való értelmezésével éppúgy találkozhatunk, mint olyan felfogással, ami éppen a "stilusok korlátlan hatalma alóli szabadulás"-t lát benne, tulajdonképpen az individualizmus térnyerését: "... a szecesszió nagyokat szorit az abroncsos elfogultságokon és a kötelező szabályokon." (67) Ilyen értelemben tartják Lechnert is szecesszionistának, "... noha nem vallja magát annak, a művészi szabadság bajnoka, noha stylusért kardoskodik". Az Iparművészeti palotában az alkotói szándék és a közfelfogás ellenére nem a magyar nemzeti stílus diadalát látják, hanem "önálló művészi alkotást", mely szakít a megszokott stílusokkal. Az iparművészettel kapcsolatosan emlegetve a "szecesszió"-t, többnyire a rendeltetéshez szabott formák térhódítását értik rajta. "A szecesszió gyönyörű dolog, mert tudományos dolog. Már tudniillik az, amely így szól: minden korszak, minden fajtának, minden egyesnek és minden rendeltetésnek megvan az a joga, hogy magát fejezze ki s e kifejezése formáit a rendeltetéshez alakítsa." (68)

*

A századvégen az iparművészet az érdeklődés homlokterébe kerül, lelkes cikkek számolnak be A Hét-ben az Iparművészeti Múzeum kiállításairól, s íróik nagy reményeket fűznek e művészeti ág fellendüléséhez: "... külföldi sikereken okulva, komoly és tartalmas renaissance-ot várok attól a nagy felbuzdulástól, amellyel a művészek hatalmukba kerítik az ipart..." (69) Az iparművészet elé követelményként tűzik ki, hogy a külső formát, a szerkezetet az anyagnak kell meghatároznia. A "Brit iparművészeti kiállítás"-t okulásként emlegeti Ignotus a magyar művészek számára, de nem a másolást, hanem filozófiájának megtanulását tanácsolja. Átfogó, egyetemes stílust nem találva korában, csak a különböző irányok, törekvések egymásmellettségét, ami "inkább divat dolga", kora legnagyobb művészi érdemét abban látja, hogy "... az életet ismét elvegyítette a művészettel, egyiket megtermékenyítette a másikkal". (70) Ennek az elvnek az iparművészetben felel meg a legalkalmasabb megvalósulását, mert az "az a mesterség, amely a mindennapos életet szépséggel akarja átítani". Ez a szemlélet a preraffaelitizmusban gyökerezik, annyiban is, hogy nosztalgiával fordul a középkor felé, melynek vallásossága "művészivé szublimálja az életet". A régi korok művészi értékei iránti nosztalgiával fájjalja már egy korábbi cikkében Ignotus, hogy "a technika minden haladása teméntelen szépségeknek, erényeknek s ügyességeknek kerül életébe", s rokonszenvvel konstatálja, hogy "... a festészetnek most kezdődő forradalmi is élnek e kiásott formákkal...". (71) Thorma "Fájdalmas anya" című képét modernsége mellett is jelen levő archaikus jellege miatt értékeli – "... kezdve vonalai biztos szépségén, föl egészen ... a piétás hangulatig..." – míg más képében a régi falfaragványokra emlékeztető hangulatot emeli ki. A Hét kritikusa a preraffaelita mozgalom legnagyobb érdemének azt tartja, hogy az felélesztvén a középkori művészet veszendőbe ment értékeit s művészeti gyakorlatát, az életet újra elvegyítette a művészettel, s ezáltal szépségre, művészetre nevelte a közönséget. Az artisztikumnak, a szépségnek s a művészetnek szinte vallásos tiszteletet árad ezekből az írásokból, melyek a társadalmat éppen a művészet által tartják megnemesíthetőnek. A preraffaelita mozgalom szétsugárzó hatását mutatja az is, hogy mily finom érzékenységgel közelítenek a kritikusok a vonalak szépsége iránt, s fokozott figyelemmel fordulnak a grafika felé. Ignotus, ha nem is

rendelkezik kiérlelt esztétikai rendszerrel – a művészetben nem a törvényszerűségeket keresi, nem kutatja változásai mélyebb gyökerét, a mindenhatónak kiálított szubjektum által közölt hangulatrezgéseket akarja felfogni és közvetíteni – szubtilis alkata lehetővé teszi, hogy magába olvassza kora művészettel kapcsolatos szellemi áramlatainak különböző szálaait. Ha világnézeti korlátai következtében nem is jut el a felszíni tünetek oksági szálainak kibogozásához, magukat a jelenségeket megtaláljuk írásaiban. A művészetben ható és munkáló szellemi áramlatok burkolt közvetítésén és a művészet tárgyi produktumainak értékelésén túl írásai a művészeti közélet aktuális problémáinak körét is felölelik. Önálló tanulmányban ostromozza az idejétmúlt művészetpolitikai elvet, a művészeti "védvámrendszert".

A színvonalas külföldi kiállításoktól, jó érzékel, éppen a közönség izlésének finomítását, csiszolását várja, mert "Az utak, az érdekek, a csillogó hamisságok s a bátortalan igazságok, a kiméretlen nyegleség, s a tépelődő meggyőződés e kusza bonyolódásában eltévednek még a hivatottak is – hogyan tévedhetne hát meg az avatatlan közönség?" E kiállítások izlésfejlesztő hatásával kívánja biztosítani, hogy a művészetpártoló közönség immár pallérozott izléssel az igazi művészetet részesítse anyagi és morális támogatásban, mert "mesterséges kiskorúságban tartott közönség... nemcsak hogy nem inspirálja a művészetet, de anyagi támogatását is mindig csak a nyegleségnek juttatja, sohasem, még csak véletlen, tévedésből sem az igazi művészetnek". (72) A "védvám" elutasításával – ami: "... nem engedi kifermődni azt a közönségbeli talajt, mely nélkül a hazai művészetnek nincs mibe eresztetni gyökerét." (73) – A Hét-nek és kritikuskárdájának konzekvensen képviseli azt a törekvését, hogy közönséget neveljen az új természetlátást, az egyéniség jogait követelő, s az európai mértékkel is mérhető kvalitásokat felmutató nagybányai festőknek, hogy a hivatalos kulturpolitika ellenében művészetüket elfogadtassa a közönséggel. A nagybányaiak második kiállításáról Nyitrai József tollából olvashatunk kritikát a lap hasábjain. Ezek az írások már nemcsak elkötelezettséget jelentenek a művészeti kvalitás, az újat akarás mellett, hanem érdemi elemzést nyújtanak a nagybányaiak művészettörténeti helyét, jelentőségét illetően is. Az érzelmi azonosulást, lelkes üdvözlő hangot tárgyilagos, objektív elemzés igénye váltja fel. "Különös némely fogalomnak az alakulása. A nagybányaiak kezdetben azt jelentették, hogy olyan festők, kik Nagybányáról indulnak ki a világ meghódítására, most pedig jelentik azt a festőiskolát, mely visszatér a természethez, még pedig minden átmenet nélkül, hirtelen, s ezért ellenlábasa a régi vaskalapos, vén iskolának." (74) Az európai fejlődést is figyelemmel kísérő kritikus kora igényeit tartja szem előtt, amikor leszámol az akadémiával, mert bár "az akadémikus tudást ápolni és fokozni kell, mert ez a szükséges alapja minden további fejlődésnek, de az isten szerelmére – ne tévesszük össze a művészi tudással". (75) A modern művészet jelszavait érzéstelenül és tudás nélkül elsajátító epigonok műveit éppúgy kivülrekeszti a maradandó művészeti értékek, a fejlődést előre lendíteni képes műalkotások körén, mint az akadémikus átlagpiktúra alkotásait. A művészi kvalitásra érzékeny szeme teszi lehetővé, hogy ne üdvözüljön minden, csak külsőségeiben újat akaró és felmutató törekvést forradalmiként. Így a minőség iránti tisztelete és érzéke megakadályozza abban, hogy az individualizmus minden megnyilvánulásának teret engedjen, s azok között pusztán a festői megvaló-

sítás milyensége szerint tegyen különbséget. Ez nem jelenti azonban azt, hogy lemond az individualizmus és liberalizmus elveiről, érzékenysége és fogékony-sága éppen csak attól óvják meg, hogy ezeket korlátlanul érvényesítse. A tava-szi műtárlat tanulságaként vonja le, hogy a "... a művészetben csakis ... az egyéniségnek van becsülete, mely aztán kevés intelligenciájú művésznél meg-habbarodik s képtelenségekre vezet". Ennek az állapotnak szerinte akkor lesz vége, "... mikor a művészek belátják, hogy az igazi szecesszió nem a józan ész-től való elpártolás, nem a művészi egyéniség logikátlan önkényeskedése, hanem egészen egyszerűen új forma, melyben új nagy tehetségek a művészetet megnyilatkoztatják". (76)

Kritikusi alapállása nem a mindent elnéző, mindent megértő magatartás – mely a visszhang szerepénél nem vállalkozik többre, csak tényeket konstatál – kritikai írásaival a fejlődés útjainak tisztázására vállalkozik. Nemcsak az aka-démizmussal, de a naturalizmussal is leszámol, mert "... a kérlelhetetlen, merev naturalizmus meghaladott álláspont, amelyre szükség volt, mint átmeneti időszakra...", s határozottan kiáll a nagybányaiak mellett, mert bennük látja a fejlődés letéteményeseit, mert övék az érdem, hogy "... legművészie-sebben ki tudják fejteni a kor uralkodó eszméit, s a modern művészi elvek mes-gyéjén ők vezetnek a nagy közönséget, mely még csökönyös, de napról napra en-gedékenyebb lesz, s idővel meg fogja szaporítani az ő pártjukat". (77) Nyitray azonban nem kötelezi el magát végérvényesen a nagybányaiak mozgalma mellet-sem, s törekvésüket nem az egyedül üdvözítő lehetőségként könyveli el, mint ezt későbbi kritikusi gyakorlata is igazolja. Természetesnek tartja, hogy idő-vel majd a nagybányaiak természetlátását is furcsálni fogják, "mikor az embe-ri psziché más műalkotást fog leszűrni a természet befogadott képéből." (78), hiszen "... ki mérheti ki a művészet határait, s ki állíthatja teljes bizonyos-sággal, hogy a jövőben nem lesznek-e oly kifejezési módok, melyekről most még nem is álmodunk?". (79)

A nagybányai csoportosulás festőit a természetesség apostolaiként üdvözli, akiknek nem célja a természet hűséges leképezése, hanem képesek annak ka-rakterét megragadni, hangulatát közvetíteni s az igénytelennek látszó témában is meglátni a szépséget. Különbséget a nagybányai festőcsoport, s az azon kívü-li, de hasonló törekvésű festők között abban lát, hogy az előbbiek "művésziéseb-bek és mélyebb fölfogásuak". Az utóbbiak közül különösen Mednyánszky festésze-tét értékeli nagyra. A képek leírásánál nem a hangulat interpretálásán van a hangsúly, hanem inkább a művészi kvalitások kiemelésén. Ferenczy legfőbb erényét a táj nagyszabású felfogásában, a fölösleges részletek elhagyásában, az igénytelen témának is művészi tartalommal való megtöltésében jelöli meg. Különösen a "Három királyok" című képét emeli ki, melyben a festő "... alak-jait bele tudta képzelni a nagybányai erdőnek egy misztikus, hamar elröppenő s talán nagyon ritkán előforduló reflexébe is". Ferenczy képe kapcsán – a művészet különemüségét hangsúlyozandó – arisztokratikus művészfelfogást fogalmaz meg – "Annál eredetibb e mű, mennél kevesebben értik meg. De akik megértik, azok sem szamarak" (80) –, ami azonban kritikusi gyakorlatában nem vezérlő elv, hisz írásaiban éppen nem a képek keltette érzelmi, hangulati vibrációt önti formába. Inkább csak a műalkotás olyan továbbgyűrűző felfogásá-ról van szó, ami már Ambrus Zoltánnál is felmerült és Ignatusnál végig kísért,

miszerint a művet csak az alkotója értheti teljesen, más befogadó saját egyéniségén átszűrve, annyira lehet csak műélvező, amennyire azt érzékenysége, fogékonysága lehetővé teszi. Ambrus Zoltánnál, de még inkább Ignotusnál e felfogásból következik az a kritikusai szándék, hogy minél érzékletesebben tolmácsolják a műből kibocsátott s általuk felfogott finom hangulatrezgéseket. Az impresszionista kritika ilyen szintjén Nyitray tullep ugyan, de ez inkább egyéni adottságaival, jó felkészültségével magyarázható, mintsem a közös ideológiai alap feladásával. Igen jó meglátással regisztrálja Hollósy szerepét, mikor nemcsak művészi kvalitásait hangsúlyozza, de kiemeli egyéniségének, vezérlő szellemének nagy hatását is és igen elismerően nyilatkozik a művész oktatási módszeréről. (81) Az európai léptékben gondolkodó Nyitray, Fényes sorozatainak kapcsán keserűen fakad ki: "... a Nyugat szellemi áramlatának hullámai, a különböző irodalmi és művészi irányok és elvek mihozzánk érnek el legkésőbbben." (82) Ugyanakkor ostorozza a közönség művészetszemléletét átható maradiságot, kispolgári igénytelenséget és az új törekvésekkel szembeni bizalmatlanságot is, mely annyi tehetséges művészt értetlenségre kárhozott, így Rippl-Rónait is, akit pedig A Hét kritikusa a "legnagyobb egyéniségű magyar festő"-nek tart. "Párisban százszorta jobban megértik..., mint nálunk..." – írja róla. (83) Nem a régi műgyűjtői gyakorlat iránti nosztalgia vezérli, hanem a nyugat-európai kapitalista polgárság élénk, nagyszabású műgyűjtő és műkereskedői tevékenységének igézete, mikor a feudális, dzsentri vonásokkal terhes hazai gyakorlatot elmarasztalja, ami "... nem ... egyéb, mint a nyugati divatnak hozzánk érkező, ellapuló hulláma, mint ahogy minden ellapul, mire ideér, s míg ott legtöbbszörre életcél, a szellem igazi szükséglete és foglalkozás a lehető legnagyobb apparátussal és eszközökkel, melyek közt hajh nem utolsó a pénz, addig nálunk többször csak melléktermék, dilettantizmus, fényűzés és hiuság". (84) Nyitray kritikusai tevékenységében igen figyelemre méltó, hogy milyen bizottsággal jelöli ki a művészek művészettörténeti helyét, mint például Szinyei esetében, máig is érvényes megállapításokkal: "... egyike volt a legelső plein-airistáknak, hazánkban pedig föltétlenül a legelső volt, amely adatot okvetlenül meg kell rögzítenie a magyar művészettörténelemnek... Az ő mélyen járó értelme, helyes érzéke, finoman érző szíve idejekorán megsejtette vele, hogy az új művészetnek szakítania kell az ósdi receptekkel, a nyavalyás romantikus fölfogással, a hazug barna tónusokkal, s azzal a megcsökönnyösödött konzervativizmussal, mely önzően körül akarja sáncolni a művészetet." (85)

A Hét századfordulón és századelőn megjelent évfolyamainak meghatározó kritikai hangja az Ambrus, Ignotus, Nyitray által képviselt vonal; mely a polgári liberalizmusban gyökerezik és az impresszionizmussal adekvát esztétikával tart többé-kevésbé rokonságot, s mely a fejlődés szálainak kibogozását is megkísérli. De a lap szerkesztésében is érvényesülő liberalizmus következtében – mely teret enged nemcsak a radikális, hanem az elnézőbb, konzervatív izlésvilágu műkritikának is – nem kizárólagos az általuk képviselt kritikusai alapállás. Így azok az írások, melyek szellemükben a megelőző fejlődési stádiumhoz kötődnek, együtt jelennek meg a progresszív kritikai írásokkal. Gróh István (86) nem az új törekvések elismeréséért tör lándzsát, mikor felismeri a vásárló közönség igénye és a fejlődéssel lépést tartó művészi irányok közti

szakadást, hanem normaként a közönség izlésitételét állítja. "Közönség. vásárolj és ítélj. Ne vedd tudomásul az ifju óriások erőlködéseit, ha munkáik nem szólnak szivedhez, és ne sokat adj a hirlapi kritikára ... azoknak pláne ne, akik az egyéniség jogát hirdetik..." (87) Egyedüli értékmérőnek a közizlést tekint, mely a művásárlásban ölt testet, így kritikai írásaival csak a már elfogadott, széles tömegek körében létjogot nyert művészeti irányzatok, törekvések visszhangjának szerepére vállalkozhatnak. Hollósy méltánylásától csak azért nem tekint el, mert ő egyre népszerűbb a magyar tárlatlátogató közönség szemében, de a tanítványokat már kételkedéssel fogadja. Ha hangja nem is szigorúan elutasító, ez csak abbeli bizonytalanságának köszönhető, hogy nem vivnek-e ki maguk számára hamarosan elismerést, nem diktálják-e egykoron a közizlést. "Egy tárlatlátogató" aláírással közölt cikk a "korrekt perspektivákat és színeket" elhagyó utkereső kísérleteket ellenségesen fogadja, teljes értetlenséggel áll velük szemben. Rippl-Rónai "Külvárosi kocsmá" című képéről ekképpen ír: "Ennek rajza és színezése olyan keresetlen, hogy Rippl-Rónai bátran ellenjegyezhetné volna: Főstötte Vigyázó Lacika." Ferenczy Károly képeit gunyos megjegyzésekkel illeti; képei a forrongás benyomását keltik "... dolgai azonban mintha már nagyon soká forrnának, sőt egyik műve... már el is főtt". (88) Gozdsu Elek (89) igen konzervatív hangot üt meg kritikai írásaiban; a természet-hűség nevében utasít el minden "stilizálást", a természet egyéni interpretálását. A művésztl akadémiikus szabályok érvényesítését kéri számon, nem enged teret az egyéniség szabad érvényesülésének, a festőnek a természet alázatos szolgájának szerepét szánja, aki "sem színben, sem vonalban nem korrigálhatja" a természetet. Az akadémiizmussal szakító, új természetlátást és művészetfelfogást hirdető festői törekvések megjelenésének és térhódításának korában, Gozdsu Lotz Károly festészetét dicsóiti, aki "... a természetet hü igazsággal, igazi művészi alázatossággal adja vissza vonalban és színben ... azt közli velünk: Ime; ezt láttam; hü és őszinte voltam, és alázatos a hatalmas természet szépsége iránt ... nincsen rajta sem színben való tulzás, sem rajzban való stilizálás, sem más módokon való hatás keresés, ami azt mutatná, hogy a művész erősebb akart volna lenni, mint a természet". Lotz tanítványát, Angyalffy Erzsébetet azért méltatja, mert amiket fest, az "... kép és nem pacni, mint annyi más, amibe kvalitásokat próbálnak belesuggerálni...". (90) Gozdsu tollából terjedelmes és igen elismerő kritikát olvashatunk a középszerű műcsarnoki festő Spányi Béla kiállításáról, kit azon erős festőegyéniségek között tart számon, akik közönyösek a modern festészet utkereséseivel szemben, akik nem érdeklődnek ugyan a modern festészet apostolainak harca iránt, de akik viszont "nem keresik, hanem megtalálják a szépet". Ehelyütt kell felhívni a figyelmet arra, milyen nagy a szakadás Gozdsu irodalmi munkássága, irodalomszemlélete és képzőművészeti megítélései között. Míg irodalmi téren a századforduló progresszív vonalába tartozik (91), a képzőművészetben nem találja meg a neki megfelelő párhuzamos jelenségeket, s képzőművészeti értékítéleteire a modern törekvésekkel szembeni merev szembenállása jellemző. (92) Az akadémiizmussal, legfeljebb a naturalizmussal rokon képzőművészeti szemléletén túl erős irodalmias elvárásokkal közelít a műhöz, amennyiben igen nagy szerepet tulajdonít a gondolatközlő képtémának, mert "pusztán retinhatások nagyon alsórendű gyönyörűséget okoznak". (93)

A Hét rendszeresen publikáló kritikusai azonban már tuljutottak az akadémiá-
muson, ha nem is szegődnek feltétel nélkül az impresszionizmus és a vele pár-
huzamosan megjelenő új törekvések híveivé. Ezek az írók döntően az irodalom
területén működnek, s csak kisebb horderejű kritikákat jelentenek meg a kép-
zőművészet rovataiban. Ez irányú tevékenységüknek inkább sokoldalú érdeklő-
désük, kifinomult izlésük, érzékeny publicista alkatuk az alapja, mintsem alap-
os felkészültségük, elmélyültségük, egységes esztétikai rendszerük. Míg
Lovik Károly a plein air szelidebb változatai mellett tisztán érzelmi alapon, de
állástfoglal, addig Fényes Adolf festészetében helyeslően fogadja, hogy "... az
impresszionizmus festékpamacsait a nemes rajz ihlete" (94) váltotta fel. Wallesz
Jenő is megáll az impresszionizmus "szélsőséges" megnyilvánulásai előtt és elé-
gedetten konstatálja az 1901-es téli tárlat tanulságát, miszerint: "A színek és a
fény iránt való, igen érthető szerelem ezuttal kevesebb abszurdumot produkál,
mint amennyit annakelőtte láttunk." Az "értelem és a szív nevében" emel kifogá-
sokat Iványi Grünwald "Bércek között" című festménye ellen, melyben "élet
kevés van". Tovább éltetve az irodalmias igényeket a képzőművészettel szem-
ben, Ferenczynél a művészi mondanivaló érthetlensége ellen apellál, mert,
"hogya a művész mit akart mondani, rejtelem marad". (95) Fényes Adolfnak
és Perlmutter Izsáknak tárgyválasztásuk igénytelenségét hányja a szemükre,
mert képeik hiába jól megoldottak és átértettek, ha azok tárgya "... ritkán
olyan tárgy, amit érdemes átérezni". (96) Voinovich Géza megértéssel fogadja
az új utakon járókat: "Rippl-Rónai képeit is »meg kell szokni«, bele kell ta-
nulnunk... De ha megértettük a törekvéseit, ha elfogadtuk az irányát, sok rej-
tett gyönyörűséget fogunk kiolvasni halovány képeiből." (97) Rippl-Rónai nagy
érdemének tudja be, hogy új szépségeket, új színeket és új formákat látat.
Renoir "A páholy" című képének vérbő impresszionizmusától azonban elhatárol-
ja magát, mert azt "üres festeni tudás"-nak ítéli. (98) Míg korábban nemcsak
festészetünkben, de annak sajtóvisszhangjában is az európai mérték a német
festészet volt, addig a századforduló időszakában ez a kizárólagos német orien-
táltság, miként a művészetben, a kritikában is egyre inkább visszaszorul, hogy
átadja helyét az európai fejlődés élén haladó francia művészetnek. Voinovich
Géza A Hét-ben már a francia művészetet helyezi figyelmé középpontjába, s kultu-
ránk nagy szerencsétlenségének tartja, hogy "... a németiség a nyugati szomszéd-
dunk; minden elevenség, erő, tűz akkor szívárogoz ide hozzánk, mikor ők már át-
filtrirozzák". Az 1903-as tavaszi tárlat francia anyagáról lelkes hangon írja,
hogy "csak nemzedékek munkájának eredménye lehet akkora gazdagság, ami-
lyent a franciák termében látunk...". (99) Minden elismerés mellett is, nem vé-
letlen, hogy a nagy gazdagság fontos tényezőjének tudja be éppen a "nemzedékek
munkáját", hisz a századforduló táján állandó témája a sajtónak, hogy festésze-
tünkre mekkora feladat hárul, midőn előzmények és hagyományok nélkül kell az
európai fejlődéssel is lépést tartó nemzeti pikturát megteremteni, ugyanakkor
szinte minden új művészeti törekvés is zászlóujára tüzi ezt a programot. (100)

Szobrászatról meglehetősen ritkán esik szó A Hét-ben, s akkor is inkább a
pályázatokról, azok rendszerében érvényesülő visszasságokról. A lap kritikus-
gárdája szinte egyként idejét mult műfajként kezeli a reprezentatív, a mellék-
alakok sokaságával és a nagy méretekkel monumentalitásra törő emlékműszob-
rászatot, s szerintük hagyományaink sem ebbe az irányba mutatnak. Nagyobb

becsben részesítik az "intim szobrászat"-ot, mely nem irodalmi, hanem első-sorban plasztikai hatásokra törekszik. A képzőművészeti érdeklődés tágulását mutatja, hogy A Hét szerkesztői viszonylag nagy helyet szánnak a grafikával és iparművészettel foglalkozó publicisztikának, ami összefügg ezeknek a művészeti ágaknak a korszakban megnövekedett jelentőségével. E téren vezérlő elveik – a semperi tanokhoz igazodva – az anyagszerűség és célszerűség. A külsőségeiben kifejezésre juttatott magyarság eszmét különösen élesen utasítják el az iparművészetben alkalmazva, mert az a helyesnek tartott semperi elvekkel ellenkezik, de mert a nemzeti művészet kritériumát sem a külsőségekben látják már. A századelő kiállításairól tudósító kritikuscsoport érzékeny szemmel figyel fel a művészeti életünkben lezajló konszolidálódásra, mikor fáradtság és stagnálás nyomait véli felfedezni művészetünkben. Ez a hang szinte minden kiállításkritikában felbukkan, csak a jelenséget regisztrálva vagy – ritkábban – magyarázatát is keresve. Kóbor Tamás az 1902-es téli tárlatról úgy ír, mint ami egyik bizonyítéka "annak a depresszióknak, mely most az egész magyar közéletre ránehezedett...". (101) Nyitrai József a tavaszi tárlat legfőbb tanulságának tartja, hogy "valami különös fáradtság, szürke unalom, mesterségszerű eljárás látszik nem egy alkotáson". (102) Az 1902-es téli tárlatot színvonalassága ellenére is sivárnak és unalmasnak tartja: "... korszellem-e, az az egyhangu szürke lé, melyben az emberiség ez idő szerint evickél, vagy más, de megdöbbentően egy színvonalra hozta az egész magyar művészetet." (103) A színvonalas közepszerűség magyarázatát abban látja, hogy az ellentétes irányzatok megbékéltek egymással, nem jelentkezik új, kitörni akaró irányzat, sem új tehetség, s akárcsak a művészet más területein eluralkodnak a kompromisszumok. Nyitrai az okok keresésekor azonban még messzebbre is megy, az individualizmust, a művészet elefántcsonttoronyba zárkózását kárhoztatja: "Mert elváncolják magukat a műtermekben, nem látják, hogy a nagyvilágban mint hullámzik és vergődik a tömeg, micsoda erőszakos alakuláson megy át a társadalom, a morál, a gazdasági élet, s így nincs közük a valósághoz, nem élnek az életnek, hanem csak a művészetnek." (104) Rózsa Miklós ilyen körülmények között kilátástalannak tartja a kritika szerepét is, hiszen: "A szubjektív megjegyzések ... csak falra hányt borsószemek akkor, mikor minden művész élesen körülhatárolt s a többitől teljesen különböző individuumnak tartja magát, nem is képzelvén, hogy mekkora nivelláló szürkeség nehezedik rájuk ... a szubjektív megjegyzést tartsa meg a ... műkritikus önmagának, a féket nem tűrő művészet eme szabadonc napjaiban – mondának a művészek, ismét nem képzelvén, mily erős hámban vergődnek, s mennyire nem képesek belőle kirugni." (105)

A Hét állandó művészeti tudósítója 1904-től Nyitrai helyett Márkus László lesz, aki "tartalmi sulyban is a legjelentősebb képzőművészeti kritikusa volt A Hétnak". (106) 1908-ig a képzőművészettel kapcsolatos írások, alig néhány kivétellel, az ő tollából származnak. Írásaival képzőművészeti életünk széles területét fogja át, egyaránt hozzászól a művészeti közélet aktuális problémáihoz – kezdve az intézményes-szervezeti formák funkcionálásának vizsgálatától egészen a művészeti nevelés fontosságának hangsúlyozásáig – a környezet-esztétika, lakáskultúra időszerű kérdéseire, s kiállításkritikáiban figyelemmel követi nemcsak festészetünknek, de a többi művészeti ágak alakulását, fejlődését is. Kritikáival Nyitrai nyomdokaiban halad, folytatva ezzel A

Hét progresszív kritikai vonalát, mely nemcsak a fejlődéssel képes lépést tartani, de helyenként meg is előzi azt, sokszor utat mutatva egyes művészeti ágaknak, műfajoknak, melyek elmaradnak a festészet fejlődésétől, stagnálnak vagy éppen az utkeresés állapotában vannak. Ez utóbbi vonása A Hét kritikairásának különösen az ő munkásságában tapintható ki. Ennek alapja, a következetes, alapvonásaiban egységes művészetszemlélete, mely az individualizmusban és az impresszionizmus esztétikájában gyökerezik, de sok ponton túl is haladja azt, s előkészítője lesz az impresszionizmus kritikájára épülő új művészetszemléletnek. Legfontosabb alaptételei; a művészet autonómiájának legteljesebb elismerése, a szubjektum tisztelete s minden kötöttségtől mentes érvényesülésének támogatása. "... lázadó, avantgardista szellem...", (107) aki fogékony minden új próbálkozásra, amely szakítást hirdet a megcsontosodott, erejét vesztett művészeti irányokkal, így az impresszionizmust sem normaként, egyedül üdvözítő művészeti irányként kezeli. Kritikáinak szelleme és stílusa is új vonásokkal gazdagítja A Hét kritikai irodalmát. Kiállításkritikái harcos hangvételűek, nyoma sincs már az elnéző loyálisnak, szemethunyó türelmességnek. Fiatalos hevülettel utasít el minden kompromisszumot, minden megállapodottságot, közepszerűséget, minden kizárólagos normát, lett légyen érintve a műcsarnoki átlagpiktúra – tovább éltetve az akadémikus eszményeket – vagy akár a legújabb törekvések epigonhada. Élesen és keményen fogalmaz, gyakran maró gunnyal füszerelve állításait. Amit Lyka Károly könyvének recenziójában (Kis könyv a művészetéről) a szerző legfőbb érdeméül jelöl meg – "... a pikturában keressük a piktorerényeket, ellenben tekintsünk gyöngeségnek minden anekdotázást, minden filozófáló tendenciát, és ismerjük meg hazug voltát annak a képzőművészetnek, amely az irodalmi tartalom hangsúlyozásával igyekszik elterelni a figyelmet a festői és plasztikai értékek fogyatékoságáról". – a maga számára is vezérlőelvet jelent. (108) A művészettől a természet egyéni látását követeli, mely a látott élményt analizálja és új, sajátos szintézisben teremti újjá. A valóságnak nem objektív, természetű leképezését tartja a művészet feladatának, hanem a festészet legsajátabb eszközeivel való megközelítését. Teremtést vár a művésztől és nem "lefestésre késztető alázatot". Festők számára azért tartja jó iskolának Szolnok vidékét, mert annak "irodalmi szempontból vett témátlansága ... rászorítja intim megnyilatkozások fölismerésére". (109) Különösen figyelemre méltó Márkus munkásságában, hogy a szobrászattal szemben is következetesen alkalmazza ezeket az elveket, akkor, amikor szobrászatunk még csak az első bátortalan lépéseket teszi meg a tisztán plasztikai értékek létrehozása felé, egyébként az emlékműszobrászat uralma nyomja rá a korra bélyegét. Többször hangoztatott panasz, hogy nem tud a kor még tisztán szoborként viszonyulni a szoborhoz, irodalmias elvárásokat támasztanak vele szemben. Szerinte a szobrász feladata nem az elmondható gondolat illusztrálása, mert az csak rossz "irodalmi alkotást" szül, hanem az érezhető gondolat szobrászi formába öntése a sajátosan plasztikai kifejezőeszközök segítségével, formák egymásrahatásával, vonalritmussal, mozgással. A pályázati rendszert, annak minden visszaságát, korruptségét mellett is azért kárhozzátja legfőképpen, mert az nem a plasztikai gondolatok érlelődését segíti, hanem éppen ellene munkál, monumentális méretektől váró, reprezentatív, irodalmias elvárásokat támasztó szoborpályázatok kiírásával. Elsők között figyel fel Beck Ö. Fülöp munkáira, mi-

ket a kor szobrászi termésének legartisztikusabb darabjai között tart számon, s alkotásaiban a legtisztább megfelelést találja a művészi és műfaji kiválalmaknak. Az utcák stílusáról értekezve a modern építészetnek, a funkcionalizmus felé mutató elvét fogalmazza meg, mikor elsőrendű fontosságot tulajdonít az anyag sajátosságainak és az épület rendeltetésének s az általuk meghatározott szerkezeti formák alkalmazásának. Az anyagok közül különösen a vas szerepét emeli ki, ami nem tűri a kőszerkezetek tömörségét, s rácsszerű szerkezeti vonalakat határoz meg. Az anyagból és a rendeltetésből kiindulva jut el annak felismeréséhez, hogy a modern bérházaknál "teljesen használhatatlanok a történelmi stílusok, ellenben kell egy olyan stílus, amelyben az emeleteken át is ki van emelve a vasváz szerkezeti szerepe, a vas fönttartó, könnyed energiája és ki van fejezve az, hogy minden más anyag csak a vashálózat hézagainak kitöltésére való". (110) Miközben az építészeti stílusról elmélkedik, jelentős megállapításokat tesz a kor művészeti tendenciáira vonatkozóan is. Problémafelvetése, tul a helytálló megállapításokon, napjainkig szóló érvényű, hiszen a "nyitott mű" modern fogalmát feszegeti. "A történelmi stílusok smokkjai teszik tönkre utcáink képét és ők beszélnek szuverén megvetéssel a szecesszióról, amely szóval ma már a leglehetetlenebbül visszaélnék. Minden, ami egy kicsit elüt a sablontól, ami esetleg nem jól sikerült kísérlet maradt, az szecesszió, amely az akadémia szerint nem képes kiforrott stílussá formálódni. És annyiban igazuk van, hogy zárt stílus nem fog a modern architektonikus gondolatokból kialakulni, mert zárt stílus többé egyáltalán nem várható." (111) A szecesszióban "stilust" csak annyiban lát, amennyiben az egyéniség érvényesülését, tehát az "egyéniség stílusát" jelenti, ami nem kötődik avult teóriákhoz, de csak ennyiben, a tagadás tényében, az elszakadásban lát egységet, s nem annak megvalósulásában. Bizonyosságul a müncheni szecessziós építészetet említi, ami "egy művészcsoport rokongondolkodásáról beszél, de áttörhetetlen stílushatárok közé nem préselődik, ugy a többi csoportok művészete is csak addig halad egy stílusképződés felé, míg egy pár másik mozgalom gondolatai fel nem oldódnak benne és egy erős egyéniség új csapásokat nem jelöl meg az architektúra számára". (112) Ha a felismert jelenség mélyebb okait nem is kísérli meg kikutatni, mindenképpen fontosak megállapításai, s különösen e felismerésekre épülő s elvárásokat ennek alapján megfogalmazó, építészettel kapcsolatos kritikai írásai. Nem önálló, történelmi igénytel készült tudományos munkákról lévén szó, hanem a kortárs művészet bonyolult jelenségei közt eligazodni, eligazítani kívánó publicisztikai írásokról, ezek a kritika szabta lehetőségeket maximálisan kihasználva, nagy szolgálatot tesznek a fogalmak, jelenségek magyarozatával és a fejlődés útjainak megjelölésével nemcsak a széles közönségnek, de magának az utkereső művészetnek is. Lechner építészetét – szemben sok kortársával – nem olyan meggondolásból tartja jelentősnek, mintha abból mesterségesen kifejleszthető lenne egy új, egységes stílus, mégcsak önálló magyar stílusnak sem tartja, s nem is e törekvésért méltányolja, hanem mert az eklektikával szemben önálló kifejezőmódot teremt, s mindezt jó érzékkel, komoly kvalitásokkal. Képzőművészeti kritikáiban végighúzódik az a célkitűzés is, hogy a közizlést megnemesítse, s közönséget neveljen az új művészeti irányzatoknak. De közvetve is hozzájárul ehhez, midőn önálló cikkekben foglalkozik a művészeti nevelés időszerű kérdéseivel, és támogatja a reformjavaslatokat, új próbálkozásokat. Igen nagy jelentőséget tulajdonít a

rajztanítás megreformálásának, mert "itt van az oka, a rajztanításban, annak a mérhetetlen közömbösségnek, amellyel a publikum elmegy a művészetek mellett". A modern rajzoktatás feladatát nem abban jelöli ki, hogy művészeket neveljen, hanem műértő, műkedvelő közönséget. Mivel pedig a modern művészetet nem lehet megközelíteni az akadémikus normákkal, szemlélettel, a rajzoktatásban sem lehet ezeket alkalmazni, "tehát vissza a természethez, a sikminták helyett a térben elhelyezkedő valóságos dolgok megfigyeltetésével esztétikus természetszemléletre kell nevelni a gyerekeket". (113) Másfelől annak magyarázatát, hogy "a mi publikumunk kissé Ázsia felé van eltolódva a kulturális ismeretek gazdagságát illetőleg", abban látja, hogy "állami és magángyűjtemények, könyvtár és muzeum lehetőleg nehezen vagy egyáltalán nem hozzáférhető", így kiméltlenül ostromozza a hazai műgyűjtői gyakorlatot s a közművelődési lehetőségek korlátozott voltát. Az akadémizmussal minden téren szakít, mikor figyelme a művészoktatásra is kiterjedvén, máig szóló érvénnyel ad programot a művésziskoláknak. "... művésziskola csak egy formában lehetséges, ha egy piktor maga köré gyűjti a hozzá hasonló fiatalokat, együtt dolgozik velük, mesterségbeli fogásokra tanítja őket, megkönnyíti a technikai utmutatásokkal a fiatalok kutatómunkáját, szeretettel figyeli azokat az eredményeket, amelyekre a vad kis csemete önmagát keresvén eljut, megmutatja neki, hogy melyik eredménye pozitív érték, amelyet készségébe, gazdagságába elraktározhat és mit kell kiselejteznie mint vad és tovább fejlődésre képtelen hajtást, ... megismeri és megérti őket ... nekilódítja őket a saját külön utjoknak." (114) Elvei a Hollósy-iskola gyakorlatában gyökereznek, s egyben ez az iskola jelenti eszményképét is, mert utat enged az egyéniség szabad érvényesülésének.

Ez, a korában minden idegszálával benne élő kritikus, a mult művészetét is kora kívánalmainak prizmáján keresztül nézi, s az új festői szemléletet előkészítő elődöket keresi bennük. Vezérlő elve e téren, hogy "ami a pikturában örökéletű, az maga a piktura", (115) a gondolatok elévülnek. Ez a szemlélet az alapja Zichy Mihály olyan megítélésének, miszerint nagy művész volt, mert a korszellem kifejezője tudott lenni, de nem volt nagy festő, mert nem a festői kifejezésre, hanem a gondolati közlésre törekedett. Madarászt már azok között tartja számon, akikre "szeretettel néz ... a változott idők fiatal generációja, mert egyszer ő is verekedésbe keveredett az Akadémiával" pár félnék reform miatt, mert "Madarász anno revolució volt Keletyék rajzfanatizmusa ellen". (116) Művészetével azonban nem tud azonosulni, mert annak "nem a festőiség szabott direktívákat, hanem a történelmi szcénák irodalmi jellege és nem aszerint válogatta meg témáit, hogy azok mennyi alkalmat adnak neki nagy festői problémák megoldására, hanem hogy mennyiben lelkesedhetik a hazafi, ha szembe kerül ezekkel a témákkal". (117) Színeit a korszak művészeti törekvéseinek méltó, igazi elődjének tekinti, de vele szemben sem kiméletes, mikor lekanyarodást észlel a forradalmi utról. "A plein air színei kihamvadtak, eljött a selymek és bársonyok korszaka, eljött a lefestés és lerajzolás mesterkedése a spontán megérzés helyett, Színei-Merse pedig elment dzsentrinek, ami nálunk hálásabb foglalkozás, mint az új igazságok hirdetése." A művészetnek szinte kultikus tisztelete árad írásából, mely a művészetben éltető erőt, "valláspótléket" lát: "A »delirium colorans«, amit Keleti a hét főbűn közé sorozott, most olyan szenteséges lelki esemény mielőttünk, mint a próféták lélekszabadító, mámoros extá-

zisa." (118) A megelőző és saját generációjának helyét is abból az aspektusból ítéli meg, hogy mennyire válnak megszólaltatóivá az új igényeknek, mennyire képesek eltávolodni az irodalmias, akadémikus elvárásoktól, s harcolni a művészeti autonómia tértnyeréséért. A kortárs művészettel szembesülve még inkább érvényesül a kiméletet nem ismerő hang azon törekvésekkel szemben, melyek hátráltatói a fejlődésnek. A Benczur-iskoláról úgy emlékezik meg, mint ami iszonyu pusztítást vitt végbe a művésznövendékek között. "Lotz ... abból a generációból való, amelyiknek a történelemben voltak az elődei. A mi generációnk már abban a pillanatban, mikor ecsetet vesz a kezébe, tudja, hogy a maga külön útján kell haladnia, mert a multtól való szecessziót megcsinálta neki az előbbi generáció" (119), – nevezetesen a nagybányai festők. A MIÉNK festői tömörülését lelkesen üdvözli, s – kritikusai ars poetikáját is adva – magát azok között említi, akik útját egyengették. "Egyetemes érvényességgel nem lehet művészetről ítéletet mondani, és meddő munka is volna, mert az a publikum, amelynek művészi vágyát az iskolában megtanult mesterségbeli készség, a könnyen megemészthető, gondolkodás nélkül megérthető általánosságok, a fotografiai hűség és a köztudatba átment sztereotip színek kielégítik, az a publikum, amely nem talál gyönyörűséget a művészi szintézis kinyomozásában és nem keres stílust és nem érzi meg a természeti jelenségektől való egyéni absztrakció poézisét, ez a publikum minden fenekedés dacára is hűséges marad Innocenthez, Kézdi-Kovácsához ... s illetlenségnek fogja bélyegezni, na a művész súlyosabb szenzációkkal támadja meg nyugalmas agyát. De az bizonyos, hogy a továbbkutatók és az új utak vándorait éppen ilyen hűséges figyelemmel kíséri egy másik publikum, s régen érzett szükség volt már, hogy ennek az izlésbeli és kulturabeli differenciálódásnak külső jelei is támadjanak..." (120) A "régen érzett szükség" nem utólag konstruált magyarázat az új művészi csoportosulás létjogosultságának elismeréséhez, A Hét hasábjain már a századelő óta kísért az a hang, mely kezdetben a megállapodás, lebiggadás tényét konstatálja, ujjat váró hang, mely a képzőművészeti tárlatok szomorú tanulságaként említi, hogy azok "nem tudnak kievickélni a bazár és vásári alkalom jellegéből", majd mozgólódás jeleit észleli, s kiutat keres a tespedt állapotokból. Márkust lázas türelmetlenség sarkallja, midőn Magyarország "Pató Pál kulturájával" szembeszáll, ami a nyugati folytonos művészeti pezsgéssel szemben, igen hamar kielégül, s nem feszíti az ujjat váró hajsza, pedig Márkus éppen az elégedetlenségben látja a művészet mozgatórugóját. A korán jött fiatalok között, a már elismerést kivívott nagybányai művészek mellett Rippl-Rónait, Márffy, Gulácsy és Beck Ö. Fülöpöt említi. Érzékeny szeme 1906-ban már a lassu mozgást is regisztrálja – "Pár éve fészkelődés nesze hallatszik ki a magyar művészet berkeiből, s bár kissé óvatos, de kétségbevonhatatlan csatakiáltások csiklandozták a tisztas csönhdőz szokott füleket" – s egyuttal programként határozza meg a "kiválás" szükségességét. "Józan decentralizáció kellene itt, művész urak, kemény, nemes, férfias, gyűlölni és sebezni is tudó szívós eltökélés, éles elkülönődése az össze nem férő elemeknek, egy szóval szecesszió." (121) Eleinte a megoldást a független modern társaságokban működő, független zsűriben látja, mert "már türehetetlen az impotens öregek meg nem fel-lebbezhető, türelmetlen, féltékeny ítélkezése elevenek és holtak felett, türehetetlen az a gazdálkodás, amely kényelmes helyet biztosít minden giccsnek, minden kultuszminiszterileg hitelesített sablonnak...". (122) Mikor azonban a hőn

óhajtott független zsüri nem váltja be a hozzáfűzött reményeket, nem hoz megváltást és radikális változást – sőt működése által majdnem kiszorul a tárlatokról az igazi művészet, ugyanakkor teret nyer magának a dilettantizmus –, leszámol ezzel a lehetőséggel. A MIÉNK fellépésében már megvalósulni látja a várt szecessziót, mert "végre megtörtént, ... végre együvé kerültek az együvévalók...", megtörtént a szükségesnek tartott, hogy "a gyökeresen külön való hitvallások számára külön templom is épüljön, ahol az ortodoxok száraz dogmái ne nyomhassák el a fiatal és életképes gondolatokat". (123) A MIÉNK létrejöttében azt a festői tömörülést üdvözli, aminek alapja, hogy az alapító tagok más-hogy értelmezik a művészetet, mint a megelőző generációk, amely formálisan is kimondja az elszakadást, s európai színvonalat képvisel. A MIÉNK kiállításakor elkötelezi magát e festői társulat és az impresszionizmus mellett, mert mint tartja "Az impresszionizmus szükségképpen magában foglalja a naturalizmust és a többi izmust is, mert az impresszionizmus maga a művészet. Az intuitív hevéletével megtermékenyített pillanatok emlékeit keressük a művészetben... Aki művész, az az eltűnő benyomás, az impresszió gazdag lelki tartalmát rögzíti meg és fejezi ki hozzá hasonlóan diszponált emberek számára..." (124) – de ez az elkötelezettség nem végérvényes és ennyiben nem is kizárólagos. A KÉVE kiállításakor írja, hogy a "a MIÉNK hatalmasan kifejezett festői tendenciája még nem jelenti mindazt, amiért a művésznépnek a szolidaritás erejét érdemes akcióba vinni", s reményteljesen tekint az új művésztársulás felé. 1908 tavaszán már kritikával illeti a lelkesen fogadott MIÉNK-et, mert "a harcok MIÉNK nemcsak hogy nem fogadja örömmel az értékes fiatalságot, hanem ellenkezőleg, zárkózottabb, mint az egész akadémia". (125)

Amikor a sajtó és a közvélemény szinte osztatlan elismeréssel ünnepli a dialtra jutott látványfestészetet, a művészi minőség nevében létrejött művésztársulást, a MIÉNK valóban nem a továbbfejlődés letéteményese már. Későn jött, heterogén csoportosulás, mely már megalakulásakor magában hordja a bomlás jegeit, a fejlődés, továbblépés már csak elvei megtagadásával lehetséges. Fülep Lajos, aki csak egy rövid időszakban – 1907 és 1908-ban – jelentet meg írásokat A Hét-ben, már a MIÉNK szerveződésének idején sem az örömjongás hangjait hallatja, s a majdani MIÉNK égisze alatt gyülekező nagybányai mesterek és követők művészetének, művészetfelfogásának túléltségét, "szecessziójuk" bevégeztségét hangsúlyozza. Ritka éles látással regisztrálja művészettörténetünk számára, hogy festészetünkben nem új korszak kezdődik – mert: "Az új és fiatal művészet ereje teljének idején addig próbálkozott elválni a régítől, amíg sikerült neki az elválás, ma, öreg napjaira... A tegnap még fiatal művészet ma kissé ... megráncosodva, fáradtan, fásultan, örömtelenül kínálja magát..." – hanem: "A csirázás és a kezdet helyett a Szalon kiállítása a megérést és befejezést jelenti. Nyugodjunk bele: a magyar pikturának egy nagyon szép korszaka be van fejezve." (126) Ugyanakkor, ha még nem is építi ki az impresszionizmus kritikájára épülő s Cézanne művészetében gyökerező művészetfilozófiai rendszerét, már 1907-ben – midőn még a haladó magyar közvélemény is teljes figyelmével a beérkezett és csoporttá szerveződő, a nagybányaiak által képviselt impresszionizmus felé fordul – felhívja a figyelmet a posztimpresszionizmus vezéralakjaira, egyben élesen elkülöníti őket az impresszionizmus művészetétől és meghatározza hozzá való viszonyukat. "A tévedés, mely Cézanne-t

az impresszionisták közé sorozta, el fog oszlani. Ma már látjuk, hogy ő – Gauguinnal – egyenesen reakció volt a Monet-k, Pissarrók impresszionizmusával szemben." De nemcsak a figyelmet irányítja rájuk, hanem egytuttal bennük jelöli meg a fejlődés új zászlóvivőit, mert: "Ő (Cézanne) az igazi nagy tanítómestere a mai generációnak, nem az impresszionisták, s nincs a maiak közt senki, aki sokat ne köszönhetne neki, mint ahogy nincs, s a holnapiak között nem lesz, aki Gauguintól ne tanulna." (127)

Ha A Hét Márkus Lászlót felváltó állandó művészeti tudósítója, Rózsa Miklós (128) kevésbé képes is kitapintani a fejlődés irányát, 1908-ban már ő is észreveszi a MIÉNK megmerevedését, konzervatívvá válását, s kiáll, legalábbis a "neósok" egy része mellett. "... az ifju modern piktura most valósággal hajléktalan. A MIÉNK elkövette azt a sajnálatos hibát, hogy kiállításaira csak vendégként hív meg egyeseket, ahelyett, hogy zsűrije elé bocsátana mindenkit, aki odakívánkozik... a MIÉNK... a modern művészet exkluzív arisztokratáinak megközelíthetetlen kaszinójává lett. A fejlődő, most erjedő, forrongó, harcos ifjuságnak terrénüm kell... Fiatal, modern, forradalmi szellemű művészek adtak kezét a MIÉNK-ben egymásnak – nekik nem szabad kirekeszteniök maguk közül az új fiatalságot, az új modernséget, az új forradalmat. Mert, ha ezt teszik, egyértelmű lenne a halálos ítéletükkel." (129) S Rózsa Miklós ezt a halálos ítéletet a MIÉNK 1909. évi második, nagysikerű kiállításakor ki is mondja: "Hát ezért tüztük ki a forradalmi zászlót a millenáris esztendőben, a nagybányaiak gunyos kacagás közben történt bevonulásakor? Ezért verekedtünk tizenhárom éven át a megújuló reakcionárius táborokkal? ... Nézzük a vernissage parádéját s elnémulunk: micsoda népszerűség övezi az egykor forradalmi tábort... A közönség sietett volna a modernnek után, vagy a tábor állt meg, hogy utolérhesse a közönség?" Mikor a kiállító festők műveit értékeli, az utóbbi válaszlehetőség mellett dönt. Színeit konok konzervatívnak tartja, Ferenczyról úgy vélekedik, hogy az "bekötött szemmel, hátra nem tekintve, csak a saját lelkét vizsgálva ment eddig előre, de most végérvényesen megállt". (130) Rózsa már nem vállal közösséget a "kényelmesen emésztő, szerencsésen beérkezett, pihenő harcosokkal", hanem a neósok által képviselt új törekvések felé fordul; így különösen Iványi Grünwald, Rippl-Rónai és Kernstok ekkori műveit fogadja elismerően. A Hét-ben szerves folytatója Márkus működésének, amennyiben a nagybányaiak által hirdetett új természetlátáson s az ezen alapuló művészetszemléleten nevelkedett, de képes az ezt meghaladó törekvéseket is befogadni. De Rózsa egy gyors változásokkal, gyökeres átalakulásokkal teli időszak művészeti publicistája, így esetében jobban előtérbe kerülnek ennek a művészetszemléletnek a gátjai is. Mint Márkus, Rózsa Miklós is az új művészetszemlélet előkészítői közé tartozik; mely a teljes esztétikai liberalizmus és az impresszionizmussal adekvát esztétika megtagadását jelenti, s feladva a szubjektív idealista alapot – mely a művek megítélésénél a hangulatra és érzésekre hagyatkozik – objektív támpontokat keres. Rózsa, ha időnként mellészegődik is az impresszionizmus gyakorlati kritikáját elvégző festői törekvésekhez, melyek túllépnek a természetelvűség és a tiszta festőiesség kívánalmán és önálló képi egység létrehozásán fáradoznak, ezt nem a világnézeti és esztétikai alap teljes feladásával teszi, hanem csak annak felismerésével, hogy az impresszionizmus túlélte önnön lehetőségeit, megmerevedett, továbbfejlődésre képtelen. Kezdetben

azonban éppen azért kárhoztatja a MIÉNK-et, mert az nem tesz eleget a vele szemben támasztott követelményeknek, nevezetesen az új nemzedék felnevelésének, mely az "ő nemes hagyományait megőrzi és továbbfejleszti". Amire pedig éppen azért van szükség, nehogy "áldozatul essék meg nem értett s ki nem forrott irányoknak". (131) A gyorsan változó idők jellegzetes művészeti kritikusa ő, aki nem épít ki egységes, átfogó, művészetfilozófiailag is megalapozott esztétikai rendszert, az ennek alapul szolgáló művészeti törekvések mellett azonban nem halad el teljesen értetlenül, védve a biztos pozíciót nyújtó, már elismérést kivívott impresszionizmust. Átmeneti időszakban kell ellátnia műkritikusi feladatát, aminek ilyenkor lehetséges határait és lehetőségeit Kernstok kiállítása kapcsán fejt ki – legalábbis a maga számára – hitelesen. "Ha mai esztétikánk szótárában egyelőre nem is találjuk még meg azokat a formulákat, melyekkel őt és művészetét lemérhetjük, vagy klasszifikálhatjuk, be kell értnünk azzal a vigasztalással, hogy nem a művész igazodik utánunk, de nekünk kell ujjáírni esztétikánkat mindannyiszor, valahányszor egy új zseni feldönti szépen felépített rendszerünket." (132) Rugalmas kritikus magatartása és a művészi kvalitásra érzékeny szeme teszi lehetővé, hogy – Gerő Ödön kifejezésével élve – a modernség legelső veredői között legyen. Érzékenyszemű kísérője művészeti életünknek, ami lehetővé teszi, hogy jó meglátásokkal illesse a már lezajlott művészeti változásokat, de ami nem elegendő alap ahhoz, hogy kijelölje a fejlődés irányát. 1909-ben – még a MIÉNK megújulásában reménykedve – bizalmatlanul fogadja Kernstok utkeresését – "Ma már egyáltalán nem látjuk, merre tart s nem szégyelljük ezt is bevallani ... mai egyszerűsége ... raffinált primitivkedésnek tetszik előttünk ... ha rajtunk állana, mi hatóságilag tiltanánk el őt a kiállításoktól ... hatása kétségbeejtően romboló a fiatalságra..." (133) – de 1910-ben már végérvényesen leszámolva a MIÉNK-vel, a fiatalok külön útjait szükségyszerűként említi. "Ha lett volna elég bátorságuk hozzá, hogy az új és művészi radikalizmustól hevített ifjú művésznemzedékből bocsátottak volna friss vért petyhülni indult ereikbe, sok minden másképp történhetett volna. De ők a radikalizmustól való félelmükben inkább keresték a konzervatív irányokkal való kooperációt, mire a progresszív irányok híveinek nem maradt más választásuk, mint a szecesszió" (134) – s Kernstokhoz is jóindulattal bizakodással fordul. "Kernstok már múltjánál fogva is mindenestül rászolgál arra, hogy higgyünk neki és bizzunk becsületes törekvésében." (135) Kernstokon kívül Pór Bertalant említi elismerően az új művészcsoporthoz, a "keresők" – a leendő Nyolcak – tagjai közül.

Mint Márkus, Rózsa is követi azt a kritikus elvet, hogy érdemben méltatni csak az új törekvéseket, az európai mércével is mérhető kvalitásos alkotásokat kell, míg a középszerű átlagpiktúra alkotásait elengedő csak megemlíteni – de akkor kiméretlenül ostorozva – vagy még említeni sem kell. A Hét művészeti kritikájában lassan szinte hagyománnyá válik a műcsarnoki festészet éles hangú, kiméretlen ostorozása. Rózsa midőn 1909-ben érzékeny szeizmográfként fogja fel a művészeti életben észlelhető változásokat, mozgólódásokat – az élet most "olyan forrongó, mozgalmas, megrázó, s a művészetre megtermékenyítő, mint aminő a nagybányaiak tizenöt év előtt történt felvonulása óta sohasem volt" (136) – ironikus hangon ír a Műcsarnokról, mely mindezekből semmit sem érez, "téli álmát alussza". Művészeti írásaiban figyelemmel kíséri a nagy-

bányaitól különböző utkereső próbálkozásokat is; lelkesen üdvözli a kecskeméti művésztelep megalakulását és terjedelmes cikkben számol be a gödöllőiekről, jó helyen keresve művészetük mozgatórugóit. "Látnivaló, a művészetekben rejlő metafizikai elem teljesen azonos Tolsztojéval, míg a cél és rendeltetés hangoztatása – ellentétben a l'art pour l'art modern exkluzivitásával – a John Ruskin, William Morris és Dante Rossetti által megnyitott iparművészeti demokrácia forrására mutat vissza." A tolsztojánizmus, ruskinizmus mellett művészetük összetevői között említi a szocializmust, primitívizmust és nacionalizmust. Különösen ez utóbbit emeli ki, s rajta azt érti, hogy Körösfői Kriesch Aladár és Nagy Sándor "fanatikusan hisz és küzd egy "nemzeti" művészet renaissance-áért, melynek a népművészet talajából kell kisarjadnia s mely egy magyar formanyelvet akar kialakítani a parasztnép eleven és – szerintök – művészi életéből". (137)

A kritikában is megjelenik a népművészet, mint a magyar nemzeti stílus ősforrása, méghacsak a motívumkincsre alapozottan is. Rózsa Miklós Kosztolányi Kann Gyula építészeti tanulmányainak pozitívumaként említi, hogy "dolgaiba, ahol csak erőszakolás nélkül lehetséges, beleviszi a magyaros motívumokat". (138) Hogy a nemzeti művészet problematikájának megoldása a korban milyen sokrétű, mutatja az is, hogy egy kritikus életművön belül is többféle elképzelés él egymás mellett. Rózsa Miklós máshelyütt a nemzeti művészet kizárólagos kritériumaként a művészi kvalitást határozza meg. "Legnemzetibb tehát a legjobb művész, mert az tudja leggazdagabban megszólaltatni nemzetének művészi temperamentumát." (139)

A 10-es évek elejének A Hét-beli kritikusi között említésre méltó még Gerő Ödön működése – aki magát a szélsőséges modernnek között tartja számon; "... a forradalom jogát és szükségességét hirdetjük" (140) – annak ellenére, hogy önértékelése meglehetősen eltulzott. Kritikusai alapállását inkább a MIÉNK és a Nyolcak művészete közötti ingadozás jellemzi. A nagybányai művészetet már bevégezt forradalomként értékeli, ami kivivta magának a közönség bizalmát, mert "minapi forrongói együtt bugyborékolnak azokkal, akik a szövetségben forrnak... Ez az engedékenység könnyű dolog, amikor a forradalmiságot új forradalmiság szorítja." (141) Gerő inkább huz ezekhez az új forradalmárokhöz, és ténylegesen magába is olvasztja egynémely festészeti követelésüket. Így az impresszionizmuson tulmutató festészeti irányok hatása alatt manifesztálja maga és a hasonló felfogású kritikusok számára, hogy "az impresszionizmus formagyilkos hajlama ellen meg kell védenünk a forma uralmát". (142)

Ha a modern törekvéseket teljes értetlenséggel, ellenségesen fogadó, konzervatív kritikai hang egyre inkább vissza is szorul A Hét hasábjain, azért nem szűnik meg, s fel-felbukkan, nemcsak a "neősok", de még az impresszionizmus művészetét is elutasítván. 1906-ban a folyóirat egy szerzője Pállya Celesztin kollektívájának legfőbb érdeméül tudja be, hogy a művásárló közönségnek "képeket" ajánl, hiszen az is "képet akar mindenáron és nem pacnikat, amiket színfoltnak neveznek". (143) Midőn Fülep Lajos már az impresszionizmussal is leszámolva, tulajdonképpen a Nyolcak utjait egyengeti, Sebők Zsigmond még László Fülöp akadémikus festését dicsóítja, mert az "nem nyavalyog, nem bizza ránk, hogy az impresszionista értelmetlen maszatból mi érzélegyük ki, hogy mit is akar mondani". (144) 1909-ben A Hét egyik ismeretlen szerzője érdemként említi, hogy Kosztolányi-Kann Gyula távol tudta tartani magát a "logikátlan ultramodernség-

től", pedig a "szertelen erejű, de a művészetben gyöngé lában álló fiatalok hangos ultramodernsége még megállapodott művészeket is megzavart...". (145)

A Nyolcak 1911-es, Nemzeti Szalonban tartott, nagy, reprezentatív kiállításáról Feleky Géza, a Nyugat ezidőbeli állandó művészeti kritikusa ír beszámolót. Írása alapján érzékletesen bontakozik ki előttünk a Nyolcak feltétlen állásfoglalására készítő jelentkezése és fogadtatása: "Végigjárnák az utakat a megalkuvás országában, teljességében akarják jelképezni vásznaikon a világot egy lemondásos korban, mindnyájan egyformán kihívják maguk ellen a lanyhákat és a bölcseket." Együttal azonban művészeti sajátosságaik feltérképezésére, értékelésére is vállalkozik: "... nem elégedhetnek meg azzal, hogy a színek és vonalak összecsengésében keressenek új és ötletes változatokat, hanem legelemibb és legalapvetőbb nyilvánulásukban, tömegszerűségükben, három kiterjedésű testekké szétfeljelésükben érzékeli a jelenségeket mindahány ... Kernstokék művészete így komolyabb, súlyosabb lett, mint amilyen az előttük járt nemzedéké volt... ilyen értékes és érdekes anyaga aligha volt még magyar kiállításnak." (146) A Nyolcak melletti állásfoglalását jelzi értékelése, mellyel egyben a festőcsoport művészettörténeti helyét szándékozik kijelölni: "Nagybánya első felvonulása nagy dolog volt már, ettől fogva kapcsolódik be Magyarország a nemzetközi művészeti életbe. Csakhogy az, amit Ferenczyék csináltak, hiába volt egyénileg nemes és kiváló, a fejlődésnek ekkor már nem volt rájuk szüksége. Ez a másik nagy csoportos bemutatkozás nem néhány délceg és előkelő sereghajtót gyűjt össze, hanem izzadt, megviselt előőrsokeket, akik ott küzdenek az első sorban a jövőért..." (147)

Kernstok Károly ugyanebben az évben rendezett retrospektív kiállításáról Sztrakoniczky Károly (148) ír kritikát, aki 1910-től a világháború kitöréséig A Hét állandó művészeti tudósítója. Jó meglátással konstatálja, hogy a művész pályája csúcán áll és igen elismerő szavakkal méltatja a kiállítást, legtöbbször tartva a Nyolcak közül éppen Kernstokot – mert mint írja –, "ő volt az, aki nemcsak keresett, hanem talált is". (149) Az 1912-es év nemcsak a Nyolcak utolsó kiállításának, hanem a Nagybányán rendezett s e városhoz kötődő művészek jubiláris tárlatának éve is. Ez pedig számvetésre készíti a kritikusokat, nemcsak a bemutatkozó művészetet, de saját kritikusi hovatartozandóságukat illetően is. A Hét kritikusai igen meleg szavakkal emlékeznek meg a nagybányai festőkről, de egyben már művészettörténeti multként kezeli őket, s legfőbb jelentőségüket és értéküket abban jelöli meg, hogy "izig-vérig magyar művészet volt, odatapadt a magyar paysage-hoz, belőle, vele és általa élt ... itt kezdődött a tulajdonképpeni nemzeti piktura". A nemzeti festészet megteremtésén túl a modern művészet igazságainak – mint a "tisztá látásé, az őszinteségé, mindazok a princípiumok, amelyek emberivé és művészivé tették a művészetet". (150) – festészetünkbe való átültetését tartja elvülhetetlen érdemüknek, s ennyiben a nagybányai művészet valós helyét jelöli ki a magyar művészet történetében. Tiszteletteljes, meleg hangon hódol a nagybányai művészet előtt: "A magyar művészet szabadságharcában voltak a nagybányai piktorok az első harcosok, s ezért kell most – a művészet forró nyarában – mélyen megsüvegeljük a művészeket és a várost, amely a művészetnek, a művészetnek tanyát adott." De az ünneplés legfőbb tanulságaként azt vonja le, hogy: "Hinni kell a magyar tehetségben, de ami annál nevezetesebb és nehezebb is: hinni kell az ujat akarásban. Hinni kell azokban, akik ... földhöz vágják a sémákat és a saját fejük után indulnak el a

művészet harcos pályáján. Mert a tekintély szép és nagy dolog, de csak a mul-
tat illeti és nem vonatkozhatik a jövőre... S mi mindig olyan szeretettel és biza-
lommal kell hogy forduljunk az új művészet felé, mint amilyen mély tisztelettel
hajtjuk meg fejünket a magyar művészettörténetnek ama fényes fejezete előtt,
amelyet Nagybánya képvisel." (151) Az új művészet, amiben hinni lehetne, a
Nagybánya ellenében szerveződött, konstruktív törekvéseket zászlójára tűző
Nyolcak csoportja, akik ebben az évben már hanyatlás jeleit hordozó tárlatukat
rendezik. A Sztrakoniczky Károly tollából származó igen negatív értékelésű
kiállításkritika alapja azonban, nem a megértett és elfogadott festészeti mozga-
lom kifáradásának, túléltségének felismerése. A tárlatból levont következteté-
seit mintegy igazolásul szánja a csoporttal szembeni korábbi értetlenségére,
bizonyosságul annak, hogy jogos volt velük szemben a kezdeti bizalmatlanság.
"Hová lett a tavalyi hó? ! ... Akkor ... fegyverbe állott nyolc fiatalember. erő-
sek, gőgösek, magabizók... Fegyverbe állottak, hogy diadalra vigyék az új
művészetet, amelynek lelkes bajnokai voltak, hogy új szépségekre tanítsák a
világot... Akkor talán voltak, egészen bizonyosan sokan voltak olyanok, akik ezt
a megmozdulást nem is tartották olyan fontosnak, igaznak, talán komolynak sem,
de ezek a sokak nem mertek a nyolcagnak ellent mondani... És voltak olyanok,
akik nem szerettük ugyan ezt a dolgot, de nem tudtuk hinni, hogy ennyi fiatal
erő ne alkosson valami nagyot, s biztunk benne, hogy majd egyszer mi is meg-
értjük az új művészet nagyságát, s akkor majd utólag igazoltnak látjuk azt, ami-
nek igazságát most hiába keressük." (152) A Hét kritikusa ettől a tárlattól vár-
ja, hogy jóindulatu, türelmes várakozása meghozza gyümölcsét, hogy jószándé-
ku, az új törekvéseket legalább megérteni akaró közeledése tényleges megér-
téssé, azonosulássá váljék. Erre azonban sem a kiállítás, sem Sztrakoniczky
Károly nem alkalmas, s a puszta jószándék is kevés. A tárlat bizonyosság számá-
ra, de nem utólagos megértéséhez: "Ez az »Akkor majd« elérkezett, itt van...
De milyen ez a kiállítás? ... A kritika egész ridegségével kell hogy megadjuk
a választ: a nyolcak fogadkozása, az esetleg számukra előlegezett bizalom, az
egész nagy hühó csődöt mondott. Nincs új művészet, nincsenek új szépségek,
négy piktor van, aki szegény, igazán nem tudja, hogy mit csináljon... Kapkod-
nak és kiforratlanok. Ez pedig ma már igen nagy baj... Ma már nem elégszünk
meg az ígéretekkel, ma szeretnők látni a pozitívumokat..." A kiállító művésze-
ket egyenként is igen rossz véleménnyel illeti, különösen az újabb festői irányo-
kat magukba olvasztó hajlamuk miatt. Berény Róbertről ekképp ír: "... lemá-
solja a Der blaue Reiter extravaganciáit és legfeljebb néhány ravasz, de művé-
szietlen trükkel próbálja elkápráztatni a jámbor publikumot." (153) Pór Berta-
lan festményein gunyos hangon azt kifogásolja, hogy "amint az ecsethez nyul,
mindjárt meglátszik rajta az aggódó törekvés", hogy "jaj, nagyon vigyázni kell,
mert nem leszek elég ultramodern". Legértetlenebbül Tihanyi új törekvéseivel
szemben áll, aki a legmesszebb távolodott a nagybányai elvektől: "... egysze-
rűen és minden lelkiismeretfurdalás nélkül átveszi a kubizmust, s nyilván maga
sem óhajtja, hogy komolyan vegyék". A negyedik kiállító festő, Orbán Dezső
képeinek szemlélésekor – ha nem is deklaráltan – az impresszionizmus utáni
nosztalgiját szólaltatja meg. "Orbán Dezső pedig néha nem vigyáz és egész
jó impresszionista képeket fest, amelyeket máskor sikerül modernné rontania."
Végső konzekvenciaként igen lehangolónak itéli a tárlatot, s a kiállítás kapcsán

nemcsak a Nyolcakkal számol le, de a hasonló törekvésű nyugat-európai mozgalmakkal is: "Mi nem szeretünk senkinek a jóhiszeműségében kételkedni s azért szívesen megengedjük, hogy ők maguk nem tudtak arról, hogy az, amiért lelkesednek, csak bluff, csak komédia, csak feltűnési viselkedés. Ugyanezt azonban feltétlenül hisszük azokról, akik ezeket az igazságokat a külföldön propagálták, és konstatáljuk, hogy ezt ma már a nyolcak is tudják." (154) A Nyolcakhoz való viszonya is bizonyosága annak, hogy a maga számára manifesztált liberalizmus, minden művészeti törekvést megérteni akarás – "... a művészetben minden becsületes törekvésnek megvan a maga jogosultsága és minden komoly embernek kötelessége, hogy – talán ellenkező ideáljai dacára is – kalapot emeljen mindenfajta festészet előtt, amely művészi célokat követ" (155) – már a művészi fejlődés nyomkövetésében sem tud funkcionálni, nemhogy a fejlődés utjainak egyengetésében, de különösen nem jelentheti már alapját a 10-es évek elején fellépő új avantgarde törekvések megértésének. A Hét kritikusa a futurizmust még a modern festészet utkereső mozgalmaként sem fogadja el, mert – mint véli – "ezeknek a jó uraknak vajmi kevés közük van mindahhoz, amit pikturának, avagy éppen a piktura modern törekvéseinek neveznek". (156) A "Der blaue Reiter" művészcsoport által követett új művészetfelfogás számára már teljesen elfogadhatatlan, nyoma sincs itt a deklarált megérteni akarásnak; pontosabban a művészcsoportot és az általa képviselt festészeti irányzatot még a megérteni akarásra sem érdemesíti. Mert bár óva int attól, hogy elejtsük a szelencét, "amely a fiatalság jövőjét rejt" – azaz mindaddig, "amíg meg nem győződünk arról, hogy a szelence – üres" –, de az újabb avantgarde törekvéseket szinte egyként úgy értékeli, mint amik nem jöhetnek számításba a jövő művészetének uttörői közt, melyeknek "szelencéje" nem rejt magába semmit, teljesen üres. (157) A Der blaue Reiter csoportról felháborodottan írja: "A jámbor és gyanutlan néző megpillantja ezeket a rendszertelen, összevissza hányt színeket, vonalakat, megdöbben vagy káromkodik." (158)

Művészetszemlélete még az impresszionizmusban gyökerezik, amennyiben úgy fogja fel a művészetet, mint ami "az érzések és hangulatok közlésének vágyából fakadt". Ebből az alapállásból nem tudja elfogadni az impresszionizmuson túli művészetet, s a Der blaue Reiter csoportra is kimondja végső, elmarasztaló ítéletét. "Ez az új művészet és ez a művészet, ez az a darab posztó, amelyet a kék lovak az emberiségnek, ennek a szabályok és konzekvenciák ridegségében didergő koldusnak odahajít. Takarózzék vele, ha tud. De nem tud. Az emberiség számára ez a darab köpeny egészen hasznavehetetlen... ", mert "A kék lovak híveinek műveiből ... hiányzik az artisztikus érték ... Nem kelt bennünk semmi műélvező érzést, mert nincsen benne artisztikum." (159) A Hét kritikusa légüres térben mozog, mert bár az impresszionizmust többször nevezi elmúlt, erejét veszített irányzatnak, mégis sok ponton kötődik annak művészetéhez, még inkább művészetszemléletéhez és az alapjául szolgáló világnézethez. Az impresszionizmus kifáradását, letűnését bizonyítandó írja, hogy "minden művészetnek alapja, a lélek már megváltozott. Nem természetet akar, nem a pillanatnyi észrevevés kedves játékait, hanem többet, nagyobb, önmagát..." (160) Ugyanakkor az új irányokkal szemben –, mint teszi azt a Der blaue Reiter esetében is – a régi szemlélet nevében támad, avval az indokkal, hogy ha "ő az új megjelölésekkel támad a régiek ellen, védekezzünk

a régiekkel az ujak ellen". (161) A Hét művészeti kritikusanak irányvesztettségét, elbizonytalanodását – amely abból adódik, hogy az elmúlt művészeti irányt már nem tudja magáénak, de az új avantgarde törekvéseket sem fogadja el – jól jellemzi kora művészetének megítélése. "A huszadik század még nem él önálló életet, s művészete, új művészete sem lehetséges addig, míg szelleme a maga teljes valóságában ki nem bontakozik..." (162) Sztrakoniczky Károly az új korszellem, az új művészet megjelenéséért sóvárog, miközben körülötte gyökeres változások zajlanak, az új, a huszadik század művészete bontogatja szárnyait.

Az Ernst Múzeum 1913-as kiállításának kritikájában igen árnyalt és találó jellemzését nyújtja saját hovatarozandóságának, műkritikusi helyének, még ha eszmefuttatását nem is e céllal írja. "... mi, a jelen, a ma emberei ma még elvek, irány, meggyőződés és hit nélkül vagyunk. Benső valónkat, a művészet iránti szent lelkesedésünket még nem festette meg a határozott, célos akarásnak valamely felismerhető árnyalata; határozatlanok vagyunk részint, nagy részben a múltba kapaszkodók, egy kicsit, félénken a jövő felé pislogók. A múlt még nagyon közel van hozzánk s a jövő még nem elég közel, és így magunk se tudjuk, hogy hová tartozunk." (163) Sztrakoniczky Károly a világháború kitörésének árnyékában is még sóváran várja az új művészet megjelenését, s hirdeti sajnálatát, hogy "nincsen, akiért és akik ellen vad és elszánt sorokat írjak le, mint az új művészet rajongó seregének hangos katonája", (164) de vágyakozásának éppen talajtalansága miatt nem tud megfelelni. Mint ahogy már maga a folyóirat sem – amelynek ezidőben állandó művészeti tudósítója –, amely azonban már nem is tüzi ki célul, hogy a fejlődés élvonalában haladjon. A Hét 1913-as, Kiss József főszerkesztő tollából származó előfizetési felhívása bizonyosság erre. "Lapunkban ezután is fiatalos erőt, eleven harciasságot talál az olvasó. Ma is élén állunk a haladásnak, ma is a fiatalság erejével vagyunk eltelve, bár izlésünk kizárja hasábjainkról a legmodernebb modernség különféle jellegű alatt felbukkanó hóbortosokat, szigorú mértékünk kizár minden olyan geniáliskodást, amely alapjában nem más, mint értetlenség." (165)

*

Ha a Hét állásfoglalását a korabeli művészettel szemben illusztrációanyaga – címlapképei s a lapban közölt reprodukciók, műmelléletek – alapján akarnánk megrajzolni, egészen más képet kapunk, mint a közölt írások alapján. Ezen a téren teszi a Hét a legtöbb engedményt az akadémiai szemléletnek és a polgári közizlésnek. A címlapon gyakran közli egy-egy művész arcképét – többnyire a legkedveltebb, legdivatosabb művészek –, aminek elégséges alapul szolgál a művész sikere, kiállítása, avagy jubileuma. A címlapon helyet kapnak még közkedvelt művészek alkotásai (Feszty Árpád, László Fülöp...), ujjongan emelt köztéri szobrok, emlékművek, új vagy restaurált épületek képmásai. Keresztény ünnepekkor a megfelelő biblikus festmények közül választanak, máskor a címlapkép az adott szám egyik cikkéhez – nem is feltétlen a legfontosabbhoz – kapcsolódik illusztráció gyanánt. Ugyanilyen illusztratív jellegűek a lap hasábjain közölt reprodukciók is; kiválasztásukban nem művészeti szempontok ját-

szanak elsődleges szerepet. Nemhogy a nagybányaiakat meghaladó festői törekvések nem kapnak helyet a folyóirat illusztrációs anyagában, de még a nagybányaiak alkotásaival is csak elvétve találkozhatunk. (166)

*

Ha fel-felbukkannak is A Hét hasábjain a mult század művészetéhez kötődő, akadémikus szemléletű, konzervatív kritikai írások, a lap profilját már semmiképpen sem ezek határozzák meg, már csak előfordulásuk ritkasága, rövid terjedelmük és igénytelenségük miatt sem. A rendszeresen publikáló művészeti írók már tuljutottak az akadémizmuson, a liberális polgári értelmiség művészeti képviselőit vállalkoznak, s egyben ők válnak meghatározóivá a folyóirat képzőművészettel szembeni állásfoglalásának. A Hét liberalizmusára azonban mindenképpen jellemző, hogy a meghatározó kritikai vonal mellett nemcsak a mult művészetének képviselői jutnak szóhoz, de radikális szemléletű művészeti írók is. A Hét szerzőit világnézetük és esztétikai alapállásuk a "Nagybánya"-val fémjelezhető művészethez fűzi, s harcos támogatóivá válnak a mozgalomnak. Szinvonalas kritikai írásokban küzdenek az új művészeti törekvések elfogadtatásáért, "és részt vállaltak a hivatalos művészetpolitika, a Mücsarnok elleni harcukból is" (167), ezáltal biztosítva maguk számára a fejlődés élvonalában való haladást. A nagybányai művészettel való együttélés lehetővé teszi számukra nemcsak a fejlődés nyomkövetését, de utjainak egyengetését is, amennyiben a nagybányaiak által hirdetett művészeti elveket általános érvennyel elfogadva, más művészeti ágakkal szemben is kívánalomként támasztják.

A Hét progresszív kritikai hangja a MIÉNK bomlásának idején alábbhagy ugyan, de egyes kritikusaik képviselőit még képes a meghatározó szemléletet meghaladó művészeti törekvéseknek is értő tolmácsolója, támogatója lenni. A 10-es évek elejétől kezdve azonban egyre kevésbé tud lépést tartani a fejlődéssel, s nemhogy az új avantgarde törekvések nem kapnak kritikai képviselőt, de még a Nyolcak mozgalma is csak fenntartásokkal. "A Nyugat mozgalma... a Nyolcak szervezkedésében vélte megtalálni a harcostársakat, s ahogy A Hét polgári írógárdája teljes szívével vállalta a nagybányai mozgalom támogatását, úgy mozgósították most ők az értelmiséget az új stílust kereső fiatal művészek mellett." (168)

Addig, míg A Hét a századforduló és századelő művészeti áramlatait, problémáit képes érzékenyen magábasüriteni, az új, avantgarde szellemiségre egyre kevésbé rezonál. Szerepét mindkét vonatkozásban a Nyugat veszi át, s élére áll a fejlődésnek. "A Nyugat írói megérezték a "Nyolcak" radikalizmusában a forradalom előszelét, ezért védték cikkeikben, támogatták kiállításait, törekvéseit... képzőművészeti érdeklődése ezekben az években még a "Nyolcak"-nál avantgarde-abb próbálkozások felé is irányul... S ha a cikkírók nem is fogadják el teljesen ezeket az irányokat, tagadhatatlan izgalommal nyulnak a legújabb képzőművészeti problémákhoz." (169) Mindenképpen A Hét-é azonban az érdem, hogy közönséget nevel a már tisztán polgári művészet számára; de jelentősége tulmegy még a nagybányai mozgalom megértő támogatásán is, amennyiben elsőik között harcol a művészeti autonómiáért és művészi minősé-

gért, s ennyiben az uttörő munkálatokat végzi el a Nyugat számára. Elévülhetetlen érdemei vannak a modern polgári műkritika megteremtésében, mely nemcsak tárgyául választja a polgárság művészetét, de művészeti elveinek, kívánalmainak is megfogalmazója lesz, s kritikáinak tartalmával, hangnemével, formájával, gyökeres változást hoz a kritikairás történetében.

JEGYZETEK

(1) PERNECZKY G. : Tíz esztendő a magyar képzőművészeti kritika hőskorából (Portré Lyka Károlyról és Fülep Lajosról) Művészettörténeti Értesítő, 1965. 3. sz. 179.

(2) TIMÁR Á. : Képzőművészet, műkritika, nyilvánosság, Kritika, 1970. 4. sz. 43–44.

(3) PERNECZKY Géza idézett művén túl a szerző másik műkritikával foglalkozó írása (Kortársak szemével, Írások a magyar művészetről 1896–1945, Bp. 1967.) jelenti e téren az alapvetéseket. Az átfogó kép mellett, amit a korszakról nyújt, rövid áttekintést ad A Hét-ről is.

(4) PERNECZKY G. : i.m. 180.

(5) 1890 és 1924 között megjelenő hetilap. 1921-ben bekövetkezett haláláig Kiss József szerkeszti, Kiss József (1843–1921) a XIX. sz. végi magyar líra egyik jelentős képviselője, de "Költészeténél jelentősebb az a szerep, amelyet A Hét szerkesztésével töltött be." (VÁRKONYI N. : Az újabb magyar irodalom 1880–1940. Budapest, 1942, 174.)

(6) PÓK L. : A Nyugat előzményei. Irodalomtörténet, 1957. 3. sz. 285. Az irodalomtörténetben A Hét a Nyugat megjelenése előtti legjelentősebb irodalmi lapként szerepel, amely előkészítette a tálajt az irodalmi forradalom számára. A századforduló nagyvárosi szemléletű, ellenzéki beállítottságú írói csoportosulásának egyik legjelentősebb orgánuma volt, mely a nyugati műveltséget, a polgári szellemet és nagyvárosi modort képviselte. De "A Hét igazi jelentősége nem is abban van, hogy helyet adott e másodrangú írócsoport gyűlekezésének, hanem kritikai munkásságában. A korszerű európai gondolatokat, áramlatokat, irodalmi és szellemi eszméket ez a lap ismertette meg először közelebből a magyar közönséggel, másfelől, ha mindenáron túl is akart lőni a célon, mégis ő törte meg a merev dogmatizmus, az akadémikus élettelenység uralmát az irodalomban. . ." (VÁRKONYI N. : i.m. 176.)

(7) KISS J. : Előfizetési felhívás, A Hét 1889. dec. eleje. 20–21.

(8) A kiállítások és az azokon kívül bemutatott vagy átadott új művek értékelő reflexióin túl rendszeresen jelennek meg írások a művészeti közélet aktuális eseményeiről, a művészeti közállapotok vizsgálatáról, a művészeti nevelésről, környezetesztétikáról. PERNECZKY Géza idézett művében Lyka Károlyval kapcsolatban említi a századforduló műkritikájának ezt a sajátos vonását: "... Új időkbe írt cikkei... úgyszólván enciklopédikus teljességben ölelték fel a korszak minden jelenségét, mely kapcsolatba hozható a képzőművészettel." (181.) Az, hogy ez a sajátosság egy folyóirat esetében is kimutatható, arra utal, hogy nem lehet speciális műkritikai vonásként kezelni, sokkal valószínűbb, hogy a századfordulós sajtó egyik jellegzetes vonását kell benne látnunk.

(9) A korábbi időszak jellegzetes és népszerű sajtóorgánumaiból átmentett könnyebb műfajú rovatokban gyakran jelennek meg olyan írások, melyek csak ürügyként használják képzőművészeti tárgyukat, hogy botrányokról, szenzációkról vagy éppen politikai összetűzésekről adhassanak hírt. Ehelyütt látnak napvilágot a művészeti élettel összefüggésben álló műlopások, szenzációkról szóló tudósítások is,

(10) Ilyen a "Magyar Gényusz" (1902-3), a "Figyelő" (1905), a "Szerda" (1906, okt. 3.-nov. 14.), a "Jövendő" (1903-6). (PÖK L.: i.m. 285-303.)

(11) Rövid hírekben tudósít A Hét művészeti díjak odaítéléséről, egy-egy művész külföldi útjáról, hirdetés jelleggel a műterem-látogatások időpontjáról. (Ez utóbbi esetben hangsúlyozva azt is, hogy az új próbálkozás a művész és közönség jobb kapcsolatát segíti elő.) A művészet társadalmi, ideológiai, szociológiai kérdéseit ritkán taglalják önálló, elméleti írások, sokkal inkább aktuális eseményekhez kapcsolódva kapnak hangot. Művésztragédiák szenzációhajhász beharangozásakor kitérnek a művészek társadalmi helyzetének elemzésére, kritikával illetik az állami megbízások nem művészeti szempontokat érvényesítő gyakorlatát, s egyúttal felhívják a figyelmet méltánytalanul háttérbe szorított vagy mellőzött művészekre. A reklámozás elsődleges célja mellett a művészet iránti érdeklődés, igény felkeltése motiválja azokat a cikkeket, amelyek a művásárokról, új műnyomatok megjelenéséről adnak hírt. Ha a vizsgált folyóirat viszonylag nagy helyet biztosít is az ilyen jellegű hírtípusoknak a sokféle megfelelés kívánalmát szem előtt tartva, nem hagyja meg azokat szűk műfaji kereteik között, mivel gyakran esztétikai gondolatok közlésére, társadalmi, általános művészeti, műfaji elvárások, a művészeti közéletet érintő aktuális problémák megfogalmazására használja fel őket, éppen az igényesebb, a kor valódi problémáival számotvető kritikai írások hatásaként.

(12) Mindenképp összefügg a kérdés a kritika funkcióinak megváltozásával és az ennek alapul szolgáló társadalmi igény változásával. De mert ez az átalakulás csak fokozatosan, bonyolult mechanizmusokkal megy végbe, szükségszerű a műkritika "köztes" formában való megjelenése is. Szükségszerű ez a jelenség a sajtótörténet felől közelítve is, hisz annak az útnak még csak a kezdetén vagyunk, amely a különböző igényszinteknek megfelelő és különböző fajsúlyú sajtóorgánumok elkülönüléséhez, egyáltalán a sajtó erőteljes specializálódása és differenciálódása felé vezet. Másrészt ez a kérdés magyarázatát a kritika természetes közegének, magának a művészetnek megváltozásában is lelheti, amennyiben a műkritika még nem talál a társadalmi életbe új módon betagozódó művészet jelenségeinek vizsgálatára adekvát formát.

(13) PULSZKY F.: Séta a művészház termeiben. A Hét 1889. dec. elején, 10-11.

(14) I.m. 11.

(15) TELEGDY L.: A Ligeti-kiállítás. A Hét. 1890. 8. sz. 129.

(16) JUSTH ZS.: Stróbl műtermében. A Hét. 1890. 22. sz. 352.

(17) S. (A betűjel egyértelműen nem oldható fel): Téli-tárlat I. A Hét. 1890. 48. sz. 353.

(18) Uo.

(19) PERNECZKY G.: I.m. 180.

(20) Nyitrai József (?): Újságíró, műkritikus. A Nemzet, Az Újság, a Budapesti Napló, a Világ és más lapok hasábjain jelennek meg írásai. A Hét-ben 1891 és 1907 között publikál, 1911-ben kíváncsult Amerikába. A kutatás jelenlegi állásában pontosabb életrajzi adatai nem ismeretesek.

(21) Yartin (NYITRAY J.): Műtárlat, I. A Hét. 1891. 48. sz. 780.

(22) NYITRAY J.: Műtárlat, III. A Hét. 1891. 51. sz. 827.

(23) Uo.

(24) NYITRAY J.: A magyar művészet filozófiája. A Hét. 1891. 42. sz. 676.

- (25) I.m. 675.
- (26) Yartin (NYITRAY J.): Múltárlat, I. A Hét. 1891. 48. sz. 781.
- (27) I.m. 780.
- (28) NYITRAY J.: Múltárlat, III. A Hét. 1891. 51. sz. 828.
- (29) LYKA K.: A müncheni szalon I. A Hét. 1892. 26. sz. 417.
- (30) Gerő Ödön (1863–1937) újságíró, esztéta, műkritikus, 1891-ben megalapítja az "Élet" című szemlélet, 1910-től a "Világ" című napilap főszerkesztője. A Hét-ben 1890 és 1911 között jelennek meg írásai.
- (31) Viharos (GERŐ Ö.): A tavaszi kiállítás, A Hét. 1894. 16. sz. 252.
- (32) I. m. 253.
- (33) Ják (TÓTH B.): A múcsarnokban, A Hét. 1893. 49. sz. 353–4.
- (34) Ambrus Zoltán (1861–1932) író, műfordító, kritikus, Budapesten jogi tanulmányokat folytatott, majd Párizsban 1885-től irodalmi előadásokat hallgatott. Hazatérte után A Hét-nek lesz főmunkatársa. 1900-tól az Új Magyar Szemle szerkesztője. Jelennek meg írásai a Fővárosi Lapok, a Jövendő és a Nyugat hasábjain is. A századforduló prózájának e jelentős képviselőjének nevéhez fűződik az új magyar színikritika megteremtése. A Hét-ben 1890 és 1908 között jelennek meg írásai.
- (35) Bojtorján (AMBRUS Z.): Tavaszi kiállítás, A Hét. 1895. 16. sz. 257.
- (36) Bojtorján (AMBRUS Z.): Múltárlat, A Hét. 1894. 48. sz. 759.
- (37) I.m. 758.
- (38) Ignotus, tkp. Veigelsberg Hugó (1869–1949) költő, író, kritikus, hírlapíró, Budapesten jogi tanulmányokat folytatott, 1902-től a Magyar Hírlap munkatársa, 1906-ben egyik megalapítója a Szerda című radikális lapnak, 1908-tól a Nyugat főszerkesztője. A Hét-ben 1890 és 1906 között jelennek meg írásai.
- (39) Piktör (IGNOTUS): Krach. (A tárlat) A Hét. 1895. 48. sz. 765.
- (40) KISS J.: Előfizetési felhívás, A Hét. 1895. 51. sz. 805.
- (41) Masque (AMBRUS Z.): Az ezredik év szalonja, A Hét. 1896. 23. sz. 384–385.
- (42) I.m. 385.
- (43) Masque (AMBRUS Z.): Az ezredik év szalonja, A Hét. 1896. 22. sz. 364.
- (44) n. n.: Thorma János, A Hét. 1896. 18. sz. 288–289. Egy másik – szintén név nélkül megjelent – cikk is igen ismerősen szól Thorma művészetéről, n. n.: Thorma János, A Hét. 1896. 19. sz. 308.
- (45) X. (KÓBOR T.): Ecce Homo! A Hét. 1896. 18. sz. 287–288.

(46) n. n.: Kosciusko-körkép. A Hét. 1896. 27. sz. 476. n. n.: A Kosciusko-körkép sikere. A Hét. 1896. 42. sz. 732. n. n.: Az új körkép. A Hét. 1898. 32. sz. 511.

(47) LYKA K.: Karácsonyi képek. A Hét. 1896. 50. sz. 864–865.

(48) A Hét szerzőgárdájára egyaránt jellemző, hogy nem tartják az építészetet értékéhez, de főleg lehetőségeihez képest eléggé méltányoltnak és megbecsültnek, ezért – ha nem is nagy számban – közölnék figyelemfelhívó cikkeket, melyekbe olykor még általános érvényű problémafelvetések is beleszűrődnek.

(49) LYKA K.: Ybl Mikós. A Hét. 1896. 37. sz. 647–648.

(50) PERNECZKY G.: I. m. 180.

(51) n. n.: A nagybányaiak. A Hét. 1897. 47. sz. 754.

(52) n. n.: Az első szecesszió. A Hét. 1897. 50. sz. 802.

(53) NÉMETH L.: Hollósy Simon és kora művészete. Budapest, 1956. 54.

(54) IGNOTUS: Nagybánya. A Hét. 1897. 51. sz. 806.

(55) (S.; (IGNOTUS?): Hollósy Simon. A Hét. 1897. 51. sz. 816.

(56) (-us.) (IGNOTUS): Nagybánya II. A Hét. 1897. 52. sz. 837.

(57) (S.) (IGNOTUS?): Hollósy Simon. A Hét. 1897. 51. sz. 816.

(58) IGNOTUS: Nagybánya. A Hét. 1897. 51. sz. 806.

(59) (C.) (Feloldhatatlan betűjel): A Szalon. A Hét. 1897. 49. sz. 785.

(60) Junius (ZILAHY KISS B.): Feszty-kiállítás. A Hét. 1898. 46. sz. 733.

(61) Bojtorján (AMBRUS Z.): A tavaszi kiállításból. A Hét. 1898. 16. sz. 253.

(62) PERNECZKY G. i. m. 180.

(63) Anchió (IGNOTUS): Szecesszió. A Hét. 1899. 2. sz. 22.

(64) I. m. 23.

(65) Piktör (IGNOTUS): Még egyszer a szecesszióról. A Hét. 1899. 18. sz. 282.

(66) Uo.

(67) Viharos (GERŐ Ö.): Lechner Ödön. A Hét. 1899. 14. sz. 219.

(68) ✱ (Feloldhatatlan jel): Íróasztalkészlet. A Hét. 1899. 46. sz. 760.

(69) I–s. (IGNOTUS): Iparművészeti kiállítás. A Hét. 1900. 51. sz. 818.

(70) T. L. (IGNOTUS): Walter Crane. A Hét. 1900. 41. sz. 646.

- (71) IGNOTUS: Nagybánya. A Hét, 1897. 51. sz. 805–806.
- (72) Tar Lőrincz (IGNOTUS): Művészeti védvám. A Hét, 1901. 8. sz. 113–114.
- (73) I.m. 114.
- (74) yj. (NYITRAY J.): A nagybányaiak, A Hét, 1899. 1. sz. 12.
- (75) Yartin (NYITRAY J.): Tavaszí műtárlat. A Hét, 1899. 17. sz. 270.
- (76) Yartin (NYITRAY J.): Tavaszí műtárlat. A Hét, 1899. 16. sz. 256.
- (77) yj. (NYITRAY J.): A nagybányaiak. A Hét, 1899. 1. sz. 12.
- (78) Uo.
- (79) Yartin (NYITRAY J.): Tavaszí műtárlat. A Hét, 1899. 17. sz. 271.
- (80) yj. (NYITRAY J.): A nagybányaiak. A Hét, 1899. 1. sz. 13.
- (81) I.m. 12–13.
- (82) Yartin (NYITRAY J.): Tavaszí műtárlat. A Hét, 1899. 17. sz. 271.
- (83) Yartin József (NYITRAY J.): A téli kiállítás. A Hét, 1898. 51. sz. 822.
- (84) Yartin (NYITRAY J.): Az orvos-szövetség kiállítása. A Hét, 1902. 38. sz. 608.
- (85) Pamacs (NYITRAY J.): A téli tárlat. A Hét, 1902. 48. sz. 766–767.
- (86) Gróh István (1867–1936) iparművész, művészeti író, A Képzőművészeti Főiskolán Székely Bertalan és Lotz Károly tanítványa, elvégzése után rajztanár. 1896-tól az Iparművészeti Iskola tanára. 1917–26 között igazgatója. Művészettörténeti kutatásokat is folytat, a műemlékvédelem egyik úttörője.
- (87) GRÓH I.: Nemzeti Szalon és iparművészeti kiállítás. A Hét, 1899. 50. sz. 825.
- (88) Egy tárlatlátogató: Téli tárlat. A Hét, 1899. 53. sz. 904.
- (89) Gozdsu Elek (1849–1919) író, hírlapíró, jogász. Jogot végez az egyetemen, majd a "Függetlenség" c. lap munkatársa lesz. 1883-ban jogi pályán helyezkedik el, emellett írja irodalmi műveit. A különböző lapoknál csak alkalmilag jelentet meg írásokat. Cikkei A Hét-ben 1891 és 1907 között jelennek meg.
- (90) GOZSDU E.: A tavaszí kiállítás. A Hét, 1904. 14. sz. 223–224.
- (91) Irodalmi műveiben az orosz realisták mellett a naturalizmus és szimbolizmus hatása ismerhető fel, levelezésében a szecesszió hangjait szólaltatja meg.
- (92) Fülep Lajos kortársként ír erről a sajátos jelenségről, – "Vannak nálunk emberek, akik modernül gondolkodnak, pl. a piktúráról, sőt vannak modern piktoraink is; vannak modern értői a színészetnek, a poézisnek, ... olyan embert, igazi magyart, azonban még nem találtam, aki minden idejével a más legyen, aki modern értője a piktúrának, az irodalomban biztosan Mikszáthnál vagy Eötvös Károlynál tart, és viszont, ... A modern zeneértő kijelenti, hogy neki mégis nagyon kedves Benczur és így

tovább." "Ez a féldoldalas konzervativizmus – egyik lábbal a mában lenni, a másikkal a tegnapelőttben – speciálisan, de tipikusan magyar sajátság." Fra Filippo (FÜLEP L.): Apróságok az írásról, Magyar Szemle, 1906, 18. sz. 273–274.

(93) GOZSDU E.: Spányi Béla-kiállítás, A Hét, 1905, 41. sz. 670. Filozófikus alkatánál fogva irodalmi alkotásaiban is fontos szerep jut a gondolati, elmélkedő elemeknek, de egy levelében azt is fontos elvként szövegi le, hogy: "... ma az artistikus kérdés igen fontos, majdnem olyan fontos, mint a megoldandó kérdés." (Levél Justh Zsigmondhoz, Fehértemplom, 1887. jún. 5.) Ennek az elvnek azonban a képzőművészetekre vonatkoztatva nem tud megfelelni, talán éppen erős irodalmi indíttatása, egyes irodalmi nézeteinek a képzőművészet területére való egyenes átláptárlása miatt, minek következtében e másik művészeti ág sajátosságait teljesen figyelmen kívül hagyja.

(94) * * (LOVIK K.): Fényes Adolf. A Hét, 1901, 47. sz. 778.

(95) L. (WALLESZ J.): A téli tárlat, A Hét, 1901, 47. sz. 782–783.

(96) L. (WALLESZ J.): A téli tárlat II, A Hét, 1901, 48. sz. 799.

(97) V. (VOINOVICH G.): Rippl-Rónai, A Hét, 1902, 51. sz. 827.

(98) A mű kiállítva: 1903, Műcsarnok, "Tavaszi Nemzetközi Kiállítás"

(99) VOINOVICH G.: Tavasz tárlat, A Hét, 1903, 14. sz. 219–220.

(100) Nem minden esetben a liberalizmus a fő mozgatórugója – A Hétben viszonylag sok – loyális és bátorító hangú kritikai írásnak, hanem gyakran éppen e cél támogatása. Ez motivál sok kritikust, akik a szigorú és kérlelhetetlen bírálathelyett a megértő, támogató kritikai magatartást propagálják, így is segítve a "kialakuló félben levő" magyar képzőművészetet. Ez az alapállás minden eltérő vonása ellenére igen sok rokonságot mutat a reformkori kritikáival.

(101) X. (KÓBOR T.): Téli tárlat, A Hét, 1902, 49. sz. 783.

(102) Pamacs (NYITRAY J.): Tavasz tárlat, A Hét, 1902, 15. sz. 242.

(103) Pamacs (NYITRAY J.): A téli tárlat, A Hét, 1902, 46. sz. 738.

(104) Uo.

(105) Pukk (RÓZSA M.): Téli tárlat, A Hét, 1903, 46. sz. 752.

(106) PERNECZKY G.: I. m. 181. Márkus László (1882–1948) író, rendező, színházi szakíró, műkritikus. Orvosnak készült, de az újságírói pályára ment, s alapítója lett a Déli Hírlap-nak, munkatársa A Hét és az Alkotmány című lapoknak, s más lapokban is jelentet meg írásokat. Később egyre inkább a színháznak kötelezi el magát.

(107) PERNECZKY G.: I. m. 183.

(108) Marco (MÁRKUS L.): Kis könyv a művészetről, A Hét, 1904, 21. sz. 340.

(109) Marco (MÁRKUS L.): Olgyay Ferencz, A Hét, 1905, 9. sz. 148.

(110) Marco (MÁRKUS L.): Az utcák stílusa, A Hét, 1904, 34. sz. 547.

(111) Uo.

(112) L.m. 548.

(113) Marco (MÁRKUS L.): Vissza a természethez. A Hét. 1905. 23. sz. 382.

(114) Marco (MÁRKUS L.): A Frischauf (Szablya) Iskola. A Hét. 1906. 12. sz. 189.

(115) Marco (MÁRKUS L.): Zichy Mihály. A Hét. 1906. 10. sz. 159.

(116) Az 1870 és 1873-as történelmi festménypályázatra beküldött műveit teljesen elmarasztalja a hivatalos kritika, mert azok nem az akadémikus szabályok megtestesítői voltak.

(117) -m. (MÁRKUS L.): Egy öreg festő képei. A Hét. 1904. 37. sz. 595–596.

(118) Marco (MÁRKUS L.): Szinyei Merse Pál. A Hét. 1905. 3. sz. 51–52.

(119) Marco (MÁRKUS L.): Lotz. A Hét. 1905. 8. sz. 117.

(120) -m. (MÁRKUS L.): Szecesszió. A Hét. 1907. 44. sz. 739.

(121) -m. (MÁRKUS L.): Es ist erreicht! A Hét. 1906. 22. sz. 377.

(122) Marco (MÁRKUS L.): A téli tárlat. A Hét. 1905. 47. sz. 774.

(123) -m. (MÁRKUS L.): Szecesszió. A Hét. 1907. 44. sz. 739.

(124) Marco (MÁRKUS L.): M. I. É. N. K. A Hét. 1908. 2. sz. 31.

(125) Marco (MÁRKUS L.): A londoni kiállítás. A Hét. 1908. 11. sz. 175.

(126) F. L. (FÜLEP L.): Nemzeti Szalon. A Hét. 1907. 11. sz. 176.

(127) FÜLEP L.: Cezanne és Gauguin. A Hét. 1907. 19. sz. 318.

(128) Rózsa Miklós (1874–1945) író, újságíró, művészettörténész. Jogi tanulmányai befejezése után ügyvéd lett. Szerkesztője a KUT, a Modern Művészet Szabad Művészet, az Új Szín című művészeti lapoknak, s egyideig A Hét felelős szerkesztője. Több művészeti intézményt alapított és irányított.

(129) Tövis (RÓZSA M.): Ígéreték. A Hét. 1908. 34. sz. 551.

(130) Tövis (RÓZSA M.): M. I. É. N. K. A Hét. 1909. 8. sz. 138.

(131) Uo.

(132) Rm. (RÓZSA M.): Kernstock Károly. A Hét. 1910. 2. sz. 31.

(133) Tövis (RÓZSA M.): M. I. É. N. K. A Hét. 1909. 8. sz. 139.

(134) Tövis (RÓZSA M.): A MIÉNK kiállítása. A Hét. 1910. 3. sz. 47.

(135) Rm. (RÓZSA M.): Kornstock Károly. A Hét. 1910. 2. sz. 31.

- (136) Tövis (RÓZSA M.): A téli tárlat, A Hét, 1909, 47. az. 778.
- (137) Tövis (RÓZSA M.): A gödöllőiek, A Hét, 1909, 38. sz. 635.
- (138) Rm. (RÓZSA M.): Építészeti tanulmányok, A Hét, 1910, 11. sz. 175.
- (139) Tövis (RÓZSA M.): Magyar csapáson, A Hét, 1909, 25. sz. 419.
- (140) G. Ö. (GERŐ Ö.): Hollósyék és Feiksék kiállítása, A Hét, 1910, 45. sz. 726.
- (141) GERŐ Ö.: A téli tárlat képei, A Hét, 1910, 45. sz. 758.
- (142) G. Ö. (GERŐ Ö.): Hollósyék és Feiksék kiállítása, A Hét, 1910, 45. sz. 726.
- (143) K. (Feloldhatatlan betűjel): Pállya Celesztin, A Hét, 1906, 49. sz. 816.
- (144) keve (SEBŐK ZS.): László Fülöp, A Hét, 1907, 15. sz. 255.
- (145) (-) (Feloldhatatlan jel): Kosztolányi Kann Gyula, A Hét, 1909, 9. sz. 145.
- (146) FELEK Y G.: A Nyolcak kiállítása, A Hét, 1911, 18. sz. 295–296.
- (147) I.m. 296.

(148) Sztrakoniczky Károly (1889–1915): Újságíró, műkritikus, 1912-től a Szépművészeti Múzeum segédőre, Jogi tanulmányai után az Alkotmány című napilap rovszerkesztője, majd a Magyar Iparművészet segédszerkesztője, A Hét műkritikusa. A Budapesti Hírlap-ban, Az Est-ben, a Magyar Figyelő-ben, a Művészet-ben és más lapokban is jelennek meg írásai.

- (149) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): Kernstock Károly, A Hét, 1911, 49. sz. 794.
- (150) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): Nagybánya, A Hét, 1912, 31. sz. 503.
- (151) Uo.
- (152) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): Nyolcak, A Hét, 1912, 46. sz. 743.
- (153) Uo.
- (154) Uo.
- (155) J.P. (SZTRAKONICZKY K.): Nemzeti Szalon, A Hét, 1912, 41. sz. 622.
- (156) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): Futurizmus, A Hét, 1912, 24. sz. 390.
- (157) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): Művészház, A Hét, 1913, 4. sz. 62.
- (158) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): Der blaue Reiter, A Hét, 1912, 35. sz. 566.
- (159) Uo.
- (160) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): Az Ernst-múzeum kiállítása, A Hét, 1913, 2. sz. 31.

(161) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): Der blaue Reiter, A Hét, 1912, 35. sz. 565.

(162) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): Új művészet, A Hét, 1912, 51. sz. 827.

(163) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): Az Ernst-múzeum kiállítása, A Hét, 1913, 2. sz. 31.

(164) Jean Preux (SZTRAKONICZKY K.): A téli tárlat, A Hét, 1913, 48. sz. 774.

(165) KISS J. : Előfizetési felhívás, A Hét, 1913, 1. sz. 1.

(166) Pedig még ilyen téren is szoros kapcsolat volt a folyóirat és a nagybányai festők között, hiszen Kiss József és más "A Hét"-beli író irodalmi alkotásaihoz a nagybányai művésztelek legjelesebb mesterei készítették illusztrációkat.

(167) NÉMETH L. : Adalékok a századforduló magyar irodalom és képzőművészete kapcsolatához, Irodalomtörténeti Közlemények, 1963, 1. sz. 48.

(168) I,m. 53.

(169) I,m. 52.

UITZ BÉLA ELSŐ MOSZKVAI ÉVEI. 1926 – 1930

Uitz 1926 őszén indult el Franciaországból a Szovjetunióba, Marseille-től Odesszáig hajóval téve meg az utat. Lunacsarszkij engedélyével Moszkvában telepedett le. (1) Neve ott ekkor már nem volt ismeretlen, a képzőművészet iránt érdeklődők foglalkoztak tevékenységéről a nyugati forradalmi művészet 1926-os kiállítása alapján, amelyen a Luddita-sorozat, egy meg nem nevezett rézkarcát és a Contre la guerre impérialiste-sorozat fényképeit mutatta be. (2)

A kiállítás az elszigeteltség hosszú évei után először adott képet a szovjet nézőknek a nyugati művészet fejlődéséről. E tekintetben csak az 1924-es moszkvai nagy német tárlat előzte meg. (2a) Művészi érdekessége politikai jelentőséggel is párosult, mivel a forradalmi művészek táborát reprezentálta, azokat az alkotókat, akik rokonszenvvel figyelték a társadalmi fejlődés új útjára lépő fiatal szovjet állam küzdelmeit, s hazájukban is a munkásmozgalom mellett kötelezték el magukat.

A moszkvai sajtó jelentős terjedelemben méltatta a seregszemlét (3), amelyen egyaránt képviselve voltak a proletárművészet előfutárai (Steinlen, Brangwyn) és kortárs kiválóságai (Kollwitz, Masereel, Dix, Grosz); míg a magyar részlegben többek közt Biró Mihály, Bortnyik Sándor és Péri László szerepelt. Ez a sajtóvisszahang, az Uitz-értékeléseken túl, azért is fontos számunkra, mert képet ad a szovjet művészeti élet problémáiról, a legautentikusabban éppen Lunacsarszkij kulturális népbiztos megfogalmazásában.

Szerinte a forradalmi művészet útját kereső szovjet alkotóknak figyelembe kell venniük a kiállítás tapasztalatait, azt a nem kis tanulságot, hogy "a Nyugat általában és egészében eltávolodott a lazának, formátlannak nevezhető realizmustól" (4), éspedig a szintetikus forma, a valóságos élmények és tapasztalatok lényegretörő átdolgozása jegyében. Lunacsarszkij számára rokonszenvesek a kiállítás vezető művészei, mert példaként szolgálnak okfejtéséhez, az ahrista dokumentatív realizmussal szembeállítható példaként, s szemléltetik a valóság művészi átdolgozásának, az eredeti, tartalmasan szubjektív nézőpontnak a jelentőségét. Szerinte Masereel legfőbb érdeme az, hogy nem a bárki által meglátható Párizst rajzolja, hanem a benne kialakult képet, amely művészileg jobban hasonlít a valóságos városhoz, mint a véletlen látképek. Uitz neve is ebben a kontextusban, a művészet és valóság viszonyát boncolgató eszmefuttatásban bukkan fel.

"Még inkább vonatkozik ez a megfigyelés – írja Lunacsarszkij – az olyan művészekre, mint Uitz Béla a maga Luddita-felkelésével. Valóság-e ez, vagy sem? Valóság, mert valóságosabb a valóságnál, mert az Uitz által a Magyar Tanácsköztársaság idején átélt társadalmi vihar élménye személyesítődik meg a luddita takácsokban, mindenekelőtt éppen a kollektív vihar ábrázolásának céljával, s nem az életnek egy többé-kevésbé nyugodt szemlélő nézőpontjából való bemutatásaként." (5)

Lunacsarszkij egyébként a kiállításon szereplő fiatalabb nemzedék legtehetségesebbjei közt tartja számon Uitzot, s ezt a véleményét a kritikusok közül többen is osztják, például Jakov Tugendhold, a korszak egyik legérzékenyebb szovjet művészeti írója, aki különösen a Ludditák rendkívüli dinamizmusát méltányolja. Egészen más hangot üt meg viszont Fjodorov-Davüdiv, lekicsinyelve Uitz rézkarvainak technikai megvalósítását ("a rézkarc mesterségében alatta marad Brangwynnek") (6), szóvátéva a kompozíciók zsufoltságát. Véleménye fenntartásokkal teli nemcsak a magyar művésszel, hanem az egész kiállítással szemben is. Lunacsarszkijjal ellentétben, aki művészi-technikai érettsége miatt kedvelte a nyugati forradalmi művészetet, náta egy másik, később uralkodóvá váló viszonyulás, a tartalmi-szemléleti okokkal magyarázott távolságtartás jelenik meg.

"A nyugati művészet csak negatívan tükrözi a forradalmi érzületet" – állapítja meg, véleménye szerint nincs egyetlen pozitív eszménye sem, nihilizmus, kétségbeesés hatja át. "Masereel grafikáiban aggasztóan feketéllenek a városi utcák közei és az egymásra zsufolt sokemeletes házak. ... Ugyanez a misztikus-ság és alvilágiság található meg a magyar Uitz Bélánál. Rézkarcai kommentárok valamiféle Korunk apokalipsziséhez..." (7)

Fjodorov-Davüdiv olyan szűknek, egyoldalúnak tartja a kiállítás problematikáját, hogy azután már nemigen lehet gondolni semmiféle, se formai, se tartalmi kapcsolódásra. "Néha minőségében nagyszerű" – engedi meg a nyugati művészetéről írva, de nyomban elutasítóan hozzáteszi: "kiélezett primitívizmusa a forma reménytelen hanyatlását rejti magában. Innen stílisztikailag nincs kiút. Ideológiailag sincs." (8)

Uitz Párizsban a nyugati forradalmi művészethez való szovjet viszony ellentmondásos voltát még nem érzékelhette. Csak a Ludditák fogadtatásának pozitív hangját halotta meg, s ez, egyéb egzisztenciális és világnézeti motívumokkal együtt arra ösztönözte őt, hogy a Franciaországban töltött évek után a Szovjetuniót válassza állandó lakhelyül.

A Párizsból magával hozott anyagokból még azon frissen, 1926 végén, 1927 elején kiállítást rendezett a Művészeti Tudományok Akadémiájának helyiségében. A katalógus adatai szerint 116 mű szerepelt a kiállításon, két csoportra osztva, tulnyomórészt bécsi és párizsi korszakának alkotásai. Az elsőben a figurális, de nem szocialista tematikájú művek és a formaanalízisek kaptak helyet "formai problémák" elnevezés alatt, a másodikban a proletár témájúak, többek közt a Ludditák és a Contre la guerre impérialiste-sorozat. (9) A neofita szigorral végrehajtott szelekció, a proletár és nem proletár fejlődési szakasz mechanikus szétválasztása, amellyel művészi-ideológiai tudatosságát kívánta hangsúlyozni, már Párizsban megjelent Uitznál, a Clarténál rendezett kiállítás s a hozzáfűzött kommentárokból. (10)

A kritikusok Uitz művészetének megítélésében újra két táborra szakadtak. Egy részük saját esztétikai eszményeinek megtestesítőjeként üdvözölte, s helyeselte az egész általa bejárt pályát, mint a proletár művészethez való eljutás példamutató útját. Mellette szóló érvként hozták fel világnézeti következetességét, tudatosságát és az izmusok eredményeit saját arcára formáló művészi kulturáját egyaránt, főként pedig azt a ritka adottságot, amellyel politikai meggyőződését elvont publicisztika helyett, igazi alkotássá formálta, kibontva az osztályharcos témában rejlő művészi lehetőségeket. (11)

Mások viszont, például F. Roginszkaja, az AHR kritikus, ellenérzéseiket hangoztatták: "A mi művészeink, akik szeretik a nyugodt festői kiteljesedést, elmarasztalhatóak azért, mert tulságosan rabjai a naturalista tendenciáknak. Uitz Béla, ellenkezőleg, elgondolásainak lényegét deformáció útján igyekszik kifejezni, azaz egyik-másik részlet felerősítésével, a valóság bizonyos mértékű eltorzításával. Nem ellenezhetjük a deformáció elvét. Nélkülözhetetlen a művészetben. De csak egy bizonyos fokig, éspedig addig, amíg valóban növeli a kifejezés élességét és teljességét. Átlépve ezen a határon, elvész a nézőre való közvetlen hatás lehetősége, a mű nehezen érthetővé válik. . . . Uitz Béla szociális tematikájú műveiben mégis csak beleesik ebbe a hibába. Munkái tulságosan elvonatkoztatottak, s a betegség bélyegét viselik magukon. Tul sok bennük a borzalmas, ártalmas elem, ez Goyával rokonítja őt." (12)

A peredvizsnyik realizmus kispolgári állóvizét a legkevésbé is felkavaró élet- és stílusjelenségektől való elzárkózás ekkor már jelentős szerepet játszik a szovjet művészeti életben. Nem véletlen tehát, hogy Uitz grafikai fennakadnak bizonyos alacsony vagy tradicionális képzőművészeti kulturájú rétegek s a nézeteiket képviselő művészeti írók izlésküszöbén. Ezek a vélemények azonban Uitz értékének megfelelő fogadtatását, művészi sajátosságainak éles szemü regisztrálását még nem tudják megakadályozni. Méltatóinak figyelmét nem kerülik el a pozitív vonások, a monumentális lendület, a ritmikai, kompozicionális megformáltság, az akarat fegyelmében tartott expresszív dinamika, de a felszín alatt rejtőző ellentmondások, a fáradt stilizálás veszélyei sem. "Ott van bennük a képzelet tüze és a matematikai számítás jege" – mondja Tugendhold a Ludditákról, biztos kézzel ebbe az egyetlen formulába sűrítve bele a szovjet nézőben Uitzről kialakuló differenciált képet. (13)

Az Uitzcal foglalkozó kritikusok közül Mácza János nevét kell még megemlíteni, aki kezdettől fogva baráti segítségnyújtással egyengette aktivista társa útját a Szovjetunióban, s propagáló-elemző írásokkal segítette alkotásainak szélesebb körű megismertetését. Már az is, hogy a magyar részleg anyaga egyáltalán bemutatásra került a nyugati forradalmi művészek 1926-os moszkvai kiállításán, nem kis részben Mácza közreműködésének volt köszönhető. Ő bocsátotta tudniillik rendelkezésre ennek nagyobb részét, többek közt Bortnyik Sándor, Mattis Teutsch János, Kudlák Lajos műveit, a Ma egyes számait és kiadványait. Első cikke Uitzről 1926-ban jelent meg, nem sokkal a kiállítás után, a Krasznaja Nyiva című hetilapban. Részletesebb információkat adva a Moszkvában ismeretlen magyar művészeiről, azokat a műveit is bemutatta, amelyek nem szerepeltek a tárlaton. (14)

Uitz 1926 végén, 1927 elején megrendezett egyéni kiállítása után Mácza a Pecsaty i revolucija című folyóiratban jelentkezett nagyobb lélegzetű tanulmány-

nyal, az első átfogó jellegű Uitz-pályaképet publikálva ezáltal orosz nyelven. Írása az avantgardizmus formai vívmányainak elsajátításán át a szocialista művészethez vezető utat tartja fontosnak Uitz művészetében, s az analitikus, laboratóriumi munkák jelentőségét hangsúlyozza: "nem lehet csak öncélu dolgoknak tekinteni ezeket – írja. – A tudatos fejlődés lépcsőfokát képezik, egy olyan fejlődési szakaszt, amelyben Uitz elméletileg a legerőteljesebben küzdött a tartalom és forma problémáival, a gyakorlatban pedig agitációs karakterű műveket alkotott." Szükségesek-e nekünk a polgári művészek eredményei, teszi fel az Uitz-értékelésen tulmutató kérdést, s határozottan válaszol: "Természetesen szükségesek. De azok a művészek öncéluan vetették fel problémáikat. Míg mi átvesszük – és kötelesek vagyunk átvenni – tőlük, de nem ezt, hanem magukat az eredményeket, amelyeket saját céljaink érdekében fogunk felhasználni." (15)

Mácza nemcsak Uitz művészetét, hanem elméleti nézeteit is propagálja. A mai Európa művészete című könyve alfejezetet szentel azoknak a spekulatív konstrukcióknak, amelyekkel Uitz – még Bécsben, az Ék c. folyóirat hasábjain – a társadalmi szerkezet és a művészeti formák összefüggését kívánta megformulálni, szembeállítva egymással a centralisztikus-közösségi és az anarchista-individualista kulturákat. Az egyiptomtól a kommunista társadalomig ivelő fejtegetések vizuális illusztrációját különféle típusu háromszögek adják, amelyeket az osztály nélküli rendet megvalósító, felfelé törekvő erők végül is egy másik szabályos geometriai idommá, négyzetté alakítanak át. A kommunista művészet alapformájaként javasolt "ideológiai formában" aztán mindezek az elemek megszüntetve-megőrizve újra megjelennek, s kisebb-nagyobb körökkel, ivekkel egészülnek ki.

Mácza teljes mértékben méltányolja Uitz elméleti erőfeszítéseit. Ugy véli: "Az új művész-konstruktőr feladata az, hogy kísérletek útján tanulmányozva ezeket a lehetőségeket, hasznos munkásává váljon az emberiség új, legnagyobb korszakának. Itt a konstruktivizmus, mint tudományos, kísérleti módszer, egészen más, jóval komolyabb jelentőséget kap mint azoknak a művészeknek a, konstruktivizmusa', akik a ,gépek jobbá és esztétikusabbá tételével' foglalkoznak." (16)

Mások már korántsem fogadják ilyen egyetértően Uitz vulgarizáló, mechanisztikus teóriáit. Lunacsarszkij Mácza könyvéről irt recenziójában a következő megjegyzést teszi: "Uitznak, ennek az igen érdekes és hozzánk közel álló művészenek a társadalmi-konstrukciós sémái minden éleselméjűségük mellett is, jelentős mértékben mesterkéltnek tünnek." (17) Roginszkaja pedig egyik cikkében, "A metafizika és skolasztika ellen" alcímmel teszi céltáblává Uitz Mácza által publikált elképzeléseit. (18)

Uitz művei a Moszkvában való bemutatkozás utolsó aktusaként 1927-ben az Új Nyugati Művészet Muzeuma szerzeményeinek kiállításán is szerepeltek, amely öt Franciaországban készült rajzát vásárolta meg. Maga a katalógus Collioure-i vár című művét reprodukálta címlapján, s közölte Uitz életrajzát is. Borisz Ternovec az előszóban a voluntarizmust, a céltudatosságot, a formák és színek szimbolikus, absztrakt használatát, s a sematikussáig világos képkonstrukciót emelte ki művészetének jellemzői közül, nem minden fenntartás nélkül. "Uitz Béla művészete – állapítja meg –, amelynek erős oldala a kiélezettség, a szabotosság, a határozottság. néha szegényesnek hat leegyszerűsített sematizmu-

sával és fásasztónak racionalisztikusságával. Olykor jogunkban áll megkívánni a művésztől az érzelmek és élmények egész teljességét s bonyolultságát, amelynek kifejezésére képes..." (19)

A honfoglalás neheze azonban még csak a többé-kevésbé sikeresnek tekinthető kiállítási szereplések után következett. Uitz Moszkvába érkezésekor alkalmazást kérő levéllel fordult a VHUTEIN-hez, az akkori képző- és iparművészeti főiskolához és a tanintézet főhatóságához. Az 1926. november 15-ről datálódó kérelemmel párhuzamosan levélváltás történt Lunacsarszkij és Novickij, a főiskola rektora közt, s az utóbbi 1926. november 24-én közölte a népbiztossal Uitz tanárként való meghívását. Az ügy azonban ezzel még korántsem volt elintézve, az Uitz rézkarcoktatói működésének színhelyéül kiszemelt poligráfiai fakultás ugyanis, a tanári kar elégséges voltára, a diákok tulterheltségére hivatkozva, elutasította az ajánlközést. A főiskola vezetése ekkor, más kiut nem lévén, fakultásokhoz nem tartozó, névleges állást kreált Uitznak, s 1927. március 15-én kinevezte a forradalmi plakát műhelyének vezetőjévé, visszamenőleg, 1926. december 6-tól biztosítva számára a professzori címet és fizetést. (20)

A nemzetközi híri VHUTEMASZ (VHUTEIN-nek 1926-tól nevezték) 1920-ban jött létre, az első és második állami szabad képzőművészeti műhely egyesítésével, az alapító okmányt a Népbiztosok Tanácsának elnöke, Lenin írta alá. A főiskola oktatási rendszere előkészítő kurzusból és nyolc fakultásból – építészet, szobrászati, poligráfiai, textil-, kerámiai, famegmunkáló, fémmegmunkáló és festészeti – épült fel, s az akadémiai hierarchiával szemben a tiszta és alkalmazott művészeti ágak egyenjogúságát hangsúlyozta. A szemléleti és módszertani újszerűség elsősorban az alapkursusban demonstrálódott, ahol a hallgatók két évig sajátították el a társadalomtudományok és a művészeti kultúra alapfogalmait, megismerkedtek a rajz és festés, a szín és faktura, a tér és tömeg, a perspektíva és anatómia problémáival. A képzés alapelvét a pedagógiai reform egyik résztvevője, Kandinszkij így fogalmazta meg: "Amit semmiképpen sem szabad tanítani az iskolákban – ez a művészeti irányzat és stílus. Az iskola feladata megmutatni az utat, kézbe adni az eszközöket, a cél megtalálása pedig és természetesen az eredmények elérése már a művészi személyiség feladata..." (21)

Az alapkursus a VHUTEMASZ-ban jóval bonyolultabb jelenség, mint a Bauhaus-ban, nemcsak egy-két jelentős művészi személyiség, hanem egy nagy oktatói kollektíva kezényomát viseli magán, amelyben majdnem mindenkinek megvan a maga kialakult pedagógiai rendszere. Meghatározó erő azonban e sokféleségben is a művészképzés objektív, tudományos alapjainak megteremtésére való törekvés, a tizedes évek művészi eredményeinek teoretikus általánosítása. A szaktárgyak vezetői: a kor építészetének és avantgard művészetének kiemelkedő képviselői, szinkonstrukcióval Vesznyin és Popova, térkonstrukcióval Ladovszkij, grafikai konstrukcióval Rodcsenko és Jefimov, térfogat-konstrukcióval Lavinszkij foglalkozik. Az elnevezések már önmagukban is mutatják a konstruktivista világszemlélet befolyását.

Az alapkursus végén a növendékek specializálódni kezdtek, majd a választott fakultáson folytatták tovább tanulmányaikat. Ezek pedagógiáját nemegyszer az előkészítő fakultásétól eltérő elvek, a rajtuk oktató kiemelkedő művészi személyiségek befolyása határozta meg. Ilyen vonzó, színező erővel hatott például Favorszkij jelenléte a grafikai fakultáson és Ladovszkij pszichoanalitikus mód-

szere az építészetin. Egymással szembenálló művészeti elképzelések és stílus-irányzatok vetélkedése nyomta rá bélyegét a festészeti fakultásra is. A VHUTEMASZ-ban még uralkodott a futuristák befolyása, vezető szerepet játszottak a hagyományos műfajokat tagadó konstruktivisták, amikor itt már elkezdődött a realista ellenakció. Mintegy 150 diák, a tanárok egy csoportjának – Konyenkov, Koncealovszkij, Maskov, Kuznyecov – támogatásával fellázadt, s a kulturális népbiztonság képzőművészeti osztálya és a rektorátus ellenében távozásra kényszerített egy sor oktatót.

Állandóan konfliktusokat okoztak az ellentétes törekvések az egyes fakultások között is. A festészeti kar tanárainak többsége például az alapkursus reformját, a hagyományos oktatási rendszer visszaállítását követelte, az alkalmazott művészeti fakultások nem egy vezetője viszont hegemóniára tört, s az ipari formatervezésnek kívánta alárendelni az egész intézetet. Ebben a kritikuss helyzetben fontos egysúlyozó szerepet töltött be Favorszkij, aki 1923–1926 közt volt az intézet rektora. Nem áldozta fel az alapkursust, sőt ellenkezőleg a pedagógiai reform addigi megnyilvánulásait meghatározott rendszerré ötvözte, de a tradicionális műfajokat is megvédte a likvidálásukra törőkkel szemben.

1924-ben megkísérelték az alapkursus rendszerét az egész intézetre kiterjeszteni, három fakultást létesítettek: szín-sík- (grafikai, festészeti, textil-részleg), térfogat- (szobrászat, kerámia) és tér- (építészet, fém- és fafeldolgozás) problémákkal foglalkozót. Az új felosztás azonban teljesen formálisnak bizonyult. 1926-ban viszont kettőről egy évre csökkentették az alapkursus képzési idejét. Az 1923 után felvett hallgatók ugyanis már nem rendelkeztek megfelelő előképzettséggel, meg kellett őket tanítani rajzolni, s ezt a feladatot az esti munkás-fakultás, a "rabfak" nem tudta egyedül ellátni. Az átszervezés eredményeként az általános képzés aránya ugrásszerűen csökkent, a specializálódás már a második félévben megkezdődött. "Mint a történelem megmutatta, ez az iskola végét jelentette. Amikor az alapkursus, amely összekapcsolta a sokféle fakultást . . . meggyengült, az intézet mechanikusan kezdett szétesni. A huszas évek végén az egyes fakultások már egyre inkább önálló intézményekre emlékeztettek." (22)

A szervezeti és személyi változások jegyében ült össze 1926. november 22-én a festészeti fakultás konferenciája. Az új vezetés Novickij rektorral az élen s a diákság egy részének támogatásával, a VHUTEMASZ programjának megváltoztatását tűzte ki célul. (23) Az oktatás eszmei-politikai tartalma került előtérbe, a hallgatók az ideológiai és társadalomtudományi tárgyak arányának növelését követelték, ezen az úton látva hamarabb megvalósíthatónak a szemük előtt lebegő nagy tematikus feladatokat. A tanárok jó része viszont, élükön a tekintélyes professzorokkal – Falk, Sterenberg, Maskov, Kuznyecov – a mesterségbeli szempontokat hangsúlyozta, rámutatott a növendékek gyenge képzettségére, s lehetetlennek tartotta célkitűzéseik kivitelét a rövid tanulmányi idő alatt.

Az oktatás rendszerének átalakítását a művészet funkciójának utilitáris-pragmatikus felfogása, a proletkulttól örökölt és a RAPP által újraélesztett szektás, torz leszűkítés motiválta. "A festészeti fakultás nem a zsenialitásra teszi a hangsúlyt. Fő cél: társadalmilag hasznos, átlagművészt nevelni, aki aktívan részt vesz a szocialista építésben" (24) – jelentette ki Novickij, s ál-

talában vett művészek helyett, specialistákat követelt, táblaképfestőt, rajztanárt, monumentalistát, dekorátort, klubvezetőt és restaurátort, aki művészi tudásával a gyakorlati élet politikai, agitációs és termelési feladatait szolgálja. A professzori kar növekvő ellenállásának ellenére is az új célkitűzések fokról fokra megvalósulnak, keresztülvitelük fő eszköze a folyamatos termelési gyakorlatnak és az oktatás kollektív módszerének a bevezetése.

Hivei a folyamatos, tehát a tanulmányi időszakban is folytatott termelési gyakorlatot a proletariátussal és az osztályharccal, a szocialista építéssel és a mindennapi élettel való közvetlen kapcsolat miatt tartották hasznosnak. Ezzel a korábbi képzés egyoldalúságát kívánták ellensúlyozni, ahol a diákok csak formai ismereteket kaptak, de nem tanulták meg, hogyan kell azokat a való életben alkalmazni. A vállalkozás azonban végsősoron csődöt mondott, mert a művészeknek a termelésben, a mindennapi életben való részvételéhez hiányoztak a megfelelő feltételek, s tevékenységük jelszavak és plakátok készítésére, kampányok és ünnepek dekorációjára korlátozódott. Le akarták küzdeni a művészi forma túlértékelését, de észrevétlenül a ló másik oldalára csuszta át, megrendítették az oktatás szervezetségét, aláásták a szakmai munka és a tanárok tekintélyét.

Az AHRR és a konzervatív művészet képviselői, akik a VHUTEIN-ben még mindig a formalizmus fellegvárát látták, üdvözlötték a változásokat. "Nagy előrehaladás figyelhető meg a VHUTEIN legelesettebb területén – a táblaképfestő részlegben. Lehetetlen nem üdvözölni például az egyéni műtermek rendszerének tanszékekkel való felváltását, amely először ad reális lehetőséget az oktatás egységes módszerének uralomra juttatására. Különösen figyelemre méltó a kompozíciós tanszék felállítása, amelynek vezetésére Uitz Béla személyében szerencsés jelöltet is sikerült találni" (25) – írja Roginszkaja, aki nem is olyan régen még fenntartásait hangoztatta a Ludditák alkotójával szemben. De hasonló hangot üt meg a Kommunista Akadémia 1929-es évkönyve is, amin már kevésbé lehet csodálkozni, mert ott Mácza János Uitzcéhoz hasonló nézetei jutnak szóhoz. "A VHUTEIN felső rétegét egészében a régi individualista elvek motiválják. A fakultások elszigetelődtek egymástól. A festészeti karon a formalista esztéticizmus és a szigoruan elkülönült egyéni műtermek rendszere uralkodik. Csak az utóbbi időben észlelhető valami változás, ami az intézmény egészségesebbé válásával biztat." (26)

A Káró Bubi csoport egykori tagjai, a festői realizmus képviselői az oktatás magas szakmai-mesterségbeli színvonalát képviselik, de egyre inkább háttérbe szorúlnak. Hajdan, a konstruktivizmus és futurizmus elleni harcok idején megvédték a táblakép-festészetet, elüldözték az intézetből Malevicset, Kandinszkijt és Kljunt, most ők maguk kényszerülnek távozásra. "A festészeti fakultást csőd fenyegeti. A professzori kar dezertál. Sürgős intézkedések szükségesek" – huzza meg a vészharangot Novickij, szomorúan konstatálva, hogy elment Kocsalovszkij, Maskov és Falk, s készülődik a távozásra Kuznyecov és Sterenberg. "Ki marad a festészeti fakultáson a nagy mesterek közül?" – hangzik a megkésett kérdés, s a válasz pálcát tör a fakultás jövője felett: "Bárhogy is vélekedtünk az általuk képviselt irányzatokról, el kell ismernünk, hogy hatalmas mesterek. Nagy festők nélkül pedig a festészeti fakultás nem létezhet." (27)

A saját sirját ásó VHUTEIN bomlasztó feszültségű utolsó éveit élte végig Uitz is. Visszaemlékezései szerint a munkát – a nyilván csak papíron létező forradalmi plakát-műhely vezetését –, amely nem volt szíve szerint való, egy évig fel sem vette. Nevével 1928 végén a festészeti fakultás iratanyagában találkozunk, amikor is a dékáni tanács a dekorációs részleg docenseként való alkalmazását tárgyalja. Megismétlődik a két évvel korábbi helyzet, a tantárgyi bizottság elutasítja kérelmét. Rektori nyomásra magasabb szinten újra foglalkoznak vele, de akkor is csak a dékán, Szergej Geraszimov ellenében sikerül a kinevezést elfogadtatni. (28)

Uitz közkatonája, majd – dékánná választása után (1929. május 30.) – kiemelt végrehajtója a csődhöz vezető új pedagógiai elképzeléseknek. Szerepe ellentmondásos, személyes felelőssége nem csekély. Meggyőződéses híve a vezércikk-témák megfestésének, az oktatás kollektív rendszerének, s e tekintetben élvezi a felső vezetés és a diákság egy részének bizalmát. A művészképzés és az alkotó munka politikussá tétele során azonban a szakmai feladatokat sem akarja szem elől téveszteni. A felbomlással fenyegető belső helyzet megszilárdítására, a tanszéki rendszer bevezetésére, az egyéni műtermek felszámolására törekszik, elsősorban a kompozíciós tanzék és a diplomamunkák ügyét viselve szíven. (29) Ehhez viszont tanártársai támogatását, akik számára az oktatás individuális módszerének felszámolása nemcsak pedagógiai, hanem létkérdés is, nem tudja megnyerni. A vele szemben kezdettől fogva meglévő bizalmatlanság esetenként gyűlölködéssé fajul, kisszerű, léggözt mérgező intrikákba torkollik. Az állandó feszültséget nem bírja tovább, néhány hónappal megválasztása után benyújtja lemondását. Ennek indokolásában minden probléma és sérelem említésre kerül.

"Megrendült egészséggel kezdtem el dolgozni a VHUTEIN-ben – írja Uitz. – Állapotom a közben eltelt évek során nem javult. Az 1928–29-es tanévben nem hogy a szabadságomat nem tudtam kivenni, de még pihenőnapjaim se voltak. Ezért most teljesen alkalmatlannak érzem magam arra, hogy a fakultáson kialakult körülmények közepette vállaljam a VHUTEIN-ben rám háruló megterhelést." (30) Az egészségügyi problémák mellett szóba kerülnek az adminisztrációs nehézségek is, főként pedig a fakultás átszervezését kísérő szakadatlan belső harc. Uitz ezt a küzdelmet két ellentétes osztálytartalmu művészetfelfogás szembenállásaként fogja fel. Az egyik vonal tudatosan vállalja az osztályharcot, a művészeti gyakorlatban, a klubokban végzett munkában, az építészetrel való kapcsolatában, a másik viszont, amit a "régii, impresszionisztikus tanári kar" képvisel, a "tisza festészetért" harcol, az öncélu csendéletekért és tájakért. Ebben a saját maga által is végsőkéig élezett szituációban, Uitz olykor teljesen elszigetelődik, még a pártsejt – "polgári tendenciákkal békülékeny" – tagjainak támogatására sem számíthat.

Személyes áldozatvállalása és a jó szervezési elképzelések hitelét baloszejtás torzulások kérdőjelezik meg. Bár Uitz a tiszta festőiséggel szemben a kompozíció szerepét hangsúlyozva, tartalmas oktatási-művészeti célt tűz maga elé, ennek realizálásakor belebukik a rappos ideológia kliséinak mechanikus ismétlésébe, rugalmatlan, emberekre és körülményekre tekintettel nem levő alkalmazásába. Az eléje tornyosuló akadályokat – mint 1919-ben, Diktatura kell! c. cikke idején – erőszakos fellépéssel, a próletárművészet szószong-

lőr terminológiájával próbálja meg áthidalni. Jellegzetes e tekintetben a diplomamunkákkal kapcsolatos tevékenysége, amit eleve a kollektív szellem és az aktuális politikai tematika jegyében szervezett meg. Ennek megfelelően a megítélés szinte kizárólagos szempontjává a témaválasztás válik. "A kiállítás megmutatta – fogalmazza meg véleményét Uitz a végzősök munkájáról a VHUTEIN ujságjában –, hogy a diplomázók egy része az osztálytartalmat, az osztályharcot választotta, egy másik – a testkultúrát, a turizmust – "általában". Egy részük nyíltan proletár osztálytartalommal lépett fel, a másik rész viszont, úgy véli – a tartalom "osztály feletti", s nem látja, hogy ez az "általában vett" tartalom – régi polgári jelszó, amellyel a burzsoázia az osztályharcot igyekszik eltussolni." (31)

Az 1929-es vizsgakiállításán különösen az évfolyam egyik legtehetségesebb növendéke, Vagramjan hallgató munkája körül robbant ki heves vita. A képet nem ismerjük, reprodukció híján, álljon itt egy korabeli folyóirat gunyoros, tendenciózus leírása: "Középkori típusú szűz, kopjával kezében, vállán átvetett vörös türlüközővel, a háttérben misztikus táj – mindez komor, sötét tónusokkal a győzelmet kívánja ábrázolni... Valószínűleg a győzelmet általában, az osztály feletti, az általános emberi győzelmet?" (32)

Vagramjan művét Mihail Lifsic, a történelmi materializmus fiatal tanára vette védelembe, egy Zetkin által lejegyzett Lenin mondásra – nem szabad elfordulni a széptől csak azért, mert régi, és lelkesedni érte, mert új – hivatkozva. Uitz azzal torkolta le Lifsicet, hogy összekeveri Lenint és Zetkint, elferdíti az osztályharc kérdését a művészetben, s terjedelmes idézettel demonstrálta Lenin véleményét a művészet abszolút szabadságáról. Miután mindenki ellenük lépett fel, Lifsic és Vagramjan önkritikát gyakorolt. Lifsic elismerte, hogy nem jól választotta meg az alkalmat a forradalmi tematika felületes, vulgarizáló felfogása elleni felszólalásra. (33) A történet azonban Uitz visszaemlékezése szerint nem ezzel végződött, a szép akt festője panaszt tett Lunacsarsz-kijnál, s őt elmarasztalták erőszakos fellépése miatt.

A rappos szemlélet káros befolyása nemcsak a diákokkal szemben jutott érvényre, akiket nagyon könnyen minősítettek társadalomellenes vagy osztályidegen elemnek, s tagadták meg tőlük a művészi diplomát, hanem a tanárokkal szemben is. Uitz például, osztályozva a meglevő tanári kart és a felvételre számba jöhetőket, tervet készített a fakultás kommunista jellegének erősítésére. Szempontjai egészen egyszerűek voltak, nemigen vesződött a pedagógiai munka és a művészi teljesítmény differenciált megítélésével, meglepődött néhány politikai kategóriával: párttag, párton kívüli, szimpatizáns, liberális. s táblázata végén statisztikai adatokban összegezte az arányokat. A hierarchia csucsára önmaga került mint az osztályművészet hive, míg Szergej Geraszimov szimpatizánsnak minősült, Maskov, Sterenberg, Isztomin az osztály feletti művészet képviselőjének, Kardovszkij, Favorszki és Kuznyecov a tetejére még liberálisnak is. A professzorjelöltek névsora imponáló, a sort Dejneca nyitja meg, de szerepel benne Pavlenko, Bojcsuk, Moor s ismert külföldi mesterek, Grosz, Masereel is. A már említett osztályozási szempontok alkalmazásából igen furcsa dolgok kerekedtek ki, Masereel például, "a világszerte ismert kispolgári forradalmár művész" az osztályművészet és az osztály feletti művészet rubrikájába is kapott egy keresztet. (34)

Uitz lemondását ugyan 1929 őszén nem fogadták el, de már így sem volt sok ideje hátra a festészeti fakultás dékáni posztján, mert 1930. március 30-án határozat született a VHUTEIN átszervezéséről. Egyes fakultások önálló intézményként működtek tovább, másokat felszámoltak, illetve beolvastottak a lenin-grádi társintézetbe. Uitz a festészeti fakultás likvidálásában nem vett részt, három hónapos betegszabadságot kapott tönkrement gyomra, idegei és tüdeje kezelésére. (35)

A VHUTEIN alkalmazásában töltött négy év alatt hagyományos értelemben vett alkotómunkát nem végzett, képeket nem festett, grafikákat nem készített. Fentebb idézett lemondó-levele erre nézve a következő magyarázattal szolgál: "... teljesen rendellenesnek érzem a helyzetemet, mint gyakorló művész is. Nemzetközileg elismerten érkeztem a Szovjetunióba. Mióta a VHUTEIN-ben dolgozom, saját művészi gyakorlatom folytatására (ami alapvető feladatom) nincs semmi lehetőségem." (36) Nyilván elsősorban túlterheltségére céloz ezzel, ami 1928 végétől, a festészeti fakultásra való kerülésétől kezdve, elfogadható mentségnek tűnik. De mi töltötte ki az idejét korábban? A kérdésre két kiegészítő tevékenység, a Gorkij-kulturparkban és az ünnepi dekorációk terén végzett munka adhatja meg részben a választ.

A Gorkij-kulturpark 1928-ban nyílt meg. Kezdetben 28 hektáron működött, de 1930-ban már 320 hektárra nőtt területe, nemcsak a volt Mezőgazdasági Kiállítást foglalva magába, hanem a Golcín és Nyeszkuksnij-kertet és a Lenin-hegy jó részét is. A park a Mezőgazdasági Kiállítástól örökölte épületeinek többségét, s ezeket alakította át saját céljaira. Két színház, mozi és étterem, pavilonok és sportpályák, gyermekjátsszóterek és csónakkikötők, strand és uszóiskola a Moszkva folyó partján szerepelt többek közt létesítményei sorában. A parktervezést ebben az időszakban, nemcsak itt, hanem máshol is, rendkívüli gigantománia jellemezte, aminek jelenlétét az egykoru szakirodalom is határozottan érzékelte. Természetesnek számított, hogy néhány ezer hektáros terület kerítsenek el park gyanánt, grandiózus mezőket, extraszéles utakat és tereket s néhány százezer embert befogadó tribünöket tervezzenek a tömegmozdulások lebonyolítására. (37)

A komplex funkciójú kulturpark kialakításának gondolatát tulajdonképpen Kraszin, a Lenin emlékének megörökítésére létrehozott bizottság elnöke vetette fel, még a huszas évek derekán: "Ugy gondolom, nemcsak egy Lenin-muzeumot kellene építenünk a Veréb-hegyen, hanem valami jóval grandiózusabbat, valami hasonlót a régi Görögország, gimnáziumaihoz". Ez a Leninről elnevezett palota a muzeumon kívül könyvtárat is foglalna magába olvasótermekkel s előadótermeket, koncerttermeket stb., Lenin-intézetet, sportpályákat, medencéket, uszóiskolákat, jachtklubokat és mindent általában, ami a sporthoz és a testkulturához hozzátartozik, ami iránt annyira érdeklődött és amit annyira szeretett Vlagyimir Iljics. A teraszról és a létesítmények területéről kilátás nyílik majd a Moszkva folyóra, ezen a Vlagyimir Iljicsnek szentelt helyen pihennek majd, s ülik meg ünnepeiket Moszkva dolgozói." (38)

Kraszin elképzelése végül is nem Lenin-emlékhelyként, hanem Gorkij-kulturparkként valósult meg, ahol a kezdeti időszakban nem annyira a pihenés és kultúra, mint inkább a politika és az agitáció szempontjai domináltak. A tulajdonképpeni vidámpark hatalmas propaganda-központ formáját öltötte magára. "Nem

volt egyetlen a párt által felvetett politikai kérdés sem – írja egy korabeli ismertetés –, amely ne játszott volna szerepet a park tömegrendezvényeiben, kulturális-felvilágosító munkájában... Harc az ipari-pénzügyi terv teljesítéséért, a kulákságnak mint osztálynak a likvidálása a mezőgazdaság kollektivizálása alapján, az iparosítás, a nemzetközi forradalmi mozgalom, az ország védelme..." (39) 1930-tól kezdve különösen az utóbbi téma került előtérbe. A katonai részleg a honvédelmi szövetséggel, az OSZOAVIAHIM-mal karöltve, amelynek Uitz is tagja volt, kiállításokat, rendezvényeket szervezett, muzeumot, olvasótermet, céllövöldét, légibázist, katonai kiképzőközpontot és gyakorló teret tartott fenn.

Az agitációs munka kedvelt formái voltak a tematikus tömegjelenetek. Abban az akcióban például, amelyet 1930-ban rendeztek a XVI. pártkongresszus tiszteletére, ötezen vettek részt, ötven ezer néző előtt, művészek, tűzszerészek, sportolók, lovasok, amatőr körök tagjai. A gyűléseket és felvonulásokat is színházasították, a beszédek művészi és sportbetétekkel váltakoztak, a passzív nézőközönséget így kívánták aktív résztvevőkké változtatni. A művészek nemcsak a sokféle gyakorlati feladat megoldásában kaptak szerepet, környezetalakítóként, dekorátorként vagy éppen szervezőként, a park kiállítóterme a közönséggel való kapcsolatba kerülés hagyományos formáját is biztosította számukra. Az első kiállítást, nyomban a park megnyitásakor a moszkvai dekorációs művészek társasága rendezte, szinpadai, klub- és városdekorációkat, kosztümterveket, belsőépítészeti terveket mutatva be.

Uitz visszaemlékezései szerint, 1930 novemberéig, a Forradalmi Művészek Nemzetközi Irodájának megalakulásáig, a park művészeti vezetőjeként dolgozott. Utóda az ismert konstruktivista grafikus és szinpadai dekorátor Sztenberg-fivérek egyike, majd Tóth Viktor, a VHUTEIN magyar származású rektorhelyettese, az előkészítő fakultás vezetője volt e tisztségben. A kulturparkban végzett munkájának fő célját Uitz így határozta meg: "A kultúra és pihenés parkja kezdetben valamiféle lunaparkhoz hasonlóra sikeredett. Én személyesen sokat tettem azért, hogy más karaktert kapjon és hogy a parkok kérdése napirendre kerüljön: a burzsoá parkkal szembe kell állítani a szocialista parkot." (40)

Theoretikus hajlamaihoz híven Uitzot ezidőtájt a parktörténet kérdései kezdték el foglalkoztatni. "Könyvet irtam a parkok fejlődéséről – Egyiptomtól Görögországon és a reneszánszon keresztül, az angol parkokig, valamint a szocialista kultúra és pihenés parkjainak alapelveiről. A munka befejezetlen maradt" – említi meg Önéletrajzában. (41) Egy másik forrás szerint 16 parkelemzést készített. (42) A parktervezés és létesítés problémáinak elméleti, történeti megközelítése másoknál is megtalálható ekkoriban. A Sztroityelsztvo Moszkvü című építészeti folyóirat egyik 1929-es száma ismerteti M. Mazmanjannak, a VHUTEIN építészeti kara végző hallgatójának fejtegetéseit, aki diplomamunkájának magyarázó szövegében a parktervezés történelmi fejlődésének sémáját kívánja megfogalmazni, Uitzhoz hasonlóan igen szoros, mondhatni direkt összefüggéseket tételezve fel művészet és társadalom, park és ideológia közt. (43)

A VHUTEIN növendékei egyébként is igen aktív szerepet játszottak a park agitációs, dekorációs munkájában. Nevükhöz fűződik egy új propagandaforma, a teherautókra szerelt tematikus-politikai karnevál meghonosítása. Moszkvában 1929 nyarán a Gorkij-kulturparkban jelent meg először a hatalmas politikai

témájú bábuk menete, amelyeket egyesével vagy csoportosan helyeztek el a szállítóeszközökön. (44) Uitz művészi és szervező szerepét az effajta vállalkozásokban ma már nem tudjuk egzaktan tisztázni. A Gorkij kulturparkban végzett gyakorlati tevékenységéről egyetlen konkrét információnk van: Flora Szevortjának, a festészeti fakultás egykori növendékének visszaemlékezései szerint spirális csuszdat tervezett a gyermekek szórakoztatására.

"A Spirális lejtő – írja egy korabeli ismertetés – 18 méter magas torony, amelyet négy sima vályu-spirál övez, ezen ereszkedhetnek le a vállalkozószelleműek, kis szőnyegre ülve. A torony tetejéről kilátás nyílik a park egész területére." (45) Egy forrásértékű kiadvány elhalványult illusztrációt közöl az építményről: a hengeres formájú tornyot az idézett leírásnak megfelelően spirálisan emelkedő mellvéd veszi körül, felül pedig tetővel borított kilátótér látható. (46) Az időközben lebontott fakonstrukcióról a Moszkva története című sokkötetes kézikönyv is publikál egy más beállítású, 1930-ra datált fényképet. (47) Az eltérő képalírás – Ejtőernyős torony – és a kilátórész megoldásának a két felvételen megfigyelhető különbségei (szabad fémkorlát, ejtőernyős leugróhelynek kiképzett lapostető fémlétrával, merevítő kötéllel az egyik változaton, falszerű mellvéd, kuptető a másikon), nem zárják ki az azonosságot, inkább a Szevortján által is említett különböző funkcióju használatra, s a két felvétel készítése közti időben ennek megfelelően végrehajtott átalakításra utalnak.

A III. Internacionálé tornyának tatlini terve szinte divatot teremtett a Szovjetunióban, a huszas években egymás után jelentek meg a spirális szerkezetű emlékmű-elképzelések (A 26 bakui komiszár emlékműve 1923, Lenin-emlékmű és forradalmi mauzóleum terve 1924, Kolombusz-emlékműterv 129 stb.), Uitz a maga Spirális lejtőjében az orosz konstruktivizmusnak ezt a kedvelt, erősen szimbolikus töltésű motívumát egy teljesen hétköznapi, praktikus feladat megoldására használta fel, s ennyiben talán inkább kapcsolódott az olyan anyag- és konstrukciócentrikus előképekhez, mint Moholy-Nagy 1921-es Nikkel szobra és 1922-es kinetikus rendszer terve.

A szovjet hatalom 10. évfordulójára megalkottam Októberi ünnep című munkámat a szokolnyiki kerületben. 1928-ban megalkottam a városi szovjet ujjávasztásához egy kompozíciót. Sokat dolgoztam a forradalmi ünnepek ábrázolásán" – írja Uitz magyarul publikált önéletrajzában. (48) Máshol viszont arról beszél, hogy 1928-ban a tanácsi választások alkalmából egész Moszkvát dekorálta. (49) Egy korabeli ujságban összesen harminc ilyen vállalkozásról tesz említést, s ez a szám önmagában is mutatja, milyen jelentős szerepet játszottak a művészetnek a mindennapi gyakorlatban való hasznosítását követelő VHUTEIN növendékek és oktatók a sok energiát és türelmet igénylő agitációs munkában. (50)

Az ünnepi dekorációkészítés ekkor már jelentős hagyományokkal rendelkezett a Szovjetunióban. (51) Az agitációs művészet különféle megnyilvánulásai közvetlenül a forradalom után, a megszerzett hatalom védelmére berendezkedő hadikommunizmus idején éltek virágkorukat. A forradalmi ünnepek tiszteletére rendezett népünnepélyek, felvonulások és karneválok szokása az 1918-i első szabad május elsejétől kezdve honosodott meg, s különösen az év novemberében kapott igen emlékezetes formátumot. A dekorációs munkához formai előképekkel a megdöntött cári hatalom ünnepségekkel (Pétervár alapításának kétszázadik

jubileuma 1903-ban, a Romanov-ház fennállásának háromszázadik évfordulója (1913-ban) szolgáltak, míg az eszmei párhuzamot a francia forradalom és a párizsi kommun népünnepélyei adták.

1918 és 1920 közt javarészt a hagyományos dekorációs eszközök domináltak, s Pétervár e tekintetben még konzervatívabb volt, mint Moszkva, mert ott laktak a régi grafikai iskola, az akadémizmus képviselői. Mellettük azonban jelentkeztek olyan művészek is, akik háttal fordítottak a szokványos megoldásoknak, s a vizuális-szemléletes agitáció addig ismeretlen, absztrakt-szimbolikus lehetőségeit aknázták ki. Leghatározottabban Nathan Altman képviselte ezt a törekvést, aki a kinyilvánítandó új életérzés jegyében geometrikus kulisszákkal fedte le a Palota tér történelmi formáit, a múlt építészeti szimbólumát, a Sándor-oszlopot, s ragyogó színekkel, világos zölddel, sárgával, narancssal és késsel rázta fel a komor téglavörösbe merülő tér bágyadt hangulatát.

A korai időszak absztrakt szimbólumait és tradicionális allegóriáit a békés építés éveiben a termeléshez, a munkasikerekhez kapcsolódó összeállítások, speciális ipari emblematika váltották fel. Diagrammok, tervsémák jelentek meg az utcákon, s a satirikus politikai plakátok, pannók, bábuk (bürokraták, kulákok, részegeskedők) mellett a gyárak többnyire termékeiket mutatták be, például a hazai ipar büszkeségét, az otthon gyártott traktort. Az iparosítás jel-szava az architektónikus és technikai formáknak kedvezett, nem véletlen, hogy a huszas évek végének és a harmincas évek elejének ünnepi dekorációiban jelentős szerepet kaptak az építészeti konstruktivizmus kiemelkedő képviselői.

Ezekben az években különösen az 1917-es forradalom tízedik évfordulójáról való megemlékezés emelkedett ki nagy ünnepélyességével. "Október tizedik évfordulójának megünneplése – írja az egyik szemtanú – képzőművészeti megformálásában mintegy összegzését adja annak az utnak, amit az elmúlt tíz év alatt a népünnepélyek dekorációjában résztvevő művészet megtett, céltudatosságával, politikai irányzatosságával viszont már teljesen ahhoz az új korszakhoz kapcsolódik, ami a következő 1928-as évben kezdődik el." (52) A korábbi ünnepi dekorációk már művészi tradícióvá vált eszközei mellett az új tendenciák elsősorban az ünnepségek megszervezésében, az irányítás egyre erősödő központi jellegében jelentkeztek. Nemcsak a politikai irányelveket szabták meg, hanem részletekbe menően kidolgozták az egész dekoráció tematikáját is, kerületekre, intézményekre, sőt egyes objektumokra lebontva.

Kortársak visszaemlékezései szerint, Uitz, Tóth Viktorral együtt, a huszas évek végén és a harmincas évek elején tagja volt azoknak a bizottságoknak, amelyek az ünnepek lebonyolításával és a városkép kialakításával foglalkoztak. Az ő révükön kapcsolódtak be a munkába a VHUTEIN hallgatói. Kezdeményezésüket Mácza János 1929-ben így regisztrálja: "Először Október tizedik évfordulójára szerveződött kollektíva, amely magára vállalta a szokolnyiki kerület dekorációját. A vezetők Uitz, Tóth és Lamcov építész voltak. Mint az első kísérletek általában, ez sem adott ragyogó eredményeket. De megmutatta az utat, amelyen haladni kell, s nyilvánvalóvá tette, hogy az ilyenfajta kollektív munka életképes." (53)

Ugyancsak Mácza egyik írása – a Pecsaty-i revolúcia fentebb már ismertett cikke – őrizte meg számunkra Uitz dekorációs tevékenységének egy fontos dokumentumát. A reprodukción szónoki emelvény makettje látható 1927-ből. A cö-

löpszerű, masszív tartógerendákon egyszerű fakonstrukció nyugszik, amely egymás fölé rakott, egyre kisebbedő négyzetekből és téglalapokból épül fel. Uitz a tektonikus elemek tömbszerűségét, nehézkességét könnyed geometrikus tagozatokkal – egymást keresztező lécekkel, lebegni látszó feljáráttal, áttört létrával – igyekezett feloldani. Ezáltal azonban az emelvény önmagában véve logikus szerkezete konstruktivistikus, funkcionálisan nem indokolt maszkot öltött magára, vizuális megjelenése pedig tulságosan bonyolulttá vált.

A városok arculatának kampányszerű, ünnepi átformálása után a harmincas években a hétköznapi városkép alakításának kérdései kerültek előtérbe. Moszkva általános rekonstrukcióját Hannes Meyer, a Bauhaus Szovjetunióban letelepedett vezetője irányította, s ennek kapcsán mint részfeladat vetődött fel az utcák és terek egységes, meghatározott rendszer szerint való kifestésének gondolata. Licsickij ehhez kapcsolódva a kirakatrendezés tematikus-agitációs jellegű megtervezését is javasolta, oly módon, hogy az utca minden kirakata egységes kiállítást alkosson.

A városfestési kísérletek 1931-ben kezdődtek el, Moszkva öt útőrerét, az Arbatot, a Tverszkáját, a Petrovkát, a Kuznyeckij Mosztot és a Dzszerzsinszkij utcát jelölték ki színtérül, s a munkák irányításával ismert művészeket bízták meg. A tervezés során különféle elképzelések jelentkeztek, a Sztenberg-fivérek például egyforma szürkével akarták kifesteni a házakat, csak az utcakereszteződésekemelve ki más színnel. A munkálatok második és harmadik fázisában Moszkva tizenkét legforgalmasabb utcájának kifestését irányozták elő. Valamelyik kísérleti szakaszban Uitz is részt vett, visszaemlékezések szerint az Arbat tér újrafestésének megtervezésével bízták meg. A város kifestésének általános terve, amint erről Tóth Viktor cikkéből értesülünk, végül is 1933-ban készült el. Ekkor körülbelül kétezer épületet festettek ki, kiemelve a főutvonalakot, a kulcsfontosságú utkereszteződésekemelve és a középületeket. A művészi elképzelések és a megvalósítás közt azonban szakadék tátongott a rossz minőségű festékek, a szakmunkás hiány, a rossz szervezés miatt. Minthogy nem egész negyedeket és épületegyütteseket festettek ki, a tatarozatlan házak is csökkenték a hatást. (54)

Uitz a pedagógiai és dekorációs munka mellett kivette a részét a huszas évek művészeti életének csoportküzdemeiből is. Ezeknek a belső harcoknak átfogó feltérképezésével ugyan még adósunk a szovjet művészettörténeti irodalom, de a részpublikációk és a többé-kevésbé hozzáférhető dokumentumok már lehetővé teszik egy elnagyolt, sematizálásokról nem mentes, csak a fő tendenciákra szorítókozó kép kialakítását.

A forradalom utáni első évekre a "baloldal", a futurizmus hegemonisztikus törekvései voltak jellemzők. Ez a különféle elnevezésekkel illetett avantgardista művésztábor összetételét tekintve rendkívül heterogén, szélső pólusait olyan eltérő felfogású személyiségek alkotják, mint Kandinszkij és Chagall az egyik oldalon, illetve Malevics és Tatlin a másikon. Október gyermekeinek tartják magukat, elsőként állnak a művésztársadalomból a proletárforradalom mellé, s meggyőződésüket tettekkel, az agitáció és a művészeti intézmények megszerzésével bizonyítják. A "baloldal" tehát a forradalmat választotta, a forradalom vezetői, maguk a tömegek viszont, amennyire ez a források által megörökített tiltakozásokból megállapítható, nem érzik magukénak az avantgardot. A

petrográdi városi tanács határozata például 1919-ben, ezekre a tiltakozásokra hivatkozva, kizárja a futuristákat a május elsejei dekorációs munkákból. Moszkvában elsősorban plakátjaik miatt kapnak bírálatot, de ellenállásba ütköznek a monumentális propaganda tervének megvalósítása terén is.

A hagyományos intelligencia, amelyik korábban várakozó álláspontra helyezkedett a forradalom támogatását illetően, egyre hangosabban hallatja szavát. Megindul a harc a kulturális pozíciókért. A küzdelemben a Központi Bizottság 1920-as, a proletkultúrról közzétett állásfoglalása jelenti a fordulóponthoz, amely néhány keményen odavetett szóval ideológiailag ellenséges törekvésnéként bélyegzi meg az absztrakt művészetet és a futurizmust. Az avantgard defenzívába szorul, egyre-másra veszt el pozícióit, belső, frakciós meghasonlásokban öröklődik fel. Bár adminisztratív intézkedések nem gátolják tevékenységét, szervezetei sorra felbomlanak, 1922-ben szétesik a Malevics követőit tömörítő UNOVISZ, megszűnik a félabsztrakt OBMOHU. A fiatalok elfordulása tetőzi be az elszigetelődést. "Mi, egykori baloldali művészek voltunk az elsők, akik megérezük a további analitikus-sematikus tévelygések egész talajtalanságát, mind távolabbra és távolabbra kerülését az élettől és a művészettől. Zsákutcába jutottunk..." – jelenti ki Tatlin és Malevics néhány tanítványa, s más irányba fordul. (55)

Az avantgard művészet főként elvont formáival s hagyománytagadásával hívja ki maga ellen a közvéleményt. A mozgalom körében 1918 táján igen divatosak a szélsőséges nézetek. "Holnapunk nevében elégetjük Raffaelt, leromboljuk a muzeumokat..." – írja V. Krilov proletkultus költő. "Inkább lehet sajnálni egy széttört csavart, mint a lerombolt Vaszilij Blazsennijt" – teszi hozzá Malevics. (56) Csokorba lehetne kötni még Majakovszkij, Brik és mások hasonló kijelentéseit, amelyek nem kevésbé dühös, sőt elkeseredett visszautasításra tálnak az ellentáborban.

A döntő vádpont ellenük azonban nem ez volt. "A művészetnek mindenekelőtt ideológiának kell lennie... – fogalmazta meg határozottan a követelést Lunacsarszkij –, eszközként kell szolgálnia a néptömegek emócióinak megszervezésére jelenlegi viharos mozgalmunk közepette... Az eszme-nélküliek és tárgy-nélküliek természetesen egyáltalán nem teremthetnek semmilyen ideológiai művészetet, semmilyen nagyméretű szobrászi vagy festészeti illusztrációját a történelem ama nagy eseményeinek, amelyeknek akartlan tanúi." (57) Az ideológiai ellenvetést izlésokok is motiválták. Árulkodóan őszinte Lunacsarszkijnek a Tatlin-toronyról tett megjegyzése: "nem az egyedüli vagyok, aki elkeseredéssel látná, ha Moszkvát vagy Petrográdot a baloldali irányzat egyik legnevesebb művészeinek ilyen alkotásai díszítenék." (58)

A szó szerinti huszas évek, a NEP-korszak a hagyományos műfajok, az ábrázoló művészet visszatérésének kedveznek. A sorra alakuló művészeti társulások egyként hangoztatják, de sokféleképpen értelmezik a realizmus jelszavát. Az AHRH heroikus realizmusától a Káró-bubi utódok festői realizmusági ível a skála. A példaképek sorában a peredvizsnyíkek és Cézanne mellett ott találjuk a régi és újabb orosz művészet képviselőit, de a modern, német vagy francia iskolákat is. Az alkotók többsége tudatosan társadalmi-politikai aktualitásu, problémagazdag, a forradalmi korszak életét tartalmasan megörökítő művek

létrehozására törekszik. A megvalósítás eszközei és szintjei azonban meglehetősen eltérnek egymástól.

Az AHRR kisszerű, dokumentatív jelenségfestésből indul ki, s a zsánerszerű epizódoktól peredvizsnyik dramaturgiával megoldott, pszichológizáló nagyjelenetekhez lép tovább. A fiatalokból verbuválódó OSZT, a Táblaképfestők Társasága, élén Dejnekával és Sterenberggel, már témaválasztásában is a forradalom utáni évek új jelenségeit, modernizálódó életfelfogását állítja előtérbe, az iparosodást, a technikát, a sportot. Ennek megfelelően eszközeit is főként a huszadik századi európai festészetből meríti, s a táblaképet a plakáthoz közelítve, a részletező festői pepecselést összefogott, tömör formákkal váltja fel. Jó néhányan viszont valamiféle új klasszikum megteremtésének az ígérletében élnek. Petrov-Vodkin, Koncsalovszkij, Sevcsenko – elismert, érett mesterek mind, eltérő irányból és tartalommal közelednek a közös terminussal megjelölt célhoz. Lunacsarszkij hajlandó bennük látni a szovjet művészet reneszánszának letéteményeseit. Az általuk járt ut azonban igen keseknynek és meredeknek bizonyult, Petrov-Vodkin eljut rajta A komiszár halála megfestéséhez, a többieknek azonban már nem sikerül hasonló összegzést alkotniuk. Ez a heroikus kép is a továbbfejlődés lehetetlenségét, a peredvizsnyik pszichológizálás gátló hatását jelzi, amit, hátat fordítva a modern művészetnek, még a leg-erősebb egyéniségek sem tudtak kivédeni.

Visszahatásként a táblakép, a hagyományos művészet előretörésére, a huszas évek második felében olyan művészeti törekvések jelentkeznek, amelyek az iparosodás jelszavát lobogójára tűző szovjet társadalomban friss lendülettel próbálják meg képviselni a Tatlinék által felvetett, de minden erőfeszítésük ellenére is veszteglő produktivista környezet- és tárgyformáló elképzeléseket. Ez az újsütetű produktivizmus az időközben már jelentős sikereket elért konstruktivista építészet vállaira támaszkodik, s fogékonyan magábaolvasztja a politikai agitáció, az ideológiai nevelőhatás szempontjait. Uitz művészi hajlamai, személyes kapcsolatai révén bekapcsolódott a produktivista-agitációs művészetet képviselő szervezetek, a Kommunista Akadémia és az Oktyabr-csoport tevékenységébe, érdemes tehát velük közelebbről is megismerkedni.

A Kommunista Akadémia 1918-ban alakult meg, kezdetben főként oktató-népművelő munkával foglalkozott. Jelentős kutató tevékenység színterévé 1926-tól lett, egy sor tudományos intézetet, szekciót, bizottságot és különféle társaságokat fogva össze. A képzőművészeti alszekció, amely 1928 márciusában jött létre, a modern művészet problémáinak tanulmányozásában jelölte meg feladatát. Elnöke Mácza János volt, tagjai közt az éppen Moszkvában tartózkodó Diego Rivera mellett, többek közt Uitz is szerepelt. Az alszekció 1928–29-es programjában, amint erről a Kommunista Akadémia évkönyvéből értesülhetünk, különféle aktuális művészeti problémák megvitatása szerepelt: a képzőművészet és kritika polgári jelenségei, a művészettudomány antimarxista tendenciái (Mácza előterjesztésében), a muzeumépítés és az ipari formatervezés kérdései, valamint David Sterenbergnek, az OSZT elnökének beszámolója a csoport tevékenységéről. (59)

A Kommunista Akadémia egyik, a mi szempontunkból is érdekes vitáját még 1927 novemberében, a képzőművészeti alszekció megalakulása előtt rendezték meg. A vitaindítót Mácza tartotta, AHRR, realizmus és proletárművészet cím-

mel. "Minden műfajban megfigyelhető, hogy az AHRR dolgai nem felelnek meg a forradalom ideológiájának" – állapította meg Mácza az ahristák legutóbbi kiállításairól, s "unalmas, hüvös történelmi dokumentumoknak" minősítette a portrékat, "véletlen, nem jellemző", "kispolgári szellemben megörökített" jelenteknek az életképeket.

A Mácza által felvetett kritikai megjegyzésekhez kapcsolódott Uitz hozzászólása is, amelyet egy korabeli újságtudósítás a következőképpen ismeretett: "Ragyogó beszédet tartott német nyelven Uitz Béla, az ismert magyar kommunista művész, aki átadta az egybegyülteknek Párizs és Magyarország proletár művészeinek üdvözetét. Uitz Béla az AHRR-ban két csoportot lát, az egyik valóban keresi a forradalmi témát, míg a másik a mindennapi élet ábrázolásának ürügyén anarchisztikus tartalmu, idillikus jelenteket fest." (60)

Hasonló módon nyilvánított véleményt Uitz az AHRR-ról 1927 novemberében, a bécsi kiadásu KMP folyóiratban, az Uj Márciusban is: "A Szövetség állandó válsággal küzd. A proletár szárny folytonos harcot viv a kispolgári "művészet a művészetért" irányba minduntalan visszaesők hol erősödő, hol gyengülő csoportjával". (61) Uitz cikke képet adva a szovjet művészet fejlődésének fő tendenciáiról, legjellegzetesebb csoportjairól, nem rejti véka alá fenntartásait az OSZT-tal és a konstruktivistákkal szemben sem. Az előbbihez tartozókat a forradalmi témák felé való fordulás ellenére is alapjában véve a radikális polgárság művészeinek tartja, akik nem engednek a művészet "érintetlenségéből". A konstruktivistákról már pozitívabb a véleménye őket minősíti a legérdekesebbeknek, a gyakorlati feladatok megoldásában elért eredményeik miatt.

"Minthogy a Szovjetunióban a proletárállam a termelés nagyvonalu fejlesztésének és a központosításnak előharcosa – írja –, az orosz konstruktivisták ellentétben európai kollegiákkal – nem állnak ellenségesen a proletariátussal szemben. Burzsoá gyökerük, mint fentebb említettük, idealista-utópikus tervezetésekben jut kifejeződésre. De ezen a téren is határozott javulás mutatkozik. 1917-ben még csak általánosságban dobnak fel anyag, ritmus, erő problémákat fél festői, fél építészeti alkotásaikban. 1920-ban Tatlin egyik legerősebb tehetségük a III. Internacionálé utópikus épületének terveit készíti el. Vesznin néhány évvel később készült terve a "Munka Házá"-ról már sokkal tisztább, praktikusabb. Ma már nagy gyakorlati munkát végeznek. (Klubtervek, klubok belső berendezése, szovjetházak, minta pártsejt, helyiségek.) Különösen szép eredményt értek el egy néhány gyárépítési tervük megvalósításával." (62) A megfogalmazásban és szemléletben egyaránt kiütöző vulgáris szociológizálás és szektás torzítás sem fedi el a lényegét, Uitz határozott, biztos orientációját a szovjet művészet legtöbb perspektívát ígérő jelenségei felé.

A képzőművészeti alszekció első jelentősebb rendezvényét is, amely a szovjet művészet helyzetét és feladatait tüzte napirendjére, 1928 márciusában, a korábbi vitával kapcsolatban már említett kritikus hang, s a nyomában kialakuló éles polémia jellemezte. (55) A Kommunista Akadémia platformját Mácza János terjesztette elő vitaindítójában. Álláspontjának lényege a meglévő irányzatok határozott bírálata s a tőlük való elhatárolódás volt. A fő célpont továbbra is az AHRR, de nem kizárólagosan. Mácza fenntartásokkal fogadja a többi csoport tevékenységét is, talán csak a kubista-konstruktivista irányban haladókat méltányolja valamennyire, a művészeti eszközök és módszerek objektív, racionális

megközelítése miatt. A művészet új felfogásának kialakítását követeli, amelynek szellemében megváltoznak az egyes műfajok funkciói. A dokumentáció például a festészettől a fotóhoz kerül át, s az építészethez mint a leginkább társadalmi jellegűhöz kapcsolódnak a többi ágazatok.

A szintetikus művészet, a szintetikus realizmus Mácza által felvetett fogalma azonban szükségképpen ködös, általánosságokban mozgó marad, hiszen még nem támaszkodhatik művek sorából álló valódi esztétikai háttérre. Inkább csak jószándéku elképzelés, amely az alkotásokat a tömegek pszichikumára való hatás aktív, tudatos eszközzének tekinti, s keresi a művészet és közönség találkozásának azokat a formáit, ahol ez a hatás a legintenzívebb tud lenni. A kiállításokat tartja e tekintetben a legkevésbé fontosnak. Igazi jelentőséget a munkások kulturális élete szintereként tételezett kluboknak, a proletár ünnepek dekorációjának, a termelés és a mindennapi élet művészi megformálásának, a fotó, a film, a nyomtatás által terjesztett produktumoknak tulajdonít. Vulgarizálásoktól nem mentes, szociologikus szemlélete a hagyományos műfajok polgári, individuális jellegével szemben a proletár művészetben a tömegek művészetét látja, amelynek kulcsvonása éppen a sokszorosíthatóság.

Mácza valamiféle eszményi középfunckióját szánja a Kommunista Akadémiának a szovjet művészeti élet egymással perlekedő szélsőségei közt, s egyként osztja a csapásokat "jobbra" és "balra", a kétfrontos harc szabályai szerint. Jól megfigyelhető ez az egyensúlyozó magatartás a táblaképfestészet, a hagyományos műfajok megítélésében, ahol óv a jövő perspektíváinak jelenbe vetítésétől, a táblakép teljes tagadásától, de a feltétlen igenléstől, a polgári örökség különféle rétegeibe való bekapaszkodástól is elhatárolja magát. A Kommunista Akadémia rokonszenves elméleti pozícióját azonban gyengíti, ellentmondásossá teszi az, hogy nem rendelkezik sem jól megalapozott teoretikus háttérrel, sem pedig jelentős tömegbázissal. Az előbbi különösen a proletár művészet rapos, szektás felfogásával szemben tesz egyeseket védtelenné, míg az utóbbi, az elszigetelődés – például Uitz esetében –, a vitapartnerekkel szembeni kíméletlen hang, a paranoikusan torzult elviség következtében válik véglegessé. A közép tehát nem tudja teljesíteni közvetítő funckióját, a pólusok közti feszültség, mint ez a vitából kiderül, nem csökken. Mindenki mondja a magáét, az egyik oldal a fotó és a film lehetőségeit dicsóítja a festészettel szemben, a másik az AHRR kiállításainak óriási látogatottságára hivatkozik. Csak kevesen figyelmeztetnek a valóságos erőviszonyokra, arra, hogy az egyes társadalmi rétegek igényeit is differenciáltan kell szemlélni.

Lényegében a Mácza által kifejtett elképzelések szellemében jön létre 1928 tavaszán az Oktyabr művészeti egyesülés. Alapító tagjai közt nemcsak képzőművészek szerepeltek (Dejneka, Diego Rivera, Uitz), hanem építészek (Vesznyin-fivérek), filmesek (Ejzenstejn) és teoretikusok is (Mácza, Kurella, Novickij). (64) A különféle művészeti ágak összefogására való igény már korábban és más csoportoknál is jelentkezett. Ennek jegyében alakult meg 1924-ben a Négy művészet társasága, 1926-ban az AHRR-ban építész-szekció kezdett el működni, 1930-ban keletkezett a FOSZH, a térművészetek szovjet csoportjainak egyesülése. Az Oktyabr programjához, a proletariátus konkrét, mindennapi szükségleteinek szolgálatához a leningrádi Izorám állt legközelebb.

A csoportosulás végleges szervezeti formája 1929 szeptemberében alakult ki. Legfelső szerve az éssz-oroszországi kongresszus volt, amit évenként kétszer hívtak össze, ez választotta meg a szervezet végrehajtó testületét, a vezetőséget. Első tárlatukat 1929 szeptemberében rendezték – A mai élet művészi megformálásának termelési kiállítása címmel. A kiállítás pozitívuma a többi művészeti csoporthoz képest, amint ezt az AHRR nem éppen elfogulatlan képviselői is elismerték, a műfaji sokrétőség volt. A kicsi táblaképanyag mellett az alkalmazott grafika, a fotó, a montázs dominált, de szóhoz jutott a textilművészet, ruhatervezés, kerámia, környezetalakítás, fa- és fémmegmunkálás is. A tárlatról írt beszámolóok Dejnekat, Kluciszt, Liszickijt, Moort, Rodcsenkót, Szamohvalovot, Szytepanovát, Tóth Viktort és Csujkovot emelik ki a résztvevők közül. (65)

Katalógus híján, a kiállítás felépítéséről az előzetes terv ad némi fogalmat. Eszerint két csoportra osztották az anyagot, az elsőbe kerültek a mindennapi élethez és a termeléshez kapcsolódó tárgyak, eszközök (a lakóház, középület, klubélet, öltözködés, közlekedés, adminisztráció problematikája), a másikba a propaganda és az agitáció művészi eszközei (a film, fotó, alkalmazott grafika, festészet, szobrászat, színház). Az ideológiai programot a kísérő szöveg így határozta meg: "Az új mindennapi életért és az új emberért való küzdelem a térművészetek alapvető témája és alapvető feladata. ... Az egyesület nem tagadja az ábrázolás mozzanatát a térművészetekben, de tagadja a művészi alak szubjektív-pszichologikus karakterét. A művésznek nem személyisége minél teljesebb kifejezéséről, nem művészi öngazolásáról kell gondoskodnia művészetével, hanem a munkásosztály életének megjavításáról. A művész mindenekelőtt a mindennapi tárgyak és a mindennapi folyamatok szervezője kell hogy legyen. ... nem képekre ihletődni kell az iparosítástól és nem ellágyulni a traktorok láttán, hanem közvetlenül részt venni benne saját tervező, szervező és termelő munkákkal. A művészetnek a szocialista ipart, a szocialista mindennapi életet és a munkásosztály politikai harcát kell szolgálnia." (66)

Az Oktyabr elképzeléseit, különösen Novickijnál, határozott, olykor túlzásokba csapó technicista szemlélet hatja át. A művészeti ágakat társadalmi-technikai funkciójuk alapján csoportosítják, a proletár művészeti kultura jellemzői közt az ipari jelleg, az ipari technika hatása a kultúrára, pszichikumra, izlésre és stílusra kerül első helyre. Ez a felfogás jelentkezik Uitznak az Oktyabr ideológiai platformjáról rendezett vitában elhangzó felszólalásában is. "A stílusnak – állapítja meg – elsősorban a nagyiparból kell kiindulnia. Az építészet, a festészet, a mindennapi tárgyak művészete és talán a színház is a nagyiparhoz kell hogy kapcsolódjon, s nem általában, hanem konkrétan a mienkhez. Stílusuk nem lehet különféle, a nagyipar lesz a váza és csak ehhez kapcsolódva létezhet." (67)

Szakadatlan vita tárgyát képezi ez idő tájt s nemcsak az Oktyabr körében, az ideológia és művészet, az ideológia és technika, a társadalmi-politikai szolgálattétel és a sajátos művészi megvalósítás viszonya, sorrendisége. Az építészeti konstruktivizmus egyre erősödő bírálatának fő érve éppen az ideológiamentesség, a politikai agitáció elhanyagolása, s ami ezzel egyenértékű: az öncélúság, a formai problémákba való belefeledkezés. Az Oktyabr képviselői ezért gondosan ügyelnek arra, hogy megnyilatkozásaikban az ideológiai és mű-

vészeti, a termelési és agitációs szempontok egyaránt szerepeljenek, nézeteltéréseket közöttük legfeljebb egy-egy hangsúly, egy-egy mozzanat előtérbe állítása okozhat. Uitz például megrója Novickijt azért, mert a művészet feladatainak felsorolásakor az osztályharcot a harmadik helyre állította. "Nekünk az osztályharc kérdését kell megoldani elsősorban – mondja a vita során –, ezt követeli a dialektikus megközelítés lényege." (68) Mácza korrekciója lényegbevágóbb és kevésbé skolasztikus, amikor a Novickij-féle termeléscentrikussággal szemben a művészi szféra sajátosságát kívánja jogaiba visszahelyezni: "Ugy gondolom, hogy az Oktyabrnak nem lehet feladata a termelés technikai szintjének emelése a kerámiaipar vagy a butorgyártás területén. Ez nem egy művészeti társaság feladata, legfeljebb tevékenységének mellékes velejárója. A központi feladat mégis csak a mindennapi élet művészi szolgálata, azaz ideológiai szolgálata, nem pedig technikai-mérnöki szolgálata." (69)

Az Oktyabr nem ellensége a festészetnek, de el akar távolodni a táblaképművésztől, attól a hamisan színpadias, álheroikus formától, amit az AHRR és a szovjet festészet egyre inkább befolyása alá kerülő átlaga képvisel. A csoport tagjai világosan látják az ahrista realizmus ellentmondásosságát, eklektikus alaptermészetét, azt, hogy ott a tematika és az ábrázolás módszere lényegében közömbös egymás iránt, nem olvad össze, megőrzi különállását, izolálja, epizódikussá teszi az ábrázolt jelenségeket. Mindenki megpróbálja alkalmazni a maga módszerét, a maga eszközeit a jelen feladatainak megoldására, de végül is egyik sem illik hozzá, jegyzi meg Mácza János. Véleménye szerint egyik iskola, egyik irányzat sincs abban a helyzetben, hogy monopolizálhatná magának az új szovjet művészet megteremtését, a fejlődés útja ennél jóval bonyolultabb, áttételesebb.

Ennek a művészeti ellenfelekkel, vetélytársakkal szembeni kritikus alapállásnak a hitelét az önkritikus elemek adják meg. Az a szókimondás és nyíltság, amellyel az Oktyabr önmaga vagy a hozzá közelálló Izorám produkcióját is mérlegre teszi. Mácza például a saját deklarációjukban hangoztatott elvek megvalósításáról így nyilatkozik: "A kiállítás némiképp mutatta ezt, de meg kell mondanunk, hogy csak nagyon kevésbé." (70)

A leningrádi csoport tevékenységének problematikus elemei szintén terítékre kerülnek az Izorám kiállítását követő vitában. A pozitív vonások – az elbeszélő, illusztratív tematikusságtól való eltávolodás, a polgári, individualista tartalmu tárgyiasság új kontextusba helyezése – mellett ugyanis a Malevics-tárlattal egyidőben rendezett bemutató jól lemérhetővé tette az Izorám másodlagosságát a mintaképekhez mérten, a megvalósítás szintjében és a kölcsönzött eszközök felhasználásában egyaránt. "A fakturának ábrázoló elemként való fel fogása – jegyzi meg Fjodorov-Davüdo – arra vall, hogy nem értették meg miből született ez a faktura és hogyan jelentkezett Tatlinnál és Malevicsnél. ... Minél inkább tematikus, ábrázoló, ideológiai eszközként fogják fel az Izorám tagjai az anyagi-technikai elemeket, az annál inkább kezd elveszteni társadalmi tartalmát, annál inkább öncélú esztéticizmusba csap át." (71)

Uitz véleménye is egybecseng ezzel a megállapítással: "műveik nagyon szépek, tulságosan szépek. Nem tudják azt a stílust adni, amit a munkás ifjúságtól követelünk." (72) A hiba gyökerét mindketten abban látják, hogy az Izorám tevékenységében túl nagy szerepe van a táblaképnek. A kiutat ebből helyzetből

szerintük a fotó és a film alkalmazása (Davüdo), illetve a többi művészeti ághoz, mindenekelőtt az építészethez való kapcsolódás (Uitz) jelentheti.

Az idő előrehaladtával az Oktyabr mozgásszférája egyre csökken. A harmincas évek elején a RAPP képzőművészeti társszervezetének, a RAPH-nak befolyása válik uralkodóvá, s egy proletár demagógiával álcázott merev, szektás művészetfelfogás, amely a proletár művészetet egy szűk csoport privilégiumának tartja, lemondva a hovatovább osztályellenségnek tekintett utitársakról, kizárólagossá téve a szűkkeblűen értelmezett politikai-ideológiai szempontokat. E vulgáris, voluntarista szemléletnek megfelelően minden egyetemes kitekintés gyanussá válik, s az osztálytartalom a napi jelszavak szintjén rögzítődik.

Az Oktyabr, az új irányelvek jegyében felülvizsgálva nézeteit, komoly ideológiai rekonstrukcióra kényszerült. Szinte minden, ami eddig volt hibásnak bizonyult: nem vették eléggé figyelembe, hogy a művészet az osztályideológia megnyilvánulása, nem ideológiai, hanem technikai-utilitáris szempontból közeledtek hozzá, túlértékelték az ipari művészetet, a műszaki értelmiség szerepét, lebecsülték a táblaképet, az AHRR jelentőségét a bolsevik, pártos művészetért vívott harcban. Tévedésnek bizonyult egyetlen lehetséges szövetségeseükkel, a "baloldallal" szembeni engedékenységük is, hibának, hogy bírálat nélkül türték meg a konstruktivista építészek öncélú technicizmusát, formalista ujkeresését, s nem léptek fel idejében a marxista művészettörténet mechanikus torzulásai (Mácsa, Fjodorov-Davüdo) ellen. Alapvető feladatként pedig a korszemlemnek megfelelően a jobboldali és baloldali revizionizmus elleni harc került előtérbe. (73) Az Oktyabr korábban sem kerülte el a rappos befolyást, de a kisujjuk helyett most már egész testüket követelték.

Uitz tudomásunk szerint a csoport kiállításain nem vett részt, annál aktívabb szerepet játszott viszont a Kommunista Akadémia által rendezett vitákban. Felszólalásai, mint a már idézett részletek is mutatták, a csoport művészeti elképzeléseit képviselték. Az Oktyabr platformja határozta meg a gyakorlati tevékenységét is a VHUTEIN festészeti fakultásán, a Gorkij-kulturparkban és az ünnepi városdekorációk készítésében. Festő maradt, nem vált tárgyformálónak, ipari formatervezővé, de a festészet táblaképi formáját feleslegesnek tekintette, az építészettel, a környezetalakítással, az emberek mindennapi világával szorosabb kontaktust tartó agitációs, dekorációs formákért lelkesedett, a klubok, a forradalmi ünnepek, a tömegszórakoztatás és a tömegpropaganda által adott művészi lehetőségekért.

Ezeket az elképzeléseit már 1927-ben megfogalmazta: "A proletár művészetnek új központja és kollektív szervezője keletkezik: a kommunista munkásklub. ... megszülettek azok a keretek, melyek közt a proletártömegek művészi öntevékenysége hatalmas arányokban megindulhatott. Mit akar egy jól működő kommunista klub a proletár-művésztől? 1. A faliújságok rajzai, díszítései szépek legyenek, 2. aktuális és lelkesítő plakátokat, ha lehet olyat, mely az illető üzem munkásainak élményéhez kapcsolódik. 3. a Lenin-sarok művészien legyen berendezve, az időről-időre megújítandó citátumok, fényképek, díszítések csoportosítása, 4. a Nőmunkás-sarok, 5. a szovjet aviatika barátai társaságának fenntartott sarok, 6. a pionirsarok. Szépek legyenek, 7. a falakon körülfutó jelmondatok és jelszavak. 8. Művészi legyen a klub-színpad, érteni kell a színpad berendezéséhez. 9. Szép rajzok legyenek a falon, (Nem a freskó elő-

futárai a jelenlegi klubfalakat díszítő rajzok, ellenkezőleg: a freskót érezzük a klub falát borító festmény vagy rajz előfutárának.) 10. Művészi legyen a klub egész berendezése. 11. Kívül-belül, építészetiileg oly formát kell adni, hogy az ember érezze, ha átlépte a küszöböt: kommunista klubba lépett be." (74)

Uitz úgy véli, a polgári művészet anarchiája nem tenné lehetővé annak a szigorú, zárt művészi egységnek a megteremtését, amit a klub-művészet követel. A szocialista termelés kollektív munkafegyelmére van szükség, s az amatőrmozgalom felvirágoztatására ahhoz, hogy létrejöjjön a proletár művészetnek ez a napi agitációs feladatokra leszűkített megnyilvánulása. "Kollektív művészet ez – summázza elképzeléseit –, melyet a tömegek lépésről lépésre alakítanak ki és amelynek maguk a tömegek, a munkásklubok százazreinek munkásai és ifjúságai az aktív hordozói." (75)

Uitz a festészetcentrikussággal szemben mindig a művészeti ágak egymásra utaltságát, összefonódásuk szükségességét hangsúlyozta, az építészet vezető szerepét a térművészetek együttesében. Ennek megvalósítását kereste az Oktyabr keretei közt, s egy másik, kifejezetten építészeti szervezetben, a VOPRA-ban.

A VOPRA, a Proletár Építészek Össz-szövetségi Egyesülete 1929-ben alakult elnöke Mácza János volt. Uitz 1930-ban lett tagja. Az építészcsoport a párttag és komszömolista fiatalságot kívánta tömöríteni soraiban, a marxizmus-leninizmus elmélete és a párt általános politikai vonala alapján. Proletár osztály-építészetet hirdetett, egyaránt elutasítva az eklektikát és az új építészeti formák absztrakt laboratóriumi keresését. Fellépett az ilyen irányzatokat képviselő művészek ellen, egyaránt burzsoának nyilvánítva a már létező csoportok, a klasszicizálók és konstruktivisták tevékenységét. A konstruktivizmus "vulgáris materializmusával" a "dialektikus materializmus" módszerét állította szembe, s különösen élesen bírálta Leonyidovot, mert benne látta megtestesülni a konstruktivizmus és formalizmus minden ellenszenves vonását. (70)

A csoport elméleti és gyakorlati munkát egyaránt végzett. Tagjai brigádokba szerveződtek, belső versenyben mérték össze elképzeléseiket, s a legjobbbat közösen dolgozták ki, nyújtották be a tervpályázatokon. Előadásokat tartottak a proletár építészeiről építészeti szervezetekben és főiskolákon, véleményüket nyilvánították várostervezési kérdésekben. Elméleti tevékenységük főruma a csoport mellett működő marxista művészettörténeti kör volt. Uitz teoretikus érdeklődése révén ennek munkájába kapcsolódhatott be. Egy nyilvántartás a parképítészet terén folytatott kutatásokat jelöli meg tudományos témájaként. (77)

A mai szovjet építészettörténeti kutatás igen kritikusan ítéli meg a VOPRA működését. Nemcsak türelmetlenségüket, a vitapartnereket egzisztenciálisan is megsemmisítő zajos fellépéseiket kárhoztatják, hanem azt is, hogy elméleti téziseiket a polémiaira hívott csoportoktól kölcsönözve, lényegében nem képviseltek eredeti, szilárd művészi pozíciót. "A Szovjetek Palotájának tervpályázata megmutatta – állapítja meg Han Magomedov –, hogy a VOPRA építészeti, kritizálva a konstruktivizmust és racionalizmust, nem tudtak semmit helyébe állítani az eklektikával és stilizálással vívott harc során. Ez elősegítette azt, hogy az építészeti örökség nem alkotó módon való felhasználásának hívei megerősítsék pozícióikat s növeljék befolyásukat." (78)

Uitz jelenlétét, elismertségét a huszas évek végének szovjet művészeti életében az is mutatja, hogy 1929 februárjában rézkarcaival szerepel a New York-i szovjet művészeti kiállításon. A tárlat, amelyet márciusban Philadelphióban, majd Bostonban és Detroitban mutattak be, képző- és iparművészeti részre tagolódtott, angol nyelvű, illusztrált katalógusában Chriszian Briston és Pavel Novickik cikkei jelentek meg. Az amerikai szereplés végeredménye jelentős művészi és anyagi siker, a kiállított művek nagy része új gazdára lel. (79)

1930 novemberében Uitz megkapja a "proletár művészet érdemes személyisége" kitüntető címet. A felterjesztést, mint erről a Sarló és Kalapács egyik számából értesülünk, támogató kampány előzi meg: "A szovjet művészek között hatalmas mozgalom indult meg. Egyik szervezet a másik után kéri a kormányt, hogy Uitznak, a proletár festészet előharcosának adja meg a 'Szovjetunió Proletár Művésze' kitüntető és megérdemelt elnevezését. A MAPP magyar szekciója bekapcsolódik ebbe a mozgalomba." (80)

Uitz korábbi AHR-ellenes állásfoglalásai után meglepően hat az Iszkussztvo v masszű című folyóirat közleménye: "Az AHR központi tanácsa úgy véli, hogy Uitz Béla elvtárs művészi munkájával, társadalmi-politikai tevékenységével a proletár forradalom és a proletár képzőművészet ügyét szolgálta és szolgálja, s teljes mértékben méltó a proletár művészet érdemes személyisége címre. Az AHR központi tanácsa csatlakozik a társadalmi és művészeti szervezetek kérdéséhez, hogy ítéljék oda Uitz Bélának a proletár művészet érdemes személyisége címet." (81)

Az AHR határozata előtt, mintegy annak indokolásaként jelenik meg a folyóiratban A. Antonov cikke, "Miért proletár művész Uitz Béla?". Antonov vitázik ugyan Novickijjal, aki a VHUTEIN lapjában publikált Uitz méltatást, (82) de mégis csak elismerően szól Uitznak a "kispolgári művészettől" a "proletár művészet" vezető utjáról. Ezt azonban egyéni alkotó sajátjának tartja, s óv attól, hogy általános fejlődési modellt lássanak benne. "Uitz Bélától – állapítja meg – nem a kubizmus, futurizmus és expresszionizmus iránti lelkesedését kell megtanulni, hanem arra való képességét, hogy a művészi tevékenységet társadalmi és pártmunkával párosítja." (83)

A "proletár művészet érdemes személyisége" kitüntető cím odaitélése szinte egybeesett a harkovi írókonferenciával, az FMNI, a Forradalmár Művészek Nemzetközi Irodájának megalakításával, amelynek Uitz a titkára lett. Ez a két mozzanat lezárt művészi pályáján egy fejlődési szakaszt s újat nyitott meg.

JEGYZETEK

(1) CGALI (Központi Irodalmi és Művészeti Levéltár, Moszkva) 68/1/230.

(2) Katalog vüsztavki revoljucionno iszkussztva Zapada, Moszkva, 1926. Uitz művei a kiállításon: 111–124. Luddita felkelés (14 rézkarcból álló sorozat), 0,51 x 0,66. 125. Kompozíció. Rézkarca, 0,48 x 0,61. 126. (Tárlóban) Az imperialista háború ellen. Fényképsorozat rajzokról. Képek fényképek.

(2a) Az 1924-es moszkvai német kiállításon mintegy 130 képzőművész és építész szerepelt – Arp, Barlach, Grosz, Dix, Klee, Kokoschka, Kollwitz, Schmidt-Rottluf, Mies van der Rohe, Magyarokat is találunk a résztvevők közt: Czöbelt, Moholy-Nagyot, Périt és Dallost.

(3) LUNACSARSZKIJ A. : Vüsztavka revoljucionnovo isskussztva Zapada, Pravda, 1926. június 5. 4. Abram Efosz: Revoljucionnoje iskussztvo Zapada, (Vüsztavka Akagyémiji Hudozsesztvennüh Nauk), Prozsektor, 1926. június 15. N. 11/81/, 20–22. ZEMENKOV, B. : Vüsztavka revoljucionnovo iskussztva Zapada, Szovjetszkoje iskussztvo, 1926/7, 31–34. TUGENDHOLD I. : Revoljucionnoje iskussztvo Zapada, Krasznaia Nyiva, 1926/18. Tugendhold J. : Vüsztavka revoljucionnovo iskussztva Zapada, Izvesztija, 1926. május 30. 6. KOGAN P. Sz. : Vüsztavka revoljucionnovo iskussztva, Zapada, Iskussztvo, 1927/1, 61–64.

(4) LUNACSARSZKIJ: I.m.

(5) Uo.

(6) FJODOROV-DAVÜDOV A. : Ruszkoje i szovjetszkoje iskussztvo, Sztatyji i ocserki, Moszkva, 1975. (Átvétel a Pecsaty i revoljucija c. folyóiratból, 1926/5, 78–94.)

(7) Uo.

(8) Uo.

(9) GAHN, Kabinet revoljucionnovo iskussztva Zapada, Vüsztavka rabot hudozsnyika Bella Uic. (1926. december 22.–1927. január 2.) Moszkva, 1926.

(10) Vers un art prolétarien, Une heure avec le peintre Béla Uitz. L'Humanité, 1925, május 28. 4.

(11) TUGENDHOLD J. : Vüsztavka Bela Uic, Izvesztija, 1927. január 1. 5. HVOJNYIK I. : Proletarszkij hudozsnyik Bela Uic, Szovjetszkoje iskussztvo, 1927/1, 34–35.

(12) ROGINSZKAJA F. : Vüsztavka rabot hudozsnyika Bela Uica, Pravda, 1927. január 1. 7.

(13) TUGENDHOLD J. : I.m.

(14) MACA I. : Bela Uic, Krasznaia Nyiva, 1926/40, 14–15.

(15) MACA I. : Bela Uic, Pecsaty i revoljucija, 1927/4, 63–80. Magyarul: Új írás, 1968/11, 56–62. MÁCZA János a húszas évek második felében két könyvet publikált a nyugati művészetről, ezekben szintén foglalkozik Uitzcal: Iskussztvo szovremennoj Jevropü, Moszkva, 1926, 52, 87–90, Iskussztvo epohi zrelovo kapitalizma na Zapagye, Moszkva, 1929, 234–238.

(16) MACA: Iskussztvo szovremennoj Jevropü, 89–90.

(17) Novij Mir, 1926/8–9, 265.

(18) ROGINSZKAJA F. : K voproszu o tvorcsezkom metogye, Iskussztvo v masszü, 1930/12, 7–8.

(19) TERNOVEC B. : Vüsztavka novüh priobretenyij, Vsztopityelnaja sztatyja, podrobnij katalog, 17 reprodukci, Goszdársztvennüh Muzej Novovo Zapadno Iskussztva, – II, Morozovszkoje otgyelényije, Moszkva, 1927. Uitzről a bevezetőben: 16–18, életrajz: 66–67.

A megvásárolt művek: Notre Dame de Paris (papír, tus, 64 x 48, Párizs 1924 ősze), Un pont à Paris (papír, tus, 64,5 x 49, 5, Párizs 1924 ősze), Les bords de la Seine (papír, tus, 65 x 49,5, Párizs 1924 ősze).

Collioure, le Château (papír, fekete és kék tus, 74 x 58, jelzés balra lent: Uitz 925), Collioure, paysage (papír, színes tus, 73 x 61, jelzés jobbra lent: Uitz 925).

(20) A kinevezéssel kapcsolatos iratok lelőhelye: CGALI 681/1/230.

(21) Idézi ZSADOVA L.: Vhutesasz-Vhutein. Dekoratyivnoje iszkussztvo SZSZSZR, 1970/11, 36-43. Egyéb irodalom a Vhutesaszról: GONCSAROV A.: Vhutesasz. Tvorcsesztvo, 1976/4, 15-16. PAV-LJUCSENKO A.: V borbe za realizm. Tvorcsesztvo, 1967/4, 16. MACA I.: O konzstruktyivizme. Isztoriko-hudozsesztvennúje zmetki, Iszkussztvo, 1971/8, 40-47. RAKITYIN V.: Vhutesasz. Tradiciji i eksperimenti. Tvorcsesztvo, 1970/12, 7-8.

(22) ZSADOVA L.: I.m.

(23) LEJZEROV I.: Itogi konferenciji zsvopisznovo fakultyeta Vhutesasza. Szovjetszkoje iszkussztvo, 1927/2, 72-73.

(24) Idézi LEJZEROV I.: I.m.

(25) ROGINSZKAJA F.: Vhutein na putyi k rekonzstrukciji. Izvesztija, 1929. április 17, 5.

(26) MACA I.: Putyi razvityija prosztransztvennúh iszkussztv. In: Jezsegodnyik lityeraturú i iszkussztva na 1929 god. (Kommunisztvicseszka Akagyemia, Szekcii lityeraturú, iszkussztv i jizúka.) Moszkva, 1929, 391-427.

(27) NOVICKIJ, P.: Zsvifaku grozit szriv. Professzura dezertirujet. Nyeobhogyimi szrocsnúje méri. Borba za kadrú, 1930/6.

(28) CGALI 681/4/26.

(29) A kompozíciós tanszék és a diplomamunkák programját egy tervezet a következőképpen határozta meg. "A kompozíciós tanszék feladatai: második és harmadik évfolyam: formális kompozíció, egyidejűleg a kompozíció történeti fejlődésének a tanulmányozása, a kompozíció alapjainak és rendszerének tanulmányozása, közvetlen kapcsolatban a kompozíció elméletével, a festészet elméletével és a művészetszociológiával / negyedik évfolyam -, egyszerű kompozíciós feladatok meghatározott temelési célkitűzések (téma és tartalom) és formai-építészeti adottságok) meghatározott térbeli forma, meghatározott világitás és meghatározott látási feltételek) alapján / ötödik évfolyam -, (kontrol-félév) kompozíció meghatározott gyakorlati, társadalmi feladatok alapján. Előkészületek a diplomamunkához a következő területeken: a) formai terület - festés és rajz, a kompozícióhoz szükséges modellek tanulmányozása, b) technikai terület, c) építészeti terület d) a tartalom ideológiai megformálása (diplomamunka félév) - A kontrol-félév előkészítő munkája alapján a társadalmi megrendelés teljesítése." (CGALI 681/4/26,)

(30) CGALI 681/1/230.

(31) UIC, B.: O vüsztavke diplomnyikov. Bez klasszovovo szogyerzsanyija, bez kollektyvnosztvi rabotú nyet proletarszkovo hudozsnyika. Borba za kadrú, 1930/6.

(32) Sz. - Vüpszuki Vhuteina. Zsvopisznúj fakultyét, Iszkussztvo v masszú, 1929/7-8, 43.

(33) UIC B.: Idealizm pod maszkoi lenyinyizma i marksizma. Borba za kadrú, 1929/2-3.

(34) CGALI 681/4/26.

- (35) A likvidációs bizottság aktái: CGALI 681/3/287. Uitz szabadságkérelme: CGALI 681/1/230.
- (36) CGALI 681/1/230.
- (37) Irodalom a Gorkij-kultúrparkról: Ja: Moszkovszkij park kulturü i otdüha, Kommunalnoje hozjajsztvo, 1928/11–12, 20–23. – Vszjo o Parke kulturü i otdüha. Putevogyityel na létnyij szezon 1930 g. Moszkva, 1930. – VEBERG V.: Park kulturü i otdüha, Moszkva–Leningrád, 1931. Arhitektura parkov SZSZSZR, Moszkva, 1940.
- (38) Idézi LAVROV V.: Park kulturü i otdüha v Moszkvé po projektam diplomnyikov Vhuteina. Sztoityelsztvo Moszkvü, 1929/10, 13–18.
- (39) VEBERG V.: I.m. 8–9.
- (40) Uitz önéletrajzából idézi ANTONOV A.: Pocsemu Bela Uite proletarszkij hudozsnyik. Iszkussztvo v masszü, 1930/6, 3–8.
- (41) UITZ B.: Rövid adatok kommunista-művész tevékenységéről. In: Uitz Béla kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában, Katalógus, Budapest 1968, 13.
- (42) ANTONOV A.: I.m.
- (43) LAVROV V.: I.m. Uitz parktörténeti kéziratának rövid részletét publikálja Bajkay Éva: Uitz Béla, Budapest, 1974, 191.
- (44) Ofornlénijje masszovüh prazdnyesztv za 15 let diktaturü proletariátá, Tyekszt i podbor fotó Gusina, Moszkva–Leningrád, 1932.
- (45) Vszjo o Parke kulturü, ..
- (46) LUNZ L. B.: Parki kulturü i otdüha, Moszkva–Leningrád, 1935, 422-es ábra.
- (47) Isztorija Moszkvü, Tom 6, Knyiga vtoraja, Moszkva, 1959, 17.
- (48) UITZ B.: Rövid adatok kommunista-művész tevékenységéről, ..
- (49) Orosz nyelvű Uitz-önéletrajz a Tretyakov Galéria archívumában.
- (50) UITZ B.: Önéletrajz. Borba za kadrü, 1930/8, "1929, május 1-re huszonkét gyár dekorációs anyagát készítették el Uitz növendékéi" – írja Bajkay Éva (i. m. 188.).
- (51) Irodalom az ünnepi dekorációkról: NYEMIRO O.: Hudozsesztvennoje ofornlénijje masszovüh prazdnyikov, Iszkussztvo, 1965/11, 43–51. BIBIKOVA I.: Kak prazdnovali gyeszjatilyetje Oktyabrja. Dekoratyivnoje iszkussztvo SZSZSZR, 1966/11, 5–9. Agitacionnoje-masszovoje iszkussztvo pérvüh lét Oktyabrja, Moszkva, 1971.
- (52) GUSCSIN A. Sz.: Izo-iszkussztvo v masszovüh prazdnyesztvah i demonsztracijah, Moszkva, 1930.
- (53) Jezsegodnyik lityeraturü i iszkussztva, .. 404.
- (54) TOOT V. SZ.: Planovaja okraszka Moszkvü, Sztoityelsztvo Moszkvü, 1934/2, 14–15. Egyéb irodalom a kérdésről: VOBLOJ I.: Za planovoje cvetovoje ofornlénijje Moszkvü, Sztoityelsztvo Moszk-

vü, 1931/8. 9–11. Cvetovoje oformlénijje Moszkvü, Sztroityelsztvo Moszkvü, 1933/7. 27. ALEKSZEJEV SZ. SZ. : Okraszka zdanyij. Arhityektura SZSZSZR, 1934/9. 53–55.

(55) Idézi MANYIN V. : Nyekotorije voproszú hudozsesztvennoj zsziznyj 1920-h godov, Iszkussztvo 1968/9. 35.

(56) Idézi MIHAJLOV A. : Torzsesztvo lenyinszkij igyěj. Tvorcsesztvo 1967/11. 3–5.

(57) A szovjet állam és a művészet, In: LUNACSARSZKIJ: Művészet és forradalom, Bukarest, 1975. 113–164.

(58) Uo.

(59) Jezsegodnyik lityeraturü i iszkussztva, .. 539–540.

(60) Mácza János által megőrzött újságkivágás alapján, tipográfiája szerint valószínűleg a Vecsernyaja Moszkvából származik, dátuma 1927. november 24.

(61) UITZ B. : A forradalmi képzőművészet útja. Új Március, 1927. november, 242–245.

(62) Uo.

(63) A vita anyagát közli a Kommunista Akadémia kiadványa: Iszkussztvo v SZSZSZR i zadacsi hudozsnjykov. Moszkva, 1928.

(64) Első kiáltványukat közli: Szovjetszkoje iszkussztvo za 15 let, Moszkva, 1932. 608–611.

(65) OSZTOVA A. : Naigyon-li moszt k poizvódsztvu, Pervaja vüsztavka "Oktyabr", Rabocsij i iszkussztvo, 1930. június 20. KONNOV F. , Cirelszon J. : Vüsztavka Oktyabrja, Pod znakom "levoj" frazú, Iszkussztvo v masszú, 1930/7. 9–16.

(66) Közli: Iz isztorijj szovjetszkoj arhityekturü 1926–1932 gg. Dokumentü i matyeriali, Moszkva, 1970. 120.

(67) Voproszú razvityija proletarszkovo iszkussztva, Matyeriali diszkusszj v Komakagyémiji, Moszkva, 1931. 134–135.

(68) Uo.

(69) Uo. 138.

(70) Uo. 137.

(71) Uo. 95.

(72) Uo. 99.

(73) Izofront, Klasszovaja borba na frontye prosztranzstvennüh iszkussztv, Szbornyj sztatyej objegyinyenyija "Oktyabr". Moszkva–Leningrád, 1931. Vszerosszjkoje objegyinyenyije rabotnyikov novüh vidov hudozsesztvenno truda "Oktyabr". Borba za proletarszkije klasszovtje poziciji na frontye prosztranzstvennüh iszkussztv. Moszkva, 1931.

(74) UITZ B. : A forradalmi képzőművészet útja. . .

(75) Uo.

(76) Iz isztoriji szovjetszkoj arhitekturü, . . 134-146.

(77) CGALI 645/1/481.

(78) O hudozsosztvennoj kulture 20-h godov. (Szovesanyije teoretikov. Okoncsányije.) Dekoratyvnoje iszkussztvo SZSZSZR 1967/2, 29-31.

(79) Irodalom a kiállításról: Vüsztavka szovjetszkovo iszkussztva v Nyu-Jorke. Iszkussztvo 1929/3-4, 167-169, 171. Vüsztavki szovjetszkovo izobrazityelnovo iszkussztva. Szpravocsnyik, Tom I, 1917-1932 gg. Moszkva, 1965, 334-335.

(80) Sarló és Kalapács, Moszkva, 1930/9. 63.

(81) Iszkussztvo v masszú, 1930/6. 8.

(82) NOVICKIJ P.: Béla Uitz - hudozsnyik revoljuciji. Borba za kadrú, 1930/8.

(83) ANTONOV A.: I.m.

SUMMARY

THE FIRST YEARS OF BÉLA UITZ IN MOSCOV. 1926-1930.

Béla Uitz, the outstanding representative of Hungarian activism after two years of sojourn in France, in the fall of 1926 has settled down in Moscov. His name was already well known there, since he has appeared with a series of etchings called "the luddites" in the 1925 Moscov exhibition of western revolutionary art. The Soviet press lengthily expressed its appreciation over the showing. In forming their opinion about the art of Uitz, the critics have divided into two groups: Some have appraised his activity as a way to give example to proletarian art (Lunacharski, Tugendhold), others expressed their reservations and antipathies (Roginskaia, Fiodorov-Davúdov). János Mácza, one of the participants of the Hungarian activist movement, at the time already living in Moscov, has played an important role in propagating Uitz's art in the Soviet Union. Uitz has also had a private show in the Soviet capital at the end of 1926 and the beginning of 1927. The Pushkin Museum has bought some of his drawings made in France, and exhibited them in the 1927 exhibition of its new acquisitions.

In the first years Uitz has spent in Moscov, the VHUTEIN, the teaching activity at the Moscov School of Fine Arts, played a decisive role. In 1926 he was given the directory of the studio of revolutionary posters, from 1928 he was teaching at the painting faculty, of which he became the dean in 1929. He has a controversial role in the life of the VHUTEIN, he is a convinced believer of the painting of headline themes, of the collective system of education, however, in making art education and creative process political, he also presses the point of technical tasks. He strives for the stabilization of the inner situation of the institution, that threatens with dissolution, for the introduction of the faculty system, and for the abolition of private studios. This for his colleagues also being an existential question, he cannot win them for the case. The lack of confidence in his regard already existing from the beginning occasionally matured into hate, to intrigues, that poisoned the smallish atmosphere.

Aside from the VHUTEIN, that was dissolved in 1930, Uitz also worked as artistic director in the Gorkij park of culture opened in 1928. In accordance with his theoretical aspirations at the time he was interested in the questions of park history, we also know of a practical work of his, he has designed a tubular shaped construction, with spirally growing edge, used as a sliding and parachute landing device.

As we know from his memories, Uitz in november of 1927 prepared a festive decoration for the Sokolniki district, in 1928, for the council elections, he and his pupils have decorated the whole town. In the beginning of the thirties he has also engaged himself with the experiments of city painting.

On the side of the pedagogical and decorational work he also took part of the groupstruggles of the artistic life in the twenties. His artistic tendencies and personal contacts linked him to the organisation of productivist agitational art. He has played an active role in the discussions of the Kommunist Academy, he was on the side of the "Oktiabr" group, the group's artistic program was decisive in his practical activity. He has remained painter, and did not become object moulder or form designer, but he considered the panel aspect of the painting to be superfluous. He was attracted by the agitational-decorative genre, that kept a closer connection with architecture, with the forming of the environment, with the everyday life of the people. He was drawn by the artistic possibilities given by clubs, revolutionary festivities, public recreation and propaganda. He has pressed for the dependence of the different branches of art, giving leading role to architecture in the group of the spatial arts. He also joined a typically architectural organisation, the VOPRA.

In 1929 he participated in the Soviet exhibition in New York with etchings. In 1930 he has recieved the honouring title "worthy personality of proletarian art", and became the secretary of the International Bureau of Revolutionary Artists, founded at the writer's Congress in Harkov.

KORNISS DEZSŐ MÁSODIK ALKOTÓI KORSZAKA.

1933 – 1937

Ahhoz, hogy az 1933-tól kezdődő "első szentendrei periódus" (1) sajátosságait feltárhassuk, vissza kell térni az 1930-as esztendőhöz, az "érzelmek szabadsága" élményhez, Bartók zenéjének felfedezéséhez s néhány irodalmi jelenséghez. Az "érzelmek szabadsága" kifejezés Vas Istvántól származik. (2) 1930 nyarára tehető ez a közösen átélt nagy élmény, mely a fiatal festők (Korniss, Hegedüs) és a fiatal költők (Vas, Zelk) életében, gondolkodásában és művészetfelfogásában fontos változásokat idézett elő. (3)

AZ „ÉRZELMEK SZABADSÁGA”

"... ennek a korszakunknak mozgató és összetartó energiája nem az akarat volt, és nem a tudat, nem politikai szándék, nem is művészi törekvés, hanem a felszabadult érzelem. Hiszen az "érzelmek lázadása", mely szembe fordított minket Kassákkal, és amelynek következtében ilyen kóbor bandákba verődtünk, éppen ezt készítette elő, az érzelmek felszabadulását, és az addig homályos jogukért tudatot feszítő érzelmek az így elnyert szabadságban nyújtózni kezdtek és erőre kapni..." – írja Vas István. (4) Másutt "tulcsorduló érzelmekről" ír, "forró és feledtető összekarolásokról". Nagyon fontos az érzelmeknek, illetve az érzékiségnek ez a hatalmas, friss, sémákat öszszeroppantó betörése a fiatal művészek és költők világába. Anélkül, hogy túlértékelnénk ezt az alig három hónapig tartó korszakot, fel kell figyelniük arra a mély és jelentős hatásra, melyet ez az élmény gyakorolt a fiatalokra. Korniss Dezső "első szentendrei korszaka" néhány mozzanatának csiráit is itt kell keresnünk, nevezetesen a festői érzékiség, a dekorativitás képszerző elemmé válásának csiráit. Természetesen az "érzelmek szabadsága" első sorban élmény volt, életélmény, s csak később ragadhatók meg ennek képi strukturává szervezett objektivációi.

Ugyancsak Vas írja a kis társaság szemléletét és hangulatát kifejező sorokat: "... még a művészet kérdéseiből sem az foglalkoztatott bennünket, ami tavasszal: hogyan lehetne azt a formavilágot, amit Kassák importált, a mi alkatunkhoz, feltételeinkhez és szükségleteinkhez átszabni – már a modernség is főleg annyiban érdekelt – és ezzel árultuk el csak igazán és gyökeresen Kassák felfogását és tanítását –, amennyiben az érzelmek korlátlanságának és mindenhatóságának kifejezésére alkalmasnak láttuk." (5)

Természetesen ez az érzelmi-szellemi állapot – és ehhez kapcsolódó művészetfelfogás – ilyen tulzós formában csak rövid ideig éltette a fiatal művészeket. De ez nem jelenti azt, hogy Korniss – vagy a társaság többi tagja – végérvényesen és radikálisan szakított volna a konstruktív művészettel és a szociális érdeklődéssel és állásfoglalással. Ujra és újra hangsúlyoznunk kell, hogy a költő Vas és Zelk számára ez az élmény radikálisabb fordulatot, "szakítást" jelent, míg Kornissnál inkább változásról, mint szakításról beszélhetünk, és inkább érzelmi-hangulati szinten, mint a konkrét képi strukturák szintjén. Ugyanis mind a költészet adottságaiból, mind a fiatalok eltérő személyiségéből következően, Vasnál, Zelknél jóval előbb és a műstrukturában megjelennek a változás nyomai, az új orientáció – a Nyugat – hatása. Korniss festői fejlődése egyenletesebb, nem mutat szakadékszerű törést. Mindezek az élmények Kornissnál később, áttételesebben, a képi rendszerekbe strukturálisan jelentkeznek. Az éles váltás helyett a művészi "telitődés", felkészülés és bizonyos érettség állapota ez – "... azt éreztük, hogy végetért az ifjúság és megkezdődik a felnőtt élet, a valóság" (6) – és nem a harcos, megrendíthetetlen ítélkezése. Tulzás lenne végérvényes, gyökeres szakítást feltételezni a Kassák-körrel, vagy akár az "avantgarde"-dal (7), magával Kassákkal pedig egyáltalán nem fordulnak szembe a festők, akik végig egyik mesterüket tisztelik Kassákban, de nem fogadják el optimizmusát és nem akarják ismételni a kassáki megoldásokat. Kepes, Korniss, Trauner művészetében már korábban is megvoltak azok a mozzanatok, melyek megkülönböztették munkáikat a huszas évek internacionális konstruktívizmusának orosz, Bauhaus- és holland modelljétől, illetve a kassáki modelltől.

Az "érzelmekek szabadsága" betetőzése volt a fiatal művészek lassan érlelődő világszemléleti fejlődésének, melyben nyilvánvalóvá vált az új generáció rezignáltabb, illuziótlanabb, pesszimistább alaphangulata, és – ezzel összefüggésben – fokozott érzékenysége a hétköznapi realitás és az érzéki világ jelenségeivel szemben. Nyilvánvalóvá vált, hogy idegenek a patetikus feladatváltások, heroikus gesztusok, a sokszor irreálisan optimista és "büszkén donquijotei" küzdelem, az aszkézis. (8) S nyilvánvalóvá vált, hogy a körzővel-vonalzóval mindent "megoldó" mérnök-művész elsősorban mint művész fontos számukra – mint egy sajátos képi világot teremtő ember –, nem pedig egy világnézet emblémájaként, egy optimista etika büszke szimbólumaként.

Az "érzelmekek szabadsága" élmény nem előzmények nélküli fordulópont tehát a fiatal művészek, költők fejlődésében. A közösen átélt felszabadító élmény nem csak lezárt egy szakaszt a művészcsoport életében, de maga a csoport is felbomlott. Ezt támasztják alá Korniss Dezső és Kepes György közlései (9), illetve Vas István sorai: "Nemigen sejthettük, hogy jó ideig nem találkozunk, ... de azt éreztük, hogy végetért az ifjúság ... A sziget (– az "érzelmekek szabadságát" betetőző közös kirándulás – H. L. –) általában is fordulópontot, sőt, hirtelen lezárást hozott a mi rövid és heves közösségi életünk történetébe, még azok számára is, akik nem jöttek velünk a szigetre – vagy csak véletlenül esett egybe érzelmi lázadásunk lehetetlenülésével?" (10)

Ugy tünik, nem teljesen véletlen egybeesésről van szó. Mind az előzmények, a művészi és világszemléleti változások, mind a körülmények, a politikai szituáció rosszabbodása, a létbizonytalanság, a fiatalok elzártsága, a kivetettség

élménye, mind pedig ennek a heves kitörésnek a hosszú távon való tarthatatlansága együttesen alakították így a csoport életét.

Az "érzelmelek szabadsága" élmény korszakzáró szerepét erősíti a fiatal művészek 1930-as párizsi és berlini útja, mely Trauner, Hegedüs és Kepes számára végleges döntést jelent: többé nem térnek haza. (11) Azonban Korniss – és más vonatkozásban Vas és Zelk – számára korszaknyitó jelentőségű is, ugyanis művészetük továbbfejlődésének fontos mozzanatát jelenti. Korniss 1933-tól kezdődő "első szentendrei korszakának" festői világában megerősödik az emocionális töltés, s fokozódik a szín belső tartalékainak, motívumteremtő szerepének hangsúlyozása. Motívumanyagában népi és tradicionális elemek jelennek meg, s felerősödik a konkrét helyzetre, környezetre, kulturkörre való vonatkoztatás igénye. Mindezen változások kezdete az "érzelmelek szabadsága" élményhez kapcsolódik Korniss művészetfelfogásában.

Ide nyulik vissza a Korniss életművében oly sokszor emlegetett, s műveiben kimutatott zenei hatások, asszociációk eredete. Sokan és sokat irtak már Korniss – és Vajda – kapcsán a bartóki zenével fennálló kapcsolatról. Maga Korniss is többször megemlíti ezt a viszonyt. (12) Vas egy másik, természetesebb-ösztönösebb oldalát mutatja meg ennek a – később tudatosuló – viszonyt. Ez éppen Korniss új művészi világának érlelődésekor, az új festői rendszeralkotás genezisekor sokkal érdekesebb, mert elementárisabb, és így rámutat a később művekben vizuálisan konkretizálódó jelentések születésére. Még azelőtt mutatja be Vas ezt az érzelmi kapcsolatot, mielőtt Korniss festészetében strukturálisan megjelent volna, azaz mielőtt konkrét képi rendszerekbe szerveződött volna.

"Nemsokára kialakult az a szokásunk, hogy amikor népdalainkat, pontosabban a Bartók–Kodály-gyűjtés dalait énekeltük az éjszaka csendjében, összeöleleztünk, gyakran egymás vállára hajtva a fejünket, fiuk a fiukéra – persze, lányokéra is, aki tehetett. Mert a népdaléneklést sem hagytuk abba, sőt: ha ezek a személytelenül létrejött régi remekművek már télen is (– 1929–30 telén – H. L. –) alkalmasak voltak rá, hogy a mi szemérmesen személyes és kimondhatatlanságig vadonatúj érzéseinket áttételesen egyszerű közegükbe fölvegyék és borzongatóan érthetővé tegyék, most örök és készséges közegükbe fogadták azt az egész kezdődő-érzelmi zürzavarunkat, amelyről magunknak is csak homályos előérzeteink voltak – annyira magunkévá tettük abban az időben ezt az ősrégi, de modern hatású kifejezőmódot, hogy nem csak kihallottuk belőle a századokon át beleivódott jelentéseket, de képeit is, fordulatait, nyeivét és dalamát hozzá tudtuk hajlítani a magunk új, titkos jelentéseihez" – írja Vas. (13) Itt emlékeztetünk kell Kassák és köre elutasító álláspontjára a népdallal, népművészetrel, illetve a népiesekkel szemben. Érdekes az a vita Kassák és Erdélyi József között a Cobden Szövetségben, melyről Vas tudósít. (14) Vas "két szélsőségnek" nevezi a két költő álláspontját, s ennek nagy jelentősége van Korniss "első szentendrei periódusa" művészetfelfogásának megértésében. A Kassák képviselte "steril" konstruktivizmus, illetve Erdélyi népiessége ekkor tűnik a fiatal művészeknek "szélsőségnek", míg korábban, főleg a költők, egyértelműen Kassák eszményeit vallották magukénak. Az "érzelmelek szabadsága" viszont a népdal és a születő népiesség felé fordítja őket, anélkül, hogy az irodalmi népiesség feltétlen híveivé váltak volna. Az ellentét természetesen nem ilyen egyszerű. Egyrészt a költők eleve máshogy kapcsolódnak Kassákhoz,

mint a festők. Nemcsak más mélységben, erősebben, hanem más minőségben, más szálakon. Másrészt pedig mind a festőket, mind a költőket egyéb különböző hatások is érik, mint Kassák konstruktivizmusa. Kepes, Korniss, Trauner, valamint Schubert, Hegedüs, Vajda és Veszelszky, lényegében "készen" kerülnek a Kassák vezette Munkakörbe. (15) De nemcsak a különböző hatásokat kell figyelembe vennünk, hanem a festők életének és munkásságának egyéni eltéréseit, sajátosságait. A fent említett "két szélsőség" nem is teljesen egy időben hatott a fiatalokra, s nem is mindegyikükre. S az még jobban mutatja a helyzet összetettségét, hogy az élesen "népies-ellenes" Kassák maga is közöl "népies témáju", realiztikus-naív stílusban készített rajzokat. (16) A fiatal festők munkásságában 1930-ban nem találjuk az un. "népiesség" hatását. Az akkor bontakozó, s számos különböző művészi, ideológiai irányzatot egybegyűjtő népies költészet (– tágan értelmezve, József Attilától Illyésen át Erdélyiig –) és a népdal felfedezése ekkor, 1930 nyarán, elsősorban érzelmi, nem tudatos, élet-szemléletbeli, hangulati változás jele, tünete a megfogyatkozott számu művész-csoport tagjainál.

Korniss Dezső "első szentendrei korszaka" kialakulásának szempontjából torzító leegyszerűsítés lenne tehát, ha az 1933 körül kikristályosodó új alkotói periódus szellemi, művészeti előzményeit, kialakulásának összetett folyamatát erre a banális kijelentésre redukálnánk: "két szélsőség között". Ugyanakkor ennek a kijelentésnek is van bizonyos érvénye, természetesen metaforaszerűen értve. Korniss megtarja, pontosabban továbbépíti a konstruktív képi rendszert, ugyanakkor népi, tradicionális, helyi kötődésű motívumokkal konkretizálja, értelmezi azt. Az irodalmi népiesség Féja–Németh–Illyés–Erdélyi–Kodolányi nevével fémjelzett irányzatához viszont Korniss művészi programjának, művészetfelfogásának egyáltalán nincs köze, sőt, azzal ellentétes, attól alapvetően eltérő céljai vannak.

Éppígy metaforaszerűen értékelhető Vasnak az a – nagyon is találó – kifejezése, hogy "Ősrégi, de modern hatású kifejezőmód" a népdalé. Ez az a mozzanat, amit Korniss, párizsi útja előtt, de Párizsból való hazatérte után is, olyannyira értékelt Füst Milán költészetében. Ugyanez a gondolat korábban is felbukkan, mégpedig Korniss fejsorozatának értékelésekor. (17) Ebben az esetben is könnyű lenne egyszerűen "neoklasszicistának" vagy klasszicizáló tendenciának minősíteni ezeket a fejkompozíciókat – figyelmen kívül hagyva a szoros kapcsolódást Cézanne racionális (s egészen más értelemben "klasszikus") művészetéhez, valamint Matisse, Picasso, Braque, Leger festészetéhez –, csak hogy ez valószínűleg semmi érdemlegeset nem jelentene a Korniss-művekre nézve, sem pedig a történeti elhelyezést, értelmezést nem segítené, sőt, például a magyar neoklasszicista "római iskola" törekvéseivel egybevetve Korniss műveit, kimondottan hamisnak, alaptalannak, zavarónak bizonyulna ez a felületes értelmezés.

Az 1930 nyarára alaposan megfogyatkozott társaság tagjai számára a népdalok, Bartók felfedezése, a népies költészet (18) megismerése, Füst Milán súlyos, fenségesen komor költészetének bensőséges ismerete új távlatokat, új művészi lehetőségeket jelent: az alkotói személyiség szabadabb kifejezésének lehetőségét és a konkrét motívumokhoz, az érzéki világhoz való kötődés lehetőségét. (19) Mindennek konkrét festői kibontakoztatására már csak Korniss Párizsból való

visszaérkezése után kerül sor, mikoris Korniss – a festészetben – teljesen társtalanul lát munkához, s csak néhány jóbarát, Vas, Zelk, Déry szellemi támogatására számíthat. 1930 nyarán mindez még a primér átélés, életpélmény szintjén jelentkezik, érzelmi azonosulásként egy nyíltan szubjektív, rezignáltabb s az érzéki világhoz erősebben kötődő világszemlélettel. Az a strukturális és művészetszemléleti kapcsolódás Bartók zenéjéhez, ami 1933 után Korniss műveit jellemzi, ekkor még egyáltalán nem jelenik meg. Bartók ekkor elsősorban magát a népdalt közvetíti a fiatal művészeknek, melynek felfedezése s a vele való szubjektív "azonosulás" vagy átélés tünete egy világszemléleti erjedésnek, átalakulásnak. Tünete egy olyan szellemi állapotnak, melyben új, teljesebb, konkrétabbnak tűnő művészetfelfogás forrásai után kutatnak a fiatal művészek. Nyugtalan, kereső, érzelmes és "nyitott" állapot ez. Ekkor válnak nyilvánvalóvá számukra a Munka-körrel való szakítás következményei. Ekkor már tudatosodnak ennek az elválásnak érzelmi, művészi, világszemléleti okai. És ekkorra már az új művészgeneráció (20) érettebb, kiforrottabb tagjai nem azonosulni akarnak a megelőző korszak egyik sajátos és kimagasló alkotójának művészetével és világszemléletével, hanem már képesek – és szándékukban áll – megragadni saját generációjuknak, életkörülményeiknek, társadalmi és politikai helyzetüknek, művészi céljaiknak, ambícióiknak sajátosságait, egy szótval saját életüket. Ahogy Németh Lajos írja: "A harmincas években jelentkező új generáció tagjainak már nem adatott meg elődeik csüggedéssel és reménnyel, illúziókban hívó idealizmussal és racionalizmussal keveredő szemléletmódja. Valóságuk, amelyből élményeik fakadtak, már az ellenforradalmi kor és a prózai mindennapok voltak, és jövőjük a korszak tragikus záróakkordja, a minden eddiginél ödöklőbb második világháború. Indulásukkor szilárdult meg a magyar fasizmus, alakult ki a szociális demagógiától átszórt sovinszta faji ideológia. A magyar társadalom torz fejlődése, a demokratikus tradíció hiánya miatt nem alakulhatott ki erős antifasiszta egységfront, a haladó erők elszigetelődtek." (21) Németh Lajos elemzésével megegyezik Fenyő István elemzése Vas István (valamint Radnóti Miklós, Weörös Sándor, Hajnal Anna) generációjának "művészi közérzetéről": "Ekkor már antológiákban is szerepelnek, s ezek nyomán nyilvánvalóvá válik, hogy bennük már megcsappant bátyjaik, Illyésék, Szabó Lőrincék harciassága, eltökéltsége, társadalomváltoztató hite. Csendesebbek, fáradtabbak – és kiábrándultabbak." (22) És amilyen találó ez a jellemzés a fiatal költők ezen generációjára, annyira találó a Vas és Zelk baráti körébe tartozó, velük egykorú, 1930-ig együtt dolgozó fiatal festőkre is. Sem Korniss, sem társai nem élték át érett fejjel az 1918–19-es forradalmi változásokat, még kevésbé egy forradalomra érlelődő társadalom izgatott és ellenmondásos világát nem ismerhették. A fehérterrort követő konszolidációban nőttek fel, többnyire nehéz körülmények között. A politikai élet kora ifjúságuk éveiben még erősen megülte a nemrég megfékezett radikális, "keresztény-nemzeti" szélsőjobboldali demagógia. A harsány, gátlástalan, szélsőséges indulatokat felkorbácsoló, tudatosan szító és meglehetősen ujszerűen demagóg politikai jelszavak áradata után a Bethlen-féle konszolidáció toleránsabb, kompromisszumokra inkább hajló, liberális engedményeket is tevő politikája (23) pedig érdektelen volt a fiatalok számára. De a baloldali mozgalmak szervezetei sem váltak igazán fórumává Korniss és barátai művészi törekvéseinek. Sokkal inkább érzelmi, politikai el-

kötelezettséget, eszmei hovatarozást jelentettek, de nem vagy csak nagyon kevésbé, aktiv pártmunkát. Korniss, mint barátai körében mindenki, egyértelműen szocialistának tartotta magát, de a szociáldemokrácia opportunizmusa (24) épp-ugy távoltartotta őt és barátait a szervezett pártélettől, mint a kommunisták szektássága, kulturpolitikai türelmetlensége és merevsége, melyről Vas könyvében több helyen olvashatunk. (25) Nem vonzotta a fiatal művészeket a szervezett pártélet, mert éppen a számukra leglényegesebb területen, a művészet, irodalom, kultúra kérdéseiben értetlen és olykor rosszindulatu vagy legalábbis bizalmatlan elutasításra találtak. (26) Megzavarta és riasztotta Kornissékát a mozgalmon belüli számos, egymással éles vitát folytató irányzat és a szektás demagógia is. Vas szellemesen "okoskodó izgágaságnak" nevezi az oppozíció-sok politikai vitáira jellemző hangvételt, melytől ő is, barátai is elkedvetlenedtek. Ugyanakkor találóan mutat rá, hogy a "hivatalos" kommunista vélemény, az oppozíció-sok véleménye vagy a szektás Munka-kör-tagok véleménye nem sokban különbözik a művészet kérdéseinek értékelésében és a modern művészet-nyakvó elutasításában. "Különböen is, hiába szaporodtak és hevesedtek vád-jaik (– az oppozíció-sok vádjai – H. L.) a kommunisták ellen – ami a mi kapcsola-tainkat a kommunistákkal megnehezítette, az a művészetpolitikai merevség, őket a legkevésbé ingerelte, hiszen bennük is megvolt ugyanaz a merevség, talán még fokozottabban is: habár eltérő politikai szempontokból, de egyelőre még frissebb szigorúsággal ítélték meg, mi az, ami hasznos vagy veszélyes az irodalomban, és legkevésbé ők is annak tudtak megbocsátani, amit a semleges vagy individualista, vagy éppen a tiszta művészet szidalomszavával illet-tek." (27)

A baloldali mozgalomban felbukkanó, többnyire harsány, fámadó és "balos" demagógia alapvetően művészet-ellenes voltát Vas, Zelk, Korniss és barátaik pontosan érezték akkor is, ha nem volt világos minden esetben a demagóg frázisáradat mögött meghuzódó ideológia. Akár a kommunisták, akár az oppo-zíció-sok, akár a Munka-kör szektás tagjai részéről hangzottak is el a támadá-sok, ezek hevesége és merevsége szinte egyforma volt. Ezek a támadások fo-kozták a fiatal művészek elszigetelődését.

Az "érzelmek szabadsága" élmény tehát nemcsak a fiatal művészek által – az 1920-as évek harmadik harmadában – kialakított művészi és világszemléleti eszményektől való eltávolodást jelenti, s nem is csak egy új, gazdagabbnak tar-tott világvé csiráinak megjelenését, hanem a fiatal költők, festők politikai el-szigetelődését, magányát, fórumnélküliségét is. "A magam számára persze még nem értem be ezzel a nemleges politikai tisztességgel, én még kommunis-tának tartottam és vallottam magamat, sőt, a Kassákkal történt szakítás óta határozottabban is, mint eddig. De bárhogy is megerősödött a politikai meggyő-ződésem, ugyanakkor kezdtem riadtan észlelni magamban a sehová nem tartozás érzését" – írja Vas. (28) A fokozódó elszigetelődés, a létbizonytalanság, a po-litikai és gazdasági helyzet nyomasztó rosszabbodása erősítette a kiuttalanság érzését, melyből Korniss nem a kassáki világvépet, sem a – sokszor áttekint-hetetlenül kusza – "balos" irányzatok által hirdetett radikális megoldásokat ta-lálta kiutnak, noha mindvégig kommunistának vallja magát, és személyesen is részt vesz baloldali szervezetek munkájában, illetve baloldali lapokban. (29) Bár Korniss részt vállalt a Szocialista Képzőművészek Csoportjának megszer-

vezésében, s egy ideig a csoport munkájában is közreműködött, (30) és díjat is nyert az 1942-es "Szabadság és Nép" kiállításon (31), mégse tartozott az állandó csoporttagok közé. Szoros barátság fűzte Goldman Györgyhez, akivel már 1930 márciusában együtt állít ki a Tamás Galériában "Uj Progresszív Művészek" címen. (32) Goldman, aki mindvégig kitartott a Szocialista Képművészek Csoportja mellett, portrét is készít barátjáról: "Korniss Dezső portréja, ez a kissé nyújtott, érzékenyen mintázott fej, kifejező, választékos lélekábrázolásról tanuskodik, és mint halvány emlék, Despiau nemes harmóniája, érett szépségü arcmás-szobrainak hatása dereng fel benne." (33) Mind személyes politikai elkötelezettsége, mind kommunista barátaihoz fűződő bensőséges viszonya ellenére Korniss is egyre jobban érzi az elszigetelődés nyomasztó veszélyét, barátai ugyszintén. "Ebben az időben Vas arra is ráeszmél, hogy a forradalom közeli bekövetkezéséről le kell mondania, hogy a világforradalom elhalasztódott. Nemcsak a gazdasági válság és a fasizmus elhatalmasodásának riasztó tényei ébresztik erre rá, de a hazai munkásmozgalom szektás fordulata, tömegektől elszakadó gyakorlata is. 1928-tól dogmatikus, merev irányzat keveredett felül a Kommunista Magyarországi Pártjában, elvetették Lukács György ún. 'Blum-téziseit' is, mely a proletárdiktatura megvalósítása előtt szükségesnek tartotta a demokratikus diktatúráért folytatott harcot. A szociáldemokrata pártot, 'szociálfasisztának' értékelve leszűkítették a párt lehető szövetségeseinek körét, bizalmatlanul tekintettek a baloldali értelmiségre. A KMP II. kongresszusa pedig 1930-ban megerősítette ezt a szektás irányvonalat, megerősítette azáltal, hogy a fő feladatot a proletárdiktatura azonnali és közvetlen megvalósításában jelölte meg – e program irrealitása szembe kellett hogy tünjön a Vas István típusu, elfogulatlanul gondolkodó embereknek." (34) De feltűnt ez Kornissnak is, s bár a társaság tagjainak politikai tudatossága eltérő volt, művészeti törekvéseik főrumnélküliségét, politikai elképzeléseik visszhangtalanságát, elszigetelődésüket egyaránt érezte mindenki. Mindezek hatására pesszimiztikus, rezignált hangulat alakul ki a fiatal művészekben, de nem adják fel baloldali elkötelezettségüket, s élesen elutasítják a retrográd szellemi áramlatokat és politikai törekvéseket. (35)

Az "érzelmekek szabadsága" élmény tehát fontos korszakzáró s egyben korszaknyitó tényező Korniss munkásságában, melynek hatása a konkrét képi alakításban 1933-tól figyelhető meg. 1930 nyarán és őszén Korniss keveset fest. A márciusi "Uj Progresszív Művészek" Tamás-galériabeli tárlatán bemutatott nagyméretű "konstruktív-szürreális" kompozíciói (36) után Korniss ismét fejsorozatát folytatja. Ekkor, 1930 nyarán készíti "Női fej", "Fiúfej", "Férfifej" c. olaj- és pasztell-képeit (37), valamint fejsorozatának első korszakát betetőző "Fejtanulmány. Szakállas fej" c. olajképét. (38) E fejkompozíciók többnyire az "archaikus" görög-mediterrán ihletésű, Picasso, valamint Matisse hatásától is megérintett fejtípus feldolgozásai. Szinben többnyire redukáltak, egy-két szinből, illetve ezek belső tónusaiból szerveződnek, s többnyire a szürke, fekete (vagy ezüst) árnyalataival modelláltak. Jellemző ezekre a fejkompozíciókra a primér ecsetvonás szerepének hangsúlyozása, a személyes festői kézjegy jelenléte. Ugyanakkor összefogott, logikusan megépített, plaszticitást hangsúlyozó, kubista

reminiscenciákat mutató tömegalkítás az alapja a formálásnak. Fontos az a sajátos sikszerűség, mely Korniss festészetében évek óta jelen van, s pártizs utja utáni fejkompozícióira is jellemző. A sík Kornissnál olyan döntő jelentőségű kiindulópont, mely a strukturaszervezés folyamán telitődik térértékeket hordozó motívumokkal anélkül, hogy a síkra vonatkoztatás lazulna. Ezt egyrészt a szín primér felfogása közvetíti: a szín kizárólag a síkon, a kép teljes felületén strukturálódik, s intenzitása éppen síkra vonatkoztatottsága által fokozódik. Motívumteremtő mozzanat, nem "kitöltő", "kiszínező" jellegű. Széles, lapos, lendületes, egy mozdulattal huzott ecsetvonások alkotják a motívumokat, s maguk az ecsetvonások foglalják magukba, pontosabb hordozzák a szerkezetet. A személyes, primér ecsetvonás így objektív, strukturaszervező elem is egyben. A személyes festői gesztus primér értékei az intellektuálisan megépített struktúra mozzanatává válnak. Ebből adódik az érzelmi-szubjektív telítettség ellenére meglévő "hüvösség", zárkózottság, megépítettség. A személyesség és objektivitás így egymást kölcsönösen feltételező-kiegészítő mozzanatként vannak jelen a struktúrában, s ez mintegy "rácsuszik" a fejmotívum által felidézett "mediterrán-humanista" világ értelmezésére. Ugyanis a fejmotívumok "archaikus", kissé idealizált jellege az emberi teljesség, a teljesértékű lét eszményére utal, s a racionális megépítettség, az intellektuális strukturaszervezés – mely mégis konkrét és személyes mozzanatokkal fogalmazott – képileg manifesztálja ezt a jelentéskört. Ez legpregnansabban a Korniss fejsorozatának első periódusát lezáró "Fejtanulmány. Szakállas fej" c. olajképen jelentkezik.

A fejmotívum szürke árnyalatok egymáshoz viszonyított értékeiből formálódik. A haj vastag, lazurosan festett, többrétegű, világosabb szürke ecsetvonásokkal kísért keretező formája hideg szürke árnyalatokból indul ki, nagyon finom átmenetekkel a balra forduló fej bal oldalán, az árnyékban levő arcfél festésekor. Itt egészen enyhe, néhány alig látható zöldes-szürke ecsetvonás mintázza a szem és a száj formáit. Az áll alatti sötétszürke tónusok mintegy "feloldják" a fej plasztikusan tiszta határoló vonalait, és a kép felület, illetve a "háttér" szürkéivel finom átmeneteket alkotva szerveződnek egy – a kép felület egésze szempontjából hangsúlyozott – szürke tengellyé. Az arc jobb oldali, világosabb foltja barnás-szürke és fehér-szürke ecsetvonásokkal alakított. Az orr alatt, a száj körül melegebb barna árnyalatok készítik elő az áll vonalát követő, határozott ecsetvonásokkal kialakított barnás felületet. Ez alatt ismét hidegebb, kékes-szürke árnyéktónusok, melyek átfedésekkel világosodnak ki a nyak megvilágított formái felé közeledve. A kép bal alsó sarkában a fej által vetett árnyék és a nyak sötét foltjai, valamint a bal oldali arcfél sötétebb formái találkoznak lazuros átfedésekkel. Az ecsetkezelésre jellemző a lazurosan alakított, két-három szürke árnyalatból összeálló felületképzés, melyben egy-két erőteljes, világos-szürke, vékonyabb ecsetvonás képez "átkötéseket" más plasztikus elemekkel. Ugyanez az átkötés magukban a felületek festői "anyagában", a színekben is megfigyelhető, elsősorban az átfedésekkel, valamint egy-egy szürkétől elütő árnyalat szerepeltetésével a szomszédos formákban.

A fejmotívum megformálása, noha alapvetően térben modellált, és az árnyékokkal erősen plasztikus hatást kelt, mégis inkább a síkfelület színekkel való értelmezése. A fejforma nem a "semleges" síkfelületből plasztikusan kiemelkedő, térben mintegy körültpogatható, szoborszerűen zárt, éles fényű síkokkal

szigoruan határolt tömb. Sem a fejforma gömbszerű felfogása, sem a felületnek a plasztikus formához "tapadása" nem figyelhető meg. Nem egy feltétlenül csak térben létező, körüljárható tömeg tapintható térbeli határai itt a felületek, melyek értelme így pusztán a térbeli viszonylatok regisztrálása lenne. A felületek Korniss képén alapvetően a festői értelmezésű képfelület részei, melyek a színek és az ecsetkezelés által szervesen egymásba kapcsolódnak, egymáshoz viszonyított értékekkel képpé szerveződnek. Ezt a hatást segíti elő a lazuros festés, az árnyékok gazdagon kibontott szürkéknek egymásba játszása, az átfedések a szinfoltok között. Erre utal a fejmotívum elhelyezése a képsíkon. Azáltal, hogy a fejet nem "veszi körül" a tér, és nem ebből emelkedik ki a zárt, megbonthatatlan "szobrászti" forma, megváltozik a képfelület térértékhordozó szerepe. Nem "negatív térként", semleges, pusztán "körülvevő" térként, "ürként" jelenik meg a plasztikus forma vizuális környezeteként, hanem a képfelület egésze, kerettől keretig kap festői értelmet. A négy oldalról határolt felület, a képező egésze hordozza a képstruktúra egészét, így minden, a felületen megjelenő szinfolt, ecsetvonás, a színmezők aránya, átfedések stb. elsődleges fontosságúvá válik. Nem lehet közömbös "negatív tér", mivel a tériség kizárólag a színfelületek egymásba szervezésekor integrálódik a felületbe, illetve ezek egymáshoz való viszonyába. Olyan kolorista, dekoratív, konkrét képfelfogás jelentkezik itt, melyben a fejmotívum nem önálló plasztikus formaként, hanem mintegy a "felületből eredeztetve", kizárólag színmezők szerveződéséből jön létre, és a képfelület egésze kap festői értelmezést, s egy fokozottan sikra irányuló festői szemlélet válik döntővé. Egyrészt a színek által kialakított festői felületek magukba foglalják a térértékeket, másrészt viszont tudatosan számolnak a képfelületnek mint objektíve adott, határolt vászonfelületnek a síkszerűségével. Alapvetően illuzionizmus-ellenes ez a képfelfogás, mivel nem leplezi el, hogy a festmény bármely plasztikus eleme a képfelület színnel való minőségi értelmezése. Az alap és a "rátett" motívumok azonos értékű képi minőségek, melyek pontosan meghatározott funkciójuk alapján állnak összefüggésben egymással. E funkció hordozója a szín. A képfelület bármely pontján letett színminőségek saját értékeik alapján kapcsolatban állnak a képfelület bármely más pontján letett színminőségekkel. Az elemzett képen mindez azért is érdekes, mert olyan képen tanulmányozható a képsíkra koncentrááló, kolorista festői felfogás, mely majdnem monokróm. Korántsem csak az lehet kolorista, dekoratív kép, amelyik "színes" – a szó köznapi értelmében, azaz sok, egymástól eltérő színt foglal magába. Korniss kolorizmusa a szín képszervező szerepének sajátos felfogása, melyben a szín elsődlegesen képalkotó tényező. Fontos mozzanata Korniss kolorizmusának, hogy egy vagy két fő színt juttat érvényre, s kerüli a "színességet", tarkaságot. A kis kép mérete ellenére monumentális hatású, redukált színskálája ellenére a kornissi kolorizmus jellemző példája. A síkra vonatkoztatott, síkon motívumot teremtő szín éppen belső intenzitása által térbe feszíti a síkdekoratív rendszert. Ez a termékeny feszültség telíti a képstruktúrát, fokozza a szín szervezte motívum plasztikai erejét. E motívum: az "archaikus-mediterrán" fejtípus. A fej Korniss egész életművében az egyik legtöbbször megfogalmazott központi motívum. A fej mint szerkezet, illetve a ház-fej variációk (39) csak egyik rétegét jelentik a fejmotívum értelmezésének. A másik mozzanat egy "általánosabb" humanitás-eszményhez kapcsolódik. Az ifju Korniss néhány fejkompo-

zicója már sejtet valami fennkölt, az alkotás jelentőségét értő, alkotni képes, nyugodt, harmonikus humanitás-eszményt, mely az érzéki-fizikai és az intellektuális-etikai szféra egységén alapul. Az érzéki világban otthonos intellektus, a spekulativitástól idegen racionális szemlélet s a személyest is az egyetemes értékek síkjára vetítő humanista felfogás objektiválódik a síkon konkrétan alakított fejkompozícióban. A két szféra mintegy átsüt egymáson, egymásban teljeseedik ki. Ez a humanista jelentés az alaprétege Korniss fejsorozatának, nem véletlen, hogy éppen ezekben a fejkompozíciókban jelentkezik legerősebben Matisse, Picasso, Braque, Leger festészetének, valamint Cézanne művészetének megérzése és – nem "stilus" értelmű – követése. (40)

Ez az alkotói felfogás párizsi útja során megerősödik Kornissban, s tudatosodik e művészetfelfogás társadalmi jelentősége is.

"A megnemértés, a pénztelenség és a tanulmányvágyás még ebben az évben világga szór bennünket, Párizsba utazom. Itt egy esztendő töltek" – írja Korniss önéletrajzában. (41) Mikor Korniss – és festő barátja, Hegedüs Béla – 1930. december végén vonatra száll, a főiskolán alakult művészcsoporthoz tagjai közül már senki sincs Budapesten. (42) Korniss ekkor úgy gondolja, hogy végleg Párizsban vagy Hollandiában marad, Hegedüs ugyszintén. (43)

Kornisst és Hegedüst Hegedüs bátyja fogadja Párizsban, aki már egy éve élt ott. Nála laknak, Mont Rouge-ban, a Rue Sadicarnot-ban levő műtermében, ahol rajtuk kívül Vajda Lajos és még egy magyar szobrász is tartózkodik, Trauner Sándorral is összejárnak, aki alkalmi munkákat szerez Kornissnak. Korniss jó néhányszor végigjárja a Louvre-t, a Musée de Cluny-t, a Petit Palais és a Musée des Arts Decoratifs gyűjteményét. A Louvre-ban Watteau, Chardin, Ingres, Courbet, Corot művészete vonzza, valamint Fouquet festészete. Leonardo "Szent Anna harmadmagával" c. képe, "Keresztelő János"-a, Rembrandt 1660-as "Önarckép"-e, Vermeer 1665-ös "Csipkeverő"-je és Courbet "Mütermes" c. festménye jelentik ekkor legfontosabb élményeit. Az – akkor még a Louvre épületében kiállított – impresszionista és posztimpresszionista anyagból Manet festészete van rá legnagyobb hatással – úgy is, mint "nem impresszionista". (44) Manet már főiskolás éveiben Korniss egyik példaképe – Velazquez, Rembrandt, Frans Hals és Vermeer mellett. Corot művészete ugyancsak közel áll Korniss alkotói személyiségéhez. Mély belső rokonságot érez a racionálisan komponáló, a primér festőiséget érvényre juttató, halkszavu, elmélyült, befelé forduló mester és saját művészi alkata között. Corot festői alkatával való rokonság felfedezése megerősíti Kornisst művészi orientációjának jogosultságában. Corot kolorizmusa, mediterrán szenzibilitása jelentős élmény Korniss számára. Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Seurat, Signac, Henri Rousseau, Toulouse-Lautrec művészetét ugyancsak tanulmányozza. Van Gogh és Gauguin jelentőségét látja, műveiket szereti, mégis, Cézanne korszakos jelentősége és a festői alkatával érzett rokonság elsősorban Cézanne felé fordítja Korniss figyelmét. A XX. sz. -i festészet Párizsban megismert jelenségei megerősítik Cézanne értékelésében.

Picasso, Braque, Leger, Gris, Matisse, Delaunay festményeit különböző galériákban tanulmányozza Korniss. A szürrealista festészet eredményei ekkor még szinte hozzáférhetetlenek, csupán Picasso néhány szürrealizmustól is megérintett (45) művével találkozik Korniss. Az 1926-os "Kalapkészítőműhely" és még néhány, 1920-as években készített figurális kompozíció mellett elsősorban

a szintetikus kubizmus alapján felépített s a klasszicista korszak motívumaival (mandolin, görög fej, csendélet, nőalak) gazdagított, dekoratív, mediterrán-izü (46), többnyire interieur és exterieur összekapcsoló kompozíciókat lát Korniss. Braque, Leger, Gris dekoratív csendéletei, racionálisan szerkesztett, francia-mediterrán hangulatu, rendkívül műves festményei döntő hatást gyakorolnak Korniss művészi elképzeléseire. Matisse műveivel való találkozása megerősíti azt a felismerést, hogy ez a piktura mennyire a mediterrán kultúrába ágyazott, hogy a dialektikusan értelmezett tradíció szerepe milyen lényegesen meghatározza ezt a művészetet, s hogy az avantgarde iskola festőinek műveiben éppen kibontakoznak, megújulnak, újra tudatosodnak azok az értékek, melyeket az akadémikus iskola frázisai elfedtek, s hogy nem értékek nihilista elhajtásáról, negligálásáról van szó, hanem ujrateremtéséről. "A világos szerkezet és forma, a finom mérték, arány, ritmus, a biztos egyensúly rendje szerint való képfogalmazás", "a dusan fakadó szép színek", "az értelmileg fegyelmezett, átszellemült szín- és formaérzéklet ama klasszikusnak nevezett harmóniája... , mely a Földközi-tengermellék művészeti hagyományaiban gyökerezik (47) – tudatosítja Kornissban a tradíció-értelmezés fontosságát. Cézanne monumentális – és etikai érvényű – kísérlete a racionális alkotói folyamat képi megszerzése, melyben a szenzibilitás szférájában jelenik meg az indulati elemektől is átforrósított intellektuális kompozíció, Korniss számára a fentebb jelzett irányba mutat: a művészet humanista, értékteremtő sajátosságának átgondolására készíti. Ennek mozzanata Korniss kialakuló tradíció-értelmezése, melyben a tradíció az individuum integritásának megőrzését jelenti, Korniss társadalomkritikája, mely a fennállót veti egybe a történetileg is elérhető teljesértékű lét eszményével, valamint Korniss szintézis-felfogása, melyben az ellentétes elemek ambivalenciákat hordozó, de zárt strukturákba szerveződnek.

*

1931 nyarán egy Szajna-parti könyvárusnál Korniss megveszi Fülep Lajos "Magyar művészet" c. könyvét. Ebben olyan gondolatokat fedez fel magának, melyek hozzájárulnak korábbi törekvései tisztázásához, s döntő hatást gyakorolnak Korniss új, érlelődő művészi törekvéseire. Már az 1926–1930 között festett fejsorozata kapcsán felmerült az egyetemes és nemzeti, illetve az "ősrégi" és a "modern" egymásra vonatkoztatása. (48) Az 1929–30-as "konstruktív-szürrealis" kompozíciókon az internacionális konstruktivizmus és a francia szürrealizmus képszerző módszereinek egyesítésére törekszik egy sajátos életközeg, konkrét társadalmi szituáció vizuális megfogalmazása érdekében. Fülep könyvének hatására Korniss újra átgondolja ezt a festői programot. Megerősödik benne az az elgondolás, hogy egy korszerű, a magyarországi konkrét szituáció felvetette kérdésekre felelni képes, s egyetemes jelentésű, az egységes európai kultúra áramába a saját értékeivel bekapcsolódni tudó művészetet kell teremteni.

A Fülep által kijelölt két alapfogalom, a "művészetek közössége és folytonossága" (49) Korniss elgondolásainak magjává válik. Az előbbi Korniss úgy értelmezi, hogy az az európai művészet eredményeinek és szemléletének elsajátításán keresztül a magyarországi szituáció intellektuális problémáinak sajátos megoldását jelenti. "Ez a forma, amely ugyanakkor univerzális is, amikor nem-

zeti. Nemzeti volta pedig – az etnikai anyagtól függetlenül tekintve – nem lehet más, mint sajátos fölvetése és megoldása a forma problémájának. . ." (50) A második alapfogalmat, a művészetek folytonosságát "a korokra való szakadozott-ság dacára is" (51) Korniss a tradíció kérdésének újraértelmezésében konkretizálja. Korniss ennek megvalósulását látja Picasso, Braque, Leger, Gris, Matisse és Cézanne művészetében. Picasso dekoratív balkonos csendéletei (52) – melyek háttérben a tenger kék ege nylik meg, felillantva a történetiséget, kulturális tradíciót, messzeséget jelentő horizontot s az intim interieur egybekapcsolja a mediterrán exterieur szférájával –, "Három muzsikusz"-a, melyen a muzsikuszok "egy eleven, s mégis misztikus triót alkotnak, kétértelműségük, az opera buffa és a dráma határára való utalásuk által a Don Giovannira is emlékeztetnek" (53), s magát a művészetet, illetve a harmóniát jelentő hármasságot idézik fel, Korniss számára a művészet folytonosságát manifesztálják. Fülep könyvének hatása alatt Braque körtés, pipás csendéletei, valamint robusztus nőalakjai, Gris csendéletei Kornissnak a tradíció rétegeiben való gyökerezettségét jelentik. "Juan Gris csendéletén . . . mértékletesebb harmóniák fogadnak bennünket. . . . Az egybeölelkező formáknak ez a gyengéd ornamentuma a maga egészében olyan, mint egy lélegző, lüktető szervezet, melynek életét fordultatos ütemek szabályozzák. Juan Gris és Braque képein különös erővel és szépséggel nyilvánul meg a kubizmus érzelmi világa, rejtett zeneisége." (54) A "kubizmus rejtett zeneisége" különösen nagy hatást gyakorol Korniss szentendrei kompozícióira. Matisse nőalakjainak érzékisége, erotikus megjelenítése a felszabadult öröm, az érzékiség szférájában való feloldódás képi megfogalmazása. Interieurjei beengedik a napot, kilátást biztosítanak a tengerre, az exterieur világába, s mégis megtartják intim jellegüket. Odaliskjain Matisse is egy sajátosan értelmezett tradíciót folytat, mely egyszerre teremt kapcsolatot Ingres és Delacroix festészetével és a Mediterráneum szemléletével s egyben az érzéki-erotikus jelentés-síkon a legegyszerűsebb jelentéskörrel. Matisse képei ökonomikusan, fölényes biztonsággal és racionálisan komponáltak, szinte felizzítják a felületet, s merészen ütköztetik az intenzív színmezőket. Matisse kolorizmusa "mitikus" vitalitással tölti fel a szűkszavuan kímért kompozíciót, melyben az ember harmóniateremtő gesztusa objektíválódik. Korniss szentendrei kompozíciót erősen kapcsolódnak ehhez a festői szemlélethez. E festészet fontos jelentésrétege a szenzibilitáson keresztül, az érzéki-konkrét szférában objektíválódó intellektualitás, a konkrétban megnyilvánuló egyetemes. Korniss számára Fülep könyve adja a legfontosabb kulcsot ennek megértéséhez, a modern francia festészet latin-mediterrán talajból sarjadó, racionális, konkrét-dekoratív képalkotásának – értékteremtő jellege – megértéséhez. Az eddigi kutatás, úgy tűnik, nem foglalkozott behatóbban Fülep gondolatrendszerének Korniss festői fejlődésére gyakorolt hatásával. Fülep könyvének áttanulmányozása, szuverén, saját festészete és párizsi művészeti élményei szempontjából való átgondolása hatására Kornissban kezdenek érelődni új alkotói programjának körvonalai, melynek vizuális manifesztációi 1933-tól követhetők életművében. Bár politikai (55) és anyagi okokból egyelőre nem gondol hazautazásra, mégis egyre inkább foglalkoztatja a korszerű, "az egyetemes és a nemzeti korrelációját" megvalósító művészet kialakításának gondolata.

Korniss 1931 nyarán Hollandiába utazik. Itt Rembrandt, Frans Hals, Vermeer, és a Rembrandt-tanítványok műveit tanulmányozza, valamint az 1924-es után már megismert De Stijl-csoport munkásságát. Másfél-két hónapot tölt Hollandiában, de letelepedésre nincs módja. Hollandiai tanulmányutja jelentős: a holland mesterektől tanult festői értékek (atmoszférateremtés, fakturaalakítás, kolorizmus s a művesség tisztelete) egész munkásságára hatnak. 1931 őszén Kepes Berlinbe hívja, ahol viszonylag biztos munkalehetőség várna rá. Korniss mégis Párizst választja. (56) Párizsban otthonosabban érzi magát, s az anyagi bizonytalanság terhe ellenére is művészi elképzeléseinek inkább megfelel. Párizsban ismét Mont Rouge-ban lakik, egy német kommunista szobrász műtermében, s ólomkatonák festéséből élnek. (57) Korniss ekkor már érzi, hogy Párizsban sem tud letelepedni, s ugyanakkor egyre inkább hiányzik az alkotómunka.

Egyik utolsó, de jelentős párizsi élménye az első gyűjteményes Cézanne-kiállítás volt. Ekkor mindaz, amit Korniss részint a főiskolán, részint Párizsban Cézanne-ról tanult, látott, alapvető "bizonyossággá" vált, s egész életművére hatással volt. A cézanne-i művészetben megvalósuló rend s a rendszerteremtés "heroikus" gesztusa, a konstrukciót drámai feszültséggel telítő indulati réteg egységes képstruktúrává szervezésében új művészi világtkép objektíválódik. Ez Korniss számára a komplex, konkrét-rationális képalkotás, s az ebben megnyilvánuló humanista művészetfelfogás "modellje" a XIX-XX. sz. fordulóján.

"Mint duzzasztóban a víz, úgy tolul egymásra a cézanne-i képfelületen az ábrázolás sokrétű festői energiája. Ebben a felülethez szabott és mégis nagy térbősségű, gazdag ábrázolatu szerkezetben rejlik Cézanne képeinek a régi mesterekkel egyenrangú tömörsége, feszítő ereje, monumentalitása. Ebben a legparányibb színtől is határozottan tagolt, építményes rendben, ebben a bizonyos fokig kristályossá merevített ábrázolásban nyilvánul meg Cézanne művészetének elvont szellemi jellege. Így támad a végig tapintható eleven domborzatnak és az élet sodrából szinte kísértetiesen kimagasló mozdulatlanlanságnak az a kettős ígérete, amely az embert mindig újból és újból lenyűgözi, valahányszor egy-egy Cézanne-kép elé kerül." (58) Korniss Cézanne művészetét az analitikus kérdésfelvetés és a szintézisteremtés egységében szemléli, melyben a rendszerteremtés mozzanata dominál. Cézanne művészetének spekulativitástól mentes (azzal ellentétes) racionális szemlélete, naturalizmustól mentes (azzal ellentétes) szenzibilis jellege, s az "érzéki-materiális" és "elvont-spirituális" szféráját nem ellentétként tételező konkrét festői felfogása megerősíti Kornisst saját szintézis-felfogásában. Cézanne "Bármennyire is kötődött a természeti motívumhoz, a "kis szenzációhoz", a látvány naturalista rajzát vagy csupán érzelmi átköltését a hangsúlyos, szerkezetes képépítéssel helyettesítette, tehát a naturalista leírás vagy az impresszionista benyomás rögzítése helyett az esztétikai megformálás, a megépítettség, a konstruktivitás került munkássága középpontjába. Ugyanakkor Cézanne művészetében a látvány érzéki megjelenítése és az elvont szerkezeti rend harmonikusan egészítette ki egymást." (59)

Ez a "dinamikus", új harmónia, a konstrukcióból sugárzó intellektuális rendszerelvűség ragadja meg Kornisst Cézanne festészetében. "Cézanne művészetében lényegileg a festői értelem, a konstruktív Logosz megnyilvánulását csodáljuk. Nyoma sincs benne érzelmességnek, hangulatnak. Látása nemcsak fákat, házakat és hegyeket, de még az emberi arcvonásokat is egy általános törvényszer-

rűség világába emeli." (60) Mindez Kornissban Fülep könyvének hatására tudatosodik, amint az 1931 őszen rendezett nagy Matisse-kiállítás tanulságainak megértésében is Fülepre támaszkodik.

1931 őszen Korniss anyagi helyzete tarthatatlanná válik, novemberben elhátarozza, hogy hazatér. Trauner fedezi utiköltségét, mivel Kornissnak ekkor már semmiféle jövedelme nincs. 1931 novemberének utolsó napjaiban érkezik Budapestre, kifáradva, csalódottan.

1931 és 1933 között nincs új kezdeményezés Korniss festészetében. Fejsorozatát folytatja: részint portrékat, részint "fiktív" arcképeket fest, részint pedig modell nélküli, a festői építkezés, rendszer szempontjából értelmezett fejkompozíciókat. Éppen ez utóbbi képtípuson belül indul meg az a fejlődés, mely az 1933-tól kibontakozó "mikrokozmosz" kompozíciókhoz vezet. Portréin felerősödik egy időre a személyes jelleg: "Vas Éva portréja" (61) Korniss korábbi, 1930 előtti fejkompozícióihoz képest szokatlanul intim, bensőséges hangvételi – ez a festő és modellje közötti baráti viszonyból is fakad. A "Copfos leányfej I. és II." (62), a "Kék kendős leányfej" (63), az "Előretékinőtő fiufej" és a "Szembeforduló sűrke fiufej" (64) c. képein a szerkezetes építkezés Matisse hatásáról tanuskodó érett kolorizmussal párosul. A szemléleti változás első jelei a "Narancsos fej" és az 1933-as "Fej" (65) olajképeken figyelhetők meg. Az utóbbi képnél már a címadás is jelzi, hogy nem konkrét modell után készült a kompozíció. A kisméretű olajképen három oldalról határozott, éles metszésű hasábokkal lezárt tömbben jelenik meg a fejkonstrukció. Az alapsík kékjében a zárt tömb felső sávjából kifuttatott fehér, határozatlan konturu formák jelennek meg – felhőre utaló motívumként. A kék "ég", a fehér "felhő"-forma és az architektúra-szerűen "megépített" konstrukció – határozott, szemléletes festői konkrétsága mellett is – ambivalens jelentésű: egyszerre utal figurális motívumra s egy racionálisan épített intellektuális rendszerre, zárt határu, architektúra-jellegű "mikrokozmoszra". Az 1934–35-ös szigetmonostori és szentendrei "mikrokozmosz"-kompozíciók ismeretében ez a kis kép ennek a festői korszaknak közvetlen előzményeként értelmezhető. Kornisst itt már nem a fejmotívum érdekli, hanem a struktúraépítés komplex, több jelentésréteget egybekapcsoló problémája. Itt a fej – megtartva humanista jelentését – egy intellektuálisan megépített világ, az interieur és az exterieur szféráját egybekapcsoló struktúra részévé válik. A fejmotívum építményes jellege felerősödik. A fej "archaikus-mediterrán" jellege megszűnni látszik. A fejmotívum figurális jellege fokozatosan átalakul: konstrukcióvá válik. Ez a szilárd képi konstrukció, megtartva bár a figurális motívumra való utalást, magát a szerkezetet, a befelé szervezett, komplex egységként, lehatárolt tömbként megjelenő képi strukturát hangsúlyozza, melynek mintegy részévé válik maga a kiinduló motívum is. Ez, valamint a geometrikus részelemek logikus egybekapcsolása, a geometrizált motívumelemek rendszerelvű felfogása nem iktatja ki a személyes jelleget, de objektív rendszerszerűségét, a személyest is magába foglaló komplexitását hangsúlyozza. A geometrikus elemek felépítése, centrális tengelyekre való komponáltsága egy kifelé zárt struktúra belső differenciáltságát juttatja érvényre. Megnyíló interieur tárul elénk: intim, személyes, emberléptékű belső tér, ugyanakkor a képstruktúra exterieur-elemeket is hordoz: architekturat idéző elemeinek a "külső" világhoz való kapcsolódásában, mintegy "városképi" jellegében, melyet a tetők felett a kék égen megje-

lenő felhőt idéző foltok érzéki közvetlenséggel támasztanak elá. A fejkompozíció mégsem veszi el az eredeti, figurális motívumra való utalását – maga a motívum válik komplex, többrétegű rendszerré.

Merész kolorizmusával a kép geometrikus strukturája a szenzibilitás, a közvetlen festői érzékiség szférájában szerveződik – modellszerűen mutatva a későbbi szentendrei kompozíciókra jellemző mozzanatot. Ezt erősíti a festésmód "franciás" könnyedsége, a vékony rétegben a fehér alapra felvitt festék friss, eleven hatása. Korniss megtartja a geometrikus formákat, de a primér ecsetvonásnak is teret enged. A fokozott intenzitású színmezők széleit nem kontúrok választják el, így az izzó színek direkt ütköztetése is a festői szenzibilitást erősíti. Ugyanakkor a színmezők homogén felületei szigorú, racionális rendben kapcsolódnak egymáshoz, megtartva figurális-antropomorf utalásaikat, s intellektuális strukturát képeznek. A fejmotívum felidézte "személyes-antropomorf" szféra által mintegy humanizálódnak a geometrikus elemek, s egyben a fejmotívum, mint képi struktúra jelentésköre is kitér: egyetemes rendszer bontakozik ki, melyben a személyes csak mozzanata egy komplexebb strukturának. Ennek az új értékstrukturának képi megjelenése Korniss új alkotói korszakának kezdetét jelenti. A kornissi életmű kontinuus jellegét mutatja, hogy az új festői korszak problémája a megelőző korszak jellegzetes motívumvilágában jelenik meg. A fejmotívum architektúrával való kombinálása Korniss későbbi művein többször visszatér, az 1935-ös "Emlék" c. olajképtől (66) az 1946-os Illuminációk monotípiáin át az 1950–53-as "ablakos" képekig. (67)

A „NAGYOBBIK HAZA: EURÓPA”

Korniss új alkotói korszakának kialakulásában a párizsi ut alatt megismert fülepi gondolatok mellett elsősorban Babits Mihály kulturfelfogása, humanista művészetértelmezése, a Nyugat "harmadik nemzedék"-nek művészetfelfogása, valamint Bartók népdalfeldolgozásainak művészi példája játszott szerepet. Ennek az új orientációnak a gyökerei az "érzelmek szabadsága" korszakához nyulnak vissza, okai pedig Korniss művészi-ideológiai elszigetelődésében keresendők. Ez 1931 után csak fokozódott. A progresszív festőcsoport végleg szétesett. A baloldali válságának következtében a politikai helyzet is megváltozott. (68) Ugyanekkor érkezik új szakaszához az ún. "népies írók" nemzedéki tömörülést szorgalmazó mozgalma. Féja Géza "maga is a korábbinál sokkal alkalmasabbnak látja az időt a nemzedéki összefogás megteremtésére, s kezdeményezőként igyekszik fellépni. Álláspontját a legrészletesebben az ujkatolicizmus hangjait próbálgató Korunk Szavában fejti ki, »Ime: Hungária« című cikksorozatában, ezzel kívánva alapot adni a tömörüléshez." (69) Korniss, akit jó néhány kritika mint "népies" festőt említ, éppen a népies mozgalom önállósodásának korszakában nem ezt az utat választja. Szentendrei programjának központi gondolata az európaiság részeként értelmezett magyarság, az egyetemes értékek szintjére vetített nemzeti problematika, programjának lényege a "korrelatív viszony" nemzeti és európai között. Éppen a népies tábor ideológiai arculatának pontosabb kirajzolódásakor van döntő jelentősége ennek a választásnak: a népiesek nemzet-felfogásával szemben Korniss a fülepi-babitsi egységes európai kultúra elvét vallja. De nem csak ilyen vonatkozásban döntő ez a választás: 1933-tól megerősödik a fasizmus ve-

szélye. Ebben a helyzetben Babitsban találja meg Korniss azt az "írástudót", aki képes szembeszállni a "gyilkos ideológiákkal" (70), az irracionalista-sov-niszta eszmékkel – egy magasabbrendű etika, az európai humanista kultúra nevében. Korniss művészi programjában az ún. "nemzeti problematika" sem felvetésében, sem művészi megoldásában nem rokon a népies mozgalom ajánlotta – irracionalizmus és nacionalizmus felé hajló – megoldással, hanem azzal gyö-kerében ellentétes. Korniss a fülepi értelemben használja a "sajátos, nemzeti talajból fakadó" megoldás fogalmát. A nemzeti és az európai között nem ellenté- tet, sőt áthidalhatatlan szakadékot tételez fel (– akár "mazochista", akár agresz- szív szándékkal –), hanem az egységes európai kultúrából indul ki, s ennek saját- os konkretizációját látja a nemzeti kultúrákban. Ez éles ellentétben van a népies írók felfogásával. Korniss elutasítja a népies tábor – meglehetősen heterogén – politikai elképzeléseit (71), nemzeti-nacionalista társadalomfelfogását, valamint a szélsőjobboldali reformterveket is, 1933 előtt és után egyaránt. Részvétele a baloldali művészeti csoportosulásokban ezt egyértelműen dokumentálja. "... a népi írók mozgalma... helyzetét és arculatát is messzemenően meghatározta, hogy – bár eszmekörébe a baloldaliság sok elemét is beépítette – a kiutat a szélsőjobboldal által fellazított talajon, a baloldali irányzatoktól való elhatáro- lódás jegyében kereste." (72) Korniss elutasította ezt a kiutat, elutasította en- nek művészeti konzekvenciáit. S míg a népiesség maga határolta el magát a ha- gymányos baloldaltól, Kornisst és Vast, Zelket (de pl. József Attilát is) a ha- gymányos baloldal taszította el magától. Korniss nem csatlakozott a néhány évig nagy lendülettel felfelé ivelő népiességhez, ami komoly fórumot jelenthetett volna, s nem tudott csatlakozni a hagyományos baloldal szervezeteihez sem – művészi útja az adott szituációban szükségszerűen elszigetelődéshez vezetett. A népiesek elutasítása és a baloldali szervezetek által való elutasítás megerő- sítí Korniss új szellemi orientációját: Babits és az "Ezüstkor"-nemzedék felé, valamint Fülep művészetfelfogása felé.

"Barbár erők feszülnek körülöttünk a sötétben. Nagyobb feszültség ketyeg itt magunkban, mint titkos pokolgép. Aknáinkban megtorlódott az igazságtalanság, s nincsen félelmetesebb robbanószer a földön és a föld alatt. Érett vulkánon áll a mi palotánk... Talán minden a véletlenül áll, de ki tagadja, hogy gyilkos gá- zok füstölögnek a laboratóriumokban, s gyilkos ideológiák a lelkekben. S ki ope- rálja ki agyunkból az Apokalipszist, amíg csak a véletlenül áll, nem hal-e bár- mely pillanatban erőszakos halált egész kulturánk, minden gazdagságunk, em- beri szellemünk legszebb virágzata?" – írja Babits Mihály 1930-ban. (73) A magyar és az európai civilizáció, a klasszikus antikvitásból sarjadó humanista kultúra végveszélyére figyel fel Babits nemesen-szépen megírt cikkében, s fel- szólít a kultúra védelmére. Talán nem véletlen, hogy hét évvel később József Attila híres versében hasonló képpel fogalmazza meg az akkor már végzetesen nyílt formában előretörő fasizmus szellemi rombolását:

"Most temettük el szegény Kosztolányit
s az emberségen, mint rajta a rák,
nem egy szörny-állam iszonyata rág
s mi borzadva kérdezzük, mi lesz még,
honnan uszulkan ránk új ordas eszmék,
fő-e új méreg, mely közénk hatol –" (74)

A laboratóriumokban füstölgő gyilkos gázok, illetve a lelkekbe hatoló gyilkos ideológiák félelmetes képe nagyon is összeeseng József Attila soraival, s pontosan látja mindkét költő a faszizmus új típusu demagógiájának mérgező hatását. (75)

Azzal, hogy Babits cikkében az "új Ezüstkor" nemzedékének tekinti kora ifjabb költőgenerációját, egyben kifejezi óhaját a humanizmus megmentésére. Elszántan – a belső kételkedést, csüggedést, fáradtságot elhárítva – vállalja a küzdelmet az európai klasszikus humanitás eszményeiért, s teszi az új generáció feladatává ezt a harcot. Korniss szellemi kapcsolódása az így értelmezett babitsi programhoz ismét felveti a modern klasszicitás problémáját. A Babits által képviselt klasszikus, racionalista-humanista eszmény ugyanabban a történelmi korszakban hivatkozik az antikvitás és az ebben gyökerező európai humanizmus erkölcsi nemességére és emberideáljának teljességére, e kultúra ráción alapuló értékrendjére, valamint az érzéki világban harmonikusan jelenlevő általánost szemlélő művészetfelfogására, amikor az álklasszicizmus megerősödik. Ugyanabban a korszakban, amikor a klasszikus kultúra értékeit egy torz monumentalitásigény, céltudatosan alkalmazott agresszív manipuláció eszközeiként próbálják a totalitárius államok felhasználni. Ebben a helyzetben tüntetik úgy fel a modern művészet alakulását a szélsőjobboldali demagógia képviselői, mint "elfajzást" (– bár az "entartete Kunst" kifejezés csak 1933 után vált hivatalos műszavává a német nemzetiszocialista kulturpolitikának –, mint dekadenciát, felbomlást, nemzetietlent, és állíthatják mindezzel szembe a maguk "egészséges", "erős", "kollektív", "ósi", "monumentális" és "nemzeti" kulturájukat. Az ultraradikális jobboldali propaganda demagógiájának így éppen a dekadensnek, individualistának, "l'art pour l'art"-nak bélyegzett kultúra, az "entartete Kunst", a "judeobolsevista mótely" a legfőbb ellensége, mely ellen az "egészséges nemzeti kulturát" hirdeti. (76) Így a klasszikus kultúra – melynek torzított formarendszerét mind az olasz fasiszták, mind a német nemzetiszocialisták, mind pedig Magyarországon Gömbösék átveszik –, alapvető humanista értelmét elveszti, harmóniája eltorzul, eszményei az abszurditásig megmerevítve kifacsarodnak, és így önmaga ellentétévé válik: emberellenessé, individuum-ellenessé, de egyben a valódi kollektivitás tagadásává, agresszívvá, misztikussá, irracionálissá. A klasszikus művészet emberi dimenziói ijesztővé torzulnak, az integritás harmóniája helyébe a hidegség és félelem lép, a kolosszus-méretek egy agresszív megalománia abszurd hirdetőivé válnak.

Ezzel a szellemi-ideológiai és politikai áramlattal szemben lép fel Babits, maga köré gyűjtve a fiatal írógeneráció egy csoportját, nemcsak költői életművével, hanem aktuális vitacikkeivel és esszéivel is. (77) Az ezekben az esszékben kifejtett humanitás-eszményt teszik magukévá az "Ezüstkor" fiatal költői, Radnóti Miklós, Vas István, Zelk Zoltán, Weörös Sándor stb. Természetesen számos egyéb mozzanat együttelemezésével rajzolható meg egy új költőgeneráció eszmei-művészi világképe – ez azonban nem feladatunk. (78) Annnyit azonban – éppen Korniss életművének korrektebb elhelyezése érdekében megállapíthatunk, hogy az "Ezüstkor" költői számára a klasszikus kultúra magát az aktív humanizmust jelenti. A humanizmus, a racionalizmus érték és fegyver – védekező fegyver – a faszizálódás ellen, a barbárság ellen, s nem valamilyen stilusnosztalgia, önkorlátozás, merev verstani szabályzat. Az adott történelmi korszakban, társadalmi-politikai-ideológiai szituációban, művészi strukturá-

ban – tehát korántsem örökérvényű, abszolút elvként – kialakított eszményrendszeréről van szó, amely nagy hatással volt a párizsi tanulmányutjáról visszatérő, új festői rendszerének kialakításán munkálkodó Korniss Dezsőre. Korántsem csak személyes kapcsolatok vagy az irodalmi tájékozódás alakította ki Kornissban ezt az eszményrendszert. Mind Korniss, mind költő barátai, hasonló utat járnak be fejlődésükben, természetesen erős eltérésekkel. Fő vonalokban azt mondhatnánk, hogy Vas és Zelk költészetét, korai éveikben alapvetően Kassák konstruktív lírája és művészetfelfogása befolyásolta. Kornissnál ki kell tagítani a hatások körét, és még a festészeti konstruktivizmus esetében sem lehet elsősorban Kassákra hivatkozni. Sokkal inkább El Lisszickij, Rodcsenko, Mondrian, kevésbé Malevics, valamint a Bauhaus hatása volt döntő fejlődésére, de sohasem kizárólag, sőt jelentőségében 1928-ig mindenképpen Cézanne, Matisse, Picasso, Braque, illetve Szinyei Merse, Ferenczy, Rippl-Rónai, majd Derkovits, Egry és Kmetty hatása mellett. Vas különösen, de némiképp Zelk is, Kassák közvetlen közelében érik költővé, Kassák hatására alakul ki első stíluskorszakuk. Korniss ellenben kiforrottabban, "majdnem készen" kerül Kassákhoz, már a főiskola elvégzése után, több kiállítással a háta mögött, (79) első, korai festői szintézisét már kialakítva – mégpedig nem a kassáki képarchitektúra nyomdokain járva. (80) Ez egyébként természetes, hiszen Korniss 1923-tól rendszeresen fest, rajzol, tanul a Podolini-iskolában, 1925–1928 között a főiskolán tanul, 1924-től minden évben kiállít, mire 1929-ben Kassák MUNKA-körébe kerül. Hat évi állandó festői gyakorlat során, beleértve a főiskolai műtermi munkát, nem lehet nem kialakítani egy stílust. Korniss a főiskola hatása mellett, később ahelyett, új példaképeket keres, más irányba tájékozódik, s 1927–1930 között sikerül kialakítania egy sajátos, egyéni festői világot. (81) Korniss életművében korántsem olyan erős a törés, sem 1930-ban, sem 1933-ban, mint Vas költői világában. Ennek – a hatások eltérő jellege mellett – az is oka, hogy Korniss festői alkata lassabban érlelődő, átgondoltan, kiegyensúlyozottan haladó, éles töréseket ritkán mutató, lépésről lépésre fejlődő. Lényegében mentes minden előzmény nélküli, hirtelen váltástól, festőileg-szemléletileg megalapozatlan lépéstől. Korniss – Kepessel és Traunerral – már a főiskolán kialakítja a "konstruktív-szürreális" képépítési módszert, melyet párhuzamosan kísért fejsorozata – első érett, szintézist teremtő alkotásaival. (82) A kilépés Kassák Munka-köréből kevésbé érinti festői gyakorlatát, mint pl. Vas és Zelk kilépése az ő költészetüket. (83) Ez részint egyéniségük, egyéni fejlődésük eltéréseiből, Kassákhoz való viszonyukból, részint a megelőző évek művészi gyakorlatából adódik. Korniss életművének elemzése alapján úgy tűnik, hogy kevésbé áramlanak be direkt módon az egyes alkotások strukturájába életének szubjektív élményvilágát idéző mozzanatok, mint költő barátainak esetében. Másrészt a költői műalkotás strukturája a szubjektivitás más típusu mozzanatait szervezi művé, mint a vizuális műalkotásé.

Visszatérve a Babits, Kosztolányi s a Nyugat "harmadik nemzedéke" által képviselt s Korniss világszemléletére 1931-től erős hatást gyakorló humanitás-eszmény kérdéséhez, két mozzanatot kell kiemelnünk. Egyrészt hangsúlyozni kell új alkotói korszakának genezis-stádiumát (hazatérésétől 1934-ig), másrészt ezen hatások áttételes jellegét. Fülep Lajos Párizsban megismert, Magyar művészete közelebből érinti Kornisst, konkrét festői problémáinak megoldásához

közelebb viszi, noha nem "recept"-ként. Babits felelősségteljes humanizmusa, Kosztolányi "mediterrán" ihletésű racionalizmusa, az "Ezüstkor"-nemzedék – szellemi elszigetelődést és közeli tragédiát sejtő – pesszimiztikus, de baloldali elkötelezettségű kulturfelfogása döntően hatást gyakorolnak Korniss művészetfelfogására. Ugyanakkor e hatások a Nyugat-kör esetében áttételesek – a konkrét festői gyakorlat szintjén a jelentésstruktúra mélyebb rétegeiben érhetőek tetten. Korniss világszemléletére hatnak, a festői struktúraépítés szintjén festői tapasztalatai, élményei, valamint saját korábbi gyakorlata jelenti az elsődleges alapot. E festői tapasztalatok értékelésében és értelmezésében éppen ez a művészet- és társadalomfelfogás játszik döntő szerepet.

Az olcsó, sovíniszta álmisszítika veszélyességét és demagógiáját leleplező, racionális humanizmus eszményéhez tartozik az egységes európai kultúra gondolata. (84) Mégpedig olyan egységes európai kulturáé, mely éppen a nemzeti kulturák egymáshoz kapcsolódó értékeiből áll, azok eleven és egységes teljessége, melyben léteznek az egyes nemzeti kulturák, mint az európai kultúra konkrét megjelenési formái. Ennek – az 1930-as években fokozottan aktuális – humanista gondolatnak talán legjellegzetesebb kifejezője Babits "Az európai irodalom története" című tanulmánykötete. (85) Babits a bevezetőben mély felelősségérzettől áthatva fogalmazza meg kulturfelfogásának manipulációellenes, racionális, anti-misztikus nézetei mellett eme másik legfontosabb alapgondolatát: "Világirodalom: ez a szó valami egységet jelez. Nem egyszerűen az egyes nemzetek irodalmainak összességét. ... A világirodalom egységes, összefüggő folyamat, egyetlen hatalmas vérkeringés. Mikor Goethe először észrevette és nevet adott neki, már réges-régen létezett: mert sokkal régibb, mint a nemzeti irodalmak. ... a nemzeti irodalmak is táplálják a világirodalmat. Egy-egy sejtjükkal újra és újra bekapcsolódnak a nagy vérkeringésbe. A legkisebb, legistenhátramögöttibb nép is szülhet olykor egy-egy "világirodalmi nagyságot". S aztán a "világirodalom" a nemzeti irodalmak közegén át nyilatkozik. Bennük válik láthatóvá, mint szél a hullámzó erdőben. Erdő nem egy van: de egy a szél." (86)

Babits saját vállalkozásának tragikus aktualitásáról ezt írja: "Ma, a nagy áram gyengülésének, az európai kultúra fölbomlásának, az emberi tudat megszakadásának és elsötétülésének idején, még egyszer, röviden lejegyezni azt, amit elfeledni kezdünk, s palackba dobni az ismeretlen jövő számára." (87)

Babits könyve 1934-ben jelent meg. Tehát egy évvel Korniss "első szentendrei korszakának" fő művei megszületése előtt, egy időben Korniss első szentendrei pasztell-kompozíciójával. (88)

Babits "Hazám" című versében hitvallásszerűen ugyanezt a gondolatot, az európaiság és magyarság egységét, az európaiságtól nemcsak elválaszthatatlan, de éppen abban értelmet nyerő, jelentést kapó magyarság gondolatát fogalmazza meg –, s mint az 1930-as "Ezüstkor" című esszéjében, ugyanilyen értelemben nevezi Európát hazájának:

"és egy lélek font be néptől-népig
messze földrészt eleven hálóba:
egy lélek, egy ország végtül-végig
magát tépő hazám: Európa."

Ugyanennek a – történelmi körülmények miatt nagyon is aktuális gondolatnak szép megfogalmazását találjuk a fentebb már idézett "Ezüstkor" című esszéjében. (89) A "kabin-hajó" hasonlattal felelősségteljesen mutat rá Babits, hogy a magyar kultúra megmentése elválaszthatatlan az európai kultúra egészének megmentésétől. A nemzeti kultúra és az európai kultúra egységes, hatalmas, eleven egész, melyben a nemzeti jelentésnek éppen mint európai szellemnek, az európai kultúra részének van helye, értelme. Ez a gondolat rendkívül fontos mozzanata Korniss művészi elképzeléseinek. Babits így fogalmaz: "Semmi esetre sem árthat – bárhogy elfoglal kis hazánk ingó lelkének szerelme – rágondolni néha nagyobbik hazánkra s kilépni a fedélzetre a kedves kabinból, mely a hajóval együtt süllyedhet el. Ez a nagyobbik haza, Európa..." (90)

A Babits által képviselt humanista kulturfelfogás az 1930-as években tragikus aktualitást nyer. Korniss ehhez a kulturfelfogáshoz kapcsolódik, s kapcsolja az – általa Párizsban megismert – fülepi eszmét: az egyetemes és a nemzeti korrelatív felfogását. Korniss Fülep-interpretációja természetesen nem tudományos – egy alkotóművész szubjektív értelmezése. Babits esszéinek és Fülep könyvének azok a gondolatai fontosak számára, melyek saját konkrét alkotói gyakorlatára vonatkoztathatók. Így Korniss 1933–34 körül kikristályosodó új művészi programjának egyik gyökere ide, a babitsi humanista kulturfelfogás talajába nyulik, amennyiben "Korniss Dezsó és az ő inspirációjára Vajda Lajos a bartóki program nyomán a helyi népi tradíció emlékeinek a képzőművészeti metamorfózisát kereste" (91) az egységes európai kultúra horizontján, az európai kultúra szellemének szerves részeként, tudatosan vállalva az európai kultúrában betöltött szerepet, s a magyar kultúrának az európai kultúra egy sajátos konkretizációjaként való felfogását. Korniss és a hozzá 1935 nyarán csatlakozó Vajda, a magyar művészet egyik sajátosságát éppen az európai kultúra részéként betöltött sajátos szerepében látta. Kornisst nem a provinciális partikularizmus érdekli, nem a "csak magyar", felfogása jóval dialektikusabb. Olyan nemzeti és történelmi aktualitású új művészetet akar – a saját területén – kialakítani, melynek nemzeti jellege éppen az egységes európai kultúra humanizmusában gyökerezik. Azaz, a nemzeti sajátosságot, "küldetést" az egységes európai kultúra egészében elfoglalt helyzetében, az európai szellemiség egységében betöltött szerepében látja. Vajda Lajos, aki "Szentendrén Korniss elképzeléseit magáévá tette az 1935–36-os években", (92) sokat idézett levelében ezt a dialektikus nemzeti-művészet felfogást fejti ki. (93) Ezek a sorok: "... hidépítók akarunk lenni! Magyarország hídát képez Kelet és Nyugat, Észak és Dél között..." (94) – ebben az összefüggésben értelmezhető. "... törekvéseink (– Korniss és Vajda törekvései –H.L.) arra irányulnak, hogy egy sajátos közép-kelet-európai új művészetet kialakítsunk – két nagy európai kulturacentrum (francia és orosz) behatásain keresztül." (95) Ez a programnyilatkozat világosan mutatja, hogy Korniss és Vajda a nemzeti művészetet egyértelműen az európai művészet sajátos megnyilvánulásának tekinti, s a modern magyar művészet egyértelmű számukra a modern "közép-kelet-európai" művészettel. Programjukban a magyar művészet megújulását éppen európai voltának felismerésével, sajátos "küldetésének", sajátos európaiságának pontosabb megfogalmazásával kívánják megvalósítani, s a magyar művészetet az egységes európai kultúra

sajátos "közép-kelet-európai" megjelenésének fogják fel. Ez összecseng Babits esszéinek legmélyebb üzenetével: "Ez a nagyobbik haza, Európa..."

Amennyiben Korniss szentendrei programjának nemzeti művészetfelfogását nem tisztázzuk, képtelenség meghatározni a lényeges eltérést, ami elválasztja ezt a progresszív, humanista, antiszovinizta kulturafelfogást, értékmentő művészet szemléletet a harmincas években felerősödő, számos rendkívül problematikus, reakciós nézetet tartalmazó "népies" felfogástól. De éppígy igaz ez a gyakorlatban, a konkrét művek esetében is. Ugyanis a népi-tradicionális motívumok felhasználása önmagában semmit nem jelent, ezzel a megállapítással semmi érdemlegeset nem mondtunk a lényegről, a felhasználás mikéntjéről, azaz, a megszülető jelentésstrukturáról, arról, "hogymi módon veszi fel az etnikai-nemzetit a művészi-univerzálisba, vagyis miként oldja meg az egyetemes és nemzeti korrelációjának kérdését a maga sajátos etnikai anyagán". (96) Korniss szentendrei programjának középpontjában ez a kérdés áll, s az egységes európai kultúra mint érték szintet talajáról kiindulva ezt a sajátos küldetést próbálja megfogalmazni. A fülepi gondolatkör a maga megfogalmazása idején (97) éppúgy az egyetemes értékeket romboló, az egységes európai kultúrát szétszaggató nacionalista szemléletet bírálta, mint Babits kulturafelfogása a "kezdődő barbárság lármájában" felerősödő szovinizta szemléletet. Természetesen sem Fülep, sem Babits koncepciója nem merül ki ebben az "aktuális" kritikában, a valódi nemzeti értékek, azaz az univerzalizáció szintjére emelt művészi-nemzeti érték meghatározása áll gondolatrendszerük középpontjában. Fülep a "Magyar művészet" előszavában kiemeli, hogy tanulmánya "a művészetben a nemzeti karakter kérdésének fölvetését" nyújtja. (98) Babits pedig ezt írja: "Itt fajok és osztályok küzdelme folyik, amelybe én nem állhatok bele, mert nem állok sem faji, sem osztályalapon. A tempót egy barbár kor irama diktálja, amely nem az én korom. Én még egy régi szellemi korból jöttem, mely előtt a legszentebb kapocs a nemzet kapcsa volt, szellemi kötelék." (99) Fülep így határozza meg a nemzeti fogalmát: "Nemzeti tehát: speciális nemzeti küldetés a művészet nagy egyetemén és teljességén belül a különös formának vagy a különös nemzeti-etnikainak a különös formán keresztül egyetemessé tételére. Ebben az értelemben igaz, hogy a művészetben – élesen megkülönböztetve a művészi-nemzetit a merőben etnikai-nemzetitől – ami nemzeti, egyuttal egyetemes és viszont." (100) Korniss ezt a nemzeti művészet felfogást tette magáévá, a különös forma egyetemessé tételét kísérte meg művészetében. Ezért utasította el a "népiesek" programját, mivel abban – Fülep szavaival – a "merőben etnikai-nemzeti" szintjén való megragadást érezte meg. Amikor 1934-ben Szentendrán és Szigetmonostoron, majd 1935-ben Vajdával együtt újra Szigetmonostoron népi-tradicionális motívumanyagot gyűjt, s ezekből létrehozza "konstruktív-szürreális" kompozícióit, éppen azt a metamorfózist kísérli meg létrehozni, melyben a "merőben etnikai-nemzeti" anyag partikularitását elvesztve egyetemes emberi értékek, univerzális létkérdések hordozójává válik.

Ezért fogadja el Korniss Babits "népiesség"-kritikáját, mivel a "népies" mozgalom alapvetően az európai kultúrából kiszakított, "merőben etnikai-nemzeti" partikularitásának foglya marad: "Soha oly füledten el nem voltunk zárva magyar világunkba, soha olyan távol a világnézet friss szellőtől, mint manapság... melyik kultúra volt valaha autochton? Minden igazi szellemi termékeny-

ség kölcsönhatások eredménye. A szellem, ha csak önmagából táplálkozik, el-sorvad..." – írja Babits. (101)

"A változásért sikra szálló erők mellett megerősödnek a reakciós tendenciák... Ilyen körülmények között a művészek egy töredéknyi csoportja a népművészet felé fordul, hogy az új körülményeknek megfelelő európai eszményekhez hagyományokkal rendelkező környezeti (nem feltétlenül hazai) alapokat találjon. Nagy pozitívuma ennek a törekvésnek, hogy ellentétben az ún. nemzeti mozgalmakkal, semmiféle nacionalista tendenciát nem tartalmaznak, s éppen ezért az érdeklődés irányára sokszor közömbös a népi művészet nemzetisége" – írja Ungváry Rudolf (102), élesen elválasztva Korniss és a hozzá csatlakozó Vajda progresszív művészetfelfogását a retrográd, nacionalista tendenciáktól.

A Korniss szentendrei programjára döntő hatást gyakorló, fülepi és babitsi művészetfelfogás összevetésekor néhány fontos rokon gondolatot találunk, melyeket Korniss szemében még erősebben összekapcsolt történeti aktualitásuk. Fülep gondolatmenetének két alapfogalma: "a művészetek közössége és folytonossága. Közösség a sok nemzetre és folytonosság a korokra való szakadozottság dacára." (103) Ennek az elvnek a kifejtése feltételez egy műalkotás-fogalmat és egy logikailag tisztázott viszonyt általános és különös, valamint örök (abszolút) és történeti (relatív) között, vagy "megvalósultság" és megvalósulás között. Fülep így határozza meg a műalkotást: "minden igazi műalkotás önmagában befejezett tökéletes, mással össze nem mérhetően abszolút", s ez az értékelés "jogos mindaddig, amíg belőle minden művészet és művészi alkotás közösségének és a fejlődés folytonosságának tagadása vagy megértetlensége nem következik. Mert a művészi alkotás helyzete paradox: önmagában befejezett, tökéletes és abszolút valami, mégis beletartozik a művészet nagy közösségébe, és csak benne válik érthetővé, hasonlóan a kor: művészete minden pillanatban célnál van, mert minden alkotása örök és idő feletti, mégis lemerül az idő sodró folyamába, minden pillanatban más, mint az előző, s csak vele való összefüggésben érthető. Az örök idea időben való megvalósulásának, az esztétikai abszolút és a történeti relativ korrelációjának problémája ez." (104)

Fülep műalkotás-fogalma egy kettős korreláció: egyrészt az önmagában tökéletes műalkotás mint egyszeri és megismételhetetlen rendszer és a műalkotások nagy közössége között, másrészt a megvalósulás történetisége és a megvalósultság abszolút volta között. Ennek a problémának egy aspektusa a nemzeti és egyetemes korrelációja, mely minden egyes műalkotás strukturájában megfogalmazódik. Fülep gondolatmenete a görög művészet történeti létrejöttének és abszolút esztétikai küldetésének korrelatív viszonyában konkretizálódik modell-szerűen.

Fülep így határozza meg a két alapfogalom viszonyát: "... a közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különösét. Közösség nélkül nincs különös és viszont. Egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak." (105) "... a folytonosság elve azért fontos, mert csak belőle válik az állandónak és változónak viszonya értelmessé. Állandó nélkül nincs fejlődő és viszont. Örök és fejlődő korrelatív fogalmak, mint egyetemes és különös." (106)

Korniss 1931 utáni fejlődése ezzel a két fülepi alapelvvel áll kapcsolatban, amennyiben az utóbb kifejtett korreláció Korniss tradíció-értelmezésében játszik döntő szerepet, az előbb kifejtett korreláció pedig a "merőben etnikai-

nemzeti" anyag meghaladásában, illetve az egyetemes értékek, emberi létkérdések sajátos megfogalmazásának igényében, a sajátos közép-kelet-európai művészeti küldetés vállalásában. Korniss intuitíve megértette Fülep értékfelfogását, "hogy a művészetnek és általában az értékek birodalmának kategorikus imperatívusza, hogy minden generáció felelős az addig létrejött emberi érték védelméért és továbbfejlesztéséért. ... Fülep tudta, hogy kellene a forradalmak, amelyek elsöpri a konvencióvá sekélyesedett, túlélt értékeket és ujakat teremtenek, de mindig hangsúlyozta, hogy az emberiségnek a történelem során megteremtett értékei az ember ontológiai lényegének a részévé válnak, a megszüntetve-megtartás az emberi egzisztencia önfenntartásának a szükségszerű összetevője." (107) Természetesen Korniss nem Fülep – vagy Babits – elveit "tette át" saját festői gyakorlatába, de festészeti élményei mellett kétségtelenül döntő hatással volt rá Fülep és Babits művészetfelfogása.

Fülep könyvében a görög művészetben manifesztálódik a két alapelv teljes egymást fedése: "Paradoxának látszik, pedig nem az, hogy e két felső fok, legegységesebb és legnemzetibb, nemcsak hogy nem zárja ki, hanem kölcsönösen feltételezi egymást ugyanazon népnél. Csak a korreláció két tagjának, az egyetemesnek és nemzetinek, soha nem látott teljes egymást fődése ez." (108)

A művészet és egy adott műalkotás mint egyetemes és különös korrelációjának döntő mozzanata a forma univerzalizációja, melyben az érték abszolút jellege valósul meg. A forma – azaz a "kész mű" – hordozza a sajátos, különös, nemzeti mozzanatot, mint egy probléma sajátos, csak akkor és ott felmerülő megoldását, s egyben a forma mint "megvalósultság", mint önmagában megálló, abszolút, magába rejti az egyetemes mozzanatát. A "folytonosság" és a "közösség" elve feltételezi egymást, mivel az időbeli folytonosság egyik eleme, az örök, éppen esztétikai értékének univerzalizációja által lesz örök, s a másik eleme, a változó, éppen azért változó, mert mindig új történeti-relatív problémákat vet fel, de nem mindig éri el az esztétikai feldolgozás az univerzalizáció szintjét, mely értékét abszolúttá tenné. "Csak magának a formának nemzeti voltára vonatkozik a tétel, hogy korrelatív viszonyban van az egyetemessé... Az univerzálissal csak olyan valami lehet korrelációban, amiben már magában is megvan az univerzalizáció vagy lehetősége, szándéka, követelménye. Ez a forma, amely ugyanakkor univerzális is, amikor nemzeti. Nemzeti volta pedig – az etnikai anyagtól függetlenül tekintve – nem lehet más, mint sajátos fölvetése és megoldása a forma problémájának, ahogy valamely nép művészetében látható..." (109)

A legegységesebb és legnemzetibb korrelációjának esztétikai érvényesítésén alapul Babits humanista kulturafelfogása is, noha más kategóriákkal fejezi ki magát, s erősebben a korszak ideológiai-művészeti aktualitására vonatkoztatva. Babits humanizmusa "védekező" jellegű: elsősorban a sovinizmus által felszabdalt egységes európai kultúra mint a humánus létetemenyese védelmében szólal fel. Ez az aktuális humanista értékrend nemcsak esztétikai, de etikai és politikai jelentőségű is. (110) Ebben az összefüggésben érthető Babits katolicizmusának jelentősége is (111), noha sem Babits humanizmusa, sem katolicizmusa nem mentes ellentmondásoktól, amint ezt több szerző kimutatja. (112) Bár Babits katolicizmusa idegen Korniss szemléletétől, s éppígy ideológiájának számos mozzanata, mégis, a babitsi progresszív, értékvédő humanizmus valódi alternatívát jelent ekkor Korniss számára. Emellett Korniss a fülepi koncepció –

általán ismert – alapelveinek megfelelő szemléletet lát megjelenni Babits esszéiben is. A fülepi "univerzális" és a babitsi "európai" vagy "egyetemes" kategóriája közötti rokonság több szinten is megragadható: elméleti-esztétikai és etikai-ideológiai szinten. E két kategória mind Fülepnél, mind Babitsnál a műalkotás létrejöttének minőségi feltétele. A forma univerzalitása nélkül – melyben a partikuláris-egyedi (Fülep szavaival "etnikai-nemzeti") egyetemes jelentőségűvé kristályosodik – nem jön létre valódi műalkotás. Éppígy nem jön létre műalkotás az európai kulturaközösségbe való beágyazottság, az európai tradícióban való gyökerezettség nélkül, melyben az etnikai-nemzeti csak mint forrás, anyag szerepel, s az esztétikai formálódás során elveszti pusztán etnikai-nemzeti, tehát partikuláris jellegét, hogy megnyerje ily módon az európai jelentőséget, azaz művészi-nemzetivé váljon, s mint művészi, univerzálissá váljon. S hogy az európai és nemzeti nem lehetnek ellentétes pólusok, azt Babits éppígy hangsúlyozza, mint Fülep az egyetemes és nemzeti korrelatív voltát, logikailag szétszakíthatatlan (s egymás ellen kijátszhatatlan) viszonyát. 1932-ben így ír Babits: "... a közös európai égnek levegője" kell hogy átjárja a magyar kultúrát. "Amit nemzeti levegőnek hívnak, az nagyon gyakran csak elzárt és dohos pincelevegő." 1934-ben pedig így fogalmaz: "A világirodalom egységes, összefüggő folyamat, egyetlen hatalmas vérkeringés... a nemzeti irodalmak is táplálják a világirodalmat. S aztán a 'világirodalom' a nemzeti irodalmak közege át nyilatkozik. Bennük válik láthatóvá mint a szél a hullámzó erdőben. Erdő nem egy van, de egy a szél." (113)

Babits koncepciójában a latin irodalom (s nemcsak az ókori, de elsősorban a középkori), "mely csak jogutódja gazdagabb néjének, a görögnek", (114) tölti be azt a szerepet, amit Fülepnél a görög kultúra: egységes, univerzális kultúra korszakát jelentik ezek a kulturák, melyben a sajátos "megvalósultság" univerzális és abszolút tudott lenni, a sajátos forrásból táplálkozik "anyag", a pusztán "etnikai-nemzeti" univerzális jelentésű "formává, azaz művészetté" válhatott. Mindkét korszakban a "történeti-relatív" megvalósulás univerzális, abszolút "megvalósultsággá", művészetté vált: a partikuláris "etnikai-nemzeti" anyagból univerzális "művészi-nemzeti" keletkezett. Fülep utal a Babits irodalomtörténeti koncepciójában központi helyet kapó középkori latin kultúra univerzalitására is: "Csak egyszer, a középkorban, a gótikában és a skolasztikában, kristályosodik az egység relatív abszolút teljességgé." (115) Mikor Babits azt írja, hogy a "világirodalom a nemzeti irodalmak közege át nyilatkozik", lényegében ugyanarra támaszkodik, mint Fülep, aki az univerzális jelentést hordozó forma különösségéről, "nemzeti-művészi" jellegéről beszél. Az esztétikai érték abszolút jellege, az önmagában való befejezettség és teljesség, a "megvalósultság" univerzalitásának alapja, mely megőrzi és egyetemes érvényűvé teszi megvalósulásának különös, történeti-relatív voltát. A specifikus, etnikai-nemzeti anyagból csak az lehet egyetemes érvényű, univerzális jelentésű, ami formává, azaz művészi-nemzetivé válik, mely éppen művészségének univerzalitása folytán az egyetemes emberi értékek reprezentánsa. Itt van a két koncepció legfontosabb teoretikus találkozási pontja: Fülepnél és Babitsnál egyaránt az univerzális formává válás a művészetté válás kritériuma, mely megszünteti a partikuláris anyagot. Babits így ír: "Paradox kifejezve: a népies csak akkor lehet fölfrissítője és szerves értéke az irodalomnak, ha nem marad népies, ha

a nép nem cél, hanem forrás..." (116) Ez rendkívül egybevág Fülep teoretikus kifejtésével: "De mindaz, amit az analízis mint nemzetit ki tud hámozni, végeredményben csak sajátos eleme és anyaga a művészi formának és kompozíciónak, mely univerzális, e forma és e kompozíció nélkül merő etnikai anyag, lehet érdekes, de még nem művészet. Nekünk itt csak annyiban van közünk hozzá, amennyire művészetté, azaz formává és kompozícióvá válna tuuló az etnikai-nemzeti kontingens világán, és átnyult a művészet univerzális világába. Abba, amelynek külön problémái és törvényei vannak, s ezek döntenek a műalkotás sorsáról, nem pedig az, hogy mennyi etnikai anyag mily hiven van benne kifejezve." (117)

*

Az itt idézett fülepi és babitsi gondolat döntő jelentőségű Korniss egész életművére nézve, s nélkülözhetetlen az "első szentendrei korszak" megértésében. Az 1934–35-ös "mikrokozmosz"-képek szinte képletszerűen mutatják azt az alkotói programot, amit Korniss Fülep és Babits hatása nyomán, konkrét művészeti tapasztalatait felhasználva kialakított a harmincas évek első felében. E képek anyaga jórészt a specifikus, etnikai-nemzeti, illetve tradicionális helyi kötődésű anyag, mely az esztétikai struktúraszervezés folyamatában elveszti merő partikularitását, s mint önmagában megálló, befejezett, zárt struktúra abszolút érvényű formává válik, mely univerzális, mivel az egyetemes emberi értékek prezentációjára képes. A forma és kompozíció teremtette rend egyetemes jelentése révén a sajátos, helyi kötődésű, partikuláris anyag univerzális érvényre tesz szert: az individuum és kollektiva, a privát bensőség és a transzcendencia, az érzéki-materiális-konkrét szféra és az elvont, intellektuális szféra viszonyának, s mindebben az individuum saját "imaginárius" terének (cselekvési terének), a tárgy humanizálásának művészi-etikai problémáját sürüti képi rendszerekbe Korniss. A citera így válik a művészet, az alkotás, a kreatív emberi lét jelképévé, a gyümölcsöstál és kancsó, a hagyma és kenyér a materiális-érzéki világ, illetve a hétköznapok jelképévé, az interieur a privát szféra, az exterieur, a város, a háztetők, a templomtorony pedig a kollektívitás és a tradíciók megtestesítőjévé. Ugyanakkor a jelképek nem pusztán jelképvoltukban jelennek meg Korniss képein, hanem olyan átirásban, melyben minden forma a maga konkrét-vizuális sajátosságával, struktúraalkotó lehetőségével szerepel: így maga a vizuális megformálás hordozza az elsődleges jelentést, míg a képi emblémák ennek konkretizációjához járulnak hozzá. A színhasználat éppígy nem "jelképes", nincsenek verbálisan kötött színek, lokális színek még kevésbé. Mindig maga a konkrét képstruktúra határozza meg egy-egy elem színeit, melyek együttese ugyanakkor a jelképek "mögöttes" jelentéseit támogatja. A picassói mandolin Kornissnál citerává válik, a braque-i szőlőfürtök helyett almás tálak láthatók Korniss "mikrokozmosz"-képeinek csendéletrészletein, s hagyma, vastagon szelt kenyér, ócska pléhtányéron, és a háttérben, a bal-konrácscon keresztül felragyogó mediterrán égbolt határtalan kékje helyett szentendrei, szigetmonostori poros háztetők felett uszó báránnyelűk láthatók. Picasso kitaruló, derűs, a mediterrán tradíció humanizmusából táplálkozó, a lét teljes gazdagságát felmutató balkonos csendéletei, interieurjei és antik fejes kom-

pozíciói mellett Korniss szentendrei "mikrokozmosz"-képeinek harmóniája törékeny, a kreatív emberi lét imaginárius tere a fiktitivás világában kristályosodik képi strukturákká, s az individuum magánya nem oldódik – nem oldódhat – fel valódi közösségben, csak a műalkotásban prezentált egyetemes értékek alkotta "második valóságban". E "második valóságot" manifesztáló esztétikai forma ily módon felszámolja az "anyag" partikularitását, s – Babits szavával – forrásként szolgál csupán az univerzális érvényű, abszolút "megvalósultság", a műalkotás létrejöttéhez. Korniss "első szentendrei korszakának" festményei modellszerűen mutatják ezt a – tudatosan vállalt – folyamatot. "... a mai magyar művészetben mindenki visszafelé kacsint, mi is (Korniss és Vajda – H. L.) visszanezünk a múltba, de egészen más célzattal, azért, hogy még jobban megerősödjünk, s hogy a múlt értékeit megmentsük... és a jövő számára adjuk át." (118) A sokat idézett Vajda-levélből is kitűnik Korniss és a hozzá 1935-ben csatlakozó Vajda tradíció-értelmezése, illetve az a szándék, hogy az etnikai-nemzeti anyagból művészeti-nemzeti formát teremtsenek, mely a legegységesebb emberi jelentéseket manifesztálja. E jelentésstruktúra a legteljesebb módon európai kíván lenni, azaz, a közép-kelet-európai valóság művészi feldolgozása egyetemes érvényű emberi jelentéseket mutat fel, s nem nosztalgikus illúziókat kergető, merőben etnikai-nemzeti kuriózum.

Fülep tétele szerint a forma nem más, mint egy történeti-relatív helyzetben adott probléma sajátos művészi megoldása, ennyiben sajátos, mert nemzeti. Ugyanakkor nem marad pusztán nemzeti, partikuláris, mert a forma magába foglalja az esztétikai megvalósultság univerzális jellegét, az abszolút értékévé tett esztétikai üzenet egyetemes jelentését. A műalkotássá szerveződés tehát az univerzális és a különös "teljes egymást fedése". "... annyira univerzális és annyira nemzeti a forma, amennyire művészi" – írja Fülep. (119) Babits szavaival: ha a népies (azaz pusztán etnikai-nemzeti) nem forrás (azaz "anyag"), hanem cél (azaz kizárólagossá válik partikuláris, etnikai-nemzeti jellegének hirdetése), akkor nem lehet igazi irodalmi érték, nem lehet művészi, mert az univerzális (azaz művészi-nemzeti, s ez maga a forma, mely abszolút).

Ehhez kapcsolódik az a babitsi gondolat, hogy: "Aki egy nemzeti irodalom történetét írja, annak fontosabb lehet a nemzet, mint az irodalom." (120) Azaz, Fülep szavaival: ha megmaradunk a merőben etnikai-nemzeti anyag partikularitásának szintjén, éppen maga a művészet, a művészi-nemzeti "megvalósultság" marad ki, mert az univerzális. "Nekünk itt csak annyira van közünk hozzá (– mármint az etnikai-nemzeti anyaghoz – H. L.), amennyire művészetté, azaz formává válva túlnőtt az etnikai-nemzeti kontingens világán, és átnyult a művészet univerzális világába." (121) Korniss szentendrei programjának ez a gondolat az alapja. Babits fejtegetését tovább idézve: "A világirodalom történetírójának azonban csak az irodalom a fontos. (Azaz maga a művészi-nemzeti, mely abszolút formában jelenik meg.) Ó tulszáll a nemzeteken... (azaz az etnikai-nemzeti partikularitásán). Azt keresi, ami minden közösség számára jelent valamit... (tehát az univerzális esztétikai értéket). Valami abszolútát tár e relativista hajlamu kor elé: a szellem közös valutáját." (122) Azaz, fülepi kategóriákkal: a "minden közösség számára" jelentést hordozó mű – univerzális, éppen a forma abszolút egyetemes érvényű jellege által, mely megszünteti az etnikai-nemzeti kontingens partikularitást.

Összefoglalva az eddigieket, megállapíthatjuk, hogy Korniss Dezső 1932–34 között kikristályosodó, 1935-ben már érett művekben megjelenő új művészi világméretű kialakulására döntő hatást gyakorol Fülep "Magyar művészet" című tanulmányának művészetfelfogása, Babits humanista értékmentő kulturfelfogása, melyet számos, 1930 és 1935 között megjelent esszéjében kifejti, valamint Kosztolányi racionális, "latin-franciás" művészetfelfogása és a Nyugat "harmadik nemzedékének", az "Ezüstkor nemzedéknek" baloldali elkötelezettségű, pesszimiztikus, "védekező" humanizmusa. Ez az alapvetően meghatározó jellegű szellemi kapcsolódás, mely nélkül érthetetlen Korniss 1933 utáni művészete, úgy tűnik, mind ez ideig feltáratlan maradt. Ebből érthető meg Korniss elutasító magatartása a népiességgel kapcsolatban, itt elsősorban Babits esszéi jelentettek utmutatást, mivel konkrétan a harmincas évek művészetére vonatkoznak, noha elméletileg Fülep tisztázza a kérdést. Még egy fontos kérdés merül fel, melynek tisztázására nem vállalkozhatunk teljes mértékben, mivel a dolgot tárgyalta időszakon túlmutat: Bartók zenéjének Korniss művészetére gyakorolt hatása. Bár Korniss rendszeresen hallgatja Bartók előadástjeit a Zeneakadémián, mégis, elsősorban a népdalfeldolgozásokat ismeri ebben az időben. Ezekben Korniss lényegében ugyanazt a szellemi programot véli felfedezni, melyet számára Fülep képvisel: az etnikai-nemzeti anyag esztétikai megformálása során létrehozott univerzális jelentésű, a legmélyebb és legegységesebb emberi értékeket prezentáló abszolút forma megteremtését. Bartók népdalfeldolgozásaiban a népdalok olyan jelentések, a diszsonanciát leküzdő intellektuális rendszerteremtést manifesztáló esztétikai üzenetek hordozóivá válnak, melyek egyetemes érvényűek, s melyek megformálásában univerzális érvényűvé válik minden zenei anyag. "Amit Bartók művészetében megvalósít, az nem kevesebb, mint Kelet és Nyugat nagy szintézise. A folklór találkozik itt a bachi ellenponttal, a mozarti–beethoveni formával és a nyugati harmonikus gondolkodással. Bartók klasszikus mester, mert teljességre törekszik. S egy-maga elég erős volt ahhoz, hogy ezt a szintézist létrehozza. Ha művészetét, helyzetét a zenetörténetben egyetlen mondattal akarnám jellemezni, ezzel ten-ném: Bartóknak olyasmi sikerült, ami előtte senkinek sem valósulhatott meg: Kelet és Nyugat jelképes kézfogása – Oriens és Occidens egyesítése." (123) Az, amit Korniss és Vajda a képzőművészetben megkísérelt létrehozni, azaz "... hidépitők akarunk lenni! Magyarország hidat képez Kelet és Nyugat, Észak és Dél között..." – mélyen rokon program a bartóki művészettel. Épp-igy rendkívül fontos a dualitás mozzanata Korniss szentendrei "mikrokozmosz"-képeiben, mely a materiális és spirituális, érzéki és intellektuális, individuális és kollektív, interieur és exterieur, antropomorf motívumok és architektuális motívumok kettősségében jelenik meg. E sajátos dualizmus kialakulásában Bartók zenéjének hatása is szerepet játszott. "Bartók világmérete duális – nem sötét és nem világos, hanem sötét és világos, mindig a kettő együtt, elválaszthatatlan egységben és összeforrottságban, mintha a polaritás volna az egyetlen keret, melyben az eszmei vagy drámai mondanivaló megnyitvánulhat." (124) Bartók világméretű hatása Korniss művészetére az 1945–1954 közötti "második szentendrei korszak" műveiben még pregnánsabban jelentkezik. A harmincas években Korniss elsősorban érzelmileg, intuitíve kapcsolódik Bartók zenéjéhez anélkül, hogy bármilyen zenei szerkezeti modellt tanulmá-

nyozna, vagy a bartóki zenét analizálná, vagy saját művészetében rekonstruálni próbálná. Ugyanakkor Korniss nem tudományos alapon gyűjt motívumokat, nem az általa megismert tárgyi anyag történeti értéke foglalkoztatja, mint Bartókot. Korniss számára minden fölhasználható, ami alkalmas olyan képi átírásra, melynek során a kornissi mikrokozmosz megfelelő részévé válhat. Így Korniss beépíti szentendrei "mikrokozmosz"-képein is a tényéros-hagymás-késes-kenyeres csendéletrészt, melyet már korábban, az 1929-es és 1930-as geometrikus, fotóberagasztással kiegészített, proletárkörnyezetet, külvárosi szegénységet felidéző "konstruktív-szürrealis" képein többször megfestett. (125) Éppígy barokk architektúra-elemek, szerb és sváb motívumok keverednek a "tisztá" paraszti tárgyi motívumokkal, valamint táji motívumokkal.

További, összevetésre érdemes probléma a bartóki zene "technikai szintézise", (126) melynek analógiája Korniss művészetében is felmerül, elsősorban a harmincas évek elejéig kialakult európai képzőművészeti irányzatok, elsősorban a konstruktivizmus, a szürrealizmus és egy sajátos, francia-mediterrán "poszt-kubizmus" egységes képi rendszerben való szintétizálásának igényében. Természetesen relativ szintézisről lehet csak szó, hiszen mind az expresszionista, mind a neonaturalista és neoklasszicista tendenciák kivülesnek Korniss képi rendszerén, azzal nem hozhatók közös nevezőre. Korszakunkban tehát elsősorban egy intuitív, érzelmi kötődésről beszélhetünk Bartók zenéjével kapcsolatban, melyet némiképp tudatosabbá tett Fülel művészetfelfogásának megismerése.

A SZENTENDREI PROGRAM KIBONTAKOZÁSA

Korniss 1933-ban, Pesterzsébeten készíti "Parasztasszony" c. olajképét, mely "anyagát" tekintve, elsőként nyul specifikus, az etnikai-nemzeti kontingensbe tartozó motívumhoz. (127) Ugyancsak 1933-ban festi "Bölcső" c. olajképét és két tájkompozíciót (128), az előbbi kép népi ornamentikával díszített tárgy festői feldolgozása, míg az utóbbi két kép a dunai táj élményét rendező konstruktív-intellektuális rendszerbe, melyben a víz, a hegyek, a felhők mind a geometrikus képarchitektúra részelemeivé válnak. Ugyanakkor ezen a két kis képen már megjelenik a mikrokozmosz-szerű, mind a négyoldalról lehatárolt, befelé szerveződő képépítési modell, mely majd a következő két-három évben válik döntővé Korniss festészetében. Ebben a kompozícióban a motívumok közötti kapcsolatok a középpont felé mintegy "sűrűsödnek", pontosabban a függőleges és vízszintes rendező tengelyek metszéspontjai köré csoportosulnak. A tájkompozícióban megmarad a táji jelleg, megmarad az utalás a konkrét motívumra, de "eltűnik" a motívum esetleges, egyedi jellege, a geometrikus struktúra részévé válik, annak differenciáló elemévé alakul a motívum különössége. Ezek a kis kompozíciók az 1934-35-ös "mikrokozmosz"-képek előkészületei, kísérletek zárt, intellektuális rendszerek szervezésére, melyekben ugyanakkor a konkrét motívumok sajátos jellege a struktúra részeként szerepet játszik, szemben az 1928-as tisztán geometrikus strukturákkal. 1934-ben készíti Korniss azt a két pasztell-képét, melyek közvetlen előzményei az 1935-ös "Szentendrei motívum I.-IV." sorozatnak. (129) A "Madaras fiu. Szentendre" c. pasztell átmenetet képez Kor-

niss fejsorozata és a szentendrei "mikrokozmosz"-képek között. Motivumkészletében megjelenik a szentendrei oromfal, két kerek ablak-szemével, megjelenik az az architektúra, mint az interieur, de egyben az exterieur "tere", s a fiufej a madárral Korniss korábbi éveinek motívumvilágát is reprezentálja. Az 1927-es "Galambász" c. rajz ugyancsak ezt az "epikus" témát dolgozza fel, az 1934–35-ös "Kompozíció házmotívummal és madárral" c. akvarell, figura nélkül, ugyancsak ezt a témát variálja. (130) A "Madaras fiu. Szentendre" c. pasztell álló téglalap alaku papíron, homogén pasztellfelületekkel, illetve néhány helyen szürkés tónusokkal kialakított, geometrikus szerkesztettségben jelenik meg. A "mikrokozmosz" egységes tömbjét – mely exterieur és interieur egyszerre –, baloldalon kék háttér – vagy függőleges lezáró sáv – határolja, mely egyben a levegő kékjét is idézi. Annál is inkább, mert balra, a négyzetes formába foglalt belső kompozíciós egység lezáró elemeként, megjelenik a jellegzetes, és a további 1935-ös képeken újra és újra visszatérő szentendrei oromfal motívum: fehér, egyenlő szárú háromszög, két fekete kerek ablakkal, mely tekintetet sugall. Emögött a házmotívum mögött kék térség nyílik, ez az exterieur tere. A két jobb oldali lezáró sávja kadmiumsárga, okker és umbrabarna színek-ből áll. A jobb szélen, alul, ismét visszatér a kóbaltkék, éppígy a kép bal szélén a sárga. A függőleges egyenesek által határolt hasábon belül bal oldalt egy madárka látható, jobbra, a sötétszürke lezáró formával kísérvé, egy emberi figura, mellkastól felfelé. Arca geometrikus elemekből képzett, a kép középpontjában helyezkedik el. Sárga, fehér, szürke, barna és zöld színek jelennek meg az interieur terében, mely egyben az emberi tekintet tere. A tárgyi és figurális motívumok teljes egybejárásása egy régebben megkezdett folyamat betetőzése: az 1932-es "Narancs női fej", majd az 1933-as "Fej" c. olajképen jelent meg ez a probléma – az utóbbi képen maga a mikrokozmosz-szerű komponálásmód is megfigyelhető csiraformában. 1934-től már tudatosan foglalkozik Korniss az emberi arc, fej és a házmotívum, illetve város-architektúra képi szintézisével. A bal oldalon megjelenő madár-motívum lírai-epikus elemet rejt magába. Az 1927-es "Galambász" c. rajzhoz képest ez a pasztell a madár-fiu motívumot is a stabil struktúra részévé szervezi, mintegy az architektúra és a figurális motívum találkozásának metszéspontjába helyezve. A fiufej és a madár-motívum közötti kapcsolat szubjektív, intim jellegű, ezért az interieur terébe tartozó mozzanat. Az architekturaként felfogott geometrikus elemek részint viszont behatolnak abba: objektív rendszerük elemévé szervezik a szubjektív szféráját. Az exterieurban már maga az egész, az egységes struktúra jelentkezik, melynek differenciáltsága a mikrokozmosz "ideális" teljességét, homogén rendszerként megjelenő, de heterogén mozzanatokból szerveződő struktúráját "dinamizálja". Ez jelentkezik a primér szinstrukturában is: a racionális megépítettség a színmezők intenzitása által mozgásba jön, s így, ebben a mozgó, többpólusu rendszerben jön létre egy harmonikus állapot, a rendszerszerűség biztosításával.

1935 nyarán Korniss és a Párizsból 1934 végén hazaérkező Vajda, Szentendrén és Szigetmonostoron dolgozik. Ez év őszén és telén festi Korniss a "Szentendrei motívum I.–IV." sorozatot, melyek első szentendrei korszakának összefoglaló művei. (131) Nyáron Korniss elsősorban pasztelleket készített, míg Vajda többnyire ceruzával rögzíti motívumait. Korniss ezeket a pasztelle-

ket Pesterzsébeten olajjal, vászonra, nagy méretben festi meg, természetesen erős változtatásokkal. Kettőjük alkotói felfogásának különbségéről több helyen olvashatunk. (132) Itt csupán annyit jegyzünk meg, hogy míg Vajda ekkor főként különálló, alig átfogalmazott, egyetlen vonallal rögzített motívumrajzokat készít, melyeket később használ fel komplex, számos motívumsíkot egymásra vetítő kompozícióiban, addig Korniss 1935-ben már "kész" művekkel jelentkezik, melyek a korábbiakban elemzett három-négyéves fejlődés összefoglalói. 1935-ben Korniss már összegezi mindazokat a képépítési sajátosságokat és kompozíciós megoldásokat, melyek 1933 óta nyomon követhetők festészetében. 1935 nyarán készül Kornissnak az a kis pasztellképe, melyet 1935 őszén olajban, meglehetősen nagy méretben újra megfest: a "Szentendrei motívum I." c. olaj- és pasztellkép. (133) Mind a két képen lényegében azonos kompozíciót alakít ki Korniss: az interieur és az exterieur szférájára utaló formák egy csendéletet fognak közre, a csendélet mintegy a kép "interieur terének", azaz a privát szférának a középpontja. Érzéki, lágy, festői formálás jellemzi mindkét képet, ugyanakkor ez a festői érzékiség az objektív-architektúrális rendszer "személytelen" strukturájába épül, mintegy arra rétegződik. Festői érzékenységük a struktúra része, kolorisztikus és fakturális finomságaik a kép egészébe kötődnek, a színmezők ritmikája a zárt, egy tömbbe fogott struktúra minden pontján rezonanciát kelt. Az exterieur a kép felső sávjának tetőkre utaló formáiban, a bal oldalon kiemelkedő, immár jellegzetesnek mondható szentendrei oromfal motívumában, valamint a tetők felett megjelenő felhők motívumaiban reprezentálódik. Ismét Picasso, Braque, Gris 1920–26 közötti "mediterrán" csendéleteire kell utalnunk, ahol az exterieur – mely a mediterráneum kulturális tradícióira, a mítoszra is vonatkozik – konkrétan beszerveződik a csendélet kialakításába, azaz az interieur formálásába. Picasso balkonos csendéletei vagy akár Matisse interieur-kompozíciói, melyekben az erkély rácsának árnyéka éppúgy a csendélet részévé válik, mint a tenger, a felhők, a háztetők, melyek – az antik motívumokkal együtt – a mediterráneum szellemiségét manifesztálják – rokon problematikát mutatnak. Korniss szürrealis áthatásokat, motívum-áttünéseket és kubisztikus formaalakítást éppúgy felhasznál, mint a többnyire homogén színmezők kontúr nélküli egymás mellé helyezéséből adódó primér szindinamikai feszültséget. A motívumok ambivalens értelmezése, az antropomorf utalások (például az ablak-tekintetek vagy fejmetamorfozisos az épületrészek kialakításában), az architektúra kettős jelentősége, "belső" és "külső" jellege a képstruktúrában: mindez kiszélesíti a mikrokozmosz imaginárius terét, melyben a teljesértékű lét, a kreatív aktivitás manifesztálódik. Ugyanakkor a szigorú sakra vonatkoztatás, a primér szinkapcsolatok döntő jelentősége, a szín "kreatív" használata, azaz motívumteremtő jellege: mindez "leköti", vagyis meghatározza ennek az imaginárius jelentésrétegnek a funkcióját. Nem transzcendens irányba futnak az utalások, nem "ellenőrizhetetlen" vagy szubjektív az asszociációk által megmozgatott terület, hanem a konkrét struktúra része, a struktúra "elasztikus" vagy dinamikus jellegét erősíti, s nem a strukturát gyengíti. (Az "ellenőrizhetőség" természetesen éppúgy relatív és metaforikus értelmű, mint pl. az "objektív" vagy "szubjektív", pusztán arra utal, hogy a struktúra integrálni képes, sőt, kívánja a nagy mozgástérrel rendelkező asszociációs pályákat, s nem mond le

a racionális megépítettségéről, azaz a képstruktúra imaginárius tere zárt struktúrát reprezentál.) A motívumok nem transzcendens szimbólumokként, hanem konkrét képi elemekként, színterületenként vesznek részt a struktúrában, szimbolikus utalásaik így nem "függetlenedhetnek" magától az egész rendszertől: jelenlétük konkrét, jelenlétüket maga a struktúra határozza meg, s mögöttes rétegük olyan mértékben jelentkezik – a primér szinstrukturán keresztül –, amily mértékben maga a struktúra egésze indokolja. A képstruktúra konnotációs rétegei mindig a konkrét szindinamikai rendszer egészére vonatkoznak, nem pedig annak valamely – a képstruktúrától független konvenció által – kiszakított részére. Korniss "Szentendrei motívum I.–IV." sorozatában a motívum mindig konkrét: adott színmezőben szerveződő, ahhoz kötött, primér-szindinamikai indokoltású mozzanat, melynek konnotációs terhelése a struktúra egészére vonatkozik. Mögöttes rétegei mintegy a rendszer egészét átjárva, dinamizálva lépnek be, sohasem független (fogalmi-verbális) apparátushoz kapcsolva. Korniss motívumai ezért nemcsak hogy az adott képstruktúrában konkrétan értelmeződnek, de maga e struktúra teremti őket mint új minőségeket, mivel csak ebben a struktúrában aktivizálódnak azok a jelentések, melyek mozgásba hozzák az egyes motívumokat is.

Az 1935 őszen és telén festett "Szentendrei motívum II." című nagyméretű olajkép (134) mutatja talán legkomplexebben azt a problematikát, melyet Korniss – Fülep, Babits és a Nyugat "harmadik nemzedéke" hatására – kialakított a harmincas évek első felében, s melynek kiteljesedése csak 1945 után következik be, olyan összefoglaló művek megalkotásával, mint az 1946-os "Kántalók", az 1947-es "Bölcső", az 1948-as "Tücsöklakodalom" és az 1950-es "Szerb temető". E képeken, éppúgy mint a "Szentendrei motívum"-sorozaton, olyan anyagot használ fel Korniss, mely – fülepi kifejezéssel – az etnikai-nemzeti kontingens része, illetve tradicionális jellegű, a képstruktúrában azonban olyan minőségi átalakítást hajt végre, hogy a formává szervezés folyamán ez az anyag, levetkőzve partikularitását, a teljes értékű lét mikrokozmoszát alkotó, univerzális jelentésű művészi rendszerré válik. A "Szentendrei motívum II." kétközpontu kompozíció: a bal oldali motívumcsoport az interieur, a szubjektivitás, az érzékiség és a hétköznapi világ, a jobb oldali, kecsesen felépített motívumcsoport az exterieur, a kollektivitás, az intellektualitás szférája, a tradíció, a mítosz, az ünnepek világa. A két csoport függőlegesen élesen határolt sávokkal zárul le, s a képmező alsó szélével sem érintkezik a kompozíció. A két motívumcsoportot elválasztó függőleges sáv, mely a képmező felső sávjából nyulik le a legalsó sávba, elválasztó funkciója mellett érdekes módon kohéziós szerepet tölt be: a képi egység erősítője. A kép felső sávját alkotó "ég" homogén, minden belső árnyalástól mentes, személytelenül festett felület, a két motívumcsoport közé kerülve beépül azok geometrikus struktúrájába, anélkül azonban, hogy elvesztené kapcsolatát a távlatot nyitó felső sávval. Ez jellegzetes megoldás Korniss 1934–1935-ös képein. Hasonló szemléletet mutat a felhők elhelyezése, ismét csak kettős funkciója a háttér, illetve felső lezáró sáv. A bal oldali motívumcsoportot lezáró felső elem a jól ismert szentendrei ház, két kerek ablak-szemével, ez tekintetet asszociál. A bal oldali felső sáv háromszög és rombold formái háztetőket idéznek, ugyancsak városképi asszociációkat kelt a megtört lezárás: háztetőket, domboldalra felkuszó apró

házacskákat idéz. Intim belső udvart jelöl az ives szentendrei ablak, s ezt idézik a kőfalakra és kapukra utaló motívumok. Mig a háztetőkre és a városképre való utalás az exterieur szféráját idézi, a kis belső udvar mintegy átmeneti elem a külső és belső, kollektív és individuális között. A csendélet egyértelműen a bensőség, az érzékiség, a szubjektívitas, a privát lét szférájára utal, ezt hangsúlyozza a gyümölcsöstál, a füles kancsó, a terített asztal is, mely most már átértelmezi maga körül a teret, s interieurként jeleníti meg a bal oldali motívumcsoport központi motívumegyüttesét. A "szürreális" éppen ez: a motívumok állandóan átértelmeződnek, állandóan olyan viszonylat-rendszerbe kerülnek, hogy mintegy "maguk köré" rendezik azokat az elemeket is, melyek – más szempontból – éppen őket rendelik magukhoz, vagy utalják egy másik viszonyrendbe. A motívumkészlet ambivalens, s mégis a konkrét dekoratív struktúra elemeként szerveződik.

A jobb oldali motívumcsoport a transzcendens, illetve intellektuális szférára utal: ugyanakkor a templommotívum feletti felhők átbillentik az érzéki-konkrét világba. Így – bizonyos értelemben – ironikus mozzanat csempésződik a jelentésstruktúrába: a transzcendencia "visszavétele", illetve érzéki-konkrét-profán elemekkel való "lekötése". A kornissi képépítés kristálytisza, logikus jellege nem transzcendens-spekulatív, hanem érzéki-konkrét irányban realizálódik, s ennek legfőbb letéteményese éppen a szín. A szín, mely fokozott intenzitásában "testként", konkrét, "fizikai" mozzanatként jelenik meg, s amely minden motívumot homogenizál – ambivalens jelentéseit megtartva –, a szín, mely radikálisan síkban tartja a térértékeket is magába foglaló motívumot, s egyenértéküsíti a különböző – hierarchikus – értékeket hordozó elemeket. A szín döntő motívumteremtő s egyben struktúraszervező elem. A szín ilyen felfogása primér dekoratív színstruktúrába szervezi, s szinkron (primér) rendszerként értelmezi a diakrón (szimbolikus-epikus) utalású motívumokat, de úgy, hogy nem szünteti meg az ambivalens utalásokat. A szín primér jelentősége és a motívum szekunder jelentésrétegei között éppen a szín aktivitása, struktúraszervező jellege teremt egyensúlyt: azáltal, hogy a struktúraszervezés folyamatában a motívumok mint szintestek, mint eleve szín által értelmezett elemek vesznek részt. A motívumok ambivalens jelentésrétegeinek lehetőségeit a struktúra racionálisan szervezi – éppen a szín konkrét és kreatív használata által. Az így létrehozott képstruktúrában az eredetileg "etnikai-nemzeti" és tradicionális, helyi kötődésű anyag minőségileg átértelmeződik, s a mikrokozmosz az individuum és a kollektívitas, a szubjektívitas és a kollektív mitosz közötti harmonikus viszonyt manifesztáló, a kreatív lét terét (szinterét) alkotó imaginárius tér képi konkretizációjává válik. Az érzékiségbe ágyazott intellektuális (– a színintenzitás és dekoratívitas az intellektuális geometriai rendszer hordozója –, profán és spirituális, a munka és a mitosz a mikrokozmosz "eszményi" teljességének része lesz, az interieur, mely az intimitás, individualitás, érzékiség s a hétköznapok szférája, strukturálisan az exterieur világába nyulik. Nem ellentét, hanem egymást feltételező egység e két pólus, mely csak is egymáson keresztül nyilatkozik meg. (135) Így válik a sajátos anyagstruktúra egészének – immár új minőségű – mozzanatává, a szemlélődés az aktivitás részévé, az érzéki-közvetlen az intellektuális hordozójává, s az "etnikai-nemzeti kontingens" univerzálissá, "művészi-nemzetivé" a műstruktúra értéke-

remtő aktivitása által. A történeti-relatív "megvalósulás" így válik "relative abszolút", univerzális "megvalósultsággá", melyben a sajátos kornissi problémafelvetés – mely sajátosan közép-kelet-európai talajból indul ki – univerzális jelentőségűvé.

Még inkább jól példázza ezt a művészi jelentést Korniss másik 1935-ös főműve, a "Szentendre-i motívum III. (Csendélet citerával)" c. olajkép. (136) Korniss itt is csendélet-motívum köré szervezi a képstruktúrát: a terített asztalon citera, kenyér, tányér hagymával és paprikával, mellette kés, füles kanocsó. A motívumok itt is, mint az exterieur szférájára utaló motívumok (tető, ház, ablak) esetében jellegzetesen szentendreiek. Ugyanakkor képi struktúrába szervezve megszűnik – megszüntetve-megőrződik – helyi kötődésük: az érzéki, profán szféra, a szubjektivitás; intimitás szférája, de egyben a művészet, a kreatív emberi aktivitás legtisztább megnyilvánulásának is jelképeivé válnak a motívumok. A primér-dekoratív színstruktúra mintegy lehántja róluk a helyi kötődés mozzanatát, megfosztja őket "egyedi-naturális" jellegüktől; univerzális jelentések hordozóivá alakítja a motívumokat. A képen jellemzőek a meleg kék, zöld, barna és szürke árnyalatok, valamint a kép alsó mezőjében megjelenő, a fekete-kék-zöld síkformákba hasító két párhuzamos angolvörös csik – az asztal lábai –, e színek mind homogén síkformák belső árnyalástól mentes színmezőiben jelennek meg. A színek érzéki, dekoratív jellege nem a tárgyak naturális jellegéhez, sem a helyi színekhez nem kötődik: az egymás mellé kerülő gazdag kék árnyalatok és a közöttük megjelenő számos barna-zöld-szürke szín adja ezt a dus festői-érzéki hatást. A motívumok tárgyi utalásai megmaradnak, de maximálisan a struktúrába lekötvé, csakis annak részeiként. Így rendeződhetnek további jelentésrétegek, "differenciáló" jelentések hordozóivá, megtartva tárgyi utalásaikat – irányított pályákon. Az intellektuális rendező civ magukban a motívumokban, illetve a motívumokat alakító színmezők összefüggéseiben éppúgy jelen van, mint a geometrikus alapstruktúrában. Ez a racionális alapjelentés univerzális érvényű. Éppígy a motívumok értelmezéséből – képi átértelmezéséből – szerveződő mikrokozmosz totalitásgényű, a létezés egészét megragadni kívánó, az individuum szféráját a kollektivitás és az érték szférájába vetítő komplex jellege, mely a mikrokozmosz imaginárius terét a – fiktitás szintjén felmutatott – kreatív emberi aktivitás terévé teszi. Ez a komplexitás a kornissi humanizmus egyik mozzanata, mely az értékcentrikus, új minőségű lét ideálján alapul. A racionális alkotás, az intellektus konkrét jelenléte az alkotófolyamat egészében: ez a kornissi humanizmus másik fontos mozzanata. Ez ugyanakkor nem zárja ki a konnotációs jelentéskapcsolatok transzcendens rétegeit. Az ambivalens elemek struktúrába szervezése, az állandó átértelmezésből adódó feszültség a mikrokozmosz keretein belül, konkrét képi rendszerben nyer feloldást: ez a termékeny feszültség a kornissi világ jellegzetes mozzanata.

Korniss 1935-ben további csendélet-kompozíciókat alkot. Geometrikus megformáltsága a "Szentendre-i motívum IV." c. olajkép, (137) mely ugyancsak az intimitás, a szubjektivitás szféráját képező interieurt vetíti ki az exterieur szférájába, de ez mintegy fordítva is jelen van: az exterieur, a kollektivitás, az aktivitás, a mítosz lép be az interieur világába, megszüntetve annak partikuláris jellegét. A háttér kékjében megjelenő felhők nemcsak ezt az exterieurt idézik, de egyben Korniss "mediterránum-ideáljára" utalnak: a táj külső harmóniájá-

ban kiteljesedő belső harmónia igényét jelzik. Ugyanakkor, amint azt Körner Éva megállapítja, a kompozíció anyagi-érzéki közegét reprezentálják: "Korniss az érzékelt, izlelt földi realitásokkal építi a maga elvonatkoztatott világát: harmóniateljeségét. Ez a lebegő, transzcendens mikrokozmosz nem vonatkoztat el az érzéki világtól, mint Vajdáé, nagyon is otthon van abban. Korniss színekkel, érzékletes, színes felületekkel dolgozik, soha a Vajda-féle szublimált vonalrajzzal, az ő tere anyagi tér, levegőtér, felhők is láthatók benne, mikrokozmosza anyagokból áll, s az absztrakt formák evilágiságára minduntalan felhívja a figyelmet egy-egy tárgyi súlyában megfogalmazott motívum. Korniss elvonatkoztatása az e világban immanens szépségre és harmóniára vonatkozik..." (138)

Ebben a mikrokozmoszban azonban jelen van a tragikus mozzanat, aminthogy az univerzalitás integrálja a létkérdések mindegyikét. Korniss 1935-ös "mikrokozmosz"-kompozícióinak harmonikussága nem feledtető, nem a kellemességbe belefeledkező, olvatag, nem pusztán megnyugtató jellegű. Ellenkezőleg. A struktúra intellektuális megépítettsége, "szigora", ökonomikussága egyben koncentrált figyelmet is jelent: a lényegtelen, partikuláris, esetleges visszaszorítását, illetve az univerzális rendszerbe való integrálását jelenti. Ebben a folyamatban az érték a döntő mozzanat, amint a "mikrokozmosz"-kompozíciók értékrepresentáns motívumok egymásra rétegződéséből épülnek. A "mikrokozmosz" kifejezést nem pusztán kompozíciós-technikai értelemben használjuk, hanem a teljesértékű, kreatív lét "modelljeként" felfogott, stabil értékstruktúrát, új minőségű imaginárius teret manifesztáló képi rendszer megjelöléseként. Ebben a hangsúly a teljesértékűségen van, az emberi lét univerzális – és tradicionális – értékeinek megőrzésén, illetve aktív és konkrét ujratereemtésén – az új minőségű imaginárius tér létrehozása által. A kreatív mozzanat döntő, az új vizuális entitás létrehozására irányuló aktivitás által új értékstruktúra keletkezik – a fiktitivás szintjén. Ez a mozzanat a tragikus: hiszen az 1930-as évek magyar társadalmi valóságában a kornissi törekvések nyilvánvalóan csak a fiktitivás szintjén kristályosodhattak – a fennállóval szemben – új értékstruktúrává, s a kornissi mikrokozmosz nemcsak ennek az új minőségű létnek, a kreatív emberi aktivitásnak imaginárius tere, de egyben védekező, biztos oltalmat nyújtó "ideális architektúra", mely a fiktitivás szintjén építi fel az értékcentrikus-értékmegőrző kreatív lét "terét".

Korniss 1935 őszén, már Pesterzsébeten festi "Emlék" című olajképét, mely az ugyancsak 1935-ös, nyáron festett "Szentendrei ház. Malom" című kisméretű olajképpel együtt líraibb, szűbjektivebb hangvételű. (139) Az 1934–1935-ös "mikrokozmosz"-képek sorozatában az "Emlék" képviseli leginkább az 1937-ben felerősödő, oldottabb, líraibb, személyes élményekre utaló, a primér ecsetvonás által teremtett festői gesztusnak teret juttató felfogást. Ugyanakkor kompozíciója, motívumkészlete és a jelentésstruktúra alapproblémája szempontjából teljesen a szentendrei, szigorúan felépített "mikrokozmosz"-kompozícióknak felel meg, noha fejkompozíció. A fejkompozíció geometrikus alapformákra épül rá, -architektúrával kombinálódik, s stabil geometriai viszonylatok által meghatározott. Közeli rokona az 1934-es "Madaras fiu. Szentendre" c. pasztell képek. Itt is, ott is a fejmotívum és az architektúra (város, ill. ház) összekapcsolása a döntő kompozíciós mozzanat. Ez képviseli a mikrokozmosz teljességét, a személyes és általános, individuális és kollektív, helyi-tradicionális és

univerzális, illetve az érzéki-materiális és az elvont-spirituális pólusainak jelenlétét. Itt is, ott is bizonyos epikus-lírai elem kerül a kompozícióba: az "Emlék" c. képen a szubjektív emlékezés valamely konkrét élményre, szomorúság hangulat, az eltűnt utáni vágyakozás, illetve sóvárgás az ideális iránt, a másik képen a fiú és az énekesmadár "kapcsolata", a madárdal hallgatása, a madár őrzése, "szavának értése" (népmesei jelleg, akárcsak az 1927-es "Galambász" furcsa, különös külvárosi meseszerűsége). Éppen ebben a szubjektív mozzanatban rejlik a tragikusság, az élmény, a vágy és az állandó, az adott, valamint a szubjektum és az objektív "környezet" között feszültség támad, mely az ideális teljesség megvalósíthatóságának fájdalmas messzeségét sugallja, illetve a teljesértékű lét fikтив, ideális szférában való kiteljesedésére utal. Az emlék nemcsak valamely múltbeli élményt idézi fel, hanem a vágyat a harmónia, a teljesség után: az "Ezüstkor" művésznének nosztalgiját az "Aranykor" teljessége iránt, melyben magát az emberi teljességet, a humánus megvalósulását látja Korniss. A személyes gesztust őrző ecsetvonás hordozza, de egyben differenciálja ezt a jelentésréteget: esetlegessége éppen az emlék bizonytalanságát, a nosztalgját, a vágyalom álomszerűségét idézi, míg a kép egészének megformáltsága, szigorú geometrikus felépítettsége a racionalitás jelenlétét, a "vágyalom" realitását, logikus, racionális voltát, "megteremthetőségét" (- vagy fikтив megvalósíthatóságát -) reprezentálja, s egyben bizonyos "távolságtartást" jelent. Ez utóbbi fontos mozzanata Korniss groteszk-felfogásának, ugyancsak fontos mozzanata a kornissi groteszk humanista alaprétegének, mely nem engedi merev sémává válni az értékeket, mintegy állandóan konroll alatt tartja őket. Ez különösen pregnánsan jelentkezik 1944–1954 közötti művein. (140)

Korniss 1935–1937-ben néhány lazán, oldottan festett, többnyire a "mikrokozmosz"-sorozat témájával rokon képet fest: a több változatban készített "Csendélet ház- és templommotívummal" (141), a "Csendélet korsóval" és "Szentendrei utca" (142) képei tartoznak ide. A "Csendélet ház- és templommotívummal" és a két "Monostori csendélet" lényegében a mikrokozmosz interieur-szférájának megfogalmazása, festőibb, líraibb, oldottabb felfogásban. Stílusukra a kubista szerkesztés, a sikra vonatkoztatás és a primér színdekoratív struktúra kihangsúlyozása egyaránt jellemző. A kis gouache-változat sajátos megfogalmazása a "Szentendrei motívum II." c. olajképen megoldott kétközpon-tu, komplexitást, valódi mikrokozmoszt manifesztáló rendszernek, festésmódja viszont eltérően a "Szentendrei motívum I-IV." sorozattól oldottabb, vázlatosabb, szubjektivebb, illetve élményjellegűt mutat. Némi bizonytalanság érződik a komponálásban: a probléma teljes megoldását a "Szentendrei motívum II." és III. olajképek jelentik. Ugyancsak az oldottabb, festői stílushoz kapcsolódik az 1937-es "Csendélet petroleumlámpával és hegedűvel" c. kép két változata. (143) Mindkét változatra jellemző a szerkezetnek a primér ecsetvonáson keresztül megjelenő volta, az, hogy az személyes festői gesztus egyben a kompozíció alaptengelyeinek hordozója. A csendéletek "anyaga", bár hordoz szimbolikus utalásokat (hangszer, önarckép), alapvetően nem a szentendrei "mikrokozmosz"-kompozíciók tárgyí motívumaiból választott. Éppígy a kompozíció sem kapcsolódik Korniss szentendrei programjához. Fontos mozzanat a sikszerűség értelmezése a fény által. Ebben a "háttér" és "előtér" szerepe is megváltozik: a két sík közötti összekötő erők "motívumként" jelentkeznek, ezek töltik be a kép te-

rét. Ez nem illuzionisztikus tér, hanem az ecsetvonások érzelmi töltése és a fénykezelés által dinamizált képi történések tere. Ez a dinamikus jelleg és az ecsetkezelés indulati töltése, a gesztus érvényre juttatása erős feszültséget jelent. Ebben egy "fix pont" van: az önarckép, mely bekeretezve lóg a falon a csendélet felett. Ez tükörként is felfogható, mivel az önarcképen látható fej helyzete megegyezik a néző és a festő helyzetével. Ez a motívum egyben más érték-szint jelenlétét is jelzi, éppígy a hegedű: ennyiben még némiképp rokon a "mikrokozmosz"-sorozat problematikájával. De itt már nem jelenik meg a teljesség igénye, nem univerzális értékstruktúrát manifesztál a mikrokozmosz, hanem az intimitás, a szubjektív szféra dominál. Mintha a mikrokozmosz a megvalósíthatatlan teljesség, a fiktitivás szintjén átélhető kreatív lét után sóvárgó individuum interieur-szférájává vált volna, melyben a hegedű és az önarckép egy elvesztett teljesség magukra maradt, elárvult tárgyi rekvizitumai lennének.

Az önarckép és a csendélet egy kompozícióban való egyesítésének hasonló példáját mutatja Kmetty "Csendélet önarcképpel" c. festménye. Kmetty festészetének Korniss korai műveire gyakorolt hatását már érintettük, jelenleg sokkal áttételesebb hatásról beszélhetünk, még akkor is, ha maga a kompozíció hasonló. Kmetty képén az önarckép nagyobb helyet foglal el, tükör jellege is erősebb. Korniss képén a csendélet kialakításában fontos szerepet kap a pertóleumlámpa s maga a kendővel körülvett kis kép is. A csendélet elkülönül, de a fényhatások által mintegy egy síkban van a csendélettel, mely síkszerűbb, mint Kmetty képén. Korniss képén az indulati réteg erősebb, Kmetty képén a statikusság és racionalitás. Korniss erősebben síkban tartja a kompozíciót, de a fakturális alakítás és a fény által mintegy "kitágítja", térbe feszíti a kétdimenziós struktúrát. A tértértékek a kép indulati töltését is fokozzák. Kmetty képén erősebb a fiktitív térbeliség, nincs indulati töltés, sem faktura. Korniss kompozíciójának olajváltozatán dominálnak a kékes, ezüstös, krómoxidzöld árnyalatok, s különösen az ezüst és szürke jelenléte fokozza az érzelmi töltést.

Korniss 1932 és 1937 között nem szerepel kiállításokon. A KUT tárlatán állít ki egy kis csendéletet, 1937-ben. 1935-ben festi "Piros fej" c. gouache képét, (144) melyet a KUT visszautasít: kolorisztikus szempontból túl "vadnak" találja. 1937-től, bár kiállít a KUT-tal, továbbra sem tudja bemutatni azokat az új műveit, melyeken a harmincas évek magyar festészetében, a Derkovits halála utáni művészeti korszakban, meglehetősen kevésbé kapcsolódva kortársaihoz, új művészi szintézist próbál teremteni – a szó nem pusztán stílus értelmében, hanem a fülepi műalkotás-modell értelmében. Az 1934-ben és 1935-ben festett "mikrokozmosz"-képek nem kerülnek be a Nemzeti Szalon termelbe, így a harmincas évek második felének művészeti közéletébe sem. Korniss szintézis-kísérlete, melynek központi gondolata a teljesértékű, kreatív létet, a tradíciók humanista újraértelmezését manifesztáló, új minőségű imaginárius teret teremtő mikrokozmosz (– melyben az etnikai-nemzeti "anyag" univerzális jelentésű művészi-nemzeti "formává", azaz abszolút műalkotássá strukturálódik –), 1937 körül megszakad. Ebben a társadalmi-politikai szituáció rosszabbodása, a magyarországi jobboldal és a nemzetközi reakció előretörése, a teljes intellektuális elszigetelődés, a magány éppígy közrejátszott, mint Korniss anyagi helyzetének rosszabbodása. A háború kitörése megpecsételte ezt a folyamatot. Korniss ekkor úgy érzi, hogy

minden erőfeszítését széttöri maga a történelem, s a mikrokozmosz eszményi teljessége helyett a világháború és fasizmus apokalipszisa válik valósággá.

Szentendrei "mikrokozmosz"-sorozata után néhány kisebb igényű, oldottabb, líraibb képet fest Korniss, többnyire ezekkel szerepel a KUT tárlatain. Az 1937. nov.–dec.–i "Jubiláris KUT kiállítás"-on Korniss egy korábbi pasztell csendéletet állít ki. (145) Ezt még Pesterzsébeten készítette, motívumaiban – madárkalitka, csendélet asztalon –, valamint színhasználatában – zöld árnyalatok – az oldottabb, a személyes festői kézjegynek teret engedő, széles ecsetvonásokkal festett, hangulati töltésű pesterzsébeti és monostori csendéletekhez kapcsolódik. 1940-ban, 1941-ben, 1942-ben és 1943-ban szerepel a KUT tárlatain, ugyancsak kis-méretű csendéletekkel, szentendrei tájakkal, interieur-kompozíciókkal. (146) Az anyagi jövedelem mellett ezek a munkák a festői praxis folytonosságát jelentik Korniss számára, különösen a háborús években, mintegy "ujjgyakorlatok" azokban az években, amikor nagyszabású, átgondolt, összefoglaló kompozíciók alkotására nem volt lehetősége. Új kezdeményezés csak 1944-ben figyelhető meg Korniss művészetében, amikor, a háború hatására, absztrakt-expresszionista képeket fest, melyeken az indulati töltést hordozó pasztikus fakturaalakítás a pusztulás, a halál, a félelem és szenvedés világát jeleníti meg. Az 1944-es "Gyász" c. olajképpel új korszak kezdődik Korniss oeuvre-jében, melynek során ismét felvetődik számos mozzanat Korniss 1934–1937 közötti "mikrokozmosz"-sorozatának problematikájából, de már alapvetően más összefüggésben.

JEGYZETEK

(1) KÖRNER É.: Korniss Dezső, Mai magyar művészet, Budapest, 1971. 14.

(2) VAS I.: Nehéz szerelem. Budapest, 1972. 679.

(3) A progresszív festőcsoport többi tagja, Kepes György, Schubert Ernő, Trauner Sándor, Vajda Lajos és Veszelszky Béla részint nem tartózkodtak már Magyarországon – Trauner Párizsba, Kepes Bécsbe majd Berlinbe, Veszelszky Berlinbe utazik –, részint nemigen vettek részt a közös programokban.

(4) VAS I.: I.m. 681.

(5) I.m. 682.

(6) I.m. 722.

(7) Fontos, hogy ne általában az "avantgarde"-től való eltávolodásnak tekintsük a fiatal művészek fejlődését, hanem csakis a Kassák-képviselte konstruktivizmustól; s nem magával Kassákkal, hanem a MUNKA-körrel lazult meg a kapcsolatuk, részben olyan hangok, vélemények, politikai kritikák miatt, melyekkel Kassák korántsem értett egyet, s melyeket csakis a MUNKA-kör speciális helyzetéből, "gyűjtő" jellegéből adódó problémákkal magyarázhatunk meg, nem pedig Kassák személyes álláspontjával, még kevésbé művészetével. A fiatal művészek, költők, Kassákot mindvégig egyik mesterükként tisztelik, etikai tartását mélyen megbecsülik. Jó példa erre Vas István "Kispolgári kompromisszum – Kassák" című, 1969-es cikke. Ebben Vas Lukács Györggyel vitatkozva megvédi Kassákot, nem is annyira a – vitatható jelentésű – kispolgáriság vádjával szemben, hanem a kompromisszum lukácsi vádjával szemben. "... de nem titkoltam, hogy ezek a sötét erők csak annál fényesebbé tették a szememben Kassák

művészi és szellemi tisztaságát – pontosabban: megnemalkuvását” – írja Vas, s Babitshoz, Kosztolányihoz, József Attilához hasonlítja Kassák etikai, emberi nagyságát és tisztaságát, a "felvilágosult észszerűséghez szegődő" tisztánlátását és humanizmusát. (VAS I.: Az ismeretlen isten. Budapest, 1974. 52.)

(8) Kepes György és Korniss Dezső szóbeli közlése alapján.

(9) Kepes György szóbeli közlése alapján, valamint: KORNISS D.: Önéletrajz, Az új magyar művészet önarcképe, Európai Iskola Könyvtára 7–8. kötet 24.

(10) VAS I.: Nehéz szerelem. 722.

(11) Kepes György egy rövid időre még visszatér, mielőtt végleg elhagyná az országot, s 1934-től majdnem negyven évig nem jár itthon.

(12) KORNISS D.: Önéletrajz. i. helyen. KORNISS D.: Önéletrajzi vázlat Michel Ragon készülő könyvéhez (kéziratban), 1968. SOLYMÁRI.: A Monológ és Korniss Dezső, Művészet, 1964. aug. V. évf. 8. sz. 31. UNGVÁRY R.: Korniss Dezső alkotói útja, Magyar Műhely, 1967. május 15. évf. 43. SOLYMÁRI.: Korniss Dezső születésnapjára Művészet, 1968. dec. IX. évf. 12. sz. 26. NÉMETH L.: Modern magyar művészet, Budapest, Corvina, 1968. 108, 125., NÉMETH L.: Magyar művészettörténet. Két világháború között. Budapest, 1971. 44.

(13) VAS I.: I.m. 685.

(14) I.m. 731.

(15) Korniss, Kepes, Trauner és Schubert művészi érettségét és tehetségét mutatja az 1928-as májusi műcsarnoki növendékkiállítás kritikája, mely őket emeli ki elsősorban. Kassák az 1929-es KUT-kkiállításról írt "A KUT fiataljai" c. kritikájában Traunert és Schubertet tartja a legkiforrottabbaknak, Vajdát még iskolásnak minősíti. Vas István Traunerről, Kepestről és különösen Kornissról ír úgy, mint kiforrott, érett művészekről, míg Vajda és Veszelszky akkori munkáit iskolásnak véli: "Közülük a legtehetségesebbet – én legalábbis Korniss Dezsőt tartottam annak – ugyancsak véletlenül ismertem meg," (Nehéz szerelem 565.) "A legkészebb közülük, mint már említettem, Korniss volt." (I.m. 606.) "Még egy tagja volt a társaságnak: Vajda Lajos, kedves, tiszta lelkű és érzésű, gyermekteged kedélyű fiú, akit a többiek egy kissé lenéztek, és sem ők, sem Kassák nem tartották elég érettnek arra, hogy velük együtt szerepeljen... Az én szememben ez a montázstechnika meg Vajda száraz és szálas, aprólékos rajzolásmódja is igazolta társainak és Kassáknak lekicsinylő véleményét." (I.m. 567.) "Vajda... közénk való volt, pontosabban a festők közé, bár azoknak a barátságába is vegyült némi leereszkedés: nemcsak hogy – Kassákkal együtt – tehetségtelennek tartották, hanem festői tudását, s tájékozottságát is kevesellték." (I.m. 675.) "Veszelszky, aki egyetemi tanár fia volt, otthonról elszakadt úrfiú, kissé báva és álmatag modorú s a csoport legkevesébé modern tagja – akkor még gótikusan deformált alakokat festett üvegre, azt is ritkán..." (I.m. 608.)

(16) A MUNKA címlapja: MUNKA 1931. márc. 17. III. évf. lásd még: HEGYI L.: Korniss Dezső első alkotói korszaka 1923–1933. Ars Hungarica, 1976/1. IV. évf. 1. sz. 89.

(17) KÖRNER É.: I.m. 50; HEGYI L.: I.m. 93.

(18) Ekkor, 1930-ban még egyáltalán nem világos a fiatalok előtt a "népies" mozgalom összetettsége, ellentmondásossága, a különböző jobboldali áramlatok és a népiesség közötti, 1933 után szorosabbra fűződő s az 1935-ös Új Szellemi Front szervezésében csúcsosodó kapcsolat. A népiesek Ady-estjén még együtt szerepel József Attila, Illyés Gyula és Erdélyi József. A fiatalok szemében sem Illyés, sem József Attila szerepe nem világos, Kassák elutasítása is egyaránt szólt Illyésnek és József Attilának mint "népies" költőnek. A fiataloknak az új hang, az új költői világ felfedezése és bevonása a művé-

szetbe volt a lényeges, a megragadó, amint erről Vas – Illyés "Nehéz föld" c. kötete kapcsán – ír; s egyáltalán nem tisztázódnak az ideológiai kérdések. A témáról lásd még: LACKÓ M.: Válságok – választások. Társadalomtudományi Könyvtár, Budapest, 1975.

(19) Korniss számára Füst Milán költészete jelenti ekkor a legmélyebb hatást; Füst Milán "Az elmulás kórusa" c. 1921-es kötete már korábban, a húszas évek végefelé nagy hatást gyakorol Kornissra. Ez 1930-ról felírósodik.

(20) A kérdést nem lehet leszűkíteni úgy mond "nemzedéki problémává", amint ezt Lackó Miklós "A nemzedéki tömörülésről és a szakadásról. A népi mozgalom kezdetei" c. tanulmányában az irodalom kapcsán kiemeltja. Lásd: LACKÓ M.: I.m.

(21) NÉMETH L.: Modern magyar művészet. Budapest, 1968. 103.

(22) FENYŐ I.: Vas István. Kortársaink. Budapest, 1976. 44.

(23) L. NAGY ZS.: A budapesti liberális ellenzék 1919–1944. Értekezések a Történelmi Tudományok Köréből 50. Budapest, 1972. LACKÓ M.: I.m. – Magyarország története 1918–1919. 1919–1945. Második rész: Az ellenforradalmi korszak (1919–1945)

(24) LACKÓ M.: I.m. 75.

(25) VAS I.: I.m. 564, 569–570, 641–642, 665–668, 673–675.

(26) LACKÓ M.: I.m. 75.

(27) VAS I.: I.m. 673.

(28) I.m. 726.

(29) A MUNKA számára politikai karikatúrákat készít; részt vesz a MUNKA politikai kabaréin, mint szereplő, énekel a MUNKA kórusában; a Szocialista Képzőművészek Csoportjának programjain – egy ideig – rendszeresen részt vesz.

(30) SOLYMÁR I.: A Monológ és Korniss Dezső. Művészet, 1964. aug. V. évf. 8. sz. 31. PERNECKY G.: Korniss Dezső kiállítása. Magyar Nemzet, 1965. szept. 2. 4. UNGVÁRY R.: Korniss Dezső alkotói útja Magyar Műhely, 1967. május. 15. VI. évf. 20. sz. 37. Korniss Dezső önmagáról. Művészet, 1974/11. XV. évf. 11. sz. 4. VADAS J.: Szunnyadó örökség. Élet és Irodalom 1975. jan. 18. XIX. évf. 3. az. 12.

(31) Korniss Dezső több művével szerepel a kiállításon.

(32) Lásd: HEGYI L.: I.m.

(33) HEITLER L.: Goldman. A Művészet Kiskönyvtára 98. Budapest, 1975. 10.

(34) FENYŐ I.: I.m. 25.

(35) J61 mutatja ezt a pesszimiztikus, rezignált, de baloldali elkötelezettségű, humanista felfogást Vas István 1933-as "Egy festőhöz" c. verse.

(36) Kép (Csendélet tányérral és hallal) 1929, olaj, vászon, – Kép (Asztalosműhely) 1929, olaj, vászon – mindkettő elveszett.

(37) Női fej, 1930. olaj, papír, 47 x 31 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D. 1930. – Fiúfej, 1930. pasztell, papír, 29,8 x 21 cm, jelzet hátoldalon középen: Korniss D. 1930. – Férfifej, 1930. olaj, papír, 49,7 x 42,4 cm jelzet balra fent: Korniss D. 30. – Női fej, 1930. olaj, papír, 26 x 21,3 cm, jelzet balra lent: Korniss D. 930.

(38) Fejtanulmány. Szakállas fej, 1930. olaj, papír, fára ragasztva, 27,5 x 22 cm, jelzet balra lent: Korniss D.

(39) Az 1933-as "Fej" c. olajképtől és az 1934-es "Madaras fiú. Szentendre." c. pasztellképtől az 1935-ös "Emlék" c. olajképen át az 1943–44-es "Ház-fej" kompozícióig és az 1944-ben festett – az 1945–46-os Illuminációk közvetlen előzményének számító – "Fejkonstrukció" c. gouache-ig nyomon követhető a fejmotívum és architektúra egy kompozícióban való egyesítése.

(40) Cézanne művészetét nem pusztán egy fejlődési folyamat – nevezetesen a XX. sz-i konstruktív szemléletű művészet – kezdeteként értékeli Korniss. Sokkal inkább összefoglaló, szintézist teremtő erejét és hitelét tiszteli és értékeli; egy új világszemlélet manifesztációjaként, mely Korniss számára etikai érvényű is. De Cézanne művészete mintegy modellje Korniss számára a racionális, "mediterrán-humanista" festőiségnek, modellje az érzéki közegben kibontott logikus, intellektuális rendszernek, a minden misztifikációtól mentes racionális művészetfelfogásnak, melyben az értékteremtő gesztus az értékmegőrzés gesztusával egyesül, Cézanne életműve – Velazquez, Rembrandt, Vermeer, Frans Hals, Goya és Manet mellett – kulcsfontosságú Korniss művészetfelfogásának kialakulásában.

(41) KORNISS D. : Önéletrajz. Az új magyar művészet önarcképe. Európai Iskola Könyvtára 7–8, kötet, 24.

(42) Kepes, Veszelszky és Schubert Berlinbe, Trauner Párizsba, Vajda ugyancsak Párizsba utazik 1930-ban.

(43) Hegedűs Béla önkéntesként harcolt a németek ellen, s elesett a 2. világháborúban, Franciaország német megtámadásakor.

(44) Lásd: JEDLICKA G. : Edouard Manet, Erlenbach-Zürich, 1941.

(45) Lásd: SUTTON K. : Picasso, Spring Books – London, 1962.

(46) Lásd: KÁLLAI E. : Picasso, Új Idők Irodalmi Intézet R. T. Bp. 1948.

(47) KÁLLAI E. : I.m. 8.

(48) Lásd a 17. jegyzetet

(49) FÜLEP L. : Magyar művészet. Gondolat és Írás II. Athenaeum R. T. Budapest, 1923. 17.

(50) I.m. 22.

(51) I.m. 17.

(52) Picasso: Balkon I. 1919. gouache, papír, 35,5 x 25 cm, Párizs, Collection Rosenberg. – Balkon II. 1919. olaj, vászon, 170 x 95 cm, Párizs, magánygyűjtemény. – Pohár, üveg, dohányosdoboz, 1922. olaj, vászon, 35,5 x 41 cm, Kunstmuseum Basel. – Gyümölcsöstál, mandolin, kotta és borosüveg, 1923. olaj, vászon, 97 x 130 cm, Galerie Beyeler, Basel. – Madárkalitkás csendélet, 1923. olaj, vászon, 199 x 140 cm, New York. – Mandolin, gyümölcsöstál, üveg és kalács, 1924. olaj, vászon 97 x 130 cm, New York Museum of Modern Art. – Gitár és mandolin (Nyitott ablak) 1924. olaj,

vászon, 147 x 205 cm, New York, Guggenheim Collection. – Hangszerek asztalon, 1925, olaj, vászon, 162 x 204 cm, Galerie Beyeler, Basel. – Csendélet antik fejjel, 1925, olaj, vászon, 97 x 132 cm, Párizs, Musée National d'Art Moderne. – Műterem gipszfejjel és gipszkarral, 1925, olaj, vászon 98 x 130 cm, New York, Museum of Modern Art. – Hangszerek asztalon, 1926, olaj, vászon, 168 x 205 cm, Galerie Beyeler, Basel.

(53) SUTTON: I, m. 37.

(54) KÁLLAI E.: Cézanne és a XX. század konstruktív művészete. Anonymus-Kiadás, Budapest, 70.

(55) Az 1930. szept. 1-i tüntetés szétverése, a baloldal általános válsága, a jobboldal megerősödése, de éppígy elszigetelődésük a MUNKA-körben és a művészeti életben, valamint a gazdasági nehézségek, a gazdasági válság egyre érezhetőbb hatása miatt Korniss ekkor még nem kíván hazautazni.

(56) Korniss már Budapesten értesült a MUNKA-körben a németországi nemzetiszocializmus politikai céljairól és fokozatos előretöréséről, emiatt sem kíván Berlinbe utazni; ugyancsak idegennek érzí a német művészetet, legfeljebb a Bauhaus jelentene számára közösséget, ez azonban 1931-ben már meglehetősen válságba került. Szubjektíve semmi sem vonzza Kornisst Berlinbe, legfeljebb néhány barát; ha mégis kiment volna, úgy valószínű, hogy 1933 után ő is Nyugatra s nem Magyarországra tér vissza.

(57) A munkát Jurleit, a német szobrász szerezte, s közösen viszonylag jól kerestek vele. Később Vajda Lajos és egy másik magyar művész is ugyanebbe a házba költözik. Mikor Kornissék munkalehetősége megszűnt, Vajda szerzett újabb megbízást, 1931 őszén közösen dolgoztak; később ez a lehetőség is megszűnt.

(58) KÁLLAI E.: I, m. 20.

(59) NÉMETH L.: A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszig. Budapest, 1974, 127.

(60) KÁLLAI E.: I, m. 21.

(61) Vas Éva portréja, 1932. olaj, pasztell, papír, 45,4 x 29,5 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D.

(62) Copfos leányfej I, 1932, pasztell, gouache, papír, 44 x 30 cm, jelzet balra lent: Korniss D. 932.; Copfos leányfej II, 1932, olaj, papír, 31,5 x 28 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 932.

(63) Kék kendős leányfej, 1932, olaj, papír 36,5 x 23,5 cm, jelzet balra fent: Korniss D. 932.

(64) Előretelintő fiúfej, 1933, akvarell, papír, 30,4 x 23 cm, jelzet jobbra fent: Korniss D. – Szembeforduló szürke fiúfej, 1933, diópác, tempera, papír, 31,5 x 25,6 cm, jelzet jobbra fent: Korniss D. – a fejsorozat további tagjai: Fiúfej, 1933, olaj, vászon, 27,4 x 22 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 933. – Fiatal férfi fej, 1933, olaj, papír, 49,8 x 42,4 cm, jelzet balra fent: Korniss D.

(65) Narancsos fej, 1932, olaj, papír, 68,5 x 40,5 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 932. – Fej, 1933, olaj, vászon, 28 x 23 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D.; jobbra fent: 933.

(66) Emlék, 1935, olaj, papír, 32 x 24 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D., jobbra lent: P. E. 935.

(67) Fuvolázó I, 1950, olaj, vászon, 45 x 30 cm. – Fuvolázó II, 1950, olaj, vászon, 32 x 24 cm. – Nő az ablakban, 1953, olaj, vászon, 28,5 x 23 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 1953.

(68) "A baloldali válságjelenségei messzire, 1918-19-re, illetve a forradalmak vereségére nyúltak vissza, s a 20-as évek második felében, a világforradalmi illúziók elvesztésével, újabb elemekkel egészültek ki. A szociáldemokrácia a Bethlennel kötött paktum eredményeként a 20-as években bizonyos mértékig konszolidálódott. De a válság által felkorbácsolt talajon, a nacionalizmus, a terror fokozódása közepette, hamarosan kiderült, hogy nincs sem ereje, sem koncepciója egy hatékony baloldali alternatíva felvetésére. Ehhez politikai-ideológiai arculata részben szűkkeblű és szektárius volt; reformizmusa elsősorban belterjes és részleges munkásérdekek képviseletére tette őt alkalmassá." (LACKÓ M. : I.m.) A "világforradalmi illúziók" elvesztéséről, ennek hatásáról már szövegtünk az "érzelmekek szabadsága" élmény tárgyalásakor. Ez 1931-33 között is meghatározó marad Korniss számára. "A szervezeti és befolyását tekintve igen gyenge, jórészt csak potenciális erő képviselő hazai kommunista mozgalom a válság éveiben – éppen akkor, amikor az "Új Progresszív Művészek" felléptek, majd pedig Korniss új művészi programját kezdte kialakítani – történetének egyik mélypontján állott. A kommunista párt, félreismerve a korszak adottságait és lehetőségeit, voluntarista forradalmiságát öltöztette merev dogmatizmusba. A szociáldemokrácia, de azon túl is minden "közbülső" erő végleteken szektás megítélése, az ideológiai útkeresés merev elutasítása, az értetlenség a faszizmus mint szélsőreakciós tömegmozgalom sajátos problematikája iránt, a képtelenség a kultúra bonyolultabb jelenségeinek differenciált értelmezésére; az ideológiai-politikai gyengeségek összefonódása a Kormintemben erősödő bürokratikus-autoritatív tendenciákkal, melyek különösen érintették egy kis ország kis illegális mozgalmát – ebben az időben eleve megakadályozták, hogy a kommunista mozgalom egy új baloldali alternatíva felvetője és vonzási központja lehessen." (LACKÓ M. : I.m. 75. o.) Korniss, valamint barátai, Vas és Zelek, ebben az "ideológiai vákuumban" elsősorban Babits esszéiben találnak olyan gondolatokra, melyek nemcsak művészi felfogásukat, de világnézetüket is befolyásolják. Kornissnál Füst Milán költészete és barátsága fokozza ezt az orientációt, valamint az a mozzanat, hogy Fülep "Magyar művész" c. könyvében a babitsi eszmékkel rokon gondolatokra talál. Az erősödő nacionalizmus és a kezdődő faszizálódás korszakában Korniss számára a Babits képviselte "aktív humanizmus", a minden fajta vulgármisztikát és "faji gondolatot" elutasító felelősségteljes tisztánlátás jelent valódi alternatívát.

(69) LACKÓ M. : I.m. 33.

(70) BABITS M. : Ezüstkor, Nyugat, XXIII. évf. 5. sz. 1930. márc. 1. 331.

(71) "A baloldali ellenzéki ségtől eltávolodva, sőt: azzal részben ideológiailag szembefordulva, a népi mozgalom tehát a nacionalista reformirányzatokhoz közeledett, s mint láttuk, igen ártételes formában már ekkor kapcsolatba került Gömbös szélsőjobboldali reformpolitikájával. E közeledést ideológiai szempontból elsősorban az a körülmény tette lehetővé, hogy a nemzeti-nacionalista eszme vált a népi mozgalom társadalomszemléletének fő rendező gondolatkerévé; s így nép- és nemzetfelfogása bármennyire különbözött is a Gömbös-csoportétól, érintkezési pontok támadtak a két irányzat között. (LACKÓ M. : I.m. 91.) "Az írócsoport tagjai természetesen a többé-kevésbé közös elvek igen eltérő árnyalatait képviselték. Illyés Gyula késői jakobinus nacionalizmusát például éles különbségek választották el Kodolányi irracionális "nép-életösztrön" felfogásától. A népi élgárda tagjai nem is teljesen azonos szellemi-ideológiai úton jutottak el a nacionalista reformpolitika támogatásához." (LACKÓ M. : I.m. 91.) Lackó Fėja Géza, Németh László, Illyés Gyula nevével jelzi a népies tábor három fő ideológiai tendenciáját, bár Kodolányi agresszív, irracionalista szemlélete éppúgy jelen volt kezdetből fogva, mint pl. Tamási Áron "csendes", "szubjektív motiváltságú" részvétele. A népies mozgalom maga is a baloldali magyarországi válságának terméke, mely olyan koncepciókat vet fel, melyeket Korniss, Vas, Zelek élesen elutasítanak, annak ellenére, hogy pl. Illyés költészete nagy hatást gyakorolt a fiatal költőkre.

(72) LACKÓ M. : I.m. 76.

(73) BABITS M. : I.m. 331.

(74) József Attila: Thomas Mann üdvözlése

(75) Kosztolányi Dezső Marcus Aurelius c. versében – melyben Kornissra nagy hatást gyakorló humanistás-eszményét megfogalmazza – ugyanezzel a költői képpel, a "cifra regéknek gőzébe botorkáló ferde vajákos" képével idézi fel a fasizmust, a fasizmus ideológiája által megtévesztett "csűrhe silányok" tömegét:

"Semmi, ami barbár
nem kell soha nékem, semmi, ami bárgyú.
Nem kellenek ők se, akik titkon az éggel
rádión beszélnek, a jók, a boncok,
a ferde vajákos, ki cifra regéknek
gőzébe botorkál, csűrhe silányok,
kik csalva, csalatva egy jekre lehullnak,
s úgy fintorog az arcuk.
mint a bolondé."

(76) Vö.: VAS I.: Létezik-e "l'art pour l'art"? (1947) Az ismeretlen isten, Budapest, 1974. 35.

(77) BABITS M.: A NYUGAT és az akademizmus. Nyugat, 1930. febr. 1. XXIII. évf. 3. sz. 171. BABITS M.: Ezüstkor, Nyugat, 1930. márc. 1. XXIII. évf. 5. sz. 331. BABITS M.: Példázatok Adyról. Nyugat, 1930. május 1. XXIII. évf. 9. sz. 730. BABITS M.: Baloldal és nyugatosság. Nyugat, 1930. aug. 1. XXIII. évf. 15. sz. 157. BABITS M.: A NYUGAT régen és most. Nyugat, 1932. jan. 16. XXV. évf. 2. sz. 69. BABITS M.: A "NYUGAT" és a Nyugat. Nyugat, 1932. máj. 1–16. XXV. évf. 9–10. sz. 483. BABITS M.: Könyvpropaganda és könyvégetés. Nyugat, 1933. máj. 16. –jún. 1. XXVI. évf. 10–11. sz. 563.

(78) Lásd: RÓNAY L.: Az Ezüstkor nemzedéke. Irodalomtörténeti Füzetek 58. Budapest, 1967.

(79) Az 1930. márciusi, Tamás Galériában rendezett "Új progresszív Művészek" kiállítása előtt Korniss a következő kiállításokon szerepelt: 1924. ápr.: a Szabad Képzőművészek Rajz- és Festőiskoláinak Kiállításán. – 1926. szept.: Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola nyári művésztelepének kiállításán. – 1926. szept.: Az Ernst Múzeum "Mohács emléke. Fiatal magyar képzőművészek" kiállításán. – 1927. febr.: A Károlyi-palota Képzőművészeti Kiállításán. – 1928. máj.: Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola végzős növendékeinek műcsarnoki kiállításán. – 1929. dec.: A KUT Nemzeti Szalon-beli kiállításán.

(80) Lásd: HEGYI L.: I.m.

(81) Lásd: KÖRNER É.: Korniss Dezső, HEGYI L.: I.m., UNGVÁRY R.: I.m.

(82) Korniss fejsorozata első korszakának fontosabb művei: Önarckép 1927. pasztell, karton, 23x20,5 cm, jelzet hátoldalon lent: Korniss D. – Női fej 1927. pasztell, karton, 28,5x24,5 cm, jelzet hátoldalon lent: Korniss D. 927. – Fej 1928. pasztell, karton, 41x35,5 cm, jelzet balra lent: Korniss D. 1928. – Barna fej 1928. kb. 45x35 cm, elveszett. – Balra néző fej 1928. pasztell, papír, 54,5x43 cm, jelzet hátoldalon: Korniss D. 928. – Fejtanulmány. Szakállas fej. 1930. olaj, papír, fára ragasztva, 27,5x22 cm, jelzet balra lent: Korniss D.

(83) Lásd: VAS I.: Nehéz szerelem.

(84) BABITS M.: Az európai irodalom története. Bevezetés, Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T. Budapest, 1934., v. mint a 77. jegyzet.

(85) Babits kultúraelfogásáról lásd: HALÁSZ G. : Egy ízlésforma önarcképe. Jegyzetek Babits Mihály irodalomtörténetéhez. Válogatott írásai, Budapest, 1977. 683, LUKÁCS GY. : Babits Mihály vallomásai. Magyar irodalom – magyar kultúra, Budapest, 1970. 247, KARDOS P. : Babits Mihály. Budapest, 1972, PÓK L. : Babits Mihály. Arcok és vallomások, Budapest, 1970.

(86) BABITS M. : I.m. 6.

(87) I.m. 14.

(88) Madaras fiú, Szentendre, 1934. pasztell, papír, 45 x 31,5 cm, jelzet hátoldalon: Korniss D. 934. – Csendélet tányérral és hagymával, 1934. pasztell, papír, 44,5 x 42 cm, jelzet hátoldalon: Korniss D. 934.

(89) BABITS M. : Ezüstkor, 331. o.

(90) I.m. 332. o.

(91) NÉMETH L. : Magyar művészettörténet. Két világháború között. Budapest, 1971. 44.

(92) HAULISCH L. : "Szentendrei festészet kialakulása, története és jelentősége a felszabadulás előtt" című kandidátusi értekezésének vitája, Kontha Sándor opponensi véleménye. Művészettörténeti Értesítő 1972. XXI. évf. 4. sz. 284. "Motívumkutató útra nem ő követte Szigetmonostorra és Szentendrére Vajda Lajost, hanem Vajda csatlakozott hozzá" – írja Solymár István ugyanerről a kérdéssel. Lásd: SOLYMÁR I. : Korniss Dezső születésnapjára. Művészet, 1968. dec. IX. évf. 12. sz. 27.

(93) Vajda Lajos levele feleségéhez (Szentendre, 1936. aug. 11.) Vajda Lajos Emlékkönyv, Budapest, 1972. 16–17. Idézi: KÖRNER É. : Korniss Dezső, 10. KÖRNER É. : Szentendre és a kelet-európai avantgarde. Valóság, 1971/2. XIV. évf. 2. sz. 78–79.

(94) Vajda Lajos levele feleségéhez (Szentendre, 1936. aug. 11.)

(95) I.m.

(96) FÜLEP L. : Magyar művészet, Budapest, 1923. 23. o.

(97) I.m. Előszó.

(98) I.m. Előszó.

(99) BABITS M. : Keresztülkasul az életemen. NYUGAT Kiadó és Irodalmi R. T. Budapest, 1939.

(100) FÜLEP L. : I.m.

(101) BABITS M. : Baloldal és nyugatosság. NYUGAT, 1930. aug. 1. 157.

(102) UNGVÁRY R. : I.m. 43.

(103) FÜLEP L. : I.m. 17.

(104) I.m. 12.

(105) I.m. 17.

- (106) I.m. 32.
- (107) NÉMETH L.: Fülep Lajos és Kondor Béla találkozása. Jelenkor 1976, márc. XIX. évf. 3. sz. 247.
- (108) FÜLEP L.: I.m. 24.
- (109) I.m. 21. o.
- (110) BABITS M.: A "Nyugat" és a Nyugat, NYUGAT, 1932. május 1-16, XXV. évf. 9-10. sz. 483. BABITS M.: Könyvpropaganda és könyvégetés NYUGAT 1933, május 16.-jún. 1. XXVI. évf. 10-11. sz. 563.
- (111) BABITS M.: Örökké ég a felhők mögött (Vallomás helyett hitvallás) Szívet és tenger. 1921-1924. Továbbá lásd: BABITS M.: Dal az esztergomi bazilikáról c. versét és BABITS M.: A kettészakadt irodalom (Válasz Berzeviczy Albertnek) Nyugat, 1927. ápr. 1. XX. évf. 7. sz. 529.
- (112) Lásd a 85. jegyzetet.
- (113) BABITS M.: A "Nyugat" és a Nyugat, BABITS M.: Az európai irodalom története, Bevezetés, 6.
- (114) I.m. 6.
- (115) FÜLEP L.: I.m. 27.
- (116) BABITS M.: Baloldal és nyugatosság. Nyugat, 1930. aug. 1. XXIII. évf. 15. sz. 158.
- (117) FÜLEP L.: I.m. 20.
- (118) Vajda Lajos levele feleségéhez (Szentendre, 1936. aug. 11.)
- (119) FÜLEP L.: I.m. 23.
- (120) BABITS M.: Az európai irodalom története 11.
- (121) FÜLEP L.: I.m. 20.
- (122) BABITS M.: I.m. 11.
- (123) LENDVAI E.: Bartók dramaturgiája. Budapest, 1964, 14-15.
- (124) LENDVAI E.: Bartók költői világa. Budapest, 1971, 26.
- (125) Lásd: KÖRNER É.: Szentendre és a kelet-európai avantgarde Valóság 1971/2. XIV. évf. 2. sz. 78. és HEGYI L.: I.m. 89.
- (126) Lásd: LENDVAI E.: I.m.
- (127) Parasztszöny 1933, olaj, papír, 33 x 18 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D., P. E. 933.

(128) Bölcső 1933, olaj, papír, 30 x 43,5 cm jelzet balra lent: Korniss D., jobbra lent: 933, - Tájkompozíció, 1933. olaj, papír, 30 x 43,5 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D. 933, ; Tájkonstrukció (Kék-arany) 1933. olaj, papír, 30 x 43,5 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D. 933.

(129) Madaras fiú, Szentendre, 1934. pasztell, papír, 45 x 31,5 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 934. - Csendélet tányérral és hagymával 1934. Pasztell, papír, 41,5 x 38 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 934.

(130) Kompozíció házmotívummal és madárral 1934. akvarell, ceruza, papír, 21 x 29,8 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 934.

(131) Az 1935 nyarán, őszén és telén festett Szentendrei motívum I-IV, sorozat műveit nem csak esztétikai megformáltságuk érettsége miatt tekinthetjük Korniss első szentendrei korszaka összefoglaló műveinek, hanem a feldolgozott motívumanyag értelmezése szempontjából is. Az 1933-as Fej, ill. Tájkonstrukció, majd az 1934-es Madaras fiú, Szentendre és a Csendélet tányérral és hagymával c. képek külön-külön dolgozzák fel azokat a motívumokat - fej, csendélet, architektúra, táj, zeneszerszám stb. -, melyek az 1935-ös "mikrokozmosz"-kompozíciókon egy struktúrába szervezeten jelenítik meg a kornissi "dualista" teljességet.

(132) UNGVÁRY R.: I, m. 43.; KÖRNER É.: Szentendre - differenciált egység? Művészet, 1976/1, XVII. évf. 1. sz. 6.

(133) Szentendrei motívum I. 1935. pasztell, papír, 40 x 22 cm, jelzet balra lent: Korniss D. 935. - Szentendrei motívum I. (Olajválatzat) 1935. olaj, vászon, 138 x 65 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 935.

(134) Szentendrei motívum II. 1935. olaj, vászon, 120 x 140 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D. 935.

(135) A kornissi "mikrokozmosz"-kompozíciókban megvalósuló sajátos dualizmus, a kétközponitú képstruktúra mint létmodell elemzések ismét utalnunk kell a bartóki világgép dualista mozzanataira, a műstruktúra dualista felépítésére, mely a szintézis lehetőségét hordozza. "A dualitás gondolata a szintézis lehetőségét jelentette Bartók számára, a lassú tételben a szellem már nem ellensége a természetnek, épp ellenkezőleg: a bartóki lassúk a természet nyelvén beszélnek." (LENDVAI E.: I, m. 237.)

(136) Szentendrei motívum III. 1935. olaj, vászon, 80 x 100 cm.

(137) Szentendrei motívum IV. 1935. olaj, vászon, 90 x 45 cm, jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 935.

(138) KÖRNER É.: Szentendre és a kelet-európai avantgarde 86.

(139) Emlék, 1935. olaj, papír, 32 x 24 cm, jelzet jobbra lent: Korniss D., balra lent: 935, - Szentendrei ház, Malom, 1935. olaj, falemez, 18,5 x 20,2 cm, jelzet hátoldalon: Korniss D. 935.

(140) Elsősorban az 1945-ös Szentendre, Sárkányos c. képre, az 1948-as Tél és Tűcsöklakodalom c. képekre, valamint az 1945-46-os Illuminációkra gondolunk.

(141) Csendélet ház- és templommotívummal 1935. gouache, papír, 30 x 14 cm, - Monostori csendélet (Csendélet asztalon) I. 1935. olaj, vászon, 114 x 76 cm, - Monostori csendélet (Csendélet asztalon) II. 1935. olaj, papír, 63 x 44 cm.

(142) Szentendrei utca 1937. olaj, papír, 23,5 x 31,5 cm, jelzet nincs - Csendélet korszóval 1936-37. k. pasztell, papír, 25 x 24 cm, jelzet nincs.

(143) Csendélet petróleumlámpával és hegedűvel I. 1937. olaj, falemez, 42,7x23,2 cm, jelzet balra lent: Korniss D. 937.; Csendélet petróleumlámpával és negedűvel II, 1937. olaj, vászon, 142x95 cm jelzet hátoldalon fent: Korniss D. 937.

(144) Piros fej 1935. gouache, ezüst, papír, 23,5 x 22,5 cm, jelzet balra fent: K. D. 35., jobbra fent: Korniss.

(145) Lásd a KUT jubiláris kiállításának katalógusát, Budapest, Nemzeti Szalon, 1937. nov. 21.-dec. 5., a katalógusban 104-es sorszámmal szerepel Korniss Dezső Csendélet c. pasztellképe.

(146) KUT-kiállítás, Nemzeti Szalon 1940. november, Korniss Dezső: Petróleumlámpa és hegedű (olajfestmény) - Szentendrei utca (olajfestmény) - KUT-kiállítás, Nemzeti Szalon 1942. november, Korniss Dezső: Orosz szoba (pasztellkép) - KUT-kiállítás, Nemzeti Szalon 1943. október, Korniss Dezső: Vízparton (olajfestmény), Szobám ablaka (olajfestmény), Szentendrei házak (olajfestmény).

SUMMARY

THE SECOND CREATIVE PERIOD OF DEZSŐ KORNISS. 1933--1937

The second creative period of the painter Dezső Korniss began in 1933. One of its preliminaries was the short period in 1930 "the liberation of emotions" called by the writer István Vas, who was also a member of the former group of young progressive artists in the late twenties. This sentimental and romantic revolt against any rule and statute in the field of art helped the young artists to express their own feelings, their pessimistic frame of mind, their solitude and their feeling of isolation not only in the field of art but in society, too. Korniss, like the other members of the group "Young Progressive Artists" left Kassák's organisation called "MUNKA-kör" ("Labour-circle"). In 1930 Korniss painted a series of head-compositions in which he wanted to express human dignity and totality and tried to give a new, actual meaning to old classical traditions. In contrast to his "constructivist-surrealist" paintings, photomontages and three-colour constructions painted in 1928-1929 his new head-compositions show a strengthening of emotional expression.

In December 1930 Korniss went to Paris to study French art and modern movements in Europe. In 1931 he spent two months in Holland where he had stayed for a year seven years before. There he studied the works of the early Dutch painters and the activity of the modern artists' group, De Styl. The painting of Cézanne and the Cubists made a strong impression on him. In Paris Korniss became acquainted with the theories of the Hungarian art philosopher Lajos Fülep. Fülep's theories with his opinion about national and international-universal features of art had a tremendous effect on Korniss' ideas. After his return to Hungary Korniss tried to create a special way of synthesis in the field of painting. He united the geometrical structure and the associations of the elements of the Hungarian peasant art. The most important theme of Korniss' painting in this new creative period is the so called "microcosmos", which expresses human totality and symbolizes the different levels and spheres of human life. The architectural and landscape motifs mean the collective sphere, the national and cultural traditions; the church and the tower symbolize the ritual-transcendental sphere, the sphere of the collective values. From an other point of view the geometrical forms of the architecture represent the interior, the private sphere; so these motifs symbolize the individual space, the individual level of human totality. The still life with music instruments and fruit-pieces, which is mostly the central motif of the "interieur", represents the sensuality of the private sphere but art, too. Art manifests the

most creative human activity which is able to change the world and people and to keep human traditions and to create new values.

The change of Korniss' palette may reveal the new artistic orientation in his work. In his first creative period Korniss used dark, sombre colours, particularly black and brown tints. The "microcosmos"-compositions were painted with bright, glistening colours. The motifs of Korniss' "microcosmos"-compositions are ambivalent: their meanings are many-sided. The world view of this creative period of Korniss' work was based on a special dualism, whose two different poles were: collectivism and individualism, spiritualism and sensualism, idealism and materialism, soul and body, constancy and instability, eternal values and loss of value.

The so-called "Szentendre"-program of the painter Dezső Korniss was accomplished by him only in the late forties, when he returned from the war and painted a lot of pictures with re-formed peasant-art motifs. His program was strongly influenced by Bartók's music, which also combined the peasant-music-motifs and the modern structures. A remarkable aspect of the relationship between Bartók's music and Korniss' painting is the dualism of their world view, which had great significance in Korniss' second creative period.

A SZOCIALISTA ÉPÍTÉSZET PROBLÉMÁI MAGYARORSZÁGON A FELSZABADULÁS UTÁN

A két világháború közötti korszak azon kevesek egyike a magyar művészet történetében, amikor alkotóink cselekvő részesei a születő új megteremtésének. Az építészetben – Sigfried Giedion Major Máté által továbbfejlesztett megfogalmazása szerint – akkortól számíthatjuk a döntő, máig ható fordulatot, amikor a kitűzött célok eléréséhez és a rendelkezésre álló eszközök felhasználásához megtalálják a módszert. Ez az ún. 4 európai gócban, majd a közös céljaik és eszméik alapján létrejövő CIAM-ban történik.

E mozgalmak mindegyikében jelentős szerepet játszottak magyar művészek, teoretikusok: Huszár Vilmos festő a De Stijl elismert tagja, Mácza János nevét pedig elég e körben megemlítenem. Le Corbusier irodájában dolgozott Wanner János, Weltzl János és ifj. Dávid Károly, utóbbi kettő – más-más módon – fontos szerepet játszott szocialista építészetünk alakításában. Legjelentősebb azonban a náci által "elfajzott"-nak ítélt dessau Bauhausban működő magyarok munkássága: Moholy-Nagy László és Breuer Marcell ma már az egyetemes művészettörténet által számontartott művész, Molnár Farkas és Weiner Tibor pedig az 1930-as, illetve az 1950-es években vezető szerepet játszott szocialista építészetünk alakításában.

A CIAM magyar csoportját Gropius egyik legkedvesebb tanítványa, Molnár Farkas hozta létre, de a csoport törzsét alkotók között is többen a dessau intézményhez kötődtek valamiképpen. 10 éves, 1928–1938 közötti munkásságuk két – elméleti-agitativ, valamint gyakorlati – szakasza körül – főleg a szocialista építészet születése szempontjából – az előbbi a fontosabb: megjelenik a társadalmi elkötelezettség csirája, a minden egyes emberről, az ún. "egzisztenzminimum"-ról való gondoskodás elve. Miután gyakorlati munkásságuk – mintegy 50 publikált épület, többnyire villák, bérvillák – művészetük hazai és a szövetséges országokban való "kompromittáltsága" miatt nem jelentős, a vizsgált téma szempontjából legfontosabb az a három kiállítás, melyet 1931–1932 folyamán szerveztek. Ezek Kolház és Kolváros terveiktől egy nyílt társadalombírálathoz vezettek: utolsó kiállításukon nemcsak a kül- és belváros, a szegények és gazdagok építészetét és annak szociális, higiéniai és egyéb következményeit mutatták be, hanem párhuzamot is vontak a világ első szocialista állama és a Horthy Magyarország ilyen jellegű viszonyai között. A rendőrség természetesen elkobozta az anyagot s a kiállítás szervezői, azaz a csoport tagjai ellen eljárás indult. S bár az ítélet jelképes volt, megélhető

és megítélési problémákat eredményezett, ami a többségében nem szilárd politikai meggyőződésű csoport felbomlásához vezetett.

A szociáldemokrata Fischer József és az illegális kommunista – a Szocialista Képzőművészek Csoportja létrehozásában is résztvevő – Major Máté azonban 3 társukkal, akik nem tartoztak a csoporthoz, tovább folytatták az új építészeti magyarországi orgánumának, a Tér és Formának szerkesztését a nyilas hatalomátvételig, majd a felszabadulás után. A lap ebben az időben – kimondva-kimondatlanul, szakmai téren – legális ellenzéki orgánummá vált, helyt adott az ellenzékhez tartozó képzőművészeknek is. Ennek a folyamatnak a kiteljesedését jelenti a lap szerkesztőinek 1944 októberében megfogalmazott, de már csak a felszabadulás után napvilágot látott deklarációja, amely az új Magyarország első építészeti elméleti dokumentuma. Egyben a magyar építészeti első és egyetlen potenciális programja, demokratikus és dialektikus program, ami törvényszerűen vezetett a demokratikus erők és a haladó építészeti egymásra találásához, az új építészeti elméleti és gyakorlati primátusához a felszabadulást követő években.

Amikor azonban megnyílik az út – mint azt deklarációjukban kijelentik – "egy haladottabb társadalmi és gazdasági rend" felé, amelyben építészeti ideáljait maradéktalanul megvalósíthatják, kiderül, hogy különbözőképpen értelmezik ezt a rendet. Így nemcsak azon a kiábránduláson kell túltennie magát a haladó építészeti kis csapatának, hogy új, nagy, lelkesítő feladatok helyett a romeltakarítás, az anyaghasznosítás és az épületek megerősítésének hétköznapi gondjai szakadnak rá, hanem viszonylag korán, már 1946-ban, a politikai, világnézeti és szakmapolitikai szakadás terheit is viselnie kell.

Magyarországon ebben az időben nincs építőipar és nincs állami tervezés. A feladatok pedig megoldhatatlanok nélkülük. Az építőipar megteremtése "csak" gazdasági-szervezési feladat, a tervezés kérdése sokkal több. Így az új építészeti elveit ismertető és igazát bizonyító írások jelentősége a legnagyobb a felszabadulást követő években. Kezdetben főleg azért, mert a magyar építészeti többsége a két világháború közötti, az uralkodó osztályok érdekeit szolgáló, eklektizáló, hamis építészeten nevelkedett, egy csoportja pedig – a nemzetközi gyakorlatnak megfelelően – csak formai oldalról közeledett ehhez az építészethez, a művészet "politikamentességét" hangoztatva. Ezek az építészeti koalíciós harcok időszakában a – multból többek között opportunizmusát megőrző – szociáldemokrata építészfrakció derékhadát alkotják. A Tér és Forma e frakció lapjává válik, a kommunisták – és nem csak ők – már csak szükségből és a hivatali alárendeltség kötelezettségei miatt irnak a lapban.

Ahhoz, hogy az új építészeti igazi elveit megvédjék, új orgánumra van szüksége a deklaráció három aláírójának kiválásával meggyengült, de az új építészeti nagy tekintélyű magyarországi képviselőjével, Kozma Lajossal és a Szovjetunióból hazatért Perényi Imrével, valamint Weiner Tiborral, Perczel Károllyal megerősödött, javarészt fiatalokból álló kommunista csoportnak. Így jön létre az Új Építészeti című lap és köre, amely a politikai fordulatot követő felosztásáig következetesen, a szükségletek és lehetőségek figyelembevételével száll sikra az új társadalmi rend igényeit kielégítő új építészetiért.

Azok a viták, amelyek a két csoport között folynak, kezdetben inkább serkentőek, mint visszahúzóak, de nem tisztázzák egyértelműen a "hogyan tovább" kérdést. Így a fokozatosan terebélyesedő állami tervezés a mult terheit hordozó s a jövőt nem

lító vagy attól elzárkózó építészek sokaságát kell foglalkoztassa. Pedig 1947–1948-ban már nagy feladatokat kell megoldani: meg kell kezdeni a lakásépítés tipizálását, kulturális és szociális létesítmények egész sorának építését. Az egyre növekvő számú feladat hatására a tervező intézetek sejtyszerűen osztódnak, s bekövetkezik az az idő, amikor a haladó, tisztán látó építészek – bár vezető beosztásában vannak – képtelenek átfogni, irányítani és ellenőrizni a tervezést, gátat szabni a később oly sokszor felhánytorgatott, valóban jelentkező formalista megoldásoknak. Sokréti feladataik – természetesen részt vesznek az új generáció nevelésében is – teljesen lekötik őket, s nem vagy csak alig figyelnek azokra a változásokra, amelyek a munkáshatalom szilárdulásával párhuzamosan ideológiai és kulturális téren jelentkeznek, a két munkáspárt egyesülése és győzelme után pedig dominálónvá válnak. Így váratlan az a támadás, amely az Új Építészet Köre munkásságának csúcspontján, az "Új Csepel a dolgozók városa" című kiállítás kapcsán belülről, a magyar építészeti tervezés vezetője, Perényi Imre részéről éri őket. Kritikájában először bukkan fel a szocialista realizmus fogalma, először bélyegzik kozmopolitának s nevezik a tömegek számára érthetetlennek az új építészetet.

Az ekkor meginduló elméleti küzdelem – bár az új építészet képviselői jó felkészültségű szakemberek – a taktika tisztázatlansága miatt helytelen irányba folyik. Pontosabban egy alkalommal szélesebb körű nyilvános vita bontakozik ki az új szakmai folyóirat hasábjain. (Az 1949-ben formális indokkal megszüntetett Új Építészet helyét egy, úgy mond, "az építészet egészét képviselő" lap, az Építészet-Építés vette át, amelynek címe – jellemző módon – már a második számtól Építés-Építészté változott!) Ez az 1949-es ún. "Formalizmus vita", amelyben az új építészet képviselői és eszmei támogatói rádöbbennek arra, hogy milyen torzulásokon mentek át a 20-as, 30-as évek kezdeményezései, hogy a kapitalista társadalom – felismerve a benne rejlő veszélyeket – hogyan kényszerítette saját szolgálatába annak elveit. E tények, valamint annak felismerése, hogy a társadalmi változás által hirtelen megnőtt igények azonnali vagy rövid időn belüli kielégítése nemcsak szakmai, de gazdasági szempontok miatt is lehetetlen, potenciálisan magában rejti a változtatás lehetőségét is. S bár e vitával megteremtődik az új építészet új társadalmi-gazdasági körülmények között való alkalmazásának feltétele, a vitát elvágó dokumentum, "A kommunista magyar építészek határozata", amely kiméletlen harcot hirdet a formalizmus, kozmopolitizmus ellen, ennek lehetőségét a minimálisra csökkenti. A vitát követően pedig már nem a szakmán belül, hanem Perényi cikkével a párt központi lapjában éri a következő támadás ezt az építészetet. Noha képviselői sikeresen megvívják csatájukat az építészet politikamentességét hirdető ellen, maguk is abba a hibába esnek, hogy figyelmen kívül hagyják nemcsak a világpolitikai helyzetet és a korszakra egyre jellemzőbb vezetési és propaganda stílust, de marxista felkészültségük hiányosságai miatt a proletárdiktatura kezdeti szakaszának szükségszerű kényszerhelyzeteit is. A konkrét helyzet konkrét elemzése nélkül vitáznak, s ezzel nemhogy megakadályoznák a – többségük számára egyébként is nagyrészt ismeretlen – fordulatot, de eljátsszák az egészséges kompromisszum lehetőségét is, részben saját magukat rekesztik az építészet egészének perifériájára.

A kulturpolitikai változások utolsó láncszemét jelenti az építészeti fordulat éve, 1951 áprilisban a Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetőségének Kul-

turpolitikai Munkaközössége rendez vitát a két irányzat zászlóvivőjének, Major Máténak és Perényi Imrének vitairata alapján, majd ennek eredményei nyomán, az év őszén kerül sor a Magyar Építőművészek I. Kongresszusára, a Szövetség és a legeslegújabb folyóirat létrehozására. Az említett vitát eredményessé tulajdonképpen csak a két zárszó, Révai Józsefnek, az MDP PB tagjának, a KV titkárnak és Horváth Mártonnak, az MDP KV Agit. Prop. Osztálya vezetőjének zárszava teszi.

A szocialista realizmus minden művészetre érvényes alaptétele Magyarországon is Sztálinnak a nyelvtudományi vitában megfogalmazott axiomája: szocialista tartalom, nemzeti forma. A szocialista tartalom keresése nem különbözik a többi szocialista ország törekvéseitől, a nemzeti forma kérdése azonban – természetesen, legalábbis részben – egyedi. Szorosan kapcsolódik a haladó hagyományok problémaköréhez: a magyar klasszicizmus nemcsak a reformkor, a XIX. századi polgári változások korának művészete nálunk, hanem a függetlenségi harcé, az 1848–1849-es forradalomé és szabadságharcé is. Ráadásul hatására egy sajátos, félig-meddig népi épülettípus, a falusi kismemesi kuria is kialakul. Így a magyar klasszicista építészet mindenben megfelel a dogmává meredő hármaskövetelménynek: klasszikus, népi és haladó. Révai, aki a vitában érzi az építészek idegenkedését, bizonytalanságát, rá is mutat: a haladó hagyományok tisztelete és felhasználása nem azonos a formai másolással! Ez azonban ritka kivételektől eltekintve nem válik gyakorlattá. Nehezen is válhatna azzá, hiszen egyrészt sok olyan – egyébként kiváló mesterségbeli tudással rendelkező – építész jut vezető szerephez, aki a polgári eklektikán nevelkedett – s ráadásul néhányuk politikai multja sem tiszta! Mások minden meggyőződés nélkül követik a deklarált irányelveket. Az igazán alkotó szándékkal készülő tervek és elméleti megnyilatkozások pedig – a legjobb példa Weiner Tibor Sztálinvárosa – olyan szakmai-politikai torturán, az előbb említettek és reflektorfényben levő, vezető szakmapolitikusok olyan dogmatikus kritikaözönén mennek át, amelyből mind a terv, mind az alkotó összetörve kerül ki. Néha-nyan a visszavonulást választják, mások a skandináv romantika felé keresik a kiutat.

Ugyanakkor az építőipar gyors fejlesztése sem sikerül, a tipizálás és előregyártás csak az ipari építészet területén hoz igazi eredményeket. A nagy program – agrár országból ipari-agrár országgá válni, megteremteni a magyar nehézipart – nem tűr cirádát, csak racionalitást és a dolgozó ember valóságos figyelembevételét. 1957-ben éppen az ipari építészet területén elért eredményekért adományozza az UIA Magyarországnak a Perret-díjat.

Ez az az alap, amelyre a magyar építészet új, máig tartó korszakát lehet alapozni. Mert bár már az 1954-es MÉSZ tanácskozás rámutat az elkövetett hibák egy részére, s az 1955-ös, a moszkvai építőipari konferencián elhangzott Hruscsov beszéd végleg tisztázza – igaz, a problémának szigorúan ipari, gazdasági oldaláról szemlélve – eme építészet életképtelenségét, a sorok és gondolatok rendezését hátráltatják 1956 eseményei. Az ún. szocreál korszak eredményei közül – túl a felépült sok lakó-, köz- és ipari épületen – főleg kettőt kell kiemelni: a városépítészet, az urbanisztikai szemlélet kialakulását és az építészet művészet voltának elismerését, nyilvánosságát.

Az utóbbi 20 évben sokkal inkább a fizikai igények kielégítése és a gazdasági lehetőségek figyelembevétele került előtérbe. Igaz, az építőipar hatalmas fejlődésen ment keresztül, de bizonyos szempontból visszaérteztünk a kiindulópont-hoz: nemzeti jellegű építészettel kell kialakítanunk, ahogyan ez a világ több részén – a Szovjetunióban, Japánban, a skandináv országokban – történik. Vannak ilyen kísérletek, s egyre több közöttük az olyan, amely nem a népi építészeti formáiba akarja kényszeríteni a betont, hanem annak logikáját, ekonómiáját, anyag- és színhasználatát megértve kíván mai, korszerű épületet alkotni.

IRODALOM

Beköszöntő. *Építés-Építészet* I./ 1–2 (1949), 1–2.

BENKHAARD ÁGOST: A magyar építőművészek 1954. évi konferenciája. *Magyar Építőművészet* III/1–2, (1954), 1. (Melléklet: A magyar építőművészek 1954. évi konferenciájának tézisei)

BIERBAUER VIRGL: A magyar építészeti története. Bp. 1937.

BONTA JÁNOS: A magyar építészet húsz éve, néhány gondolat története. Kézirat é.n.

BONTA JÁNOS-DÁNIEL PÉTER-ÉRDI TAMÁS: Modernista építészet – szovjet építészet. *Építés-Építészet* III/9–10. (1953), 487–501.

Dr. BORBIRÓ VIRGL: Az építészeti formalizmus kérdéséhez. *Építés-Építészet* I/4. (1949), 27–29.

Dr. CSEMEGI JOZSEF: A formalizmusról. *Építés-Építészet* I/5. (1949), 30–32. Az építészet háború utáni feladatai Magyarországon. *Tér és Forma* XVIII/11. (1944–1945), 158–159.

FEKETE EDE: A szovjet építészeti II. össz-szövetségi kongresszusának tanulságai. *Magyar Építőművészet* V/2. (1956), 33–35. Fordulatot építészetünkben! *Építés-Építészet* III/5–6. (1951), 263–267.

FORGÓ PÁL: Új építészet. Bp., 1928.

GÁBOR ESZTER: A CIAM magyar csoportja (1928–1938). Akadémiai Kiadó, Bp., 1972.

GÁDOROS LAJOS: A korszerű lakás térszükséglete és berendezése Országos Építésügyi Kormánybizottság 1946.

Dr. GERŐ LÁSZLÓ: Az építőművészet és a formalizmus kérdései *Építés-Építészet* I/5. (1949), 28–29. Harc az építészeti stílusért. *Szabad Művészet* 1950/11., 458.

HORVÁTH MÁRTON: Művészetpolitika – két évtized távlatából *Kritika* 1975/11., 1819.

KARDOS GYÖRGY: Építészettörténeti és építőművészeti tanulmányok. Építésügyi Kiadó, Bp., 1953.

KISLÉGHY NAGY ISTVÁN-POGÁNY FRIGYES: Az építészeti formalizmus lényege. *Építés-Építészet* I/4. (1949), 24–27.

Ifj. KISMARTY LECHNER JENŐ: Városi lakástípusok. Országos Építésügyi Kormánybizottság 1946. A kommunista magyar építésszek határozata. *Építés-Építészet* I/5. (1949), 3.

LUX LÁSZLÓ: Újabb zűrzavar mai építészetünkben. *Szabad Művészet* 1955/5., 233–237. A Magyar Építőművészek I. Országos Kongresszusa. *Építőipari Könyv- és Lapkiadó Vállalat*, Bp., 1952. A Magyar Építőművészek Szövetsége MDP Aktív Vezetősége 1955. évi április hó 26-i ülésének anyagából (összeállította: Bonta János) *Magyar Építőművészet* IV/9–10. (1955), 315–317.

MAJOR MÁTÉ: Az építészet alakulásának és fejlődésének törvényszerűségei. Az építészetelmélet: az építészet sajátosságai és bizonytalansága. *Magyar Építőművészet* IV/11–12. (1955), 326–328.

MAJOR MÁTÉ: Építészet és realizmus. *Kritika* III/4. (1965), 19–25.

MAJOR MÁTÉ: Építészet és társadalom. Kézirat gyanánt. Tankönyvkiadó Jegyzetsokszorosító, Bp., 1952.

MAJOR MÁTÉ: Építészetünk tegnap, ma és holnap. Kézirat é.n.

MAJOR MÁTÉ: Építőművészetünk problémái. *Csillag* 1955/2. 406–420.

MAJOR MÁTÉ: Építészetünk útja. *Építés-Építészet* I/6–7. (1949), 1–9.

MAJOR MÁTÉ: Formalizmus az építészetben. *Építés-Építészet* I/4. (1949), 19–22.

MAJOR MÁTÉ: Gondolatok-tettek: Építészetünk mozgatói. *Kritika* III/10. (1965), 12–26.

- MAJOR MÁTÉ: A moszkvai építészeti kongresszus után Szabad Művészet 1955/3. , 136-140.
- MAJOR MÁTÉ: Politika és építészet. Új Építészet II/3. (1947), 42-43.
- MAJOR MÁTÉ: Tíz esztendő magyar építésze. ÉKME Évkönyv 1955/56. , Bp. , 1957. , 1-44.
- MAJOR MÁTÉ: Az új építészet elméleti kérdései. (Szocialista realizmus az építészetben) Új Építészek Köre kiadása, Bp. , 1948.
- MAJOR MÁTÉ: Válasz. Szabad Művészet 1955/6-7. , 293-302.
- MERÉNYI FERENC: Magyar Építészet 1867-1967. Műszaki Kiadó, Bp. , 1969. Miről kíván szólni az Új Építészet? Új Építészet I/1. (1949), 2-3.
- NOVÁK PÉTER: Haladó hagyományaink kérdéséhez. Magyar Építőművészet II/5-6. (1953), 160-168.
- PERCZEL KÁROLY: Építészetünk értékelése és fejlődésének iránya (Részletek a MÉSZ MDP aktívájának 1955. december 9-i ülésén tartott beszámolóból.) Magyar Építőművészet V/1. (1956), 1-3.
- PERCZEL KÁROLY: Építészetünk fejlődésének új szakasza. Magyar Építőművészet IV/7-8. (1955), 250-253.
- PERÉNYI IMRE: 1951 a fordulat éve a magyar építészetben Építés-Építészet III/9-10. (1951), 475-483.
- PERÉNYI IMRE: Építészetünk útja. Szabad Nép 1949, nov. 13.
- PERÉNYI IMRE: A Szovjetunió építésze - a szocialista társadalom építésze. Építés-Építészet II/3. (1950), 141-143.
- PERÉNYI IMRE: Új Csepel a dolgozók városa. Megjegyzések a kiállításához. Új Építészet III/6. (1948), 214-215.
- PERÉNYI IMRE: Városepítés a Szovjetunióban. Új Magyar Könyvkiadó, Bp. , 1947.
- PREISICH GÁBOR: Az építészeti forma kérdéséhez. Építés-Építészet I/4. (1949), 22-24.
- PREISICH GÁBOR: A háború utáni lakásépítés feladatai. Új Építészet I/1. (1946), 6-9.
- Dr. SZENDRŐ JENŐ: Ipari építészetünk tíz éve. Magyar Építőművészet IV/3-5. (1955), 110-113.
- SZERDAHELYI ISTVÁN: A magyar esztétika története 1945-1975. Kossuth Könyvkiadó, Bp. , 1976.
- A szocialista realizmus építészetének problémáiról. Megjegyzések Novák Péter cikkéhez. (VÁMOS FERENC, SZENTKIRÁLYI ZOLTÁN.) Magyar Építőművészet II/9-10. (1953), 288-292.
- Új építés. Molnár Farkas munkái, 1923-1933. Bp. , é. n.
- Vita építészetünk helyzetéről. A Központi Előadói Iroda Kulturpolitikai Munkaközössége ülésének rövidített jegyzőkönyve. MDP KV Agitációs és Propaganda Osztály. Bp. , 1951. Kézirat gyanánt.
- WEINER TIBOR: Építészetünk problémái. Vita Major Máté tanulmányáról (Csillag 1955/2.) Magyar Építőművészet IV/6. (1955), 185-186.
- WEINER TIBOR: Építőművészetünk új szemléletének elvi kérdései. A Magyar Építőművészek Szövetsége II. Konferenciáján elhangzott vélemények tükrében. Magyar Építőművészet V/5. (1956), 129-130.
- WEINER TIBOR: A formalizmusról. Építés-Építészet I/4. (1949), 29-31.
- WEINER TIBOR: Szocialista realizmus. Építés-Építészet III/9-10. (1951), 484-486.
- WEINER TIBOR: A szovjet építészet formanyelve. Előadás a Magasépítési Tudományos Egyesületben a szovjet-magyar barátsági hónap alkalmából. Építés-Építészet II/4. (1950), 214-221.

Prokopp Gyula

LEVÉLTÁRI ADATOK GEORG RAPHAEL DONNER POZSONYI ÉVEIHEZ

Az alábbiakban az esztergomi Primási Levéltárnak Georg Raphael Donnerre vonatkozó adatait közöljük, amelyek részint az esztergomi érsekség esztergomi uradalmával kapcsolatos jogbiztosító oklevelek gyűjteményében (*Acta Radicalia – Classis I.*), részint Esterházy Imre érsekségének éveiből (1725–1745) származó számadások között található, melyek nem hiánytalanul ugyan, de nagyjából fennmaradtak. Ezek az adatok eddig nincsenek publikálva, illetőleg csak sommáson említi azokat a szakirodalom. (1)

Az "Acta Radicalia" I. osztályának 69. tétele alatt a gercsei márványbánya bérletére vonatkozó két eredeti szerződést őriz a levéltár, amelyek közül az egyik 1733. január 1-én, a másik pedig 1734. május 1-én kelt. E szerződések szövege néhány lényeges pontban eltér egymástól, valamint attól a harmadik, 1734. május 31-én kelt szerződéstől is, amelynek másolatát a Magyar Országos Levéltár őrzi. Az eléggé terjedelmes szerződések teljes szövegének közlését mellőzzük, már csak azért is, mert az 1734. május 31-i szerződés teljes szövege már publikálva van. (2) Közöljük azonban a szerződések lényeges pontjainak tartalmi ismertetését és az azokra vonatkozó szövegrészleteket. Ezek egybevetéséből képet kapunk arról, hányféle módon próbálkozott Donner a gercsei bányaművelés megszervezésével.

Az első szerződés bevezető része megemlíti a gercsei márványlelőhelyek felfedezését, amelyre a pozsonyi dóm Alamizsnás szt. János tiszteletére emelt kápolnájának építése adott alkalmat és ami Donnernek, valamint Thomas Hilger Deutsch-Altenburgi kőfaragónak az érdeme ("... providus et in arte sua admodum peritus ac virtuosus vir Georgius Raphael Donner statuarius et alter providus itidem vir Thomas Hilger lapicida per solertem indagationem author fuit"). Mivel pedig az esztergomi uradalom szervezete kevésbé alkalmas arra, hogy házi kezelésben folytassa a bányaművelést, továbbá mert jutalmazni kívánja Donner hűséges szolgálatát, néki és Thomas Hilger kőfaragónak, valamint társként maga mellé vett Managetta Tamásnak, az érsek udvari orvosának és Török Ferencnek, az érseki kancellária expeditorának és levéltárosának 12 évre bérbeadja a márványbányát, valamint a már régebben is művelt, de azóta elhagyott kőbányát. ("... attentis etiam fidelibus servitiis et zelosa industria, quibus praefatus virtuosus statuarius Georgius Raphael Donner tum in exstruendo praetacto divo Joanni Elemosynario sacro sacello, velut totius operis assiduum directionem gerens, tum vero exquirendo hocce marmore dextre

nobis adstitit, eidem et praenominato Thomae Hilger lapicidae Ováriensi, nec non adjunctis his egregiis Francisco Xaverio a Managetta aulico medico, et Francisco Török cancellariae nostrae expeditori et archivario, velut benemeritis et fidelibus aulicis nostris servitoribus, praefatum – cujuscunque generis et speciei marmor, una cum ab antiquo ibidem existente et pro nunc desolata ordinarii quoque et communis lapidis lapicidina a dato praesentium ad 12 annorum spatium in arendam dederimus.") – Ezzel szemben a második és harmadik szerződés bevezetése egyedül Donnernek tulajdonítja a márvány felfedezését, a bérlet időtartamát pedig 24 évben határozza meg. Donner bérlőtársaként a második szerződés egyedül Vild Mártont nevezi meg ("Martino Vild socio per eundem denominato"), a harmadik szerződés pedig egyetlen bérlőtárs nevét sem említi, hanem Donnerre bizza, hogy egy vagy több pénzes társat vegyen maga mellé ("Eidem et deligendo sibi uno, vel pluribus sociis, qui eidem pecuniariorum nervo pro oneroso initio succurrere possint").

A szerződés első pontja határozza meg a bér összegét. Az első szerződés szerint a bérleti idő első négy évére évi 75 rajnai forint, a második négy évre évi 100 forint, a harmadik négy esztendőre pedig 150 forint a bér. A második és harmadik szerződés szintén három szakaszra osztja a bérlet 24 évi időtartamát és az első hat évre évi 75 forint, a második hat évre évi 100 forint, a hátralevő 12 évre pedig évi 150 forint bért ír elő.

Mindhárom szerződés utolsó (hatodik) pontja megengedi, hogy Donner – mint az érseki építkezések vezetője – a bérlet tartama alatt továbbra is ellenszolgáltatás nélkül használja az érsek pozsonyi nyári palotájának azt a két helyiséget és az előttük levő oszlopok közötti üres teret, amelyet az érsek a szent János-kápolna építése alkalmával számára átalakíttatott. ("Insuper et id benigne annuimus et concedimus, ut saepefatus Georgius Raphael Donner laboratorium illud ex dobus parvis duntaxat fornicibus constans cum anteriori intra columnas aedificum sustentantes vacuo spatio, quod eidem occasione extracti mentionati divi Joannis Eleemosynarii sacelli in Archi-Episcopali hujati nostro horto adaptari fecimus, tum qua aliunde in servitiis nostris aedificiorum utpote director existens, tum ob dexteram ejusdem in praedicto opere assistentiam et inspectionem ... ulterius etiam per totum nimirum dictae arendationis tempus ... retinere possit.")

Végül a szerződés befejező részében annak az óhajlásának ad kifejezést az érsek, hogy halála esetén utódja, illetőleg a királyi kamara is tartsa érvényben a szerződést és evégből megengedi, hogy Donner a szerződésnek a király által való megerősítését kérhesse.

A levéltárban őrzött számadások közül az Esterházy Imre primás korából való udvarmesteri számadások, valamint az érsekség pozsonyi uradalmának ugyanebből az időből származó számadásai tartalmazzak Donnerre vonatkozó adatokat. Elsősorban azokat emeljük ki ezek közül, amelyek Donner pozsonyi munkásságának kezdő időpontjára, továbbá arra adnak választ, vajon Donner állandó munkaviszonyban volt-e Esterházyval, vagy csak egyes műveiért kapott fizetséget.

Pigler a pozsonyi városi bíróság jegyzőkönyvének 1731. október 3-i bejegyzésében találta a legkorábbi adatot Donner pozsonyi tartózkodására. (3) Malikova a primási levéltárban őrzött számadások anyagából közölte Donnernek 1730. október 22-én kelt nyugtáját. (4) A pozsonyi uradalom 1730. évi számadásához tar-

tozó 88. számú okmány szerint azonban Donner már 1730. szeptember 24-én személyesen felügyelt, midőn a Szt. János-kápolna számára készített és a Dunán Pozsonyba szállított tabernakulumot a parttól a nyári palota kertjébe szállították. Nincs kizárva azonban, hogy Donner pozsonyi működésének kezdetét ennél jóval korábbra kell tennünk, tekintettel arra, az uradalom 1726. évi számadásához tartozó okmányra, amelyet Szentbalásy József Antal nagysallói plébános állított ki Nagysallóban 1726. június 18-án. Szentbalásy egy kehely kézhezvételét ismerte el ebben az iratban, amelynek a talpa rézből, kupája ezüsből készült és az egész aranyozva volt. A kehely áráról vagy értékéről nincsen szó az elismervényben, ezért nem volt alkalmas ez az okmány egymagában arra, hogy a pénzszámadás okmányául szolgáljon, hanem ki kellett azt egészíteni az értékre vonatkozó adattal. Ezt a kiegészítést végezte el Donner, amidőn keltezés nélkül – nyilván utólagosan – a következő igazolást vezette rá az elismervényre: "Das vermög obiger Beschreibung dieser Kelch nicht kann unter 20 fl verschafft werden, bezeugt hiemit – Georg Raphael Donner." A számadónak legkésőbb az 1726. évi számadás elkészítésekor volt szüksége erre az igazolásra, a számadásokat pedig legkésőbb az év végén vagy a következő év első heteiben szokták elkészíteni. Ha ettől a gyakorlattól ez esetben nem tértek el, akkor Donner az 1726. év vége körüli időben már Pozsonyban lehetett.

Hogy Donner állandó alkalmazásban volt-e, ezt a kérdést (5) eldönti Paluska György jószágigazgatónak 1735. december 10-én Neubauer felügyelőhöz intézett rendelete, melyben arra utasítja őt, hogy a 150 forint conventiót az 1734. évre is fizesse ki a Bau-Directornak titulált Donnernek, mert csupán tévedésből történt, hogy korábban nem adott utasítást ennek az összegnek a kifizetésére. ("Der Herr Hof-Inspector v. Neübauer beliebe dem Herrn Donner, als bestellten Bau-Director, auch für das verflossene 1734-te Jahr sein Bestellung der 150 fl, so ihm laut Seiner Hochfürstl. Gnaden gnädigster Convention gebühren, und nur aus Vergessenheit in meiner vormahligen dienstfalls ausgestellten commission das vergangene Jahr per expressum zu benennen ausgelassen habe, gegen gehörige Quittung zu bezahlen, und in die heürige Rechnung per Ausgab zübringen zo Kraft dieses in seiner Rechnung passiren solle. – Presspurg, den 10-ten X-br 1735. – Paluska v. Marót Rath und Oberregent."

Ennek a rendelkezésnek teljesítését igazolja a következő nyugta: "Quittung pro 150 fl. – So ich Endes unterschriebener auf meine Convention des verflossenen 1734-ten Jahres, von Herrn Neubauer Hochfürstl. Inspectoren empfang, sage einhundert funfzig Gulden, – Presspurg den 17. X-bris 1735. – Georg Raphael Donner." (6) Mivel pedig már az 1733. január 1-én kelt szerződés is az érsek szolgálatában álló építési igazgatónak mondja Donnert, aki a szt. János-kápolna építését vezeti és aki (az alább ismertető okmányok szerint) már 1732 őszén a szt. János-kápolnában dolgozó rézműves és aranyműves munkavégzését igazolta, illetőleg munkabérét kifizette, sőt az érsek egyéb építkezéseinél is hasonló munkakörben tevékenykedett, bizonyosnak kell tartanunk, hogy ezért a szolgálatáért már akkor is külön díjazásban részesült, jóllehet az erre vonatkozó okmányok nem maradtak fenn. Az 1736–37. évekre járó "conventio" kifizetését kétféle okmány is igazolja, ugymint az udvartartás alkalmazottainak fizetését feltüntető negyedévenkénti "Specification"-ok és a negyedévi részlet kézhezvételét igazoló nyugták. Például álljon itt az egyik nyugta: "Quittung pro 37 fl

30 xr – welche ich Endes unterschriebener von Herrn Ignatz v. Neupauer, Hochfürstl. Inspector, auf meine Convention des verflorenen Quartals, January, Februari und Marti des laufenden 1737. Jahres empfangen – sage sieben und dreissig Gulden 30 xr. – Presspurg den 10. April 1737. – Georg Raphael Donner." (7)

Az említett negyedévi kimutatások alkalmat adnak az egyes alkalmazottak fizetésének összehasonlítására. A legmagasabb összegű fizetést (negyedévi 162 forint 30 kr) az 1733. január 1-i szerződésben is szereplő Török Ferenc kapta, az ugyanott említett Managetta udvari orvos pedig 125 forintot kapott. A legkisebb negyedévi fizetés 7 forint 30 kr volt, ezt kapták a zenészek és más alacsonyabb rangú alkalmazottak, akik azonban ezenfelül még lakáspénzt és ételmezei pénzt is kaptak. Donnernek viszonylag alacsony fizetését bőségesen kipótolták az egyes munkákért felvett összegek. Az ezekre vonatkozó okmányokat az alábbiak szerint csoportosítjuk:

Tizennégy nyugta (8) az 1732. aug. 23–1733. június 9. közötti időből, összesen 1896 forintról. Az utolsó nyugta kifejezetten említi a szt. János-kápolna körüli munkát, a többiben csak általánosságban van megjelölve a jogcím, például: "a Conto meiner Arbeit", de a nyugták keltezésére figyelemmel felettébb valószínű, hogy a többi fizetés is a kápolna építésével van kapcsolatban. Az első nyugta összegében a saját munkadíján felül a kőfaragók és csiszolók munkabére is bennfoglaltatik, a többi összeg csak a saját munkadíja, illetőleg jutalma. Az első nyugta szövege: "Quittung pro 500 fl, welche ich Endes unterschriebener aus der Hochfürstl Cassa a Conto meiner Arbeit, und vor die steinmez und schleiffer per Verrechnung empfangen, sage fünf Hundert Gulden. – Presspurg den 23. Aug. 1732. – Georg Raphael Donner." A többi nyugtának (kivéve az utolsót) csak a keltezését, jogcímét és összegét soroljuk fel:

1732. szept. 17.	"auf meinem Conto"	50 forint
1732. szept. 29.	"a Conto meiner gefertigten Arbeit"	50 forint
1732. okt. 17.	"a Conto meiner Anforderung"	100 forint
1732. okt. 30.	"auf meiner Anforderung"	130 forint
1732. nov. 29.	"a Conto meiner Anforderung"	100 forint
1732. dec. 22.	"a Conto meiner Anforderung"	100 forint
1732. dec. 31.	"per Abschlag meiner Anforderung"	100 forint
1733. jan. 29.	"per Abschlag meiner Anforderung"	100 forint
1733. febr. 1.	"per Abschlag meiner Anforderung"	16 forint
1733. márc. 10.	"a Conto meiner Anforderung"	100 forint
1733. márc. 29.	"auf meine Anforderung"	150 forint
1733. ápr. 5.	"per Abschlag meiner Anforderung"	90 forint

Az utolsó nyugta szövege: "Quittung pro 400 fl – welche aus gnädigster Anschaffung Ihres Hochfürstl. Gnaden mir zu einem Regal, vor meine angewandte Mühe und Obsorg des Gebäudes der Capellen des heiligen Joannis Eleemosynarii gegeben worden, und paar zu meinem Hand empfangen – sage vierhundert Gulden. – Presspurg den 9. Juni 1733. – Georg Raphael Donner." A nyugta hátoldalán: "Super 400 fl Dno Donner titulo discretionis datis."

A keltezésre figyelemmel nyilván szintén a kápolnaépítéssel van kapcsolatban az az 1732. november 2-án kelt elszámolás, (9) amelyben egyebek között utikölt-ségekről, Innsbruckból és Velencéből szállított márványról is említés van, és amely hivatkozik a mellékelt – de ma már hiányzó – szerződésekre és részletezésre (Specification). Az okmány szövege a következő: "Berechnung mit dem Herrn Georg Raphael Donner über die von demselben vor Sr. Hochfürstl. Gnaden praestirte sammentliche Arbeith, wie auch die dabey gehabte Reys – und andere Unkosten, des Preyses von Marmor, so aus Insprug und Wenedig gehollet worden.

Vermög desselben Specification, und derer beygelegten Contracten gebühren Ihme H. Donner so wohl vor die praestirte Arbeith, als die grosse Reysen und Preys derer Marmor Steiner fl 6545 xr 33.

Hierauf hat derselbe empfangen:

Laut ausgestellter Haut Quittung hat Er von gottseligen H. e Paluska zu verschiedenen Mahlen empfangen fl 5280 xr 24.

Hierzu kommen demselben auch anzurechnen die Fuhrlohns Speesen so von sein eigenen 24 Centner Stein unter dem herrschaftlichen zusammen bezahlet sein worden fl 108.

Summa fl. 5388 xr. 24.

Restiert demselben annoch fl 1157 xr 9.

Hingegen seindt von dem H. Donner aus eigenen geldt denen Stein-Metz Gesellen, dann schleiffern Taglöhnern, wie der Extract sub AA. mit mehreren weiset, bezahlet worden, so Ihme also von Hoher Herrschaft zu ersetzen kommen fl 371 xr 13, welche mit obigen Rest der fl 1157 xr 9 zusammen machen fl 1528 xr 22. – Presspurg den 2. 9-ber 1732. – Anton Paluska v. Maróth – Georg Raphael Donner." Erre az okmányra van rávezetve Donner nyugtája: "Obstehende Summa ist mir zu unterschiedliche Mahlen mit 1528 fl 22 xr bezahlt worden. – Georg Raphael Donner."

Donnernek az "aedificiorum director" munkakörében végzett tevékenységét a már említett 1730. szeptember 24-i okmányon kívül még az alábbiak tanusítják: még ugyancsak 1730-ban 63 fl. 31 den. vett fel a Szt. János-kápolna oltárának aranyozását végző bécsi aranyműves számára beszerzett anyagok ára fejében (uradalmi számadás 89. tétele), 1731. szeptember 10-én vásznat vásárolt a kápolna kapujának díszítésére, valamint igazolta az 1731. július 4–december 13. közötti időben elvégzett kőművesmunkát (az uradalmi számadás 67, illetőleg 108. tétele), 1732. október 12-én láttaozta Peter Eller pozsonyi rézművesnek a kápolnában végzett munkára vonatkozó számláját, (10) ugyanezen hónap 20-án átadta a név szerint ismeretlen aranyművesnek a kápolnában végzett aranyozás díját, (11) 1732. szeptember 15-én felülvizsgálta és felmérte Jacob Piringer bécsi márványozónak a kápolnában végzett munkáját, (12) – 1732. szeptember 27-én, majd 1732. február 14-én és április 4-én Donner előttemezte Johann Conradt Widerkehr kőfaragó elszámolását az érseki kertben végzett munkákról. (13) – 1732. szeptember 18-án Franz Christian Schreiber pozsonyi kőfaragóval számolt el a süttői márványbányában, a pozsonyi kertben, továbbá egy bizonyos kriptánál, valamint egy oltár elbontásánál végzett munkákról, (14) 1736. április 22-én egy, a pozsonyi kert számára készitendő timpanon rajzát adta át Higler Márton kőfaragónak ezzel az utasítással: "Dieses frontispicium nach dem gebene bret (!?) und dieser proportio zu machen – Georg Raphael Donner." (15)

1737. szeptember 1-én Donner is aláírta azt a szerződést, amelyet Török Ferenc a pozsonyi kert kapujának elkészítéséről kötött Hilger Márton kőfaragóval. (16) A szerződés a mellékelt (de hiányzó) rajzra hivatkozik ("vermög beyliegendem Abriss").

A Szt. János-kápolna elkészülte után került sor Donner második nagy alkotására, a dóm szt. Márton oltárára. Erre vonatkozóan 11 nyugta (17) maradt reánk, összesen 4281 forint összegről. Ezek a következők:

1735. január 20.	- 100 forint
1735. február 5.	- 100 forint
1735. április 6.	- 300 forint
1735. június 2.	- 600 forint
1735. június 23.	- 400 forint
1735. június 26.	- 120 forint
1735. július 22.	- 400 forint
1735. augusztus 22.	- 400 forint
1735. augusztus 30.	- 200 forint
1735. október 17.	- 600 forint
1735. november 16.	- 1061 forint

Az első tíz nyugta szövege (az összeg és a dátum kivételével) azonos: "Quittung pro 100 fl – So Ich Endes unterschribner aus der hochfürstl. Haupt Cassa a Conto meiner Arbeit empfang zu dem Altar des heilig Martini – sage Einhundert Gulden. – Presspurg den 20. January 1735. Georg Raphael Donner mpria." Az utolsó nyugtából hiányzik az "a Conto" kifejezés: "Quittung pro 1061 fl. – So Ich Endes unterschribner aus der Hochfürstl. Haupt Cassa, auf meiner Arbeit zu dem Altar des heilig Martin empfang sage Ein Tausend Sechzig ein Gulden – Presspurg den 16. 9-br. – Georg Raphael Donner mpria."

Egykoru irodalmi források alapján eddig is tudott volt, hogy Donner a főoltáron kívül még további két oltárt is készített a pozsonyi dóm számára, de az oltárok titulusán kívül egyéb nem volt ismeretes. (18) Ezért van jelentősége a számadások között talált szerződésnek, melyben Donner a szentély bejáratánál felállítandó két oltár elkészítését vállalta 2500 forintért. Az egyik oltáron egy régibb Pieta-szobor került elhelyezésre, a másik számára pedig Donner készített domborművet gipszből, amely szt. Mihály főangyalt ábrázolta, amint a sátánt letaszítja az égből. A szerződésben említett tervrajz nem maradt fenn, de ezt némileg pótolja a diszitó elemeknek részletes leírása. A szerződés szövege a következő: (19)

"An heunt zu Ende gesezten dato ist aus gnädigster anordnung Ihre Hochfürstl. Gnaden Herrn Emeric aus den Grafen Esterházy, Erzbischofen zu Gran (titl.) mit H. Raphael Donner folgender Contract aufgericht und beschlossen worden, als nemblich:

Erstens verspricht und verbündet sich bemelder H. Donner zwey seiten Altär in der Dom Kirche bey eingang des Sanctury lauth unterschribnen abriß von weichen iedoch guten stein, die stäfl hingenen von hart zu verfertigen, in welche altär, und zwar im ndern theil, in eines das ohne dem sich befindende vesperbild zu versezen kommt, in das andere das bildnis des Erzengel Michael

wie er den Satan von Himmel stürzt, von gips, welche inwendig mit Eysen zu verfertigen ist, in obern aufsaz hingegen, in die mitte ein Basorelief eben von gips, so verstelltet einen Engel mit der Inschrift unseres Heylands, in das andere aber unseren Heyland segend mit dem buch, auf bede seiten in ein iedes altar zwey, auf denen Schnirkeln sizende Kindl mit denen Passions Zeichen, gleicher massen von gips, in obristen aufsaz, in eines die drey Nägl mit der dornen Cron umgeben, in dem andern ein Vas oder auslauf.

Andertens übernehmet H. Donner alle Marmorirung und glanz, schleiffen, so wohl der altär als Statuen, wie auch alle Vergoldung und zwar von feinem Gold, so wohl der Capiteller, schafftgeseimse, Tabernakl Thirl, als aller in abriß angemerkte Zirath.

Drittens anerbietet H. Donner alle zu bewerkung derer Altär gehörige Kösten auf sich zu nehmen, und selbe bis Ostern des künftigen Jahrs in vollkommenen Stand zu stellen.

Viertens von seiten Hoher Herrschaft vor Verfertigung dieser bede altär werden H. Donner samtllich zwey tausend fünf hundert gulden gegeben, welche bemelder H. Donner folgendermassen zu empfangen hat, und zwar 500 fl den 1. octobr., dan 500 fl auf Christi geburt, die übrig 1500 fl nach dem Selbe in vollkommenen stand seyn wird.

Zu mehrer bekräftigung ist gegenwertiger Contract aufgerichtet und mit dem fürstl Insigl verfertigt gegeben worden. . .

Presspurg den 20. october 1737. – Raphael Donner mpria."

Az irat aljára van rávezetve az elszámolás:

"1737, den 1 october empfangen per abschlag	500 fl
den 24. X-bris	500 fl
1738. den 31. Marti	500 fl
den 12. May	500 fl
abermahl 12. May	50 fl
den 11. Juni	200 fl
den 28. Juni	150 fl
ist hiemit gänzlich bezahlt. – Raphael Donner."	

Az 1739. évi számadás okmányai közül három Pálffy Jánosnak, a későbbi nádornak (1664–1751) portréjára vonatkozik, amelyért Donner összesen 437 forintot vett fel. Ezek a következők: (18)

"Quittung pro 100 fl. – welche ich Endes unterschribner aus der Hochfürstl. Haupt Cassa, a Conto des Feldmarschallische Portraits empfangen – sage fünfhundert gulden. – Presspurg den 25. Febr. 1739. – Raphael Donner mpr."

"Quittung pro 100 fl – welche ich Endes unter schribner aus der Hochfürstl. Haupt Cassa, a Conto des in arbeit habenden Portraits Sr. Hochgräfl. Excellenz Feldmarschall Pálfi, von Marmor, empfangen – sage Einhundert gulden. – Presspurg den 6. May 1739. – Raphael Donner mpria."

"Quittung pro 237 fl – welche ich Endes unter schribner aus der Hochfürstl. Haupt Cassa vor verfertigung des Portraits Sr. Hochgräfl. Excellenz Feldmarschall Pálffy von Marmor empfangen und ist hirmitt völlig abgeführt. Sage Zwey

Hundert Siben und Dreysig gulden. – Presspurg den 12. July 1739. – Raphael Donner mpria."

Időrendben az utolsó okmány az a nyugta, (21) melyet Donner 1739. június 18-án, az érsek rendelkezéire kifizetett utiköltségről állított ki. Valószínűnek tartjuk, hogy ez a költség Donnernek Pozsonyból Bécsbe való átköltözésével merült fel. A nyugta szövege a következő: "Quittung pro 49 fl 48 xr – so mir aus der Hochfürstl. Haubt Cassa zu einem viaticum aus gnädigster anschaffung Ihro Hochfürstl. Gnaden richtig bezahlt worden. Sage Neun und Vierzig gulden 48 xr. – Presspurg den 18. Juli – Raphael Donner."

Befejezésül még egy korábbi okmányt közlünk, (22) amelyben egy arany kehely készítéséről van szó és így Donner művészi tevékenységének egy eddig ismeretlen ágára utal. Szövege a következő: "Dass ich zu Verfertigung des goldenen Kelchs aus gnädigster anschaffung Ihro Hochfürstl. Gnaden von Herrn Franz Török in Gold paar und richtig Achthundert Gulden, id est 800 fl empfangen habe. – Presspurg, den 6. May 1733. – Georg Raphael Donner."

-

JEGYZETEK

(1) Irodalom Donner pozsonyi éveire: FRANZ, A. R.: Raphael Donners Elemosynarius Kapelle in Pressburg. In: Kunst und Kunsthandwerk 1917. – PIGLER A.: Georg Raphaela Donner. Leipzig-Wien 1929. – Az Esztergomi Prímási Levéltár anyagát Donner tevékenységének kutatásához először AGGHÁZY Mária használta, Georg Raphael Donner ismeretlen magyarországi alkotásai c. tanulmányához. In: Szépművészet 1941. illetve AGGHÁZY: Neu entdeckte Werke G. R. Donners und seines Kreises aus der Gegend von Pressburg (Bratislava), Acta Historiae Artium II. (1954.) Lásd még AGGHÁZY: A barokk szobrászat Magyarországon. Bp. 1959. I–III. – MALIKOVÁ, M.: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 17. (1973.)

(2) E szerződés szövegét PIGLER közli i.m. 122–124.

(3) PIGLER: I.m. 17–18.

(4) MALIKOVÁ: I.m. 10. jegyzet.

(5) PIGLER erre nem talált adatot (i.m. 19), AGGHÁZY szerint pedig (i.m. I. 77.) Donner nem kapott állandó fizetést.

(6) Mindkét idézett okmány az 1735-i udvarmesteri számadás 19. tételéhez tartozik.

(7) A rajnai forintban 60 krajcár volt.

(8) Az 1732. évi számadás 1, 7, 12, 19, 27, 33, 40. és 44. tételeihez, valamint az 1733. évi számadás január havi 4., február havi 5., március havi 13. és 22., április havi 28. és június havi 51. tételhez tartozó okmányok.

(9) Csatolva az 1733. évi számadás április havi 29. tételéhez.

(10) Az 1732. évi számadás 30. tételéhez tartozó okmány.

(11) Az 1732. évi számadás 23. tételéhez tartozó okmány.

- (12) Az 1733. évi számadás május navi 36. tételéhez tartozó okmány.
- (13) Az 1733. évi április havi számadás 30. tételéhez tartozó A. B. és C. jelű okmányok.
- (14) Az 1732. évi számadás szeptember havi 14. tételéhez tartozó okmány.
- (15) Az 1736. évi számadás július havi 3. tételéhez tartozó okmány.
- (16) Az 1738. évi számadás augusztus havi 1. tételéhez tartozó okmány.
- (17) Az 1735. évi számadás január havi 3. , február havi 10. , április havi 2. , június havi 1. , 6. és 8. , július havi 8. , augusztus havi 18. és 20. , október havi 4. és november havi 10. tételéhez tartozó okmányok.

(18) PIGLER: I,m. 20. old. és AGGHÁZY: I,m. I. kötet 82. old. – Legújabbán MALIKOVÁ (i,m. p. 80. , p. 146. , 17. és 18. jegyzet) kétségbe vonta az oltárok létezését, azzal, hogy a ma már nem létező oltárokat a 18–19. századi Canonica Visitatiók sem említik. Ezzel szemben az 1755. évi vizitáció mindkét oltárt említi, de évszámok nélkül: "In corpore ecclesiae et quidem ex parte dextra euntibus ad sanctuarium visuntur arae sequentes: Prima Beatae Mariae Virginis Dolorisae sub cruce sedentis et Filium Suum unis tenentis, e cujus collo stola dependet. Ara haec est tota lapidea, marmorizata, integra et consecrata, tabernaculum habet lapideum cum portula e lamina argentea inaurata." Továbbá: "In parte sinistra ecclesiae sunt arae sequentes: Prima exeuntibus ex sanctuario Sancti Machaelis Archangeli, lapidea, marmorisata, est consecrata."

Az 1823. évi vizitáció így ír a Mária-oltárról: "E parte epistolae prope gradus sanctuarii altare Beatae Mariae Virginis Dolorosae dicatum et consecratum, cujus effigies Christum mortuum sustentantis ex uno frusto tiliae affabre sculpta anno 1642, publicae fidelium devotioni cum annu et consensu ordinarii exposita est . . . Habet altare etiam tabernaculum cum portula lamina argentea inaurata obducta. . ." Hogy az oltárszobor 1642-ből származik, az nincs ellentétben a szerződés szövegével, amely szerint a már meglevő szobrot kell az oltárra helyezni.

A Szt. Mihály-oltárt illetően 1755. és 1823. között változásnak kellett történnie, mert 1823-ban egy fából, nem pedig kőből készült oltár volt Szt. Mihály tiszteletére szentelve. ("Altare Sancti Michaelis ligneum") a Mária-oltár átellenében levő és ahhoz hasonló kőoltáron pedig nem a Szt. Mihály-szobor, hanem egy feszület állott. "Altare Sanctae Crucis lapideum, illi, quod est e regione Beatae Mariae Virginis Dolorosae, structura et opere simile, habet effigiem crucifixi sculptam" Nyilvánvaló tehát, hogy az 1823. évi Szt. Kereszt-oltár építménye azonos volt a Donner-féle Szt. Mihály-oltár építményével.

- (19) Az 1738. évi számadás június havi 6. tételéhez tartozó okmány.
- (20) Az 1739. évi számadás február havi 5. , május havi 3. és július havi 3. tételéhez tartozó okmányok. A két elsőt AGGHÁZY (i, m. 1941. , 1954.) is közölte.
- (21) Az 1739. évi számadás július havi 4. tételéhez tartozó okmány.
- (22) Az 1733. évi számadás május havi 30. tételéhez tartozó okmány.

Zusammenfassung

ARCHIVALISCHE ANGABEN ZUR TÄTIGKEIT GEORG RAPHAEL DONNERS IN PRESSBURG

Das Primatialarchiv in Esztergom bewahrt viele Georg Raphael Donner betreffende Dokumente, die zum Teil unpubliziert, zu einem kleineren Teil in der Fachliteratur nur summarisch bekannt gemacht sind.

Die auf die Rechtsgültigkeit der Güter des Erzbistums bezügliche Urkundensammlung bewahrt zwei Verträge, die von der Pachtung des durch Donner aufgeschlossenen Marmorbergwerkes in Gerecsze handeln. Demnach wurde das Bergwerk für 12 Jahre gepachtet von Donner, seinem Compagnon, dem deutschaltenburger Steinmetz Thomas Hilger, dem Leibarzt des Erzbischofs Thomas Mannagetta und dem erzbischöflichen Archivar Eerenc Török; dies geschah bei einer alle vier Jahre steigenden Pachtsumme (von 75 auf 100, bzw. 150 Gulden).

In einem anderen wichtigen Punkt des Vertrages gestattet der Erzbischof, dass Donner während der Pachtzeit weiterhin unentgeltlich diejenigen Räume im erzbischöflichen Sommerpalais in Pressburg benutzt, die ihm während der Erbauung der Johannes-Elmosynarius-Kapelle überlassen wurden.

Der andere, vom 1. Mai 1734 datierte Vertrag verändert den ersteren folgendermassen: Pächter sind Donner und Marton Vild (sonst unbekannt). Die Pacht beträgt für die ersten sechs Jahre 75 Gulden, für die zweiten 100 und für die weiteren 12 Jahre 150 Gulden.

Ein im Budapester Staatsarchiv aufbewahrter dritter Vertrag vom 31. Mai 1734 bringt wieder Veränderungen: Donner bleibt der alleinige Pächter; doch steht ihm das Recht zu, einen oder mehrere kapitalkräftige Gefährten anzunehmen.

Die weiteren Dokumente kamen unter den Rechnungen des erzbischöflichen Hofmeisters, bzw. den Verrechnungen der Pressburger Gutsherrschaft ans Licht. Sie bestätigen zum Teil die bei Erbauung und Ausstattung der Johannes-Kapelle des Pressburger Domes entstandenen Ausgaben – unter ihnen vom 24. September 1730 – dem bisher frühesten gesicherten Datum von Donners Aufenthalt in Pressburg – die Auszahlung des durch Transport des Tabernakels der Kapelle entstandene Betrages. Der andere Teil der Angaben entscheidet die bisher umstrittene Frage, ob Donner nur für einzelne seiner Werke Bezahlung erhielt oder ob er daeben in ständigem Dienst des Erzbischofs gestanden hat. Antal Paluska, der Güterverwalter weist dem Kassierer am 10. Dezember 1735 in seiner Verordnung an, Donner die ihm als ständig angestelltem Baudirektor gebührenden jährlichen 150 Gulden für das Jahr 1734 auszusahlen, weil deren Ausfertigung irrtümlicherweise unterblieben ist. Auch für 1736 und 1737 findet sich Donners Name in den Vierteljahrsaufstellungen, die alle den Angestellten der erzbischöflichen Hofhaltung zustehenden Vierteljahrssträge aufzählen. Baudirektor wird Donner auch in dem Vertrag vom 1. Januar 1733 genannt. Ausserdem kamen mehrere Unkunden ans Licht, aus denen hervorgeht, dass Donner bereits 1732 eine in den Umkreis des Baudirektors gehörende Tätigkeit ausübte. So bestätigt Donner die an der Johannes-Kapelle geleistete Arbeit des Peter Eller Kupferschmied in Pressburg und des Wiener Vergolders Jacob Püringer, weiterhin die Tätigkeit des Johann Conradt Widerkehr und Franz Christian Schreiber, beide Steinmetzen im Pressburger Garten und anderen Orten u.s.w.

Aus der Zeit von 23. August 1732 bis zum 9. Juni 1733 blieben 14 Quittungen erhalten, insgesamt über eine Summe von 1896 Gulden. Mit Ausnahme der letzten nennen sie nicht die geleistete Arbeit genau, nur "a conto meiner verfertigten Arbeit" und mit ähnlichen identischen Ausdrücken; doch ist aus dem Zusammenhang ersichtlich, dass die ganze Summe sich auf seine Arbeiten an der Johannes-Kapelle beziehen.

Offensichtlich steht durch ihr Datum mit dem Bau der Kapelle auch eine Rechnung vom 2. November 1732 in Zusammenhang, in der neben anderen Reisespesen auch von Innsbruck und Venedig gelieferte Marmorsendungen erwähnt werden.

Donners Arbeiten am Hochaltar (St. Martin) des Pressburger Domes betreffend blieben 11 Quittungen erhalten; ihnen zufolge hat Donner am 20. Januar und am 16. November 1735 zusammen 4.281 Gulden empfangen. Im Text jeder dieser Quittungen findet sich die Bemerkung: "auf meiner Arbeit zu dem Altar des Heilig Martin" oder eine ähnliche.

Die gleichzeitigen Aufzeichnungen wissen auch etwas über zwei Nebenaltäre zu berichten, die Donner gleichfalls für den Pressburger Dom fertigte; doch hat die Fachliteratur zum Teil die Richtigkeit

dieser Angaben angezweifelt. Jetzt kam der originale Vertrag vom 20. Oktober 1737 ans Licht; nach diesem verpflichtete sich Donner für 1,500 Gulden zur Aufstellung zweier Seitenaltäre am Beginn des Langchores (bey eingang des Sanctuari) bis Ostern des kommenden Jahres. Der eine Altar wird der Mater Dolorosa-Altar, in den ein älteres Pietá-Bildwerk zu versetzen ist (das ohnedem sich befindende vesperbild zu versetzen kommt). Der andere wird der St. Michaels-Altar, seine Hauptfigur, aus Gips zu fertigen, der heilige Michael, wie er den Satan aus dem Himmel stösst.

Im Zusammenhang mit dem Bildnis des Palatins János Pálffy erschien jetzt neben den bereits veröffentlichten beiden, auf je 100 Gulden lautenden Quittungen eine Schlussverrechnung und -bestätigung über empfangene 237 Gulden mit dem Datum vom 12. Juli 1739.

Der chronologischen Reihenfolge nach die letzte Urkunde ist die Quittung vom 18. Juli 1739, in der Donner den Empfang der ihm aus erzbischöflicher Gnade (aus gnädigster anschaffung) ausgezahlten 49 Gulden und 48 Kreuzer Reisekosten (viaticum) bestätigt. Vielleicht waren dies die Reisespesen für seinen Umzug nach Wien.

Zuletzt bringen wir noch eine frühere Quittung, vom 6. Mai 1733, derzufolge Donner von Ferenc Török Gold im Werte von 800 Gulden zur Herstellung eines goldnen Kelches übernahm.

FERENCZY NOÉMI ÖNÉLETRAJZA ÉS LEVELE TOLNAY KÁROLYHOZ

Tolnay Károly (Charles de Tolnay) 1964-ben a Művészettörténeti Kutató Csoport elődjéhez, a Művészettörténeti Dokumentációs Központoz elküldte Ferenczy Noémi 1933-ban hozzá írt levelének és a levél mellékleteként küldött életrajzának fotokópiáját, a következő megjegyzéssel:

"A Művészettörténeti Dokumentációs Központ számára: Ferenczy Noémi levele Tolnay Károlyhoz (1933) és Noémi Curriculum Vitae-je, amelyet 1933-ban Tolnay kérésére és könyve számára megírt és amelyet "helyszüke" miatt, sajnos, nem publikáltak Tolnay könyvében F. Noémiről (1934). (Az eredetiek nálam vannak és később átadom őket a D.K.-nak). Néhány magyarázat a versőkon.

1964. dec. 20.

Tolnay Károly."

A dokumentumokat most - Tolnay Károly szives beleegyezésével - folyóiratunkban közreadjuk,

Szombat este.

Kedves Inó!

Gyönyörű! – Kálmán felolvasta nekem. Nagyon jó, hogy megírta. Nekem furcsa róla írni, mégis túl közel áll hozzám. Ha egészen rajtam állna, akkor igérném Magának, hogy jól fogok dolgozni, hogy megérdemeljem azt, hogy Maga így exponálja Magát az én munkámért. De ezt Maga is tudja, hogy ez rajtam kívül van, legalább részben és hogy amennyiben rajtam áll, mindig egyformán igyekszem jót csinálni. De azért valahogy szeretném ezt az érzést kifejezni. Talán az, hogy mégis Magának dolgozok, mert mégis valakinek dolgozik az ember. Maga teljesen érti a dolgot, ez rém fontos. Sajnos oly nehezen írom ezt a levelet, mert most a pék fejét szövöm és este is mindig megzavarnak. Amíg nem felejttem el: a fahordó nő aquarell vázlatot felvette a reprodukálható dolgok listájába, de a fényképet nem küldte el. Kérjük ezt sürgősen küldje, de nekem, mert Kálmán olyan konfuzus, hogy lehetőleg nem rajta keresztül kellene küldeni. A képek, gobelének listáját is újra kellett összeállítani, mert ő addig hozta és megint elvitte, míg

nem hozta el, elrakta. Nagyon kár, hogy egyrészt már Maga is átdolgozta ahogy Kálmán mondja, hogy nekem ne ártson és ezenkívül még a megjelenés miatt újra ki kellett hagyni belőle, mert nemcsak engem bezárnának, de a könyvet elkoboznák. Ha Magának van a "fej lángos bordurevel"-ről fénykép, akkor azt is kérjük küldje, mert erről nincs fotó és a gobelin hollétét nem tudjuk. A dolog úgy áll, hogy mikor általam Magát kérették, hogy írjon, Pátzay megbeszélte volt Farkas Istvánnal, hogy ő adja a pénzt a kiadásra és ez akkor biztos volt. Most, mikor a kézirat érkezését jelezte Kálmán, egyszerre az egész előbbi megállapodás fiktívnek bizonyult, amibe Pátzay egyszerűen belenyugodott, viszont Artinger (aki addig csak mellék személyiség volt a dologban) lelkiismereti, illetve helytállási kérdést csinált belőle és látva, hogy Pátzay cserbenhagyja, nagy erőfeszítéssel más úton-módon megcsinálta a kiadás lehetőségét, úgy, hogy pénzt kap kölcsön, míg az első száz példányt el lehet adni. – Rém boldog most Artinger, hogy összehozta a dolgot. Tudom, hogy Magát ez a része a dolognak nem nagyon érdekli, de mégis gondoltam meg kell írjam, hogy tudja, ha a kiadás körül Kálmán vagy Artinger írnak Magának, hogyan áll a dolog. Artinger, mint a kiadás létrehozója, bizonyos fölényt érez, Kálmánnal szemben, aki nem is következetesen csinálta, mert először ragaszkodott az egész eredeti szöveghez, később még többet akart törölni, mint Artinger. Az életrajzi adatokkal furcsán csinálta: ide hozta, hogy én dolgozam át, később Artingert küldte hozzám, hogy adjam neki azt az én csak magának írt "életrajzi adatokat", ami nekem nagyon kellemetlen volt, mert ha Kálmán olvassa és átdolgozza, az egész más, mint ha Artingernek adja, aki kívülálló és semmit sem tud rólam. – Mindegy, ne haragudjon, hogy ennyit írtam erről. – Köszönöm, hogy visszaküldte a rajzokat. A pék-vázlatot szerettem volna, ha megtartja, miután azt írta, hogy szép. Azért nem írtam ezt előbb, mert gondoltam, hogy még kell nekem összehasonlításra a gobelinnel. Amint tudok egy deklit szerezni, hogy ne gyűrődjön (ilyesmi nálam nem könnyű dolog) elküldöm Magának karácsonyi ajándéknak és kérem fogadja jó szívvvel, mert nekem ez öröm tudni, hogy Maga szereti és Magánál van. Most rettenetes gondokban vagyok, nem-e mégis szebb az ásó ember, mint a pék. A pék túl szép, mást nem lehet rá mondani, mint hogy túl szép. – Nem jöhetne karácsonyra ide? Addig kész lesz a pék, talán, ha minden jól megy, egy kis ablaküvegfestmény tervezetet is, vázlatot egy nagy ablakhoz, amit jövőre megcsinálnak talán. – A fentiekhez még azt kell megírjam, hogy azért Pátzayra én nem haragszom és nem "bevádolás"-ként írtam, (Kálmánról sem) csak hogy Artinger szerepét megírhassam, aki nagyon jó ember. – Most értem csak, hogy Magának miért volt fontos a "politikai" dolog. Kár, hogy itt kell megjelenjen a könyv, mert itt, még ha velem nem is törődnek, teljesen lehetetlen. Talán egyszer lehet egy olyan országban, ahol szabad írni. Csak Maga érti az egész dolgot igazán.

Szeretettel öleli
Noémi

Rinát is üdvözlöm! hogyan élnek? Jó volna többet tudni. A könyv már csak karácsony után jelenhetik meg, ezt biztosan Kálmán megírta.

Tolnay Károly megjegyzései a levélhez:

"Ferenczy Noémi levele Bp. ról Tolnay Károlyhoz (Paris, 3 rue des Sts-Péres) 1933-ból. Noémi éppen elolvasta Tolnay kéziratát "Ferenczy Noémi", amely 1934-ben megjelent. Kálmán = Dr. Pogány Kálmán. Inó = Tolnay Károly. Rina = Tolnayné, Bartolucci Rina Ada Clara."

[ÖNÉLETRAJZ]

Firenzébe kerültem legelőször, ott 7 hónapig semmi mást nem csináltam, csak muzeumokat nézni (cél és kötelesség nélkül) ott legjobban Signorelli tetszett, Boticelli is, de Giotto talán mégis legjobban. (Ez 1909-ben lehetett). Aztán egy divatszalonban dolgoztam Bécsben, varrónó akartam lenni. Firenze után Bécs előtt még egy télen Münchenben voltam, ott kezdtem a varrást, illetve szabást tanulni, ott nem voltam "állásban". Ilyen irányu tanulmányok miatt Párizsba jutottam 1912-ben, de ott nem is próbálkoztam már a varrással, elmentem a Gobelín manufaktúrába, azzal a szándékkal, hogy szőni tanuljak, de nem tetszett, amit ott csináltak és ezért felhagytam ezzel a tervvel. Félévig csak muzeumokat néztem, csak a korai olaszokat néztem mindig újra, később a korai francia gobelínekhez jártam (az Art Decoratif szép...) és gyors elhatározással visszamentem fél év után a Gobelínbe, szövőszéket csináltattam és órákat vettem szövésből, a manufaktúrából járt hozzám egy szövő mester, bejártam nézni, hogyan szőnek ők, közben nemcsak néztem a szövést, hanem ott a gobelínben kopiroztam festve a kopt szövéseket, akkor még nem volt gobelín muzeum, egy szobában ülve kopiroztam, a kezembe adták azt a kopt szövést, amit választottam. – Mikor a szövés technikában annyira jutottam, hogy terv kellett, mely után dolgozzak, mesterem azt mondta, hogy a következő órára hoz a manufaktúrából egy tervet, mire tiltakoztam, hogy addig festek én valamit, nem kell terv onnan. Addig sosem festettem (kevés kopirozástól eltekintve) talán kétszer rajzoltam aktot azelőtti hetekben az esti aktokon. Hiszen azért kezdtem mégis szőni, mert úgy gondoltam: nem kell nekem azért olyan csunya dolgokat csinálni, mint nekik (első tervem valami három nagy madár volt egy egész picit fán).

Ezután Németországban kerestem, nem e létezik valami más jobb szövési technika, ott rájöttem, hogy a párisi az egyetlen szabad szövési mód és próbáltam önállóan szőni. Következő évben rövidebb ideig Párisban voltam újra, akkor láttam a Chartres-i ablakokat, melyek jobban tetszettek mindennél. – Először csak a szövés technikáját mint mesterséget akartam tudni. olyan "beképzelt" nem voltam, hogy "művész" akarjak lenni, hiszen csatlakoztam környezetem felfogásához és magamat reménytelenül butának és tehetségtelennek tartottam. Így nehéz a "fejlődést" figyelni. Senki soha bele nem szólt abba, amit csinálok, technikáját csak én ismertem és a "művészi" részét a technika követelte, "valamit" kellett szőni és ez segített át azon a majdnem szégyenérzeten, hogy szégyelltem, hogy én, egy ilyen nyomorult lény mer művészetet csinálni, mert így ez mégsem számított "művészetnek". Ez a szégyen vagy szemérem még most is megvan és néha nagyon felülkerekedik. Szóval

igazán Chartres is az Art Decoratif-beli gobelinek tetszettek, a koptok nem tetszettek igazán csak szerettem őket azért mégis. Általában nagyon kevés tetszett a sok dologból, amit láttam, nem is erőltettem olyasmit nézni, ami nem hatott rám nagyon. 14-ben még Velencében a Marcianában kopiroztam egész korai miniatúrokat (rövid ideig). Ezeket nagyon szerettem és a velencei mozaikokat is. Később nem is láttam semmit, a nézés "ki is ment a divatból", míg aztán 24-ben Magával néztem újra. 14-től 15 őszéig nem dolgoztam, a nem dolgozás csak külső akadályok miatt volt mindig és egészen kényszerítőek miatt, amelyek eredete persze "erkölcsi." Aztán kezdtem újra, de tulfinomodottan erőtlennül (de ez nem tartozik ide) dolgoztam újra 18-ig Nagybányán, aztán Pesten 18-tól 20-ig majdnem nem dolgoztam, mert szövőszék nélkül voltam, 20–21–22-ben Nagybányán sokat dolgoztam, 23–25 is elég zaklatottan, de dolgoztam elég sokat, azóta kezdett a munka egyedüli faktorrá lenni, ami csak úgy értendő, hogy nem járt már gyávasággal vagy "szivtelenséggel" a munka nem abbahagyása. A munka azelőtt is fontos volt éppugy, de ehhez (mint egyáltalában élni) bizonyos dolgok erkölcsileg elengedhetetlenek voltak, mert akkor az a munkának is megártott volna, "hogy jövök én ahhoz, hogy én dolgozni akarjak csak". De ez sem tartozik egészen ide. 28–29 telén Berlinben voltam, előzőleg Nagybányán és 24-ben Bécsben. 29-ben 5 hónapig Brassóban, aztán újra Bányán 30-ban, 30–31 telén Párizsban, 31–32-ben Bukarestben, 32 május óta itt Pesten.

Az egyetlen "nevelés" a sok nézés volt, még mielőtt egyáltalában rajzoltam volna. Analizálás nélküli nézés, csak majdnem öntudat alatti összehasonlítással.

- | | |
|---------|---|
| 1912–13 | két madaras gobelin (első kísérletek) |
| 13–14 | teremtés |
| 13–14 | triptichon, 3 királyok teremtés előtt. |
| 18 | őz nyulakkal, teremtés előtt |
| 14 | szent Maria ökrökkel és madarakkal egész rossz volt, elveszett |
| 16 | menekülés |
| 17 | nő madarakkal (menekülés testvére) |
| 20 | harangvirág |
| 21 | nővérek |
| 22 | térdére hajtott fejű alak virágokkal (olyan sárga gömbvirág félék). Ehhez tartozik az a hosszú terv, amit Maga Berlinben fényképeztetett. |
| 22 | ásó ember |
| 24–25 | fahordó nő |
| 25–26 | kaszás paraszt, magvető nő kicsi, sárga |
| 26 | Viktor-féle "pihenés" |
| | néhány kis fej, láng bordűrös, harkályos madárral és még egy bogánccsal. |
| 27 | ébresztés (Mücsarnokban-látta) |
| 28 | női akt (rossz, Berlinben kifogásolta, hogy ott volt). |
| 29 | Erdőben, Hofmanné féle |
| 29–30 | piros korsós (mutattam tavasszal) |

- 29 fej kevés bordurrel (szép nagy fényképe van róla)
 29–30 gyümölcszedés (kemény, valami baja van)
 31 bárányos
 31 fej virágok közt
 32 fahordók (műcsarnokban látta)
 33 kőműves (munka közben látta)
 33 kis kőműves és szövőszékes fej

Ha még eszembe jut valami, kiegészítem.

Madonna madarak közt: Emmer Kornélné Bpest. (hogyan él-e még, nem tudom, csak a vevőket irhatom)

Teremtés: Iparműv. Múzeum. Bpest.

Őz nyulakkal: Báró Kohner Adolf

Vénusz születése: (Talán ez sincs a lajstromban?) 1915.

Menekülés előtti, világos kékes, zöldes tenger, rózsaszínes akt sárga hajjal piros és zöld virágcsokrokkal mindkét kezében, zöld levelű fehér virágos bordure (Nemes Marcell) meghalt, gobelin ismeretlen helyen

Nő madarakkal (3 sárga madár, bordure madarakkal) Vágó Rezső Bpest
 Menekülés Egyiptomba: Iparműv. Múzeum Bpest.

Harangvirágos: Oslóban élő iparvállalati tulajdonos, Hoffmanné, talán Viktor is tudja a nevét.

Nővérek: eladatlan, itt a szekrényben

Térdére hajtott fejű piros ruhás alak kör szerű sárga virágokkal: Fazekasné, Pozsony

Ásó ember:

Kertészlet:

Korhadó fa: eladatlan, azt hiszem Yvonne mostohaapjánál van.

Kaszás paraszt: eladatlan, itt.

Kis fej lángos bordurrel (máglyát jelképező farakással): Kertész László, Szatmár (azóta talán Temesváron lakik)

Fej madárral és kupával: Wertheimer Temesváron lakik most, azt hiszem Brassóban vette

Fej harkállyal: Jeremiás Nándor, Szatmáron volt, úgy tudom, most Párisban lakik.

Magvető: Schmidék, Bpest. Kicsi kék alak, sárga alap és kevés bordure piros alapon 1924-ből, nem tudom benn van-e a lajstromban?

Fahordó nő: Hoffmanné Bréma

Viktor féle, előbb még ébresztés itt van eladatlan.

Női akt: Székesfőváros tulajdona, Bpest. (nemtehetek róla, hogy megvették, elmondanám, ha itt volna Maga, hogyan történt.)

Napraforgó: Goga Oktávián Bukarest (A Viktor féle későbbi mint ez a két utóbbi, de itt nem baj azt hiszem)

Erdőben: Hoffmanné Bréma.

Piros korsós alak: eladatlan

Kéves fej: Witting Ottó, Brassó.

Gyümölcs szedés: Kőnig, lakott Mödlingben, Szilágyságban voltak bányái, ő rendelte a gobelint, mielőtt átvette volna meghalt, Goldstein nevű ügyvédje vette át (nem tudom most kié a gobelin)

Felnéző fej sok virággal (kicsit nagyobb a többi fejnél, inkább virágok fejjel): Márton Eta, Bpest.

Fahordók: eladatlan

Kőműves: eladatlan

Házépítő: eladatlan

Fej szövőszék részlettel: eladatlan

Teremtés színei: alap (illetve föld) barna, többi alap kék, (a reprodukción nem látszik, hogy az alap tájszerűen lent barna és fent kék) bordure alapja azt hiszem szintén sötétkék a bordure virágjai hideg rózsaszínek, a zöld levelek mindenütt hidegek, a gyümölcsök sárgák és zöldesek, madarak szürkék, sok rózsaszín és kék szárnyrésszel. Majmok szürkésék, szőlő sötét violaszín, a palást is, ruha világosszürkés. Aktok világos rózsaszínűek, ökor fehér, bivaj sötétebb szürke, zsiráf elefánt körülbelül természetes színűek. Majdnem minden árnyalatok nélkül van szőve, csak a nagyobb állatokban van némi "kaszir".

Menekülés: alap feketés szürke (ugy emlékszem, megnézni nem lehet, mert kölcsönadták valami amerikai kiállításra). Levelek hidegebb zöldek erezéssel, rengeteg részletezéssel. Alak hideg sötétes piros. Állatok barnás zsemleszínűek, részben szürkék és természetes színűek inkább, illetve határozottan természetes színűek. Bordure is csupa olyan színű gyümölcs mint a természetben, persze relative.

KIÁLLÍTÁSOK: 1916 Ernst Muzeum (családi kiállítás) ezen az összes addig készült dolgok ki voltak állítva, ugyszintén a másodikon is és az 1925 beli kiállításon is.

1918. Ernst Muzeum (családi kiállítás)

1924. Internationale Kunstausstellung (Nachkriegskunst) Titze rendezése Bécs) A harangvirágos és a nővérek.

1927. Werden eines Kunstwerkes kiállítás Bécs. Az ébresztés összes vázlat és rajzaival.

1925. Bénivel együtt itt Nemzeti Szalon

1927. osztrák iparművészeti osztályon egy internacionális kiállításon, ahol Austria a nővéreket mint osztrák művet vitte több német városba.

1928. -ban a nővérek és teremtés a római magyar kiállításon.

1929. Berlinben, emlékszik mi volt ott.

1930. Drezdában ugyanez az anyag teremtés és meneküléssel kibővítvé, a Kunstgewerbemuseumban.

A "kut" összes kiállításain itt 1-2-3 darabbal, ami éppen akkor új volt. Körülbelül 25-30 közt évente.

1931. Ősz Ernstben egy teremben nővérektől-korsósig (a két Hoffmanné féle kivételével minden, kivéve még a kis fejeket és a Maga és Reidemeister féléit.

1931. Bukarest Jaborul Oficial de toarune" a nővéreket.

Kolozsváron is kiállítottam 1920-ban a harangvirágost, a kiállítás nevére nem emlékszem, és 1926-ban vagy 27-ben pár darabot. Nagybányán is 1-2 gobelint az ottani kiállításokon, amikor voltak, nem emlékszem mikor.

1933. Nemzeti kiállítás: fahordók és ébresztés. Még velencei nemzetközi kiállítás magyar osztályán és amerikai világkiállítás magyar osztályán nem emlékszem mikor.

Cikk folyóiratban tudtommal nem jelent meg a Dutka Máriaén kívül, csak egy francia folyóiratban 27-ben az osztrák kiállítás részén, de a francia folyóirat címére nem emlékszem levele vétele után megkérdeztem Alexet, talán ő emlékszik, de erre választ még nem kaptam. De az nem volt komoly dolog, irtak, hogy ha bizonyos számú példányt veszünk, közölnek reprodukciókat és cikket és Alex lelevelezte és tulajdonképpen Alex ilyenformán csináltatta, a cikket is elküldték neki és emlékszem, hogy ő a Mamával átírták a cikket.

Tolnay Károly megjegyzése az önéletrajzhoz:

"Ferenczy Noémi: "Curriculum vitae", írta 1933-ban, Tolnay Károly számára, aki közölni akarta "F.N." könyvében, de helyszüke miatt a kiadó nem hozta."

INTERJÚ KÖVES OSZKÁR MŰGYŰJTŐVEL

KÖVES OSZKÁR: Mindenekelőtt meg kell Önnek mondanom, hogy mikor először értesültem az Akadémiának erről a kívánságáról, őszintén meghatódtam, hogy a működésemet alkalmasnak ítélik arra, hogy az Akadémia archívumába ezt rögzítsék. Nagyon sajnálom, hogy már korábban nem tudtam eleget tenni az Önök kívánságának, de közismert okok miatt, a betegségem miatt erre csak most kerülhetett sor. De ma sem késő. Így hát a kívánságuknak eleget téve én el is kezdem.

A 20-as évek elején, a gimnáziumi érettségi után sikerült bejutnom a Jogtudományi Egyetemre. De ez a siker rövid életűnek bizonyult, mert a korábban életbe léptetett numerus clausus és a politikai viszonyok erős jobbratolódása következtében el kellett hagynom az intézményt. Az intellektuális pályának búcsút kellett mondanom. És meg kellett találnom ott a helyemet, ahol az akkori mérgezett légkör ellenére is elindulhattam. A gazdasági életben helyezkedtem el. E számomra idegen világban csak az vigasztalt, hogy ifjúságom szellemi környezete, melynek felejtethetetlen tagjai Fenyő László, Szegi Pál, Pán Imre és Fehér Pál voltak, együtt maradt, legalábbis egy jó ideig. Ők biztosították az ellenpontot gazdasági munkám szürkesége mellett. Összejöveteleinken gyakran nyílt alkalom a képzőművészeti orientációra is. Akkori felkészültségemre a szerény elméleti tudás és a tárgyismeret volt jellemző, de ugyanakkor a témához való őszönös vonzódásom is. A népszerű képzőművészeti kiadványok és a Szépművészeti Múzeum klasszikus anyagának rendszeres látogatása, meglehetősen bázisai voltak kezdeti tudásomnak. Főleg arra szolgáltak, hogy minőségi érzékemet fejlesszék. Azonban máig sem tudom magyarázatát, miért nem kerestem fel a kortársművészet nagyszerű vonulatát tartalmazó termeket. Hírből ugyan ismertem a mestereket, de képeikkel akkor még nem találkoztam. Nagybánya, a Nyolcak, Rippl-Rónai, Csók stb., homályos fogalmak voltak számomra. Talán azért történt ez így, mert akkor még inkább az irodalom, a zene és főleg a társadalom tudományok kötötték le érdeklődésemet.

Barátaim révén ismerkedtem meg Márffyval, Zilcer grafikussal és Scheiber Hugóval. Minthogy a fiúk között egyedül én jöhöttem vásárlóként számításba, éltem is az alkalommal és mind a három művészettől vettem néhány képet. A biztató kezdet azonban nem folytatódott. A gazdasági verseny kíméletlen körülményei dupla erőfeszítést kívántak a botcsinálta üzletembertől. A nap tizenkét óráját arra kellett fordítanom, hogy versenyben maradhassak a lényegesen jobban felkészült üzemekkel, de tíz év példátlan erőfeszítése után végre úgy éreztem, hogy a konkurrencia már nem tud eltaposni. És akkor eljött az ideje, hogy szigorú életrendemen végre lazítsak. Így történt, hogy hosszú szünet után kilépve az üzem kapuján, újra szét mertem nézni a szellemi élet különböző területein. De egyet meg kell jegyezni. A kényszermunka legkeményebb idejében sem szüntem meg minden nap, rendszeresen olvasni. Sőt! Hogy biztosítsam szellemi állományom ütközését, kiszabtam a napi penzumot. A harminc oldalt, ha kellett az éjszakába abszolváltam. A módszeres tanulást, a program szerint való haladást és a máig sem szegyelet szorgalmat tevékenységem minden területén alapvető követelménynek tekintettem. De azt is, hogy minden jelenséget komplex összefüggésében vizsgáljak.

Anyagi viszonyaim javulása és a gazdasági életben megszerzett rutinom lehetővé tették, hogy egyre több szabad időt biztosítsak magamnak. Gyors egymás utánban két tanulmányutat tettem Olaszországban és ezekre is módszeresen felkészültem. Pontosan tudtam, mit kell megnézni. Szakirodalom és

vasúti menetrend, törvény volt a számomra. Tehát tudtam, hogy mi vár rám Itáliában. Ennek ellenére álmodtam sem gondoltam arra, hogy az építészeti és képzőművészeti remekművekkel való személyes találkozás oly nagy mértékben ki fogja tágítani látóhatáromat. Megtanultam, mi a különbség a valóság és a reprodukció között, hogy – és itt idézem egy barátom mondását – "Jelen kell lenni, ha megérteni és értékelni akarjuk a nagy alkotásokat. A tárgyak egy városkép összefüggésében, atmoszférikus sugárzásában úgy viszonylanak fotóikhoz, mint a szerves anyag a szervesetlenhez." Mindez azonban csak termékeny előkészület volt elhatározásom megvalósításához, hogy a tíz évvel korábban alig megkezdett gyűjtői tevékenységemet folytassam, sőt magasabb szinten újrakezdjem. A 30-as évek közepe táján már kezdtem figyelni a hirdetéseket. Az újságok képzőművészeti rovatait és ezek nyomán, de úgyszólván találomra, két kiállítás megnézését határoztam el. Mind a kettő telitalálat volt. A két művésznek még csak a nevét sem hallottam, nem hogy jelentőségükkel tisztában lettem volna. Szerencsés embernek kell tartanom magam, hogy gyűjtői tevékenységem motorjai ők voltak. Bernáth Auréli kiállítása, biztosan tudom az Ernst Múzeumban, Derkovitsé, remélem, jól emlékszem, a Tamás-galériában volt. Negyven év távolából és az értékelés művészettörténeti rögzítését megszokva, bizonyára túlzásnak hat a megállapításom, hogy a két kiállítás anyaga elementárisan hatott rám és világsá tette számomra a követendő utat. Még csak az élő művészet kapuján léptem be, de már éreztem, tudtam, hogy mindenekeelőtt e legfrissebb irányzatok legjobb darabjait kell felkutatni, megismerni és megszerezni. És szerencsém folytatódott. A Bernáth kiállításon Frukhter Lajossal, a Derkovitsén Tamás Henrikkel ismerkedtem meg. Az előbbiről kiemelt hangsúllyal kell szólnom. Az embert lehetetlen volt nem megszeretni. És mint a korszerű művészet lelkes és értő propagátorát, követendő példának tekintettem. Sokat köszönhetek neki. Elsősorban azt, hogy csodálatos gyűjteményét a Nap-hegyen gyakran láthattam, de azt is, hogy rajta keresztül jutottam a többi jelentékeny kollekció megismeréséhez. Ugyancsak neki köszönhetem, hogy megismerhettem Berényi, Egryt, Dési Hubert, Bernáth Aurélt, Diener Dénest, Hoffman Editet, Oltványi Artingert és Kassák Lajost.

Vasárnap délelőttönként nyitott házat tartott barátai részére, ahol ideális környezetben sorra lehetett venni a posztimpreszionizmus válogatott darabjait és megtárgyalni a kor képzőművészeti eseményait. Felejthetetlen napok voltak. Tamás Henrik lakásán pedig Vaszary, Mednyászy, Nagy István és Koszta művészetének jelentőségét tanulhattam meg. Ezek lázas hetek, hónapok voltak és utána újra felkerestem a Szépművészeti Múzeumot, de most már a kortársi művészetet vettem szemügyre. Hát volt is mit. Rippl-Rónai, Ferenczy, Kernstok, Vaszary, Csók vásznait úgyszólván hetenként látogattam és ezzel párhuzamosan megkezdődött elméleti lemaradásom felszámolása. Könyvek, folyóiratok, monográfiák, folyamatos és összefüggő tanulmányozása napirenden volt. Amit antikváriumokban nem tudtam megszerezni, könyvtárakból kölcsönöztem ki. A Magyar Művészet számaint 1925-ig visszamenőleg felkutatam. Az Ars Hungaricával ugyanezt tettem a 30-as évek elejétől kezdődően. Fülep Lajos, Kállai Ernő, Elek Artúr minden elérhető írását megkerestem. A "Szinyei Társaság," a Kut valamennyi tárlatát megnéztem. A Tamás-galéria vasárnap délelőtti törzslátogatója lettem. Ez a könyörtelen, de lelkes tanulmányozás körülbelül két évig tartott, amelynek izgalma és meg-megújuló élményeit sem művészettörténész, sem kritikus meg nem értheti. Csak a gyűjtő érezheti át igazán, mit is jelentett ez. És csak azután, amikor már feltételezni merészttem, hogy kellő anyagismeret és ítéliképesség birtokában vagyok, kezdtem kijelölni a keretet, amelyen belül megkezdhettem vásárlásaimat. De mielőtt folytattam, Czöbelről kell szólnom, akire Diener Dénes hívta fel a figyelmemet, sőt ki is vitt hozzá Szentendrére.

Természetesen eleinte olyan képek is falra kerültek, amelyeket később le kellett cserélnem. Ez a tanulóévek elkerülhetetlen velejárója. De nem is volt haszontalan fordulat, mert végül is elvezetett a felismerésig, mik legyenek gyűjtési szempontjaim legkomolyabb ismérvei. Elsőként el kellett döntenem, hogy melyik korszakkal foglalkozzam. Utána ki kellett választanom a művészeket, akik e korszak, megítélésem és ízlésem szerint, legjelentékenyebb képviselői voltak. Nem akartam a választott korszak teljes keresztmetszetét adni, hiszen ez múzeumi feladat és falfelület kérdése. Továbbá törekednem kellett, hogy a kijelölt művészek legjobb darabjaikkal szerepeljenek, amelyek ugyanakkor fejlődésük jellegzetes állomásaira is jellemzőek. De, ha korlátoztam is a különböző stílusok számát, attól óvakodtam, hogy a kollekció hangsúlyozottan egyoldalú legyen. A döntő szempont a minőség volt és hogy az összkép egységes koncepciót mutasson. Végül a létszámot is limitáltam és így a gyűjtés folyamatosságát a lecserélés, a finomítás biztosította. Úgy határoztam, hogy gyűjtésem Ferenczy-

től Derkovitsig, a XX. század első négy évtizedét fogja bemutatni. Már a 30-as évek vége felé jártunk, mikor egyre erősebben jelentkezett a vágy, hogy a vátozatlanul tartó tanulás, tájékozódás mellett most már demonstráljak is a magam szerény eszközeivel hitet tegyek a jelenkori magyar képzőművészet legkiemelkedőbb vonulata mellett. A válogatás és megszerzés technikai végrehajtását megkönnyítette, hogy a nagyközönség és a műkereskedelem abban az időben nem érdeklődött választott művészeim alkotásai iránt. Rippl-Rónai, Ferenczy, Gulácsy, Derkovits, Mednyánszky figurális képei, Nagy István, Márfyy, Czöbel, valamint a greshamisták művészete csak egy kis számú társaság megbecsülését élvezte. Csak ily módon sikerült Rippl-Rónait tíz olyan darabbal bemutatnom, amely felővelte a korai párizsi fekete-szürke korszakát, "Ibolya csokros öreg hölgy," "Kossuth imádó Ripplibácsi", "Egy párizsi hölgy színvázlata", az ún. kukoricás periódus, "Fivéreim", "Lazarin asztalnál szundikál" és olyan pasztelleket, mint a "Martin testvérek", "A párizsi babák" és a "Kaposvári kert". Vaszary is helyet kapott, de vigyáznom kellett, hogy az eklektikus életmű melyik periódusát választom. Úgy érzem, helyesen döntöttem, mikor a 20-as évek három gyönyörű expresszív képét választottam. "Lovasok az erdőben", "Virágszendélet", "Parkban". Ezek mélytűzű színeikkel, viharos ecsetkezelésükkel, drámaiságukkal a legmagasabb színvonalon képviselték őt és a magyar festészetet. Márfytól hat képet vásároltam. Mikor a Málna utcai műtermében felkerestem, már túladtam az első darabon, amely jellegzetes példája volt korai kubista expresszionista korszakának és amely vastagon felrakott színeivel annak idején annyira megragadott. A hat kép kivilágosodott színei, álomszép fény, levegő megoldásai mellett még a korábbi konstruktivista Márfyy-erényeket is megőrizte. Az ő szomszédságában Egy öt olajpasztelljét kell megemlítenem. A két művész munkái ugyanis egymás társaságában kivételes hatást tettek. Egyre gyakran látogattam József Attila utcai és badacsonyi műtermében, s vele való barátságomat estebe nyúló beszélgetéseinket, mint ahogy az előbb említettem, Frukkternak köszönhettem, aki szeretettel ajánlott a nagyszerű művész és a különleges ember figyelmébe. Később már én voltam az, aki látogatókat vittem Badacsonyra, akik közül a legkiemelkedőbb személyiség Czöbel Béla volt. A két művész beszélgetése, évdődése felejthetetlen számomra. Ha megengedi, egyet, a legjellemzőbbet el is mondanám. Megérkezésünk után, ahogy túlestünk a bevezető beszélgetés utesjageratain, visszafogott türelmetlenséggel rátértem utazásunk számomra legfontosabb céljára. Megkértem Egyre, mutatná meg legújabb kartonjait. Szívesen megtenném, mondotta, de vajon Bélát érdekelni fogják-e? Kelletlen dűnnyögés volt a válasz, de a képek egymás után kerültek fel a stafflira. A friss Egyre-látomásokat elragadtatással figyeltem. A nyolcadik vagy tizedik darabnál a kivételes hangulatot Egyre gunyoros kérdése törte meg: "Te Béla! Bírod még ezeket a vékonyan feltett faktúrákat? Hiszen ez nem a te világod? De tudod-e, hogy miből építettem én ezt a házat? Az isten tudja, hány mázsa festéket használsz el évenként. Nos, Amennyivel én kevesebbet, abból futotta az építkezésre." Czöbel, a festő, az ember és Szentendre elválaszthatatlanok lettek a szememben. Első találkozásunk napja óta festészetének modernségét, erejét, színeinek alig elemezhető szerves gazdagságát rögtön felismertem. E ma már naivnak ható közlésemet azért tartom jogosultnak, mert nemcsak hogy a greshamistákhoz hasonlóan még csak a nevét sem hallottam, de magyarországi népszerűsége ez idő tájt igen gyenge lábon állott. Ön még fiatalember, ezt meg sem érti. Vele kötött barátságom valamennyi között a legmelegebb volt. És kiállta az évtizedek próbáját. Művészete iránti tiszteletemet bizonyítja, hogy Rippl-Rónai mellett a legnagyobb számban ő szerepelt a gyűjteményemben. És ismételten hangsúlyozom, a 30-as években még a moderneket gyűjtő kisszámúak körében is Czöbel nem tartozott a sztárok közé. Párizsi népszerűségét meg sem közelítette a pesti. De a vele való kapcsolatom intenzitását az is fokozta, hasonlóan Márfyyéhoz és Egyreéhoz, és szeretném, ha ezt Ön most nagyon figyelemmel kísérmé, hogy csak nála adatott meg a gyűjtő legnagyobb öröme és izgalma: a műteremben való válogatás, a frissen készült anyag között. De nemcsak izgalmat és örömet jelentett a válogatás, hanem felelősséget és vizsgát is. Mert itt olyan darabokról volt szó, amelyek a nyilvános kiállítás közvéleménye és a sajtó kritikájának szűrfőjén még nem mentek át. Úgy gondolom, hogy itt a helye, hogy a Gresham-társaság három nevezetes tagjához fűződő viszonyomról beszéljek, épp az előbb említett műtermi látogatás kapcsán. Ide tartozik. Bernáth művészetének döntő hatásáról már az előbb hallott Ön. Berény festészetét ugyancsak nagyra értékeltem és Szőnyit is választottjaim csoportjába soroltam. Ez utóbbit kivéve a másik két kiválósággal igen megtisztelő barátságba kerültem. Mind a kettő a maga közismert módján közel engedett magához. Meghívásomat elfogadták, vendéglátásukat élvezhettem. Kitérítésnek tartottam, hogy nemegyszer készülő művek problémáját megbeszélték velem. De a műteremben való

válogatás és kockázatvállalás öröme már nem adatott meg nekem, amikor az évtized vége felé a kollekció kiteljesedésének ideje elérkezett. Barátságunkat tehát nem a tőlük történt vásárlásom indította el, hanem az értesülésük, hogy művészetüknek új tisztelője és gyűjtője jelentkezett. (Érzi, hogy miről van szó?) Gyűjteményem Bemáth, Berény és Szőnyi anyaga két-három darab kivételével nem közverlenül e művészekről került hozzám. Szorgalommal és sok kutatással a legkülönbözőbb forrásokból kellett megszereznem azokat. Akkor még csak sejtettem, de később bizonyossá vált, hogy pályájuk korábbi szakaszán születtek azok a képek, amelyeket én a legjelentősebbeknek tartottam és megszerettem. Így került hozzám a "Téli", nem tudom, hogy ismeri-e? az "Angyalos önarckép" a "Parkban", a "Fűsvéti kosár", a "Svájci tó" stb. Berénytől a "Piros blúzos, könyöklő önarckép", "Gyümölcscsendélet vázával", "Ház a fenyvesek tövében", a "Gordonkás nő", s végül Szőnyitől a nagyméretű "Favágók a ház előtt" és "Pétert lavórban fürdetik". Valamennyi a 20-as évek végén, ill. a 30-as évek elején született. E nagyszerű mesterek sugallatos világát, megejtő kolorizmusát olyan színvonalon képviselték, amilyent ők később már nem értek el. 1940 körül jártunk, amikor a Kossuth Lajos téri ideiglenes műtermében felkerestem Berény Róbertet, akit munka közben találtam. Ezzel a történettel is igazolni akarom azt, amit az előbb hallott. Egy nagy méretű akton dolgozott, amelynek tárgya egy gyönyörű fiatal leányka volt. A félig kész kompozíció, Ferenczyre emlékeztető szépsége egy befejezendő remekmű ígérteit mutatta. Végre, gondoltam, és habozás nélkül megvettem. Beleegyeztem, hogy a közlegő Szinyei társulat kiállítására kölcsönadom a képet. Pár héttel később boldogan szállítottam haza a Géberth által illően keretezett képet. Nem tudom, tudja, hogy ki az a Géberth? A kor legdrágább és legkitűnőbb, legstílusosabban keretező mestere volt. És első dolgom volt Diener Rudi barátomat értesíteni: a beharangozott festmény megtekinthető. Ő nyomban el is jött, öt percnyi alapos szemlélődés után, elhangzott a vérfagyasztó ítélet. "Félre fogtál." Nem részletezem a csalódás és hitetlenkedés egymást váltó párbeszédét. Végül is meg kellett nyugodnom barátom javaslatában. Várjuk meg a Nemzeti Szalon megnyitót kiállítását, ott fog majd vizsgálni a kép. Túrelmetlenül vártam a következő vasárnap délelőttöt, amikor majd eldől a kép sorsa. Természetesen elsőként érkeztem a helyszínre, egyenesen a terem felé tartottam, és ahogy beléptem, pontosan a főfal közepén megpillantottam a nagy zsákmányt! Abban a percben rádőbentem: megbuktam. A kép előtt álldogálva és gondosan elhallgatva, hogy én vagyok a tulajdonos, egymás után üdvözöltem Egyrt, Hatvany Ferencet, Kmetyt, Ferenczy Bénit stb. Egybehangzóan gyengének minősítették az aktot, Egyr még hozzátette, idézem őt: "Róbertnek a Műcsarnokba kellett volna küldenie ezt a képet." Őnnek tudnia kell, csak emlékeiből, a Műcsarnok és a Nemzeti Szalon között nemcsak színvonalbeli különbség, hanem világnézeti különbség is volt. A progresszió a Nemzeti Szalonban, az akadémikus és a közhelyek a Műcsarnokba kerültek. Tehát Egyrnek ez a megjegyzése devalválta a képet. Egy óra múlva a tömegben összesodródtam a művésszel, aki közölte, hogy a képet hazaviszi és átdolgozza. Azóta sem tudom, hogy mi lett a sorsa. Kötelességemnek tartom elmondani, hogy Berény ugyanezen a kiállításán további öt képpel szerepelt és mind az öt, még a legjobb formájában mutatja a mestert. Talán még jellemzőbb a Bemáth-eset. A felszabadulás után 1946-ban, Rippl-Rónai kiállítást rendeztek az Ernst-ben. A halott mester képei a belső teremben kaptak helyet, az övéi a Nagymező utcai fronton helyezkedtek el. Fontos megjegyezni, hogy Bemáth ez alkalommal csak az utolsó négy-öt év termését mutatta be. A kritika mérsékelt lelkesedéssel fogadta. De Kállai Ernő minden udvariasságot és tapintatot félretéve, keményen bírálta az anyagot. Bemáth, aki tudott szoros barátságomról Kállaival, szinte könnyezve panaszkodott a nyers támadás miatt. Kényes helyzetemben nehéz volt megtalálnom a gyógyító hatású szavakat. Hiszen magam is láttam, milyen kockázatos vállalkozás volt ezzel a teljesítménnyel, éppen Rippl társaságában állni a nyilvánosság elé. Az elragadó korábbi korszak után ezek a képek most még feltűnőbben mutatták a hanyatlás jeleit. Kállai Ernővel pár nappal később beszélgettünk az újról és arra a megállapításra jutottunk: ha egyáltalán szükség van az effajta páros kiállításra, Rippl elementáris szomszédságát legfeljebb a képességének teljében levő 62 éves Czöbel tudta volna kiegyenlíteni. Bemáth akkor 52 éves volt.

És most visszatérek a folyamatos elbeszélésre.

1938 májusában hosszas keresgélés után megtudtam Derkovits Gyuláné címét és felkerestem a külső Thököly úti szobakonyhás lakásában. Nem tudom, járt-e maga arra, a Hungária krt. -1 vasúti átjárónál még jól látható a folyosói bejárati ajtó. Én a "Dunai homokszállítókat" akartam megszerezni. Ismeri ezt a képet? Fő műve Derkovitsnak. És bizony letört az özvegy közlése, hogy három nappal eze-

lőtt már megvették. De a nagy művész halála után öt évvel még bőségesen lehetett válogatni a hagyatékban és ez volt a szerencsém. Így került hozzám egyszerre a "Hajnal", a "Külváros", a "Barkács csendélet", és a "Hídpítők" egy változata. Nehezen találok szavakat, higgye el, amelyek visszaadnák a hatást, amit a négy mű nyújtott nálam a szobám falain.

Gulácsy Lajos felfedezését Lehel Ferenc könyvének és Keleti Artúr fáradhatatlan segítségének köszönhetem. Ön hallott már valamit Keleti Artúrról egyáltalán? Ő költő volt, könyvész és a képzőművészet nagy híve. És Gulácsy Lajos barátja. Homályos kapcsolata is volt Gulácsyval, amit a Lehel a könyvében meg is írt. A műkereskedelmet akkor Gulácsy sem érdekelte és ezért csak a lappangó darabok utáni nyomozás vezetett eredményre: az Ernst Múzeum pincéjében, a Központi Zálogház Kini zsi utcai raktárában. Most a Bizományi Áruház van ott. És egy Kossuth Lajos utcai régiségkereskedő kacetjai között találtam meg Gulácsy álomvilágának legszebb darabjait. Amelynek mindegyike a pre-raffaelita és a "na-conxipan" korszakban született. Derkovitsokat, Gulácsykat és a Mednyánszky figurális képeket, ezt mindig hangsúlyozom, egy szobába akasztottam. Tamás Henrik magángyűjteményéből válogattam Koszta, Perlmutter, Mednyánszky és Nagy István műveit. Perlmuttertől csak a ragyogó színekkel festett tündéri kis vásznak érdekeltek.

RIPORTER: Ekkor körülbelül mennyi darabja volt a gyűjteménynek?

KÖVES OSZKÁR: 70. Ferenczy Károlytól sajnos csak három képet tudtam megszerezni, de mind a három nagybányai plein air átszellemített sorozatához tartozott. A "Hazatérő favágók", "Ábrahám áldozatának" egy kisebb változata és a "Füldöző fiúk" egy vázlatosan festett, zseniális tanulmánya. Ez utóbbi Ferenczy Béni kedvence volt. Az 1950-ben végérvényesen kialakított gyűjteményről szólván a kispasztikáim együtteséről is meg kell emlékezni. Ferenczy Béni, Medgyessy, Maillol egyes darabjai mellett Bokros Birman kilenc művel szerepelt.

RIPORTER: Ez a Maillol hogy került a gyűjteménybe?

KÖVES OSZKÁR: Kérem ez egy nagyon szerencsés véletlennek köszönhető. Az akkori kor egyik legfelkészesebb és leglelkesebb gyűjtője egy pécsi orvosnak az özvegye, felesége. Bizony a nevére már nem emlékszem, pedig Pestre került és itt rövidesen meghalt. A Rózsadombon telepítette ő a kollekciját. A férje kíméletlenül likvidálta a felesége halála után és ott találtam ezt a Maillol-szobrot, Szobrocskát, kispasztika. A politikai és a gazdasági helyzet, valamint a kultúrpolitika közismert alakulása lehetetlenné tette tevékenységem folytatását. Úgy éreztem, életem értelmét jelentő korszak lezáródott. A számtalan, felejthetetlen élményt, barátságot, és hozzá kell még tenni, megbecsülést hozó 15 év lezárult. Új tehetségek nem mutatkoztak a láthatáron, akik pedig érdekeltek volna, azok meg gyakorlatilag nem jöhettek számításba. A 40-es évek végén Kállai Ernő kívánságára még elmentem az "Európai Iskola" kiállítására. Erről tud? De meg kell vallanom, hogy az ott látottak teljesen hidegen hagytak. Sőt taszítottak. Történt ez annak ellenére, hogy működésem egész ideje alatt a minőség és a progresszió érdekelt elsősorban. Mindezek után be kellett érnem a passzív és kétes értékű dicsőséggel, hogy a legkülönbözőbb korú érdeklődők szemében haladó hagyományaink bemutatója lettem. De azért még az 50-es években sem szakadt meg a kapcsolatom az élő művészettel. Én nem tudom, hogy ön hány éves, de talán erre még emlékszik. Vagy hírből tudja, hogy ez a dogmatikus kornak a megjelenése. A műcsarnokban rendezett kollektív és egyéni kiállításokat rendszeresen látogattam, de alig emlékszem egy darabra is, amelyik stílus és minőség dolgában megközelítette volna elképzeléseimet. Egy alkalommal a hátsó teremben mégis rábukkantam egy képre, amelynek alkotójával szerettem volna megismerkedni. De azt, hogy mi okból, már nem tudom. Elmaradt, Csernuss Tibor volt a festő, aki később Párizsba költözött. Hallott róla? Ez talán már az ön korosztálya. Ebben az időben történt, hogy Pán Imre, aki gyakori látogatóim egyike volt, Kassák üzenetét hozta, hogy látogassam meg Békásmegyeren, mert készülő kiállítása anyagát szeretné megmutatni nekem.

RIPORTER: Ekkor még nem volt Kassákkal kapcsolata, ugye? Vagy Kassák nem volt a gyűjteményben?

KÖVES OSZKÁR: Nem, hogy nem volt, de később sem került oda, ami ebből a beszélgetésből az ön számára világosan ki fog derülni és ez nem egy lényegtelen kérdés volt. Nagyon köszönöm. A régi barátság, ha szabad ezt a szót használnom, és tisztelet, arra kötelezett, hogy még azon a héten kimenjek hozzá. Meglepetésemre Kassák nem a képarchitektúráit sorakoztatta fel, hanem tájképeit, melyek ha jól emlékszem, akvarellek voltak. Fekete színekre és szállás vonalvezetésre emlékszem. Egyáltalán nem volt könnyű dolgom a szigorú és nagy tekintélyű szakértő jelenlétében a sa-

ját dolgairól nyilatkoznom. Különösen, ha arra gondolok, hogy majd minden képnél részletes és persze pozitív véleményt várt tőlem.

De volt annak az időnek egy ragyogó fénypontja is. A Kassák rendezte Gadányi-kiállítás az Ernstben. Ott ismerkedtem meg a kiváló művész életművével, amely egyszerűen elragadott. A képek, a tájképek, csendéletek és absztrakt kompozíciók, szerkezetükben konstruktívak, de a rend szigorát szikrázó kolorizmussal oldották. 1957-ben családom jelentékeny része elhagyta Magyarországot.

REPORTER: Egy pillanat, még ide a Kassákhoz tartozóan azt szeretném kérdezni, hogy a Bauhaus-körrel nem volt érzelmi vagy vásárlói kapcsolata?

KÖVES OSZKÁR: Kassáknak?

REPORTER: Nem, önnök.

KÖVES OSZKÁR: Kérem, még egyszer azt mondom, nagyon köszönöm a kérdést és nem akarok mondjuk formabontással élni, azért ezt a későbbre halasztom. De ön erre is választ fog kapni, sőt még hozzateszem, hogy dramaturgialilag a legizgalmasabb pontja lesz ennek a beszélgetésnek. Meg fog róla győződni. Remélem, egyet fog velem érteni. Tehát 1957-ben családom jelentékeny része elhagyta Magyarországot. A világ szinte minden tája felé. Ez a szétszóródás, de különösen a fiam távo-zása, mélypontra süllyesztette érdeklődésemet az új és a legújabb jelenségek iránt. Idegileg, helye-sebben lelkileg nagyon megviselt a magunkra maradás és így történt, hogy a 60-as évek elején, mikor fiam sürgetése egyre nyomatékossabbá vált, úgy döntöttünk, hogy csatlakozunk az USA-ban élő csalá-dunkhoz. A legnagyobb és legérzékenyebb gond – ezt, azt hiszem, hogy megérti – a gyűjtemény lik-vidálása volt. A tudat, hogy meg kell válnom a közel 30 éves együttéléstől mélységesen csüggesztő volt. De a tárgyak vagy a személyekhez kötődés konfliktusában ez utóbbi mellett döntöttünk. A likvi-dálás technikai része nem okozott gondot. A Nemzeti Galéria, a Kiscelli, a Kaposvári Múzeum, a Mi-nisztérium Képzőművészeti Főosztálya az anyag nagy részét átvette. De a gyűjteményem számottevő része ajándékozás útján került a Nemzeti Galériába, minek ellenszolgáltatásaként a Czöbel-festményei-met magammal vihettem. Most figyeljen, mert most jön az, amire ön az előbb kíváncsi volt. Az útra-készülődés epilógusaként még elmondom, hogy Kassák Lajos, mikor értesült elhatározásunkról, ismét üzent értem. Ezúttal a Bécsi utcai lakására invitált. Arra kért, hogy propagáljam a festészetét az USA-ban és e célból működjem együtt dr. Singer professzorral, aki neki lelkes híve és az indianapolisi egye-tem tanszékvezetője. Most is felvontatta nagy számú vásznait, amelyek ezúttal kivétel nélkül geo-metrikus absztrakciók voltak. Nos, sajnálattal állapítom meg, nyilván ízlésbeli elfogultságom miatt, ezt mindjárt hozzá kell tennem, ritkán akadt életemben fárasztóbb konzultálás, Kassák számos fotó-jával is ellátott, fotóval, a képeinek a fotójával, hogy missziómnak megfelelhessenek. Időrendben az ese-mények elébe kell vágnom, hogy befejezhessem megbízatásom történetét. New Yorkban és Mineapoli-sban próbálkoztam a feladattal és bár a múzeumigazgatók érdeklődéssel és elismeréssel nézegették a fotókat, kiállításra nem vállalkoztak. Eleinte arra gondoltam, hogy ennek az oka akkor még fogyaté-kos angol tudásom és mérsékelt lelkesedésem lehetett. Később tudtam meg, Singer professzor, .. leve-léből – meg is mutathatom önnök –, hogy ő is eredménytelenül próbálkozott a chicagói múzeumnál. Kassák képeit megőrzésre sem vették át, 1963 szeptemberében az Egyesült-Államokba távoztam. Öt évig éltem Amerikában. És sokáig úgy nézett ki, hogy biz én ott maradok. Feleségem halála azonban életkörülményeimert, az amúgy is idegen környezetben gyökeresen megváltoztatta, és úgy határoztam, hazajövök. Ennek az öt évnél az eseményeit szeretném röviden összefoglalni. Bevezetőül engedje meg, hogy hazairt levelem egy mondatát idézzem. Amerikát sem megszokni, sem megunni nem lehet. Ma-gától értetődik, hogy beszámolóim természete és jellege nem engedi, hogy társadalmi, politikai és ki-vált gazdasági tapasztalataimat itt szóvá tegyem. Következésképpen most csak képzőművészeti témák kerülnek sorra. Pestről való távozásom első napjaiban fogalmam sem lehetett a látnivalók félelmetes tömegéről és összetettségéről. Lassan nyílt ki a szemem, ahogy úti céljainkhoz közeledve időt kerítet-tem a bécsi, párizsi, New York-i és chicagói múzeumok megtekintésére. De csak futólagos alkalom volt. Ott tartózkodásom idején többször látogattam a New York-i, chicagói, washingtoni múzeumokat és ugyanezt tettem hazautazásom napjaiban is, sőt még fokozottabban, mikor megbízásból időközben négy hétre visszarepültem Európába. Nyugodtan elmondhatom tehát, hogy az öt év alatt sohasem ál-modott tapasztalatokra, élményekre bukkantam, amelyeket az amerikai könyvtárak legendásan gazdag elméleti és reprodukciós anyagával egészítettem ki. Megismétlődött tehát a 30 év előtti gyakorlat, amely ugyancsak egy addig nem ismert világ gazdagságát tárta elém – de ezúttal nem a hazai poron-

don, hanem nemzetközi méreteken. A képzőművészetnek egy világméretű halmaza olyan változatosággal és árnyaltsággal és olyan magas színvonalat hozott tudomásomra, amely csak az eredeti alkotók sajátja lehet és sohasem az epigonoké. Kényszerűen vállalt emigrációm startjánál nem lehetett tudomásom a végső mérleg e nagyszerűségéről. Igaz, egy-egy kirándulással begyűjthettem volna a látottak nem is kis részét, de az öt évi megszakítás nélküli kint tartózkodás lehetőségei, ez csak szegényesen pótolhatta volna. Tudja mire gondolok, és most kezdjük az elején. Megérkezésem második hetében ... Rochesterben a kisvárosi múzeum igazgatóját Mr. Saltzman festőművészt kerestem fel, és meghívtam a kivitt Czóbel-anyag megtekintésére. Másnap el is jött a feleségével együtt és megtekintette a kirakott képeket. Czóbel nevét, mondotta, sohasem hallottam. De, a képek ragyogóak, és habozás nélkül vállalta a kiállításukat. Zárójelben meg kell mondanom, hogy Mr. Saltzman tájékoztatóját és döntését diszkrétan előmozdítottam avval, hogy tudomására hoztam öreg barátom és a fauvek kapcsolatát. Ő gondoskodott az előzetes propagandáról, az Amerikában elmaradhatatlan kóktél partiról és ennek köszönhettem, hogy a vernisage napján kb. 150 ember ismerkedett Mr. Czóbellel from Hungary. A kiállítás fő vendége azonban Mr. Samuel Johnson, a chicagói International Múzeum igazgatója volt, aki híradásomra repült Rochesterbe. Érkezését, személye jelentőségét és főleg utazása célját a sajtó külön cikkben kommentálta. Ő már korábban Czóbel tisztelője volt, de személyesen csak fia, Robert Johnson művészettörténész ismerte, aki állandó párizsi lakos lévén a galéria tanácsadója és vásárlója volt. Később, sokkal később, mikor velem megismerkedtem egy Picasso-kiállítás alkalmával, örömmel hallottam mennyire becsüli Czóbelt és meg is látogatta, ahogy franciásan mondta ... Zentendén. Tőle tudtam meg azt is, hogy szegény Modok Mária agyvérzésben megbetegedett. Azt is mondotta, hogy már korábban is szeretett volna Czóbel-képekkel foglalkozni, de csak kerülő utakon juthatott hozzá, mert azok kizárólagos menedzsere Párizsban a Zack-galéria volt. Így érthető, hogy a nagytekintélyű chicagói galéria tulajdonosa szívesen vette a lehetőséget, hogy közvetlenül jusson Czóbel-képek birtokába. Így történt, hogy a kiállítás bezárása után az ő tulajdonába került a teljes anyag, amit kivittem. De ott van még ma is. A képeket külön katalógusban reprodukálta, melynek fedőlapján ez áll: From Oscar Köves Collection, Budapest. Ezzel vált lehetségessé, hogy 1970-ben, amikor Czóbelt sikerült rábeszélnem, végre mutatkozzon be szülővárosában is teljes életművével, a chicagói anyag legszebb darabjai láthatóak voltak a Műcsarnokban. Ezen akció kapcsán le kell szögezmem, engedje meg, hogy ezt ideszúrjam, bár lehet, hogy nem is tartozik ide. Ez volt az első és utolsó eset, hogy képet adtam el. Nyugodtan mondhatom, hogy ennek is kettős, reális mentsége volt. Az egyik, hogy a 13 darabbal előmozdítottam, helyesebben megkönnyítettem Czóbel amerikai pályafutását, a másik, hogy így vált lehetővé, hogy a kezdeti időben ne kelljen fiam segítségét igénybe venni. Már messze túl voltunk a kiállításon, mikor egy rochesteri lakberendező cég tulajdonosa egy klubvacsorán hozzám fordult és megkérdezte: Lenne-e kedvem Párizsba utazni és festményeket vásárolni nyitandó képzésze számára. A Czóbel-kiállítás, úgy látszik, megalapozta szakértői tekintélyemet. Engem felvilágyozott, hogy "államköltségen" visszatérhetek Európába, kivált, mikor elfogadta feltételemet, hogy rövid megszakításokkal Chicago, New York és Londonon keresztül tegyem meg az utat. Cserébe viszont hát kockázatot kellett vállalnom. Megbíztam ugyanis meghatározta a képek árát és lehető jellegzetességeit. Nyilvánvaló volt, hogy a nemzetközi piacon jól ismert, futószalagon, technikailag magas színvonalon gyártott giccsekre gondolt. Három nehézséggel kellett itt szembenézmem. 1) Nem tudtam Párizsban, mely részén árulják ezeket, 2) nem ismertem az amerikai közönség ízlését, akik számára kellett válogassak, 3) a művészet más égtáján szerzett kultúrám vajon alkalmassá tesz-e feladatom elvégzésére?

És bizony csak két napi bolyongás után találtam meg a galériákat és a szabadban dolgozó festőket, akik mérhetetlen tömegben készítették, illetve árulták a tárgyakat. Most már tudom, hogy Place du Têtre a székhelye e tarka vásárnak. Az első szemrevételezés szorongó érzése után oldódott zavarom és még három órai kórséta után mulatságosnak is találtam a kalandot. Nem sokat teketóriáztam, a drága idő másra kellett. Villámgyorsan összeállítottam egy 100 darabból álló szállítmányt, és én búcsút vettem a művészet hajótöröttjeitől, ill. napzámosaitól. E kényszermunka után felszabadulva másnap végre megkezdtem háztáji tevékenységem. És elindultam az irodalomból, lexikonokból, korábbi vallomásokból megtervezett kórsétám abszolválására. Egymást követték a Louvre (francia), többször megismételt látogatással. Három napra Londonba is átrepültem, ahol a Nationalt és két galériát böngésztem át. Viszszakeltem utazva egy hetet töltöttem New Yorkban, de szükség is volt erre a hét napra, mert a Metropoli-

tan és Guggenheim Museum mellett, itt található a Museum of Modern Art, amely nyugodtan kijelenthetem, a modern művészet leggazdagabb gyűjteményét őrzi. A világ leggazdagabb műzeumi, kívánom önnek, fiatal ember, kedves fiatal barátom, hogy egyszer eljusson oda. Egyet fog érteni velem. Úgy gondolom, ennek a megismerése jelentette körutazásom csúcspontját. De az öt év folyamán tovább bővítettem látogatásaim számát, eljutottam Washingtonba, National Galerie, Bernbe, Városi Múzeum, Münchenben két felkiáltó jel, Lembach Múzeum és Amsterdamban, ... Rembrandt és Van Gogh-múzeumok. Ezek a találkozások újabb és újabb kitekintést nyújtottak a korábbi és a legújabb stílusok felé, így bizony zavarban lennék, ha e hasonlíthatatlanul termékeny évek tapasztalatait, következményeiben, akár csak röviden is össze kellene foglalnom. Szerencsére utazásom fontosabb mozzanatait naplószerűen feljegyeztem, így még a beszélgetés előtt módom nyílt, hogy rendezzem emlékeimet és megtaláljam azt a szempontot, amely szerint vizsgálnom kell a hatást, amelyet művészettörténeti barangolásaim szemléletem kialakítására tettek. Utólag két csoportra osztottam a következményeket. Első csoport: elsőként azokról a benyomásaimról szólnék, amelyek korábbi gyűjtésem döntéseit igazolták, vagy megkérdőjelezték. Vajon a nyugati művészet csodálatos gazdagságának megismerése, megerősítette-e döntéseimet, vagy utólagos korrekcióra figyelmeztet. Nos, elsőnek Rippl-Rónai, gyűjteményem bázisa vizsgázott. Méghozzá fényesen. A nabik tagjai, Ramson, ... életművének ismeretében teljesen egyenrangúnak látom őt egykori kollégáival. Higgye el nekem, Márfy jól válogatott legjobb vásznai sem lógnának ki az álmodern együtteséből. Gulácsy pedig, ez önnek kedvence, mint az előbb itt mondtam, Európa vagy Amerika bármely múzeumában figyelmet keltené. Zárójelben jegyzem meg, bár módom lenne meggyőződésemet gyakorlatilag igazolni.

REPORTER: Nem volt még kiállítása?

KÖVES OSZKÁR: Nem.

Egy balatonai látomásaival mit sem veszítettek értékelésben, mikor Londonban szemtől szembe álltam a döbbenetes Turner-víziókkal. Bernáth és Berény korábbi periódusainak számos képét nyugodtan vállalhatják a legkényesebb nyugati gyűjtemények is.

Derkovits ezüstös képeiről pontosan ugyanez a véleményem.

Van Dongen és Dufy vásznait eredetiben is megismerve, viszont megértettem, miért választottam azokat a Vasszary-műveket, amelyekeken legszebben érvényesült eredeti tehetsége és kevésbé követte a párisi kortársait.

Mednyánszky európai klasszisa is ebben az időben vált nyilvánvalóvá számomra.

Utóljára hagytam Czobél Béla vizsgáját. Örömmel tapasztaltam, hogy válogatásom meggyőző igazolást nyert ott is. Párisban sorra láthattam a fauve-ok majd mindegyik alkotását: Derain, Vlaminck, Matisse, Rouault minden elérhető darabját megnéztem. Rouault-tal különösen szerencsés voltam, mert ott tartózkodásom idején rendezték meg emlékkiállítását a Louvre-bar. Meggyőződtem, hogy Czobél, átütő ereje, színeinek buja gazdagsága és komponálókészsége egyenrangúvá avatja őt egykori kollégáival.

De ugyanakkor az is világhossá vált számomra, hogy a 30-as évek egy-két ünnepezt mesterének vásznait miért nem illesztettem a kollekciómba.

New Yorkban módom volt látni a két nagy mexikói, Rivera és Siqueiros pannóit. Mind a kettő rendkívül erős hatást tett rám. Aba-Nováktól való tartózkodásomat ennek ellenére vagy éppen ezért, most megértettem. Ezekkel az értékelésekkel a magyar képzőművészet-történet félszázados, engem érdeklő korszakát most már végleg lezártam tekintetem. Ritka alkalom, egy ember életében, hogy 15 év és 10 ezer kilométer távlatában egy frissen szerzett tapasztalat birtokában ilyen élesen húzassa meg a választóvonalat a múlt és a közvetlen jövő között. Itthon az elválasztó kontúrok meghúzása, a korszakváltás konstatálása, a mindennapok folyamatában nem egyszerű feladat. A változások alig észlelhető jelentkezését csak kivételes képességgel rendelkező szellemek veszik észre. Nekem viszont a kétes értékűnek látszó emigráció és a szerencsésnek mondható visszatérés a vízvonalzó lehetőségét tálcán kínálta. Ily módon, szerény képességeim ellenére, tisztán kirajzolódott előttem a közelmúlt és a jövőbe forduló jelen útváltása. És most következzék külföldi tartózkodásom második és fontosabb felfedezésének az elbeszélése.

A hazai avantgarde és neo-avantgarde szektipikus megítélése után, künn a nagyvilágban találkozhattam ez irányzat iskolát alapító mestereinek meggyőző alkotásaival. Kétségtelen, hogy a posztimpresszionizmus bővületében kialakult ízlésem nehezen, vagy alig tudta befogadni a már akkor korszerűbb

törekvések eredményeit és ennek tulajdonítható, hogy az "Európai Iskola" kiállítását egy kézlegyintéssel intéztem el.

De! És ezt a de-t háromszor alá kell húznom. E törekvések befogadását megkönnyítette volna, ha ugyanakkor a külföldi nagyok munkásságát ismertem volna. Nos, ez a lehetőség ekkor maradéktalanul megadatott nekem. Ez a magyarázata, hogy 5 év alatt megfordult körülöttem a világ és én 1968 végén kicseréltem, helyesebben megváltozott emberként tértem haza. Szemléletem megváltozásának alapvető tényezője az a felismerés volt, hogy a természetelvű ábrázolás mellett jelentkeztek olyan törekvések, amelyek a látható világ mögött levő erővonalak összefüggéseit, azok mozgásának törvényszerűségeit vizsgálják, eredményeit pedig ki-ki a maga saját jelrendszerével akarja és tudja kifejezni.

A pompásan szervezett múzeumok lehetővé tették, hogy keletkezésük sorrendjében tanulmányozzam a különböző stílusok kiemelkedő darabjait. Így találkoztam a korai absztraktok: Malevics, Liszickij, Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy és a valamennyi fölött álló Kandinszkij műveivel. Utazásom egyik szenzációja volt a Lenbach Múzeum Kandinszkij anyaga. Megítélésem szerint a század majdnem minden modern festője adósa neki, Betartva az időrendet most a kubizmusa emlékezem.

Picasso, Braque, Gleizes, Gris mesterművein keresztül és számos elméleti írás segítségével igyekeztem megérteni őket. Nem kevés időbe és erőfeszítésbe került, amíg megértve intenciójukat és becsülve eredményeiket, otthonosan mozogtam e területen. Lényegesen könnyebb dolgom volt a szürrealizmus világának a befogadásával. Úgy látszik, ezt alkati sajátságom magyarázza. De minden ráhangoltságom mellett is Chagall, Miro, Klee, Chirico, Max Ernst, Salvador Dali művei extatikus állapotba hoztak. (Bár közel sem egyenlő mértékben).

Az expresszionisták művészete is alaposan felkavart. Kokoschka, Soutine, Munch, Rouault és a valamennyit megelőző Van Gogh műveinek megismerése páratlan utazásom egyik felejthetetlen eseménye volt. Minthogy e felsorolás nem lépheti át illetékességem határát, a tasizmussal való találkozásom érintésével be is fejezem a kort. Pollock, Tobey, Mathieu felfedezésével, úgy gondoltam, elérkeztem az up to date művészet végső állomásához, amelyen túl már csak koromra való tekintettel sem illett kíváncsiskodnom. Megnyugodtam tehát, mert úgy éreztem: ismereteimben addig fennállott hiányosságot eltüntettem. Mikor 1968 októberében az óceán felett hazafelé tartottam, magától adódott az alkalom, hogy összegezzem tapasztalataimat. Nem lírai közbjátéknak számon, mert úgy igaz, ahogy mondom. Kényelmes fotelben ülve föld és ég között lebegve, szóval e területen kívüli állapotban, különösen diszponált az ember, hogy összegezze a látottakat, leltárt csináljon. De ne csak a statisztikai adatokkal zsúfolt leltárt készítse el, hanem rendet, sőt fontossági sorrendet is teremtsen a szinte felmérhetetlen gyarapodásban. Ezért meg kellett állapodnom magammal, ki az a néhány legkiemelkedőbb alkotó, akinek címszószerű rögzítésével könnyen tájékozódhatom majd emlékeim megidézésekor "a primus inter pares" kulcs figurákat akartam megörökíteni magamnak és mire az európai partok felé közeledtünk, a következő neveket jegyeztem le végérvényesen: Kandinszkij, Picasso, Chagall, Klee és Pollock. Az ő művészetük ismerete az a fogódzó, amely csalahatlanul eligazít az elém kerülő művek megítélésében.

De az öt évi kalandozás befejezésekor és közvetlen a hazai küszöb átlépése előtt még egyéb különös érzések és gondolatok foglalkoztattak. Ezek szabatos kifejezésére nem is vállalkozhattam volna, ha nem kerül kezembe Illyés Gyula egy pár sora, amely ifjúsága Párizsának tanulását jegyzi fel: "Itt nevelkedtem, itt emelkedtem egyre szélesebb kört véve tekintetbe, innen ismertem és szerettem meg szülőhazámat, tárgyilagos majdnem idegenként, tehát annál hitelesebben, igazabban."

Kezdő lépéseim az újra megtalált városban, ha kissé bizonytalanok is voltak, de komoly nehézségekbe nem ütköztek. Kapcsolatom a hazai irodalommal, képzőművészettel soha nem szűnt meg. Napilapok, heti- és folyóiratok, a Nemzeti Galéria katalógusai rendszeresen érkeztek. A barátaimmal való levelezés pedig az intímabb eseményekről is tájékoztattak. Ennek ellenére rá kellett jönnöm, hogy a közben felnőtt generációról alig tudtam valamit. Kállai Ernő, Diener Dénes, Keleti Artúr, Oltványi-Artinger halottak voltak. Kmetty János, Fülep Lajos súlyos betegek. Bernáth Aurél pedig fáradtan hátrította el az utánpótlás iránti érdeklődésemet. Régi és tisztelt barátaim közül csak Genthon István volt életben és fogadott szeretettel. Ő nem fukarkodott a hazai események ismertetésével. Fanyar iróniájával beszélt az öregek és néhány szemellenzős művészettörténész elutasító, sőt kíméletlen magatartásáról a modern törekvésekkel szemben. Mikor arra kértem, tájékoztasson a legfrissebb jelenségekről, kész-

séggel beszélni kezdett és a meglehetősen népes seregszemléből három nevet emelt ki: Kondor Bélát, Országh Lilit és Deim Pálát.

A következő utam Öreg barátomhoz, Czöbelhez vezetett, akit nagy örömmre jó egészségben és teljes aktivitásban találtam. Régi barátságunk, ha lehet, még intenzívebb lett, mint korábban. Alig múlt el nap, hogy ne beszélünk volna (telefonon) és úgy éreztem, hogy a testben törődött, de lélekben elnyúlhatetlen mesternek sok tekintetében hasznos partnere lettem. De a kapcsolat teljességéhez az is hozzátartozik, hogy Czöbel nem felejtve múltbéli töretlen hűségemet és aktuális gyümölcsöző együttműködésünket, gyűjtő szándékomat készséggel támogatta. A legképtelenebb helyekről előkotort és pusztulásnak induló vásznai néhány darabját kedvező feltételek mellett engedte át.

Heteken belül Barcsay Jenővel hozott össze a véletlen. Az ő dolgait ugyan nem gyűjtöttem, de megtisztelő barátságát mégis magaménak mondhattam. Abban az időben készült nagy szentendrei mozaikja és ő meghívott a munka megtekintésére. Akkor kellett látnom, hogy e nagyszerű Öreg megcáfolva a hazai hagyományt, 60 éven túl nemhogy hanyatlott volna, de formája csúcsa felé tart. A szentendrei mozaik és a vele összefüggő tanulmányok láttán eszembe jutott Barcsay 10 év előtti Nemzeti Szalonban rendezett kiállítása, ahol láttam azokat a kitűnő méretű képeit, amelyekből szívesen vásároltam volna, ha ismert viszonyaim akkor nem gátolnak ebben.

A Nemzeti Galéria-beli barátaimat is meglátogattam, többek között Solymár Istvánt. Rövid élménybeszámoló után arra kért, menjek ki a Hazafias Népfront kiállító helyiségébe és nézzem meg egy Tóth Menyhért nevű paraszt festő kiállítását és mondjam el a véleményemet. Sok más nevet is figyelmembe ajánlottak, amelyet azonban csak alapos rostálás után vettem figyelembe.

De ne felejtszünk meg egy további nagyon fontos dologról: meg kellett találnom azt a 2-3 fiatal művészettörténészt és kritikust, akiket – miként a múltban – ellenőrző és útmutató gyanánt számításba vehettem. Egy-két hónap alatt sikerült megtalálnom e fiatal nemzedék kiválóságait. Az ő írásaikban legtöbbször megtaláltam döntéseim utólagos igazolását.

És ekkor megkezdődött a hazai modernekkel való kapcsolatom kiépítése. Hazatérésem első éve ismét meghozta a felfedezés és kiválasztás semmihez sem hasonlítható örömet. Azt hiszem, nem kell hangsúlyoznom, hogy a felfedezés szó csak a magam személyére vonatkozik. Itt is sok hiányt kellett pótolnom. Az idő sürgetett, tehát fokozott tempót diktáltam magamnak. Alig hiszem, hogy akadt kiállítás – akár kollektív, akár egyéni –, amelyet kihagytam volna. Ezek során ismerkedtem meg Bálint Endrével, Anna Margittal, Kondor Bélával, Deim Pállal, Országh Lilivel személyesen és Komiss Dezső, Keserű Ilona, Szántó Piroska, Kokas Ignác, Kósza-Sipos, Gyarmathy Tihamér stb. művészetével.

Viszont a véletlen vezetett el egy visszavonultan élő és példátlanul keveset alkotó kiváló festőhöz: Giron Emánuelhez.

Igen szerény anyagi eszközök álltak rendelkezésemre. Tehát kétszer is meg kellett gondolnom, kitől és mit vásárolok. De alig pár hónap alatt így is szállingózni kezdtek az egyes darabok. Ha most végigtekintek e második gyűjteményem együttesén, a magam számára is meg kell válaszolnom, hogyan is volt lehetséges megszereznem e művészek hitem szerint legjellegzetesebb darabjait. Felidézvén a 7 év előtti helyzetet a következőket állapítanám meg:

1. A kiválasztott művészek éppen a 60-as években érelték ki a tehetségüket és én akkor találkoztam velük.

2. Kétségtelen, akkor már mindegyik kivívott magának több-kevesebb elismerést, sőt tekintélyt, de a posztimpresszionista nagyságok sorsához hasonlóan csak egy szűk körben bontakozott ki.

3. Állami vásárlásra nem támaszkodhattak, a Képcsarnok-i értékesítés pedig szentségtörésnek számított volna azért, mert a kereskedelmi vállalatnak deficiteseznek látszott a "dekadensekkel" foglalkozni – ahogy ők nevezték.

4. Ennek megfelelően áraik szerények voltak.

Így eshetett meg, hogy annak a két művésznek a műtermében, akik legmélyebb, sőt felkavaró hatást tettek rám, életművük legszebb darabjait már együtt találtam. Meghökkenéssel tapasztaltam, hogy néhány lelkes hívüket leszámítva, az ún. gyűjtők sem vásároltak tőlük. Elismerésük egyelőre csak erkölcsi értelemben fejeződött ki. E két nagyszerű művész: Kondor Béla és Országh Lili, az első perctől kezdve barátaim lettek. Mindkettő művészete kinyilatkoztatásszerűen hatott rám, és azonnal döntöttem, hogy leendő kollekciónm bázisai ők lesznek. Nyugati utamon szerzett tapasztalataim alaposan felkészítettek a minőségi felismerésre, de főleg arra, hogy az először látott alkotás családfai körülményeit is

nyomban tisztázom. Az elmúlt 7 év csak megerősítette ítéletemet: Kondor és Országh Lili kivételes tehetségek a kor számottevő művészei között és a legnagyobb kincs birtokában voltak: a saját hangjukon szólaltak meg. Nagy szó! De az idők folyamán arról is meggyőződhettem, hogy etikus művészhez illően a magas színvonalú szakmai gondosság-művesség mellett hatalmas képzelőerő és eszmei gazdagság jellemzi őket, és még valami! Egyetlen vonalat sem húztak, amely nem a legbensőbb énjük sugallatára került volna a vászonra.

1970-ben az Oktogonon a súlyosan beteg Kmetty János üdvözölhettem. Így szólt hozzám: "Hallom, Kondor Béla profétájának csaptál fel. Jól tetted. Ez a fiú tanítványom volt és nagyszerű tehetsége mellett azt becsültem benne, hogy munka közben soha sem kacsintott az értékesítésre."

Kondorral való barátságom egyre jobban elmélyült. Valamennyi elkészült művét velem is megkonkultálta. Hetenként gyakran kétszer is a fél éjszakát nálunk töltötte. A hosszú beszélgetések témái rap-szódikusan változtak. Megvitattuk az irodalom és a klasszikus zene, no meg a football bennünket egyformán érdeklő kérdéseit. De bőven adódó szerelmi válságainak rázós fordulatait is itt remélte tisztába tenni. Ezeken az éjszakákon, amikor az emlékek izgalma és az ital szongfító hatása néha hosszú szünetekre kényszerítette, lehetetlen volt nem arra gondolni, hogy személyében egy Dosztojevszkij-hős süppedt gondolataiba mellettem. Minden róla terjesztett fenyegetéskedés ellenére nemcsak művészként, de embernek is mélységesen etikusnak tartottam. Lehetek meghökkentő, sőt igazságtalan megnyilvánulásai, s ilyenkor a kegyetlenségig el tudott menni, de a művész és az ember sohasem hazudott. Bátor volt, a kompromisszumot elutasította. És szerény volt, tele kétségekkel, jóllehet tisztában volt a jelentőségével.

Egy este későn értem haza, 11-re járt az idő. Feleségem Kondor teletelüzenetével várta: "Bármilyen későn, még az éjjel keressem fel, mutatni akar valamit." Természetesen azonnal indultam. A műteremben két monumentális méretű fekete rajz fogadott, egymással derékszögbe állítva, s a vásznak spárgával voltak a nyers kerethez feszítve. A látvány megdöbbentett. Éreztem, hogy a század képe előtt állok. A gondolat drámaisága és a zseniális megformálás tökéletes szimbólizmusba ötvöződött. Hosszú percek néma csöndje után tudtam csak megszólalni: "Ilyen hatást csak a Guernica tett rám New Yorkban!" És ő tudta, hogy becsületos meggyőződés mondotta velem e szavakat. Befejezésül még egy történetet mondanék el Kondor Béláról. Utolsó Műcsamok-i kiállítását még a sajtó megjelenése előtt megmutatta nekem. Taxival jött értem és vitt ki a színhelyre. A kiállítás anyaga és a kitűnő rendezés abszolút meggyőző volt. Ezt egy közeli presszóban, az Esti Hírlap kritikusa jelenlétében részletesen is megindokoltam, mégis, másnap reggel, a megnyitóra készülődve a telefonhoz kellett mennem. Kondor hangja jelentkezett és csak ennyit mondott: "Be vagyok szarva, dicsérj!"

Bálint Endre művészetének és elragadó személyének megszeretése ugyancsak szinkronban történt. Művészetének rangját és jelentőségét igen magasra értékelem. Amellett – mint korábban mondtam – a szurrealizmushoz különösen vonzódok és Bálint életművében mindent megtaláltam, ami e varázslatos stílust oly kedvessé teszi számomra. Az ő világának metafizikus jellege, elragadó kolorizmusa és mélységes humanizmusa, nagyszerű technikai megoldásokon keresztül fejeződik ki. Munkásságának sokoldalúsága is tiszteletet parancsol. Lehet, hogy e beszélgetés természete nehezen tűri, ha vonzódásomat nem egészen ideillő fogalommal fejezem ki, de ezt érzem legklasszikusabbnak: Bálint Endre alkotásainak sexapeálja van számomra. S még valami! Ő amolyan jelképpé lett a szememben. Az Európai Iskolával kapcsolatos szemléletváltásom elindítója elsősorban ő volt. Minden, ami az ő törekvésekben ma is maradandó értékek tűnik, az ő művészetében tárgyiasult a leghitelesebben. És ismétlem: művészetének szerete és szigorú értékelése egymást támogatják ítéletem kialakításában.

Anna Margit magas kvalitására, sajátos ízeire valamivel később hangolódtam rá. Ma már egyre inkább látom egyedül csak neki sikerült a folklorisztikus elemeket, a mesevilág érintetlen tisztaságú báját akként áttemelni a művészet szférájába, hogy a műalkotás mentes maradt minden bájolkodástól. Csipetnyi iróniája költői gyengédséggel értelmezi át figuráit és környezetüket. A mindent átfogalmazó anna-margiti játékoság végül engem is lefegyverezett.

Deim Pálhoz alig egy éve jutottam el. Mélységes lírával átszőtt konstruktivista képeit nagyon megszerettem. Gyűjteményemben valójában ő szerzett végleges polgárjogot a konstruktív irányzatnak. Úgy látom, e rendkívül rokonszenves művész képei is jól érzik magukat festőim társaságában.

A sor végére hagytam Tóth Menyhértet. Barcsayhoz hasonlóan ő is idős kora ellenére számíthat a modernnek közé. Festészetének frissességét, őszinteségét, őszerejét máig megőrizte azzal, hogy paraszti

munkával függetlenítette magát a közvéleménytől. De a függetlenség megszerzése nem is ment olyan nehezen, mert Tóth Menyhért működésére sem a szakma, sem a szélesebb vásárlóközönség nem figyelt fel. Így sikerült a művésznek azt és úgy festenie, ahogy szárnyaló fantáziája diktálta. A siker egész életében elkerülte és így esett, hogy közel 70 éves korában új emberként jelentkezett a fórumon. Környező világával – földdel, növényekkel, állattal–emberrel – ideális panteizmusban élt és alkotott. Mikor miskei tanyáján felkerestem, személyesen győződhettem meg, hogy témáit környezetének szerves és szervesetlen elemeiből merítette és a realitásokból szőtt nagyerejű vízióit vetfette vásznaira. Vele ma sincs könnyű dolgom, nem tudom őt egyértelműen elfogadni, holott haza-ízekkel dústott festészetét Van Gogh-i látomások teszik különlegessé.

Befejezésül szeretném elmondani, hogy az utolsó 7 év gyűjtésének mi volt az alap gondolata. Nos! Bizonyítani akartam, hogy a század magyar művészettörténete 900-tól a mai napig a szerves fejlődés képét mutatja. E merész vállalkozás talán szerénytelennek is tűnik, kivált akkor, ha mindezt 60–70 képpel kívántam demonstrálni. Éppen ezért különös gonddal kellett válogatnom és nagyobb gonddal akasztani az anyagot, hogy a képek ne csak túljárjanak, hanem keressék is egymás társaságát. Minden esetben meg kellett találnom a különféle stílusok és korok alkotásainak érintkezési pontjait s kerülni azokat a vonásokat, amelyek feleselnek egymással. Magától értetődik, a demonstrálás sikere attól függött, hogy a kiszemelt festők mely korszakát, sőt a korszak melyik darabját választja az ember. Gondosan kellett megkeresni azokat a műveket, amelyek nemcsak fogaskerékszerűen illeszkednek egymáshoz, hanem alkotóik pályáivét is többoldalúan mutatják be. És végül – és ez a legfontosabb – törekednem kellett arra, hogy a különböző alkotók valamilyen szempontból rokoníthatók legyenek, akár eszmei, akár habitusuk – lírai vagy drámai beállítottságuk – okán, vagy éppen faktúrájuk, vagy színviláguk révén.

Gyakori látogatóim majdnem egybehangzóan mondogatják, hogy a gyűjtemény, ellenére annak, hogy a legkülönbözőbb korokat és stílusokat integrálja – harmonikus egységet mutat.

És ha most azt kérdezik, hogy ezen örvedetes hatásnak mi a titka, akkor válaszom az, hogy a gyűjtő legyen elfogult! Ha kell. makacsul és következetesen. Kutassa fel és gyűjtse egybe kedvenceinek alkotásait, de kerülje, hogy kedvencei körét szűkre vonja. Így végzi el azt a társadalmi feladatot, amelyet a múzeumok nem láthatnak el. Feltételeik és lehetőségeik különböznek a gyűjtőtől. Kötelező tárgyilagosságuk nem ad módot arra, hogy egy-egy elemű minden mozzanatát oly intenzitással figyeljék és kövessék, mint a kötetlenül vizsgálódó, szubjektíven ítéelő gyűjtő teheti. Derítse fel és jó válogatással készítsen elő választott művésze jövőbeli sorsát, hogy ha elérkezik az idő, az elfoglalja végleges helyét a művészettörténetben.

A nagyszerű Fülep Lajos szavaival zárom beszélgetésünket. 1942-ben, mikor először látogatott meg, ezt mondotta: "Folytassa fiatal barátom, de legyen tisztába azzal, hogy minden jó kép végül is a múzeumba kerül."

RIPORTER: A Magyar Tudományos Akadémia nevében köszönöm Köves Oszkárnak ezt az értékes elemző beszélgetést, további gyűjtéséhez jó egészséget kívánok.

(Az interjút a Művészettörténeti Kutatócsoport megbízásából Benke László készítette 1975-ben. Az anyag leltári száma MDK C–T. 10/2324.)

HAUSER ARNOLD (1892 – 1978)

A magyar művészettörténészek nevében bucsuzom Hauser Arnoldtól, akinek a személyében a modern magyar kultúra alapjait lerakó, nagy tudósnemzedék egyik utolsó tagja távozott el. Mert ha Hauser Arnold 1919 után emigrációba kényszerült is és angliái, amerikai egyetemeken oktatóván vált is a modern társadalomtörténeti gondolkodás, azon belül a művészetszociológia nemzetközi tekintélyű képviselőjévé, de a magyar századelő, az oly sok zseniális tudóst és művészt szülő kor érlelte gondolkodóvá, adta meg életművének az indítékot és öregkorában, mult év nyarán, iskolát teremteni akaró pedagógiai hévvel vizsgálta is tért indulása színhelyére.

A századelő forrongó magyar valósága nem szobatudósokat nevelt, hanem társadalmilag elkötelezett kutatókat. Ilyen volt Hauser Arnold is. A "Vasárnapi Kör" ifjú tagjaként már indulásakor elkötelezte magát a haladó mozgalmak mellett. Művészeti kritikákat írt ekkor és írásaiban a modern színházi törekvések, a Nyolcak művészete, általában a naturalizmuson és az impresszionizmuson tülemkedni akaró irányok mellett tört lándzsát, magától értetődően együvé tartozónak minősítve a társadalmi és a művészeti haladást. Ő maga egyik kritikájában így fogalmazta meg, hogy mit vár a művészettől: "... lényegét és értékeset akarunk... ma ismét a dolgok végére járó művészetet akarunk, melyben ne az eszköz legyen a cél." Tudományos hitvallását is megfogalmazta e követelményben.

Nehéz röviden összefoglalni Hauser Arnold tudományos jelentőségét. Mint művészettörténész a stilstörténet képviselőjeként indult, kortársaihoz hasonlóan rá is hatott a formalista művészettörténetírás nagyhatású képviselője, Wölfflin. Emellett azonban a "Vasárnapi Kör"-ben olyan tudósok is inspirálták, mint Lukács György vagy Mannheim Károly. Később is Lukácsot vallotta szellemi példaképének, hozzá hasonlóan vezetett az útja az idealista gondolkodástól a történelmi materializmus irányába. Ennek az utnak volt logikus állomása, hogy bekapcsolódott a Tanácsköztársaság kulturális munkájába, a Közoktatásügyi Minisztérium művészeti oktatási ügyeit intézte.

Mint művészettörténész is csakhamar ráébredt a wölfflini formalizmus zsákutcájára, több korabeli művészeti íróval ellentétben ő nem a szellemtörténet, az ikonológia vagy a fenomenológia révén akart túlhaladni rajta, hanem a történelmi szemlélet következetes érvényesítésével, a művészetszociológia elvei alapján. Ahogy egy levelében megfogalmazta, ráébredt "a történelmi materia-

lizmus alapvető szerepére minden történelmi kutatásban, és tudatára ébredtem annak, hogy művészettörténetet is csak társadalmi alapon érdemes írni, és hogy a művészet is csak úgy nyilatkozik meg igazán, ha az ember a kultúra egészében látja és megérti a társadalom és a történelem egészében való szerepét." E szemléletet igyekezett érvényesíteni nagyhatású könyveiben, "A művészet és az irodalom társadalomtörténete" című monumentális munkájában, majd "A művészettörténet filozófiája" című módszertani tanulmányban és a munkássága szintézisének tekinthető, nagyszabású korszakmonográfiájában, "A manierizmus. A reneszánsz válsága és a modern művészet eredete" c. művében.

Hauser Arnoldnak a következőes történelmi szemlélet volt az ereje, a művészet jelenségeinek a történelem és a társadalom nagy összefüggésrendszerében való elhelyezése, dialektikus megközelítése. Nem elvont szempontok alapján ítélte meg a tényeket, hanem konkrét jelentésüket vizsgálta. Ugy vélte, hogy a jelen megértése kulcs a múlthoz – ám a jelent csak a múlt fejlődéstendenciáinak a figyelembe vételével érthetjük meg igazán, tehát a kutatásnak mindig összetettnek kell lennie, mindent bonyolult viszonylatrendszerbe ágyazottan kell értelmezni. Rendkívül széles volt a tájékozottsága – messze tuhnótt egy meghatározott tudományág határain. "Lényeget és értékeket" keresett saját tudományos munkája során is és nagyhatású írásai bizonyítják, hogy lényeget talált és értékeket alkotott.

Hazatértékor a Magyar Tudományos Akadémia tiszteleti tagjává választotta, a Művészettörténeti Kutatócsoport tudományos tanácsadójaként művészetszociológiai szeminárium, tudományos munkaközösség létrehozásán fáradozott. Született tanító volt, még halálos ágyán is e munkaközösség ügye foglalkoztatta.

Németh Lajos

ARNOLD HAUSER
(1892—1978)

In the name of Hungarian art historians I take leave from Arnold Hauser, with his person departed one of the last members of the great generation of scholars, that were the founders of modern Hungarian culture. It is true, that Arnold Hauser was forced into emigration after 1919 and he has gained international recognition as a representative of modern sociological thinking, and as part of this, of sociology of art while teaching at English and American universities, but it was the beginning of the century, characteristic in Hungary for its bearing of numerous genial scholars and artists, that was responsible for the maturing of his thoughts and gave a start to his career. As elderly, last summer he has returned to the site of his starting, filled with pedagogical urge to start a school.

The beginning of the century with its boiling Hungarian reality did not produce cloistered scholars, but rather socially pledged researchers, such was Arnold Hauser, too. Already at the beginning he has pledged himself by the side of progressive movements, as the member of the "Sunday Circle". At that time he wrote art criticisms, in these writings he stood up for modern theatrical aspirations, for the pictorial activity of the "Nyolcak" (Eights), and in general for the directions wanting to superate naturalism and impressionism, evidently ranking social and artistic progress to belong together. He himself drafts his expectations from art in the following way in one of his criticisms; "... we want essence and value... today again we want an art that goes into the depth of things, an art, in which the means is not the purpose." He also drafted his scholarly faith in this requirement.

It is difficult to give a brief summary of the scientific importance of Arnold Hauser. As an art historian he started out as a representative of stylistics, similarly to other contemporaries, he was also influenced by the powerful representative of formalist art history writing, Wölfflin. Apart from this, however, in the "Sunday Circle" he took inspiration from such scholars, as György Lukács or Károly Mannheim. In later times, too, he confessed Lukács to have been his ideal, similarly, his path, too has led from idealistic thinking to historical materialism. As a logical station of this path he has joined the activity of the Hungarian Soviet Republic. In the ministry of public education he was in charge of the matters of artistic education.

Also in the field of art history he has soon discovered the formalism of Wölfflin to be a blind alley, contrary to other contemporaries writing about art, he did not wish to superate this theory through the history of the intellect, through iconology or fenomenology, but with the consequent asserting of the historical view, through his conceptions of art sociology. He drafted this in one of his letters, to be awoken to the "fundamental role of historical materialism in all researches in history, I realised, that art history one can only write from a social basis, and that art only reveals itself truly if one sees it within the whole of culture, and understands its complessive role in society and history". His monumental work, "The history of art and literature", his methodological study called "the philosophy of history of art" and the large scale monography of the era entitled "The manierism" – the latter can be considered the sithesis of his activity – are his potent books in which he tried to assert this viewpoint.

The force of Arnold Hauser lay in his consequent historical view, in his placing art in the great system of historical and social relations, and in his dialectic approach. He did not evaluate things on the basis of abstract viewpoints, but he observed their concrete meaning. He thought that understanding the present is a key to the past, but the present could be truly understood only through the past's tendencies of progress, thus the research must always be complex, all should be concieved placed in the complicated system of relations. His knowledge was unusually wide, – it grew far over the limits of a defined branch of science. He searched for essence and value in his own scientific work, too, and his powerful writings prove that he has found essence and has created value.

At his return home, the Hungarian Academy of Science has elected him a honorary member, as a counselor to the research group of history of art he worked for establishing a seminary of sociology of art, and for the creating of a scientific co-operative. He was a born teacher, even on his death bed he was occupied with the idea of this co-operative.

Lajos Németh

<p>HANS HUTH (1892 – 1977)</p>

Hans Huth a neves német származású művészettörténész 1977 nyarán, 85 éves korában a kaliforniai Carmelben elhunyt.

Haláláról számosan megemlékeztek Európában és az Egyesült Államokban, méltatva Huth polihisztorian széles körű művészettörténeti, kritikai, műemlékvédő és közéleti tevékenységét.

Hans Huth mintegy öt és fél évtizedes szakirodalmi munkássága – amelyet a Georg Himmelheber szép megemlékező szavai kíséretében Münchenben megjelentetett bibliográfiából teljességgel megismertünk, a magyar művészettörténetírásnak is több kérdésben szolgál tanulsággal.

A késő gótikától kezdve szinte minden korszakot érintenek tanulmányai, cikkei, a német, majd az egyesült államokbeli műemlékeket bemutató, feldolgozó írásai. Mindnyájan jól ismerjük a gyakran forgatott enciklopédiákba és lexikonokba irt címszavait. (Thieme-Becker 1927-től kezdve, Encyclopaedia Britannica, London, 1962. kk. évek, Encyclopaedia Universale dell'Arte, New-York-Venezia 1961.)

Az iparművészet-történész az alapművek között tartja számon európai, de elsősorban német butortörténeti munkáit, mindenekelőtt a Roentgen család korszakos tevékenységét feldolgozó alapvető írásait. Ez a téma az első 1926-ban a Cicerone-ban közölt cikktől az 1928-ban kiadott nagy monográfián át az új kutatások eredményei alapján átdolgozott művel (német és angol kiadásban 1974-ben) és a köréjük csoportosuló tanulmányokkal 1975-ig kíséri életművét. De nem hagyhatja figyelmen kívül munkásságát az üveg- és kerámia-művészettel, a 18. századi német porcelánnal, a tapisserie-vel és még kevésbé a lakk-munkákkal, a chinóiserie-vel foglalkozó kutató sem.

Hogy Hans Huthról most emlékezünk meg, azt széles körű tevékenységének és nemes emberi magatartásának egy számunkra különösen becses momentuma indokolja. A The Herald Weekend Magazine-ban 1978 februárjában "Historian's Dream Come True But Carmel's Hans Huth Didn't Live to See St. Stephen Crown Returned to Hungary" című cikkében John Woolfenden részletesen beszámol arról, hogy Hans Huth milyen lelkes és meg nem alkuvó harcosa volt évtizedeken keresztül a korona és a koronázási jelvények Magyarországra való visszaszármaztatásának.

Kéziratos hagyatéka, levelezése, felesége és egy munkatársa emlékezései alapján a cikkben világosan kirajzolódik, hogy Huth már 1939 óta – amikor hi-

rét vette, hogy Lengyelország megszállása után lépések történtek a korona elrejtésére – figyelemmel kísérte a magyar korona sorsát, amelynek tudományos szakproblémái különben akkor már jó ideje foglalkoztatták.

1945-ben a korona amerikai kézrekerülésének hírére próbálta kinyomozni hollétét, tovább figyelni utját, sorsát s mintegy 1966 óta levelezett sorozatosan, tartott előadásokat a korona és a koronázási jelvények ügyében. Különösen aggódott a palást miatt, romlástól féltve állapotát.

Huth kezdettől fogva harcolt a korona és a koronázási jelvények visszaadásáért és nem volt hajlandó tudomásul venni semmilyen ez ellen felhozott politikai szempontot. Az elfogulatlan történést csak szakmai etikai megfontolások vezették.

A korona visszadásáért vívott személyes harca nagy amerikai lapoknak (New York Times, Christian Science Monitor) írott nyílt levelekkel kezdődött, s ezeket az irásokat küldte meg a Fehér Háznak, az ENSZ-nek, az érdekelt követségeknek. Levelezett ez ügyben az USA Külügyminisztériumával, Ford elnökkel és külügyminiszterével Kissingerrel, s külügyekkel foglalkozó szenátorokat próbált megnyerni az ügynek. Az elodázó, elterelő válaszok ellenére sem tárgított, meggyőződésében és felelősségérzetében nem ingatták meg – újra írt, akkor már Carter elnöknek és más felelős politikusoknak, amerikai és magyar szakembereknek.

Kár, hogy Hans Huth úgy halt meg, hogy nem tudhatta, hogy fél évvel utóbb hosszú harca eredménnyel zárul, s a korona és a koronázási jelvények ünnepélyesen visszakerülnek Magyarországra.

A korona történetéhez immár hozzátartozó nemes és önzetlet. harcának emlékét őrizzük meg tisztelettel.

Sz. H.

HANS HUTH
(1892 – 1977)

In the summer of 1977 Hans Huth, the famous art historian of German origin died at 85 in Carmel, California.

He has been commemorated both in Europe and in the United States by several obituaries praising his manifold activity comprising various fields of art history, art criticism, conservation of historic monuments and public life.

Hans Huth's literary activity covering almost five and a half decades – the study of which has been facilitated by the compilation of a complete bibliography, (published in 1978 in Munich) supplemented by a nice foreword by Georg Himmelheber – might be in many a point very instructive for the Hungarian art historiograph.

In his essays, articles as well as the writings introducing and elaborating the historic monuments of Germany – then those of the United States – he touched upon almost every period of art history ranging from Late Gothic up to the present. All of us know very well his entries written for various encyclopaedias and dictionaries (Thieme-Becker since 1927, Encyclopaedia Britannica, London, 1962 ff., Encyclopaedia Universale dell'Arte, New York-Venezia, 1961).

His works on the history of European – first of all German – furniture and especially those dealing with the activity of the Roentgen family so fundamental for the further development are placed among the standard works on the history of applied arts by common consent.

Since the first article on the subject had been published in the *Cicerone* 1926 his want to write up the history of the Roentgen family recurred several times in the course of his scientific career: the big monograph of 1928 was followed by a revised edition based upon the latest results of the international and personal research work (English and German edition: 1974) along with a series of Roentgen studies published successively till 1975. But his field of interest was not confined to the history of furniture: his scientific achievements could be ignored neither by the historians of glass, pottery and the German porcelain manufacturing of the 18th century, nor by those professionally interested in the history of tapisserie and chinoiserie.

What beyond piety makes this commemoration actual and particularly important for us, Hungarian historians, is a special circumstance that is partly to be explained with his versatility and his noble human attitude. In February last year an article was published in "The Herald Weekend Magazine" under the

heading "Historian's Dream Come True But Carmel's Hans Huth Didn't Live to See St. Stephen Crown Returned to Hungary". In this article the author, John Wolfenden proves how enthusiastic and intransigent Hans Huth was in his fight for the restitution of the crown and the royal insignia to Hungary.

The manuscripts found in his bequest, his correspondence, the recollections of his wife and colleagues make evident that Huth paid a special attention to the cause as early as 1939 when he learned that on account of the occupation of Poland measures had been taken to hide the crown in a safe place. At that time he had been greatly interested in the art historical problems of the crown for years. Since then no information concerning the crown had escaped his attention.

In 1945 when he heard that the Hungarian crown had fallen into the hands of the US Army he tried to trace down its whereabouts. In 1966 he opened correspondence with authorities, at the same time he started lecturing, giving interviews and writing petitions. He was particularly anxious about the condition of the royal mantle being the most perishable of all objects.

Huth had been fighting for the restitution of the crown and the other royal insignia to Hungary from the very beginnings and he did not take notice of whatever political objections were raised against the cause. The unprejudiced historian was lead exclusively by the moral principles of his profession.

Huth's personal fight for the return of the crown to Hungary began with open letters addressed to the greatest American papers (New York Times, Christian Science Monitor etc.). He simultaneously sent letters with the same text to the White House, the UNO and the embassies involved. In the same matter he opened correspondence with the Ministry of Foreign Affairs, President Ford and his foreign minister Henry Kissinger as well as he tried to win over to his cause as many senators as he could. Despite the reluctant and evasive answers he had got he did not give up his point, his sense of responsibility, his conviction remained as firm as ever. Later on he turned to the highest authorities again – this time to President Carter and the members of his new administration – and also consulted a number of American and Hungarian experts.

It is a pity that Hans Huth had to die ere he might be informed that within half a year his long-lasting fight would come to a successful end and the crown amidst the solemn forms of state ceremonies would return to Hungary.

The memory of his noble-minded, altruistic fight that has become a part of the history of St. Stephen's crown should be kept in our minds forever.

H. Sz.

ANTAL FRIGYES. 1887 – 1954

A művészettörténet-írás 20. századi történetét ismertető írások rendszerint két-három marxista műtörténészt sorolnak fel: Antal Frigyest, Hauser Arnoldot és F. D. Klingendert.¹ E felmérések, miután figyelmen kívül hagyták a szocialista országokban folyó kutatásokat és megkönnyebbülten regisztrálták, hogy a harmincas évek világméretű marxista fellendülése idején a marxizmus felé tájékozódó szerzők – mint H. Read, M. Schapiro – érdeklődése időközben más irányba fordult, rövid úton csökkentik a felsorolt marxista művészettörténészek számát is: Hauser tevékenységét az általános művészetszociológia vagy a kultúrfilozófia körébe utalják, Klingender marxizmusát pedig választott témái (az ipari forradalom művészete, karikatúrák) sajátosságával okadatulják s szorítják egyúttal a tulajdonképpeni művészettörténet perifériájára, Antal Frigyes azonban olyan területeken bizonyította a társadalomtörténeti megközelítés heurisztikus értékét, amelyek tudományunk régtől és alaposan kutatott témái közé tartoznak (Itáliai reneszánsz festészet), vagy kutatásuk megtorpant részletes történetifilológiai adatfeltárás és szépfírói műleírás tradicionális dichotómiájában (Hogarth, Fuseli művészete).

Kísérletének támadó éle nem is tévesztett célt: a szakma rangos képviselői (Gronau, Meiss, Neumeier, Poppe-Hennessy, von Simson, Weinberger stb. álltak csatasorba, hogy megvédjék Antallal szemben és a közönség előtt a megszokott szempontokat és módszereket. A cáfolat buzgalomban egyszerre bizonygatták Antal módszerének irrelevenciáját, történelemhamisító eredményeit és azt, hogy valójában semmi újat nem nyújtott, hiszen vélt újításai a művészettörténet-írás elfogadott tudományos arzenáljába tartoznak.

Kétségkívül a magukat marxistának tekintő szerzők módszertani bizonytalanságára vall az a csekély visszhang, amelyet Antal művei a szocialista országokban kiváltottak. A bizonytalanság szembeszökő jege a képtelenség arra, hogy Antal munkásságát történetien szemléljük, helyét, értékét, tanulságait az 1930–40-es évek művészettörténet-írásának és marxista gondolkodásának összefüggésében állapítsák meg. A történeti kritika hiánya miatt elfogadhatatlanok azok az elemzések, amelyek Antal kutatási módszerét a Dvofákéval (J. Neumann) vagy a szovjet "vulgárszociológiáéval" (Nyedosivin) vetik össze.²

Antal Frigyes nevét, könyveit jól ismerik a magyar műtörténészek is, bár 1921 óta először idén jelent meg újra írása magyar nyelven: az *Iparművészeti kultúra* címmel 1919-ben írott cikke a vizuális kultúra köréből válogatott tanulmányok kötetében. Miután angolul írott könyveit lefordították olasz, német, cseh, spanyol, román és japán nyelvre is, különösen feltűnő magyarországi népszerűtlensége, hiszen rendszerint szívesen büszkélkedünk külföldön hírnevet szerzett hazánkfiával. E sajátos helyzet magyarázata valószínűleg éppen abban rejlik, hogy Antal Frigyest marxista tudósként tartja számon a nemzetközi szakirodalom. Feltételezhető, hogy az ötvenes évek kultúrpolitikai légkörében a magyar kollégák vagy nem tartották Antalt eléggé marxistának, vagy pedig arról tartották, hogy munkásságának népszerűsítése módszerének kanonizálásához vezethet. Miután nem alakult ki az antali koncepcióval határozottan szembeisítható marxista művészettörténet, hallgatólagosan elfogadták Antal munkásságának azt a "marxista" kritikáját, amely beírta azzal, hogy a szerzőt érdemtelennek minősítse a "marxista" címke viselésére, olyan érvek alapján, hogy nem idézi a marxizmus klasszikusait, nem is-

¹Előadás 1977. dec. 19-én a Régészeti és Művészettörténeti Társulat ülésén.

meri a szovjet kutatásokat, nem alkalmazza alkotó módon a népiség kategóriáját stb. Módszere tehát nem is marxista, csak "szociologisztikus".

Létezik-e egyáltalán marxista módszer? Az ideológiai tankönyvek szerint ehhez kétség nem fér és készségesen rendelkezésünkre is bocsátják definícióvá preparáltan, amely már csak arra vár, hogy alkalmazzák. Miután azonban egy tudomány tárgya és módszere egymásnak kölcsönösen függvényei, elszigetelten egyikük sem határozható meg. A művészettörténet-írásnak is – ha ez célja – a marxí történetfilozófia kritikai perspektívájában kell újrafogalmaznia a hagyományosan művészetnek nevezett tevékenység történeti kategóriáit, hogy újraértelmezett tárgyának adekvát elemző módszere marxista legyen. A marxí írásokból tehát nem párolható le semmiféle módszerkivonat, amelyet azután elegendő lenne beoltani a történelmileg kialakult diszciplínákba, hogy megszülethessenek a marxista társadalomtudományok. Az ilyen felfogás egykönnyen elővarázsolja a marxistaság mérőrudját is, amelyet az egyes tudományos teljesítményekre helyezve megállapítani véli azok marxizmusának fokát.

A társadalmi, történeti tények marxista szemlélete csak a társadalmi gyakorlat, a szocialista mozgalom társaságéból alakítható ki mint olyan radikális, kritikai gondolkodás, amely a társadalmi valóságnak és a mindennapi tudat hamis "tényeinek" bírálataival, vagyis felszabadító, emancipatorikus hatásával tör konkrét politikai céljának, az emberiség felszabadításának megvalósítására. Ez az általánoság persze csak konkrét helyzetekben bír tényleges jelentéssel. 1857-ben két gazdaságtani elmélet összevetésekor tette Marx azt az ironikus megjegyzést – amelyet azonban pozitívan is igaznak tartok –, "hogy Franciaország sajtósága társadalmi alakulása következtében ott szocializmusnak számít sok minden, ami Angliában politikai gazdaságtan". Az az adott környezetben forradalmasító, felvilágosító hatású lehet az, ami másutt már csak általánosan elfogadott tudományos tény.

Antal Frigyes marxista művészettörténetének értékelésekor sincs értelme tanulmányait a marxí írások kétségkívül nagyobb fokú módszertani, ismeretelméleti és politikai tudatosságával vetni össze. Szerrepét, tudatformáló erejét abban a közegben kell szemügyre venni, amelyben hatott: a művészettörténet-írásban és azoknak a körében, akikhez közvetlenül vagy akár többszörös, egyszerűsítő közvetítéssel, de eljutnak e tudomány eredményei. Antal műveinek értékét méri az is, hogy megjelenésük után a régi itáliai művészet vizsgálatának magától értetődő elemévé vált e művészet társadalmi feltételeinek megismerése és értelmezése, s az is, amit Peter Murray, az *Architectural Review* kritikusa úgy fogalmazott meg a *Firenzei festészet* elolvasása után, hogy nem láthatjuk már Firenzét a régi, megszokott módon, miután egy marxista megmutatta nekünk e város igazi arcát.⁴

A budapesti egyetemen szerzett jogi doktorátussal a zsebében kezdte meg Antal Frigyes művészettörténeti tanulmányait Berlinben s folytatta hamarosan Bécsben. A bécsi iskola közismert történeti szigor, filológiai pontossága számára is e tudomány művelésének elengedhetetlen feltételévé vált: a művek autopsziája, a források értelmezése minden írásának kiindulópontja. 1914-ben nyújtotta be Dvořáknak és Strzygowski-nak a Klasszicizmus, romantika és realizmus a francia festészetben a 18. század közepétől Géricault felléptéig címet viselő-disszertációját.

Az érdekességét, frissességét és imponáló tartalmi gazdagságát máig megőrző, világos stílusú értekezés fontos dokumentum Antal munkásságának megítéléséhez. Bizonyítéka annak, hogy Antal – 1932-es írásaiban először tükröződő – "módszertani fordulata" nem korlátozódott a korábbi stílustörténeti okfejtések marxista megfejtésére (ahogyan például Millard Meiss feltételezte), hanem egy korábbi gondolatmenet újrafelvételeként jelentette, amely a marxista történelemszemlélet elsajátítása idején ismét heurisztikus értékűnek bizonyult. Antal munkásságának három fázisa Dvořák, majd Marx írásainak hatásához kapcsolódik. Nem arról van tehát szó, hogy az 1914-ben "protomarxista", művészetszociológus Antal másfél évtizedig szellemtörténeti lárvában "semmitmondó bőbeszédűséggel" (Alpatov)⁶ érkezett görök és manierista festészetről, hogy azután megszabadulván a káros befolyásoktól igazi marxistaként toppanjon előnk. A disszertáns Antal még nem Dvořák 1918 utáni, szellemtörténeti felfogását követi, hanem azt a szemléletet, amely Riegl írásait vagy Dvořák Eycck-monográfiáját hatotta át: a minél szélesebb adatbázisra támaszkodó "genetikus" művészettörténet-írás legjobb múlt századi hagyományát. Ez a korábbi fázis, nagyobb látókörével és szintetizáló igényével közelebb állott a társadalomcentrikus művészetfelfogáshoz, mint a húszas években keletkezett Antal-írások, melyek – szellemtörténeti indíttatásuk ellenére – tisztán a formák életét kutatták. Ezért hasznosíthatták újra az 1935–41-ben megjelenő *Reflexiók a klasszicizmusról* és a romantikáról a disszertáció szempontjait egy szélesebb periódus műveinek és stílusváltozatainak elemzésében.

A világosan elhatárolódó alkotói periódusokban azonban megőrződik az érdeklődés, a kérdésfelvetések folytonossága. Már 1914-ben megfogalmazódtak a későbbi vezérmotívumok:

- A disszertáció központi tézise a homogén stílusorszakok képzetével s a vele járó áldatlan periodizációs dilemmákkal való szakítás. Antal az újkori európai művészet lényegi vonását, történelmileg feltételezett sajátosságát látja abban, hogy a különféle társadalmi igényekhez igazodó festészeti áramlatok egymás mellett, egyidőben, egymásra reflektálva, de eltérő ritmusban fejlődnek s együttesük alkotja egy-egy történelmi korszak művészeti szövetét. (A Firenzei festészet megírásának döntő indítéka éppen az lesz, hogy felkutassa ezeknek az áramlatoknak a későközépkori differenciálódás során kialakult forrásait.)

- Felbukkan az - a Firenzei festészetben először következetesen végigvitt - gondolat, hogy ha egy stílus oly népszerűvé válik, hogy széles körben, több társadalmi rétegben is elterjed, akkor annyit veszít tartalmi konkrétságából, hogy felületes és kifejezőerőben tovább már nem fejleszthetővé lesz.

- A művészeti irányzatok és az őket ösztönző társadalmi rétegek ideológiái közti kapcsolatot olyan nyelven fogalmazza meg, hogy töretlenül illeszkedhetne a húsz évvel későbbi Reflexiók bevezető fejezetébe: "A 18. század közepén már népes polgárság él Franciaországban, melynek egészen más az ízlése, mint az irodalmároké vagy az udvaré - s nyíltan hangoztatja is a véleményét. Számítalan köztes fokozat jön létre a nemesség, az irodalmi körök, a nagy- és kispolgárság között. Ideológiáik mindinkább összefonódnak; s mivel a képek nagy hányada egészen vagy részben irodalmi és társadalmi eszmékből táplálkozik vagy hatásuk alá kerül, mindenekelőtt a különböző uralkodó gondolatok és legfontosabb kombinációik megragadását kell megkísérelnünk."⁷

A közönség, a megrendelői ízlés befolyását a művek formai megoldására Antal annak bemutatásával érzékelteti, hogyan dolgoznak a festők különböző stílusokban, aszerint, kinek szánják képeiket; például a 17. századi francia festészet több képviselője az udvarnak Poussin vagy Rubens kompozícióit, fordulatait ismételve, alakítgatva dolgozik, míg a műgyűjtők számára Teniers vagy Bamboccio módjában fest. (E megfigyelés fontosságát mind az attribúciók elvégzésében, mind pedig művész-életművek és egyes korszakok művészeti jellegzetességeinek meghatározásában ékesszólóan bizonyítja majd Antal Hogarth-kötete.)

Amint majd a későgótikát a manierizmussal összekötő fejlődési vonal Antal kutatásának fő témájává lesz, úgy bukkan fel már ekkor barokk - romantika, pszeudoklasszicizmus (Ph. de Champagne - David) - realizmus történeti folytonosságának elmélete és annak hangsúlyozása, hogy e két változó erősségű áramlatban a közös társadalmi valósággra, de gyökeresen eltérő szemléletből - társadalmi szükségletekből, megbízatásból - fakadó képi reflexió története bontakozik ki.

A művészet történeti fejlődését a kölcsönhatásban fejlődő irányzatok folytonosságával magyarázó elmélet a kortárs festészeti törekvések megítélésének is mértékévé lett. Antal kritikája az elidegenedett impresszionizmus és a vele csak részlegesen leszámoló, egyoldalúan szembe forduló izmusok ellen irányult. A polgári társadalom végletes individualizmusa megszakította a művészeti hagyomány kontinuitását, s ezt sem leplezni, sem megszüntetni nem képesek a csak technikai részleteredményekig jutó, bármikor megalapítható és abbahagyható irányzatok. Ezek ugyanis - miután minden korábbi vagy egyidejű más törekvés tagadásán alapulnak, kizárólagosságra, vagyis általános népszerűsége, elterjedésre tartanak igényt. Ezért hiányzik belőlük a tartalmi konkrétság s ezért képtelenek bármiféle következetes fejlődésre. A művész ne arra összpontosítsa erőfeszítéseit, hogy le ne kesse az utolsó művészeti vonatot, hanem nézzen szembe hatalmas feladatával, amellyel csak saját képességeire támaszkodva bírkózhat meg a polgári társadalomban: saját fejlődésében, munkájával alkossa újra a hagyományt, a művészi kifejezés és közlés történeti biztosítékát, hogy arra reflektálva kialakíthassa egyéni, de már nem korlátozott egyedi művészetét. Máskülönb az impresszionizmus ellenzéke - torz folytonossággal - a tartalmi impresszionizmus zsákutcájába fut.

"A mai válságon csak a kérlelhetetlenül őszinte, a legkisebb mértékben sem blöffbe torkolló, a múlt művészeti korszakainak minden tudásával felszerelt munka segíthet át"⁸... "Az új tartalmat, az új világnézetet, mely most van kialakulóban, a festő csak önmagából alkotva fejezheti ki. Mindenkinek, aki tényleg művészetet akar csinálni, bele kell dolgoznia magát abba a nagy tapasztalatmatériába, amit a művészet mostanáig felhalmozott. És... akkor igyekezhetik belőle kijutni és járni a maga útján. Akkor joggal fogja háta mögött hagyni a lélek nélküli impresszionizmust és spontánul, csak azáltal, hogy

művész, aki ma él, el fog jutni ahhoz az új tartalmat is adó művészethez, amelyet ma a művésztől mindnyájan várunk.”⁹

Ezek a gondolatok ismerősen csengenek Lukács György és Fülöp Lajos korai írásainak olvasói fülében. Nem véletlenül, hiszen Antal is "alapító" tagja volt annak a Lukács körül szerveződő baráti társaságnak, amely az I. világháború idején vasárnapként Balázs Béla lakásán találkozott és magát Vasárnap Társaságnak, Vasárnapi Körnek nevezte. A közös célokért együtt gondolkodó művész-tudós csoport a konzervatív környezetet elutasítva teremtette meg saját vitafórumát, ahol filozófiai, etikai, művészeti kérdésekről folyt a szó. "Közös álláspontunkat úgy lehetne kifejezni – mondotta Lukács György félévszázaddal később –, hogy elutasítottunk minden koncessziót a magyar reakcióval és ebben a tekintetben vállaltuk a szövetséget a Huszadik Századdal is, viszont világnézetiileg éles ellentétben álltunk a szabadgondolkodó pozitívizmussal. . . A Vasárnapon belüli álláspontok különbözőségére jellemző, hogy én voltam az egyetlen, aki hegelianus-marxista álláspontot kezdtem képviselni – talán csak Antal Frigyes volt bizonyos hajlandósága a marxizmus iránt.”¹⁰

A kör mégis egységesen lépett a nyilvánosság elé, amikor 1917 tavaszán meghirdette a Szellemi Tudományok Szabadiskolájának előadásait, Mannheim Károly *Lélek és kultúra* című program-előadása vázolta fel az iskola szellemi orientációját és mutatta be tanárait. Antal két előadást tartott, 1917 tavaszán a *Cézanne utáni francia festészet*ről, ugyanez év telén pedig *A modern festészet kompozíciójának és tartalmának kialakulása* címmel a disszertációjában felvázolt fejlődési vonalat vezette tovább Géricault-tól Cézanne-ig.¹¹ A második előadás – Mannheim tanúsága szerint – a társadalmi formáknak a művészeti formákra gyakorolt hatását vizsgálta azoknak a szociológiai szempontoknak a figyelembevételével, amelyeket Lukács György *A modern dráma fejlődéstörténetében* dolgozott ki.¹² (E korai Lukács-mű minden bizonnyal tartós hatással volt Antal gondolkodására, hiszen még a *Firenzei festészet felépítése* is jóval közelebb áll a művészet társadalmi feltételezettségének Lukács által itt vázolt sémájához, mint bármiféle alap – felépítésmény képlethez.)

A Vasárnapi Kör legtöbb tagja, aki a háború idején csak morális utópiákat tudott szembeszegezni a magyar társadalom köznapi valóságával, a Magyar Tanácsköztársaságot a rég várt kulturális megújulás első lépcsőfokának tekintette s hatalmas lendülettel kezdett dolgozni a proletárállam új kultúrájának megteremtéséért. Antal Frigyes a művészeti és múzeumi direktóriumban dolgozott, amelynek április 24-től a vezetője lett. Ekkori tevékenységének dokumentumai könnyen hozzáférhetők a különféle forráskiadványokban.

Miután a Tanácsköztársaság megdöntésekor elfogatási parancsot adtak ki ellene, Antal 1919 őszén Bécsbe emigrált.

A németországi emigrációban eltöltött évek (1920–1933) Antal életének ma még legkevésbé ismert szakasza. Tudjuk, hogy eleinte kapcsolatban állt a magyar emigráns csoportokkal, s hogy 1926-tól 1931-ig Bruno Fürsttel közösen a kor legrangosabb német nyelvű elméleti, kritikai folyóiratát, a *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* szerkesztette. Bár Berlinben telepedett le, idejének nagy részét Itáliában töltötte, hiszen ezekben az években látott hozzá az itáliai későgótika és manierizmus tanulmányozásához. Baráti szálak fűzték Roberto Longhihoz és a hamburgi Warburg Könyvtárral fenntartott kapcsolata is ismert. A művészettörténészek nemzetközi mondavilága szól ugyan Antal politikai tevékenységéről is, ezt azonban egyelőre semmilyen adat nem támasztja alá, s az ezidő tájt keletkezett írásokban sincs nyoma világnézeti vagy politikai elkötelezettségének.

Antal munkásságára a húszas években Max Dvořák 1918 utáni írásainak recepciója nyomta rá bélyegét. Függetlenül az oly sok kutatótól ösztönző szellemtörténeti művészettörténetírás értékétől megállapítható, hogy Antal fejlődésében törést okozott Dvořák szempontjainak dogmatikus átvétele: módszertani elbizonytalanodáshoz, a látóker beszűküléséhez vezetett. A trecento és a quattrocento sienai és firenzei festészetéről, a quattrocento gótikus áramlatáról, valamint a németalföldi manierizmus forrásairól és variánsairól frott nagyobb tanulmányai a kimerítő részletességű formai elemzéseket próbálják összehangolni a különféle szellemi szférákból kiszűrt "korszellemmel", "világnézettel". Gótika és manierizmus összetartozásának bemutatásával, a reneszánsz szűk köre kiterjedő és átmeneti jellegének bizonyításával támadta a liberalizmus reneszánsz-képét, ahogyan az Michelet és Burckhardt nyomán kikerekedett. Vele szemben mégsem tudott igazi alternatívát nyújtani – ennek ellenére, hogy valós összefüggéseket tárt fel –, mert nem jutott túl a pusztá cáfolaton, vagyis a 14–15. századi Itália alap-

vetően középkori sajátosságainak bizonygatásán. Értelése azért nem lehet meggyőző, mert módszertani kiindulópontja eleve kizárja a bemutatott művészeti áramlatok történeti értelmezését. (Ugyanez a kritika a Firenzei festészetben a történeti összefüggések tudatosításával emancipatorikus töltést nyer; a művek befogadóját áhítatos szemléletről kritikusan értő partmerrá teszi s így meghiúsítja azt, hogy akár pogány antik, akár keresztény misztikus, vagy éppen modern turista aura övezhesse az itáliai reneszánsz festészeti emlékeit.) Bár ezek az írások a ma is gyakran forgatott és idézett tanulmányok közé tartoznak, Antal munkásságának válságos korszakát jelzik. Antal végül is eljutott a csak beavatottaknak címzett és csak számukra érthető művészettörténet-íráshoz, ami már megkérdőjelezi ennek az egész tevékenységnek a létjogosultságát. Hasonló belátásra juthatott Antal is akkor, amikor az évtized végére megírt manierizmus-monográfiáját nem bocsátotta kiadásra. A mintegy négyszáz oldalas kézirat – A quattrocento-gótikától a manierizmusig vezető fejlődés a firenzei festészetben – a húszas évek steril művészettörténetírásának záróakkordja s fogyatékoságának fájdalmas bizonyítéka. A szerző árnyalt elemzésre, precíz különbségtevésekre törekedett, s hatalmas ismeretanyaga ezt lehetővé tette volna. Nem sikerült azonban sem a címbe jelzett folytonos fejlődési vonal meggyőző bemutatása, sem pedig az egyes művek alapos elemzése: az összefoglaló, rendszerező mondatok kétségbeesett próbálkozások maradtak a formai párhuzamok és motívumátvételek adattengerében. A monográfia célja a megelőző tanulmányokéval azonos: "széttömi a 15. és 16. század itáliai festészetének megszokott és még mindig makacsul meggyökeresedett felosztását korai, érett és – hanyatló – kései reneszánszra, s helyette felmutatni a folytonos, nagyon régi benső tendenciák hordozta fejlődés világos képét a 15. század végétől a 16. század közepéig."¹³ Nehézsége és egyoldalúsága ellenére a kötetnek komoly érdeme, hogy éppúgy szakít az itáliai, mediterrán formaérzék klasszicitásával szembeállított és védelmesztett germán, antiklasszikus expresszivitás sémájával, mint a hagyományos Firenze-Siena antinómiával. (Antal a halála előtti években megkezdte a kézirat átdolgozását, teljesen befejezni azonban már nem tudta. A hamarosan megjelenő olasz és német nyelvű kiadás már az átdolgozott változatot teszi közzé.)

1932-ben Antal Frigyes a Szovjetunióban járt, a tapasztalatait rögzítő előadása a leningrádi és moszkvai művészeti élet érdekes dokumentuma "Az irodalmi, művészeti szervezetek újjászervezéséről" hozott párthatározatot közvetlenül megelőző hónapokban.

Ezidőtájt jelennek meg az első cikkei is, amelyek a marxi történelemszemlélet iránti érdeklődést és a műtörténetírás feladatáról kialakított új elképzelést tükröznek. A művészet társadalmi kondicionáltságának vizsgálata több a megszokottnak szociológiai kiegészítésénél, mert az új megközelítés az alap kutatásokat is érinti, mindenekelelt az egyes korszakok összképéből kiinduló attribúciókat,¹⁴

1934-ben Antal Angliába emigrált s Londonban telepedett le. A "Thirties Movement" Angliájában alakult ki körülötte először rokonszenvező tanítványok csoportja. Erről vallanak John Berger és Anthony Blunt emlékező írásai,¹⁵ Berger nekrológia ragadta meg a legvilágosabban Antal marxizmusának a lényegét: Antal szemében "a művészettörténet nem csupán 'érdekes' ásatási terület, hanem forradalmi tevékenység volt. A tények voltak a múltból napfényre hozott fegyverek, hogy majd a jövő használhassa azokat."

Antal a manierizmus specialistájának vallotta magát. Felismerte azonban, hogy mindaddig nem tudja átdolgozni manierizmus-tanulmányát, amíg fel nem tárta a 16. századi művészet későközépkori forrásait. Mind határozottabbá vált ugyanis az a meggyőződése, hogy az itáliai festészet döntő forradalma a 14–15. században zajlott le. Így került sor a Firenzei festészet, egyetlen még életében megjelent könyvének a megírására, amelyen 1932-től 1938-ig dolgozott. A könyv végül is 1948-ban látott napvilágot.)

A Firenzei festészet jelentősége aligha érzékeltethető néhány mondattal. Értékét nemcsak a 14–15. századi Firenze hatalmi szerkezetének és társadalmi felépítésének a művészeti produktumok vizsgálatával való összekapcsolása, nem csak a szokványos reneszánsz-kép meghaladása adja. Döntően nem ez avatja marxistává, hanem – a bevezetőben említett kritérium értelmében – az, hogy a művészet történeti folyamatának új felfogását bontakoztatja ki. Antal látszólag megreked a művészetről való gondolkodás hagyományos keretei között, melyeket azonban egy lényeges ponton áttör: Elemzése a művészettörténetírás központi kategóriájának, a stílusnak olyan értelmezésén alapulnak, amely sikeresen túllép mind a stílusnak alávetett művész, mind pedig a stílussteremtő demiurgosz képzetén. A stílust a vizualitás meghatározott társadalmi közegeként fogja fel, amelyet annak társadalmi cso-

portnak az igényei, szükségletei alakítanak, amely számára a közlés örökölt közege. De a csoportérdekek csak alakítói, nem forrásai egy-egy stílusnak. Ahogyan az érdekek rendszere gyakorta hamis szerkezettel fejeződik ki az eszmékben, művészeti megnyilvánulásuk struktúrája – stílusaffinitása – is független lehet a csoportot egybeffűző érdekek összefüggésétől s – bár ritkábban – az érdekérvényesítés ideológiáitól is. (Antal kritikusi közül egyedül Pope-Hennessy figyelt fel erre a mozzanatra, amikor fintorgó csodálkozással állapította meg recenziójában, hogy a marxista Antal tanúsága szerint a 14. századi Itáliában társadalmi haladás és művészeti fejlődés nem esik egybe.¹⁶) A stílus tradicionális témák és tradicionális formák hordozója és vizuális újrafogalmazásának a közege – azaz a művészet történeti folytonosságának záloga, a közvetítéseknek az a mezeje, amely kapcsolatot teremt az egyéni intenciók és az adott közösség mindennapi tudata között. Így értelmezhető egy-egy kép úgy, mint a közösség képzetének, törekvéseinek a művész alkotta közegben való kifejeződése, s az egy társadalmon belüli stíluskülönbségek, -ellentétek mint a társadalmi csoportok szemléletének vizuális megfogalmazásai. Miután a vizuális köznyelvként megélt tradíció sem egységes, mindig a csoportok pillanatnyi valós vagy vélt érdekei, igényei döntenek a hagyományhoz kapcsolódás módjáról és mértékéről.

A Firenzei festészet egy négykötetesre tervezett sorozat első része, melyben Antal a toszkán festészet kétévszázados fejlődését akarta bemutatni. (A második és harmadik kötetnek csak egyes fejezetei készültek el.) A háborús évek azonban megszakították az itáliai művészet tanulmányozását, amelyre Antal az emlékek autopsziája nélkül nem vállalkozott. Érdeklődése ekkor fordult az angliai festészet felé, s ekkor írta meg kitűnő Hogarth-könyvét és a Fuseli tanulmányok elkészült fejezeteit.

Antal 1954-ben meghalt, terveit valóra váltani nem tudta. De elkészült írásainak jelentőségét bizonyítja az, hogy nem szűnt meg az érdeklődés irántuk; sőt, Nyugat-Európában újból időszerűvé lett a művészettörténetírás feladatának az a felfogása, amely Antal műveit áthátolta. A baloldali nyugatnémet művészettörténészek folyóirata, a *Kritische Berichte* éppúgy, mint nemrégiben alapított francia pártja, az *Histoire et Critique des Arts* ismeretlen Antal-írásokat publikált – nemcsak a szerző népszerűsítéséért, hanem saját célkitűzései tisztázására is. Olaszországban, ahol mindig nagy figyelem kísérte Antal írásait, munkásságáról tavaly született meg az első disszertáció.¹⁷ Ma születésének 90. évfordulójára emlékezünk – ami nem oly kerek jubileum, hogy feltétlenül emlékülést követelne –, s ez azt sejteti, hogy számunkra is fontossá válhat Antal koncepciójának, törekvéseinek az ismerete.

JEGYZETEK

(1) EGBERT, D. D.: *English Art Critics and Modern Social Radicalism*, *J. of Aesthetics* 1967, 29–46. KLEINBAUER, W. E.: *Modern Perspectives in Western Art History*, 1971. KULTERMANN, U.: *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien, 1966.

(2) NEUMANN, J.: Előszava a "Firenzei festészet" cseh nyelvű kiadásához. 1954. NEUMANN, J.: *Das Werk Max. Dvořáks und die Gegenwart*. AHA 1962, 183–184. NYEDOSIVIN, G. A.: *Iz isztorii szovremennoj zapadnoj szociologii iszkusstva*. In: VIPPER, B. R., LIVANOVA, T. N.: *Szovremennoje iszkusstvoznanye za rubezsom*, Moszkva 1964, 19.

(3) MARX, K.: *A politikai gazdaságtan bírálatainak alapvonalai I.* Budapest, 1973, 3.

(4) MURRAY, P.: *A Marxist in Florence*, *Architectural Review*, 1949, 148.

(5) MEISS, M., in: *Art Bulletin*, 1949, 143–150.

(6) ALPATOV, M. V.: *A reneszánsz védelmében*. In: GRABAR I. E., KEMENOV V. SZ.: *Harc a burzsoa művészet és művészetelmélet ellen*. Budapest, 1953, 148.

(7) ANTAL, F.: Klassizismus, Romantik und Realismus in der französischen Malerei von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten Géricaults. Diss. Wien, Juni 1914. 43.

(8) ANTAL, F.: Die Ausstellung der Secession und der Brücke in Berlin. Die Kunst 1923. 291.

(9) ANTAL F.: Picasso útja. A Tűz 1921. 55.

(10) Irodalmi Múzeum. 1. Emlékezések. Budapest, 1967. 33.

(11) Tolnay Károly szíves közlése

(12) MANNHEIM K.: Lélek és kultúra. Budapest, 1918. 23–24.

(13) ANTAL F.: Die Entwicklung von der Quattrocentogotik zum Manierismus in der florentinischen Malerei. Kézirat, 366.

(14) ANTAL recenziói az itáliai manierizmus újabb irodalmáról in Zeitschr. f. Kunstgeschichte 1933. 130–131, 136–138.

(15) BLUNT, A.: F. Antal. In: Dictionary of National Biography. Oxford 1971. BLUNT, A.: uő. From Bloomsbury to Marxism. Studio International 1973. 164–168. BERGER, J.: Obituary. Burlington Mag. 1954. 259–260.

(16) POPE-HENNESSY, J.: Florentine Paintings as Social Documents. The Listener 1948. 632.

(17) UTILI, M.: La metodologia storico-artistica di Frederick Antal. Napoli, 1976.

Nicos Hadjinicolau – Wessely Anna

ANTAL FRIGYES ÍRÁSAINAK BIBLIOGRÁFIÁJA

KÖNYVEK

1. Florentine Painting and Its Social Background. London 1948 (Praha 1954, Berlin 1958, Roma 1960, Madrid 1963)
2. Fuseli Studies. London 1956 (Roma 1971, Berlin 1973)
3. Hogarth and His Place in European Art. London 1962 (Roma 1964, Berlin 1966, Japán 1975)
4. Classicism and Romanticism with other studies in art history. London 1966 (Bucuresti 1973, Berlin 1975)

TANULMÁNYOK

1. Gaudenzio Ferrari két rajza. Művészet 1915. pp. 323–332
2. Két XVIII. századbeli francia rajz. Oudry és Fragonard. Művészet 1915. pp. 423–427
3. Madarász Viktor (1830–1917). Huszadik Század 1919. pp. 40–42

4. Die neuerworbenen ungarischen Bilder im Museum für Bildende Kunst in Budapest. *Zeitschrift für Bildende Kunst* 1918, pp. 215–222
5. Iparművészeti kultúra. *Huszadik Század* 1919, pp. 40–42
6. Arte decorativa, arte popolare, arte infantile. *Il convegno* 1920, No. 7, pp. 37–45
7. Picasso útja. *A Tűz* 1921, pp. 52–55
8. Egy bécsi modern kiállítás. *A Tűz* 1922. június, p. 9
9. Die Ausstellung der Secession und der Brücke in Berlin. *Die Kunst für Alle* 1923, pp. 287–291
10. Zwei flämische Bilder der Wiener Akademie. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 1923, pp. 57–72
11. Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocento-Malerei in Siena und Florenz. *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1924/25, pp. 207–239
12. Studien zur Gotik im Quattrocento. Einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 1925, pp. 3–32
13. Concerning some Jan Steen Pictures in America. *Art in America* 1925, pp. 107–116
14. Beiträge zu Gaudenzio Ferrari. *Städel Jahrbuch* 1926, pp. 43–48
15. Un capolavoro inedito del Parmigianino. *Pinacotheca* 1928, pp. 49–56
16. Breu und Filippino. *Zeitschrift für Bildende Kunst* 1928/29, pp. 29–37
17. A Portrait in the National Gallery identified. *Burlington Magazine* 1931, pp. 226–232
18. Reflections on Classicism and Romanticism. *Burlington Magazine* 1935, pp. 159–168, 1936, pp. 130–139, 1940, pp. 72–80, 188–192; 1941, pp. 14–22
19. The Maenad under the Cross. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1937, pp. 71–73
20. Taddeo Zuccari: The Conversion of St. Paul. *Old Master Drawings* 1938, pp. 37–40
21. Paris Nogari: The Circumcision. *Old Master Drawings* 1938, pp. 40–42
22. Drawings by Salviati and Vasari after a lost picture by Rosso. *Old Master Drawings* 1939/40, pp. 47–49
23. Innocenzo da Imola: The Virgin and Child with St. Anne, John the Baptist and another Saint. *Old Master Drawings* 1939/40, p. 51
24. A Drawing by Niccolò dell' Abate in Windsor. *Burlington Magazine* 1941, pp. 226–227
25. Hogarth and His Borrowings. *Art Bulletin* 1947, pp. 36–48
26. Observations on Girolamo da Carpi. *Art Bulletin* 1948, pp. 81–103
27. Remarks on the method of art history. *Burlington Magazine* 1949, pp. 49–52, 73–75
28. Mr. Oldham and his guests by Highmore. *Burlington Magazine* 1949, pp. 128–132
29. The Master of the Stockholm Pietà. *Burlington Magazine* 1950, p. 272
30. Around Salviati. *Burlington Magazine* 1951, pp. 122–125
31. Vasari to Tiepolo at the Hazlitt Gallery. *Burlington Magazine* 1952, p. 270
32. The moral purpose of Hogarth's art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1952, pp. 169–197
33. A Drawing Attributed to Boscoli. *Burlington Magazine* 1953, p. 281

34. Über Museen in der Sowjetunion, Kritische Berichte 1976, No. 2/3, pp. 5–11
35. Introduction à la peinture de l'époque de la Réforme (Einführung zur Malerei der Reformationszeit.) Histoire et critique des arts 1977 No. 1

RECENZÍÓK

1. A Szépművészeti Múzeum évkönyve, Huszadik Század 1919, pp. 238–239
2. W. Burger: Rogier van der Weyden, Kunst und Künstler 1923/24, p. 80
3. M. Krohn: Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelse i det 18. Aarhundrede, Cicerone 1924, pp. 335–336
4. B. Haendcke: Der französisch-deutsch-niederländische Einfluß auf die italienische Kunst von etwa 1200 bis etwa 1650, Kritische Berichte 1927/28, pp. 19–23
5. R. Longhi: Un San Tomaso del Velazquez e le Congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600 (Vita Artistica 1927 No. 1.), Kritische Berichte 1928/29, pp. 144–149
6. Zum Problem des niederländischen Manierismus, Kritische Berichte 1928/29, pp. 207–256
7. S. Weber: Gaudenzio Ferrari und seine Schule, Repertorium für Kunstwissenschaft 1930, pp. 203–204
8. W. Pinder: Zur Physiognomik des Manierismus (Festschrift L. Klages), Zeitschrift für Kunstgeschichte 1933, pp. 130–131
9. Über die neuere kunsthistorische Literatur über die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts, Zeitschrift für Kunstgeschichte 1933, pp. 136–138
10. M. Salmi: Masaccio, Burlington Magazine 1935, pp. 95–96
11. F. D. Klingender: Art and Industrial Revolution, Burlington Magazine 1948, p. 85
12. A. P. Oppé: The Drawings of Hogarth, Art Bulletin 1949, pp. 332–334
13. R. B. Beckett: Hogarth, Burlington Magazine 1950, pp. 329–330
14. Italian 15th and 16th century drawings at Windsor Castle, Burlington Magazine 1951, pp. 28–35, 130–133
15. N. Powell: The Drawings of Henry Fuseli, E. C. Mason: The Mind of Henry Fusely, Burlington Magazine 1954, pp. 260–261

KIADATLAN KÉZIRATOK, ELŐADÁSOK

1. Klassizismus, Romantik und Realismus in der französischen Malerei von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten Géricaults, Disszertáció Bécs 1914
2. Die Kunst Mittel- und Norditaliens im 14. und 15. Jahrhundert
3. Das Fortleben der mittelalterlichen Religiosität in der italienischen Kunst der Gegenreformation, Előadás 1928 (Hamburger Religionswissenschaftliche Gesellschaft)
4. Die Entwicklung von der Quattrocentotik zum Manierismus in der florentinischen Malerei
5. Was sollen heute Kunstmuseen?
6. Raphael between Classicism and Mannerism, Előadások (Courtauld Institute)

SZEMLE

FÜGEDI ERIK: Vár és társadalom a 13–14. századi Magyarországon. Értekezések a történeti tudományok köréből 82. Akadémiai, Bp. 1977. 218 l., 3 ábra

A magyarországi középkori várak kutatásával jelenleg inkább a régészet és a műemlékvédelem foglalkozik, művészettörténeti értékelésük mindig is elmaradt, vagy igen kevés, kiszemelt példára szorítkozott. Ezért teljes egyetértéssel fogadhatjuk, ha Szerző témájának definícióját keresve, a "puszta művészettörténeti szempontot", azaz a formatörténeti összefüggésekre szorítkozó kutatást elégtelennek tartja. Igazát a tanulmányhoz fűzött Adattár is bizonyítja, ahol 6. pontként rendszeresen regisztrálja a művészettörténeti-topográfiai irodalom tanulságait, de ezek az adott összefüggésben alig bizonyítanak többet, mint azt, hogy a szóban forgó várak – legalább romjaikban – fennállnak. A különböző országokban különböző intenzitással folyó, gyakran még a kielégítő alaprajzi felvételig sem jutott kutatásról valószínűsítésben szánalmas szegénységi bizonyítványt állít ki ez az áttekintés.

A tanulmány legjelentősebb eredményeit azok a gondolatmenetek, becslések és bizonyítási eljárások hozták, amelyek összefüggő képet adnak a 13–14. századi várépítkezés üteméről, a várak földrajzi megoszlásáról és stratégiai helyzetéről, politikai jelentőségükről, a várhoz tartozó domíniumok kialakulásáról, a várnagyok politikai szerepének fejlődéséről. Éppen ezek a szempontok és eredmények azok, amelyeket a várépítészeti művészettörténeti kutatásának is meg kell szívnennie: a pusztán formatörténeti vagy a haditechnika fejlődésére alapozott tárgyalást csak ezen az alapon válthatja fel a várépítészetnek mint társadalomtörténeti jelenségnek a vizsgálata.

Megfontolandó lesz ezután, nem kell-e a művészettörténetben is különbséget tenni várépítés és várépítészeti között. Fügedi lényegében erre hívja fel a figyelmet, amikor kimutatja, hogy egyidejű, általánosan érvényes típusokkal csak hipotetikusán számolhatunk. Adatokkal igazolja továbbá, hogy a várépítésben aránylag jobban megragadható a nem szakképzett jobbágmunka szerepe, mint a képzett kőművesek, kőfaragók munkájáé. Egybevág ezzel a megfigyeléssel az a tapasztalat is, hogy váraink többségénél éppen a kőfaragómunkák ritkasága nehezíti az építészettörténeti feldolgozást. Ha egyszer sor kerül majd arra, hogy a művészettörténeti kutatás feldolgozza a várépítészet történetét, bizonyára hasznára válnak majd Fügedi kutatásai. Teljesen azonban nem hagyatkozik majd adattárára, hiszen ebből a Szerző definíciójának megfelelően elmaradnak az ispánsági várak éppúgy, mint mindazok, amelyeknek székely- és uradalmi központ jellege nem dokumentálható. Ekként Buda éppúgy hiányzik, mint Esztergom (amely nemcsak város, hanem jelentős királyi, majd érseki vár is) vagy Zólyom. Ez épületek híján, amelyek a maguk építési korában kétségkívül a legmagasabb igényeket elégítették ki, elhamarkodottnak és éppen Szerző célkitűzéseivel ellentétesnek tűnnek azok az általánosítási kísérletek, amelyek pl. a 14. század ideális vártípusára vonatkoznak. Várépítészetünk művészettörténetének járható utat valószínűleg nem ezek a megállapítások, hanem az értekezés java részét kitevő társadalomtörténeti elemzések mutatnak majd.

Marosi Emő

ENGEL PÁL: Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond-korban (1387–1437). *Értekezések a történeti tudományok köréből* 83. Akadémiai, Bp. 1977. 229 l., 3 melléklet.

Az *Értekezések* ... 83. füzeté bizonyos mértékig a folytatása a 82-nek, Fügedi Erik tanulmányának. Mint az, ugyanúgy kínálkozik segédletül a középkori magyarországi művészettörténeti kutatás számára. Adattára elősorban a tárgyalt fél évszázadra vonatkozó birtoklástörténeti adatokat tartalmazza, de kiterjed a korszak megyéspánjainak archontológiájára is. Táblázatok elemzik a várak birtokviszonyainak megoszlását és a korszakra eső változásait. Mind a Szerző igen alapos munkáját dicsérik, s ajánlják a füzetet minden művészettörténész kutató számára, nemcsak építészettörténeti, hanem általános család-történeti, történeti földrajzi tekintetben is. Méltatlan lenne a nyilvánvalóan rokon célkitűzés és a hasonló gyakorlati használhatóság alapján összehasonlítani egymással vagy kijátszani egymás ellen a két szerző művét. Nyilvánvalóan eltértek kutatási adottságaik is, Engel számára pl. igen jelentős támpont a műve adattár-részében kritikai kiadásban közölt 1437. évi királyi várjegyzék, amely az egész munka tárgyalásmódját meghatározó, hiteles forrás. Tágabb kronológiai határok között érvényes hozzá hasonló nyilvánvalóan hiába keresnénk.

Engel munkájának legfontosabb erénye éppen forráskezelése. Így zár ki minden másodlagos, togalmi definíciót, s választja az áttekinthetőség alapjául a kor terminológiáját, alapul a castrum megnevezés használatát véve. A Szerzőt nem a vár maga, hanem a birtoklásában kifejezésre jutó hatalmi struktúra érdekli. Statisztikai, történeti földrajzi, archontológiai érvekkel közelíti meg a Zsigmond-kori arisztokrácia politikai szerepében bekövetkező változásokat, s követi nyomon az uralkodó politikáját is. Eredménye egy, a szokványostól eltérő Zsigmond-kép: azé az uralkodóé, aki urrá tud lenni politikai nehézségein, céltudatos módon képes megfékezni az uralkodás első éveiben elszabadult társadalmi erőket.

A gazdag és nélkülözhetetlen adattáron kívül elősorban az a tanulság ajánlja a munkát a korszakkal foglalkozó művészettörténész olvasó számára, amely az eddigi dilemma feloldását kezdeményezi. A korszak minden kutatója elevenen érzékelte azt a feszültséget, amely Zsigmond történeti személyiségének képe és kora, udvara művészetének jelentősége között feszült. Engel Pál tanulmánya egyéb érnyeln túl talán az első fogódzó egy művészettörténetileg is jelentős korszak legfontosabb mecénásainak és vállalkozásainak realitásabb megítéléséhez.

Marosi Emő

ENDREI WALTER: A középkor technikai forradalma. Magvető. Bp. 1978. 108 l. (Gyorsuló idő)

A téma kétféle megközelítés lehetőségét rejti magában: a szerző a szűkebb értelemben vett technikatörténetet, jobbik esetben pedig történelmet írhat. Endrei Walter könyve az első megoldást példázza. Technikatörténeti adatok sokasága kerül az olvasó elé, történeti kontextus nélkül. A középkor technikai újításai és technikai forradalma végső soron az "autochton nyugat-európai kreativitás" (hogy a szerző szavaival éljünk) önfejlődéseként jelenik meg, függetlenül a mindenkor történeti viszonyoktól, valóságos végső mozgatóként. Nem mintha Endrei Walter részéről hiányozna a történelmi értelmezésre való törekvés; csak hogy kérdései és válaszai rosszul szabott ruhaként lógnak a technikai forradalmat részletező adatsorokon, nemegyszer történeti közkhelyek példákkal illusztrált változataiként. Felteszi a kérdést: vajon miért helyeződik át a technikai fejlődés súlypontja a középkori Európába? A páratlanul súlyos, a hagyományos társadalmi és kulturális normákat fellazító politikai zűrzavar, a kereszténység nyugat-európai változatának aktivizmusa, éghajlati változások – ezek azok a megoldási javaslatok, amelyeket a szerző felhoz, s amelyekről maga is azt tartja, hogy nem magyarazzák meg kielégítően az említett súlypontátolódást. Félreértés ne essék, nem a nehéz történeti probléma megoldását várjuk a szerzőtől, hanem a kérdés legalábbis történeti igényű megközelítését, amelyhez a marxista történetfilozófiának az európai fejlődést az Európán kívülről élesen elválasztó irányzata megfelelő kiindulópontot nyújthat. Külön fejezetet szentel a szerző a kérdésnek: Volt-e ipari forradalom a középkorban? A vasipar és a textilipar példáján keresztül mutatja be a technikai előrelépés hatását a középkori iparban. A mindkét esetben bekövetkező visszaesés magyarázatával azonban adós marad. A textiliparról annyit tudunk meg, hogy dekonjunkctúra állt be, a laikus testvérek ezreit foglalkoztató kolostori kovácsműhelyek hanyatlása pedig annak köszönhető, hogy a conversi a 13. század végétől kezdenek elszöködni. A 14. században

bekövetkező általános válság okaiként a környezet károsodása, a testi higiénia romlása, a kedvezőtlen klimatikus viszonyok, éhínségek, pestis kártulnek felsorolásra. Néhány oldallal később viszont megtudjuk, hogy "... a technikai fejlődés, példátlan felgyorsulása folyamán, a társadalmi-gazdasági fejlődést (sic) először utolérte (11. sz.), majd rövid ideig tartó összhang (12–13. sz.) után túlhaladta azt, ami válsággal járó súlyos diszkrpanciához vezetett (14. sz.)". (84. l.) A nyilvánvaló ellentmondás és a fentebb említett egyéb fogyatékoságok annak bizonyítékai, hogy a technikatörténet nagy problémái valóban történelmi megközelítés nélkül nehezen oldhatók meg.

Geskó Judit

KIADVÁNYAINK

Művészettörténeti Füzetek – Cahiers d'histoire de l'art

1. *Mojzer Miklós*: Torony, kupola, kolonnád. Bp. 1971. Akadémiai Kiadó.
2. *Galavics Géza*: Program és műalkotás a 18. század végén. Bp. 1971. Akadémiai Kiadó.
3. *Szabó Júlia*: A magyar aktivizmus története. Bp. 1971. Akadémiai Kiadó.
4. *Gervers-McInár Vera*: A középkori Magyarország rotundái. Bp. 1972. Akadémiai Kiadó.
5. *Vayerné Zibolen Ágnes*: Kisfaludy Károly. Bp. 1973. Akadémiai Kiadó.
6. *Sz. Koroknay Éva*: Magyar reneszánsz könyvkötések. Bp. 1973. Akadémiai Kiadó.
7. *Dávid Katalin*: Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiája. Bp. 1974. Akadémiai Kiadó.
8. *Ernyey Gyula*: Az ipari forma története Magyarországon. Bp. 1974. Akadémiai Kiadó.
9. *Tóth Melinda*: Árpád-kori falfestészet. Bp. 1974. Akadémiai Kiadó.
10. *Kelényi György*: Franz Anton Hillebrandt. Bp. 1976. Akadémiai Kiadó.
11. *Wehli Tünde*: Az Admonti biblia. Bp. 1977. Akadémiai Kiadó.



1. Dacsólám (Dacov Lom) templom



2. Pribócz (Príbovce) templom (Fotó: Schopper)



3. Ipolybalog (Balog n. Iplom) templom



4. Cserény (Čerín) a templom dél felől, a harangtoronnyal (Fotó: Schopper)



5. Cserény (Čerín) a templom nyugati homlokzata (Fotó Schopper)



7. Cserény (Čerín) a sekrestye ajtó (Fotó: Schopper)



6. Cserény (Čerín) a templom kapuja (Fotó: Schopper)



8. Cserény (Čerin) Freskórészlet (Feltámadás, Szent Mihály a donátor alakjával) XIV. sz.
(Fotó: Schopper)



9. Cserény (Čerín) Freskórészlet (Utolsó ítélet, a kárhozottak. XIV. sz. (Fotó: Schopper)



10. Cserény (Čerín) Freskórészlet (Utolsó ítélet, az üdvözültek) XIV. sz. (Fotó: Schopper)



11. Cserény (Čerín) Freskórészlet (Jézus a kereszten) XV. sz. (Fotó: Schopper)



12. Cserény (Čerin) Freskórészlet (Levétel a keresztről) XV. sz. (Fotó: Schopper)



13. Cserény (Čerin) Freskórészlet (Szentek csoportja) XIV. sz. vége (Fotó: Schopper)



14. Cserény (Čerin) Szentségház (Fotó: Schopper)



15. Cserény (Čerín) Szenteltvíztartó (Fotó: Schopper)



16. Cserény (Čerin) Keresztes sírkő, XIV. sz. első fele (Fotó: Schopper)



17. Cserény (Čerin) a „presbiter” sírkő, XIV. sz. első fele (Fotó: Schopper)



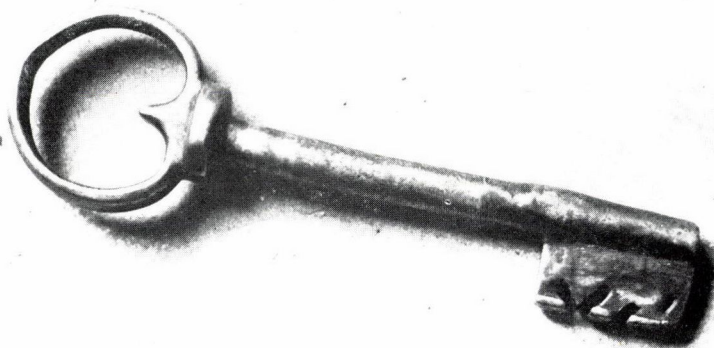
18. Felsőmicsinye (Horná Mičina) a templom nyugati homlokzata (Fotó: Schopper)



19. Felsőmicsinye (Horná Mičina) részlet a templom déli homlokzatáról (Fotó: Mozer)



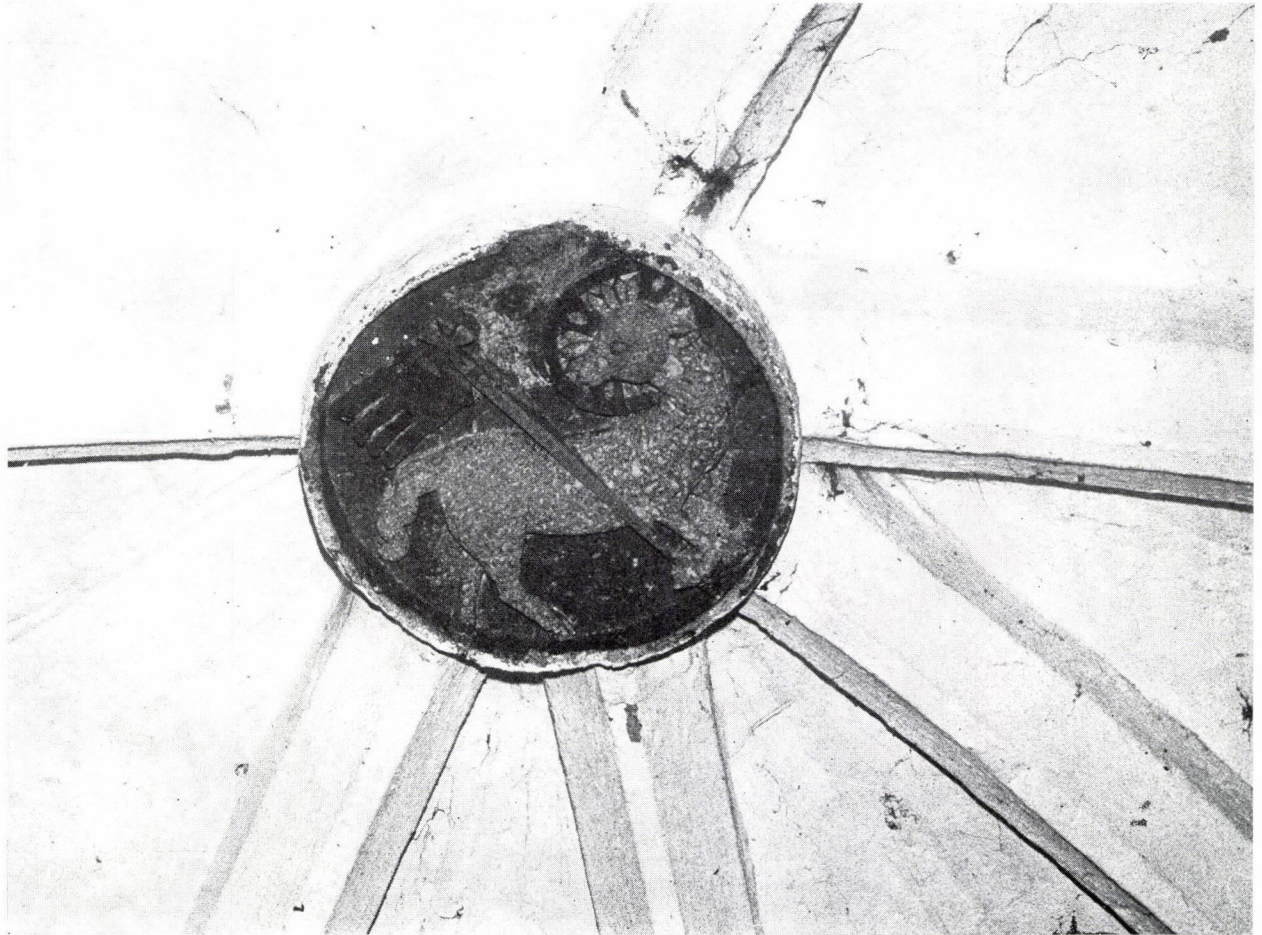
20. Felsőmicsinye (Horná Mičina) a templomajtó vasalása, XV. sz. (Fotó: Schopper)



21. Felsőmicsinye (Horná Mičina) a templomajtó kulcsa (Fotó: Schopper)



22. Felsőmicsinye (Horná Mičina) Szentségház (Fotó: Schopper)



23. Felsőmicsinye (Horná Mičina) Zárókő az Agnus Dei alakjával (Fotó: Schopper)



24. Felsőmicsinye (Horná Mičina) Névtelen sírkő, XIV. század. (Fotó: Schopper)



25. Felsőmicsinye (Horná Mičina) Beniczky Ferenc sírköve, XVI. sz. (Fotó: Schopper)



26. Felsőmicsinye (Horná Mičina) A Beniczkyek kriptájának fedőlapja, 1701. (Fotó: Schopper)



27. Felsőmicsinye (Horná Mičina) Főoltár, XVIII. sz. (Fotó: Schopper)



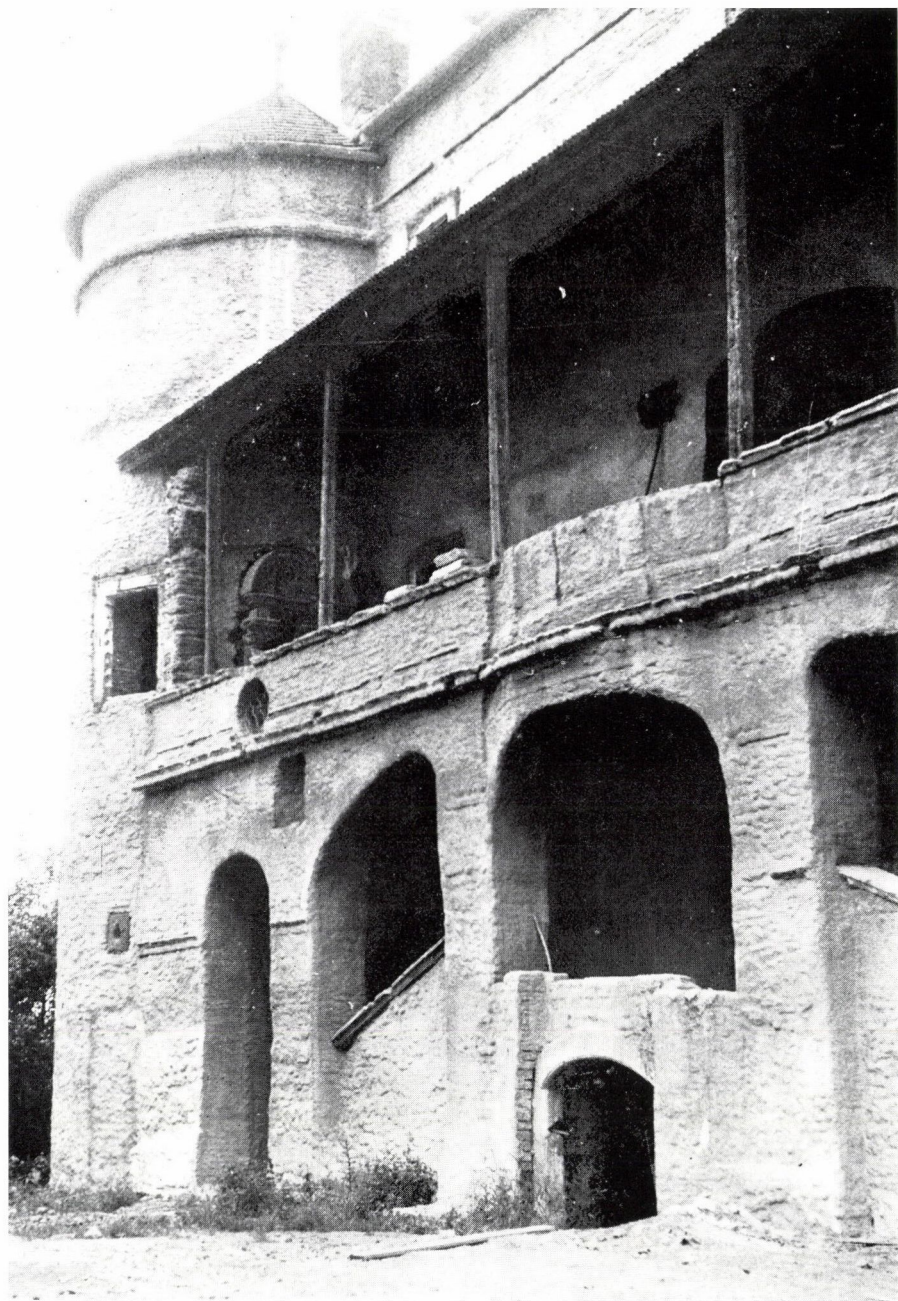
28. Felsőmicsinye (Horná Mičina) Szenteltvíztartó, réz, XIV. sz.
(Fotó: Schopper)



29. Felsőmicsinye (Horná Mičina) a kastély romjai 1973-ban (Fotó: Balassa)



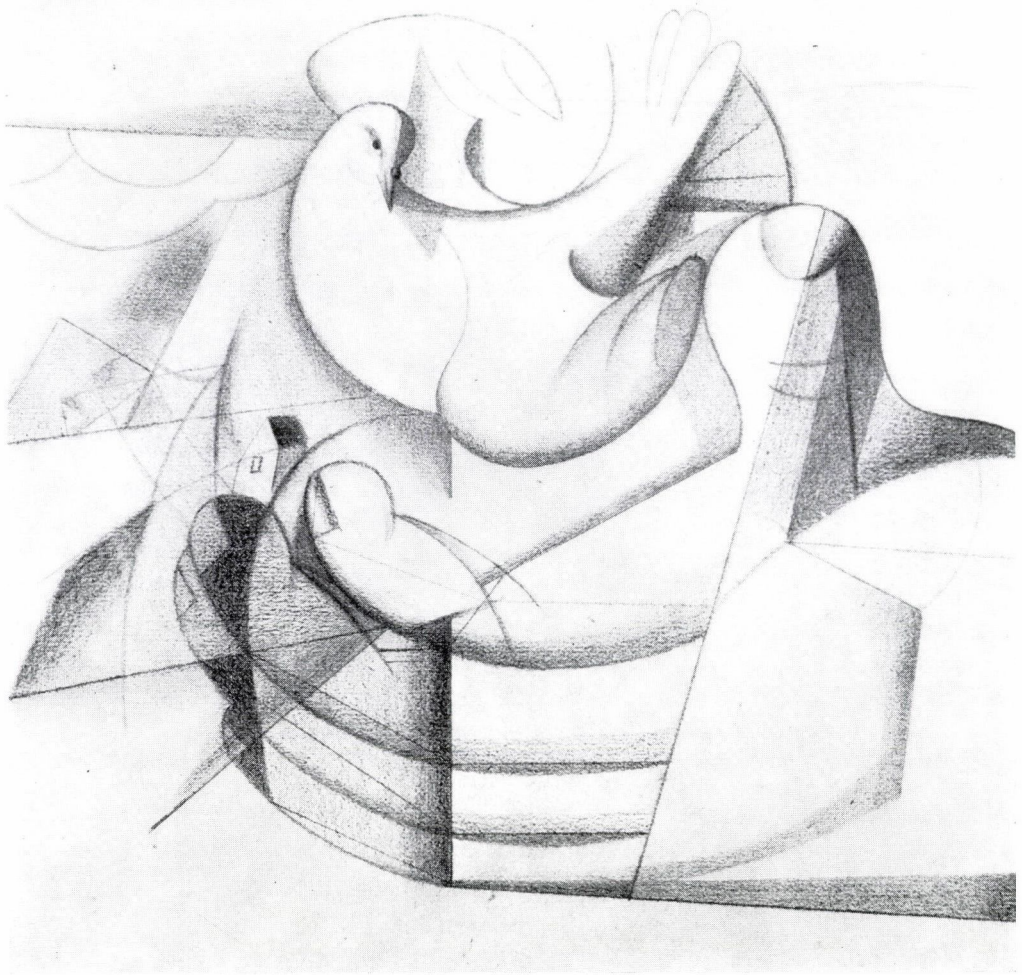
30. Alsómicsinye (Dolna Mičina) Beniczky kastély, 1667. (Fotó: Schopper)



31. Alsómező: (Dolná Mičina) Beniczky kastély, 1667. részlet (Fotó: Schopper)



32. Besztercebánya (Banská Bystrica) A Beniczky ház



33. Korniss Dezső: Galambász, 1927, színes ceruza, papír, 21 × 20,8 cm (Fotó: Móri)



34. Korniss Dezső: Fejtanulmány. Szakállas fej. 1930. olaj, papír, fára ragasztva, 27,5 × 22 cm
(Fotó: Kovács)



35. Korniss Dezső: Kék kendős leányfej, 1932. olaj, papír, 36,5 × 23,5 cm
(Fotó: Móri)



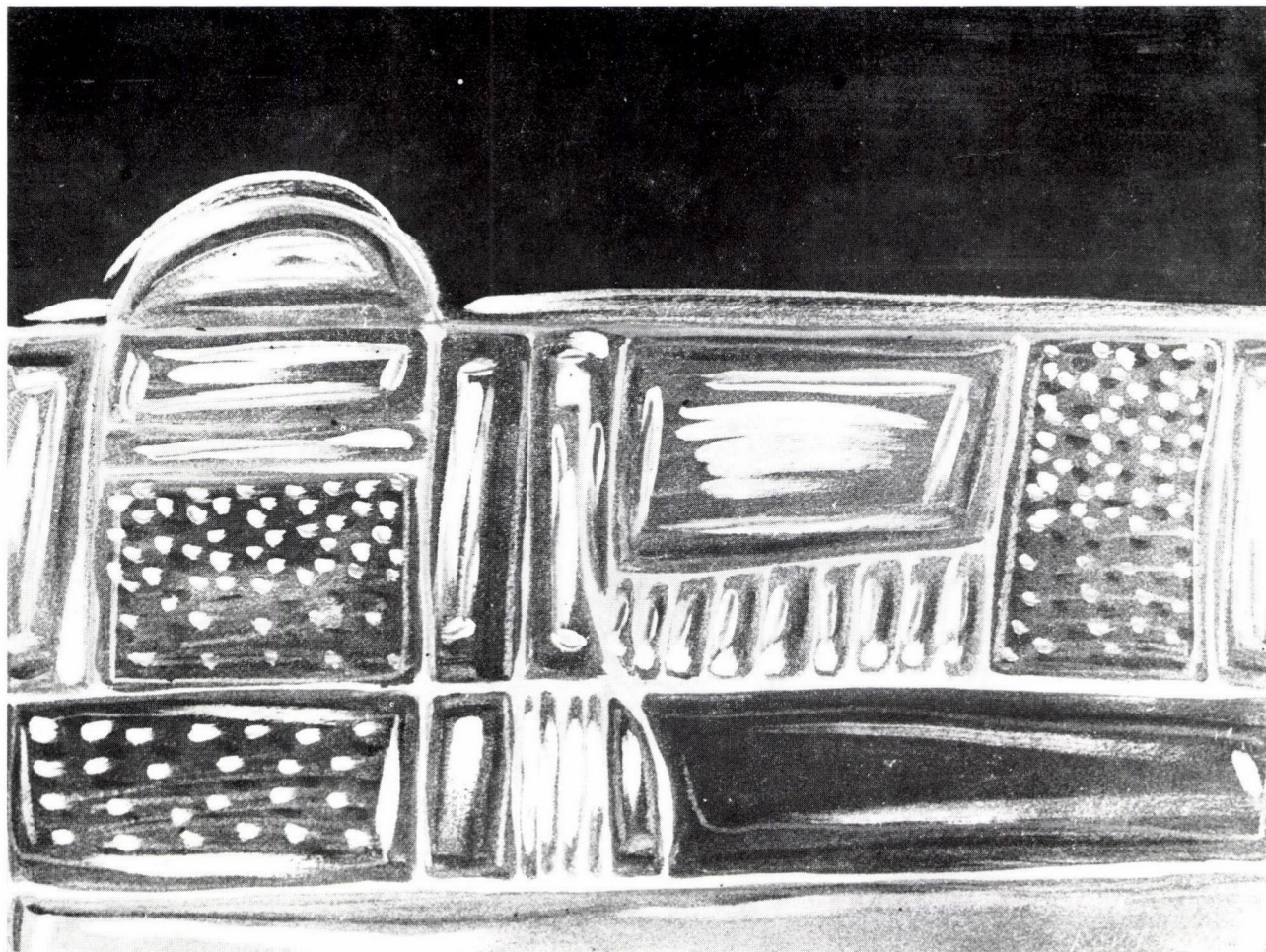
36. Korniss Dezső: Szembeforduló szürke fiúfej. 1933. tempera, diópác, papír, 31,5×25,6 cm
(Fotó: Móri)



37. Korniss Dezső: Előretékintő fiúfej, 1933. akvarell, papír, 30,4×23 cm (Fotó: Móri)



38. Korniss Dezső: Esős táj, 1933. olaj, papír, 24,5×30 cm (Fotó: Móri)



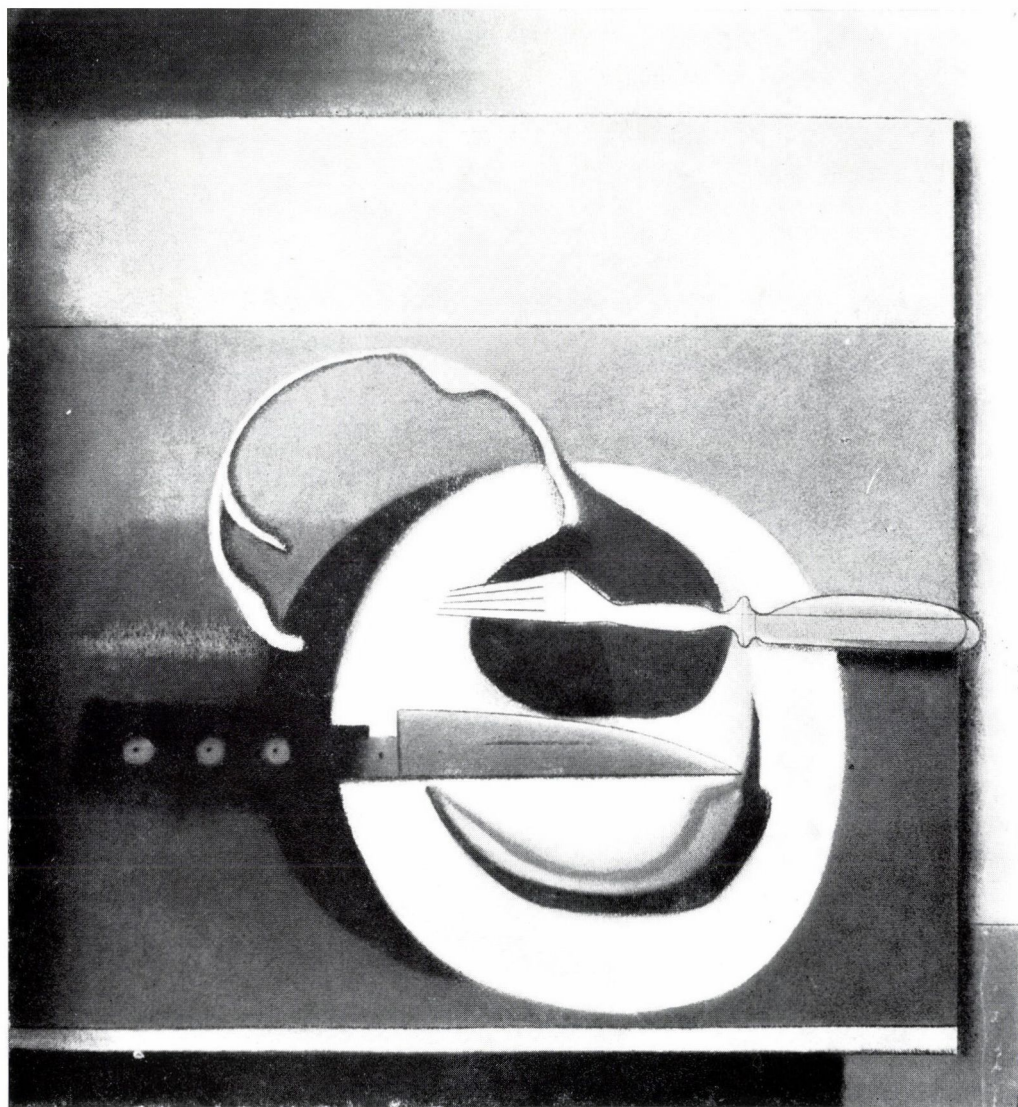
39. Korniss Dezső: Tájkonstrució (Kék-arany), 1933. olaj, papír, 30 × 43,5 cm (Fotó: Bertalan)



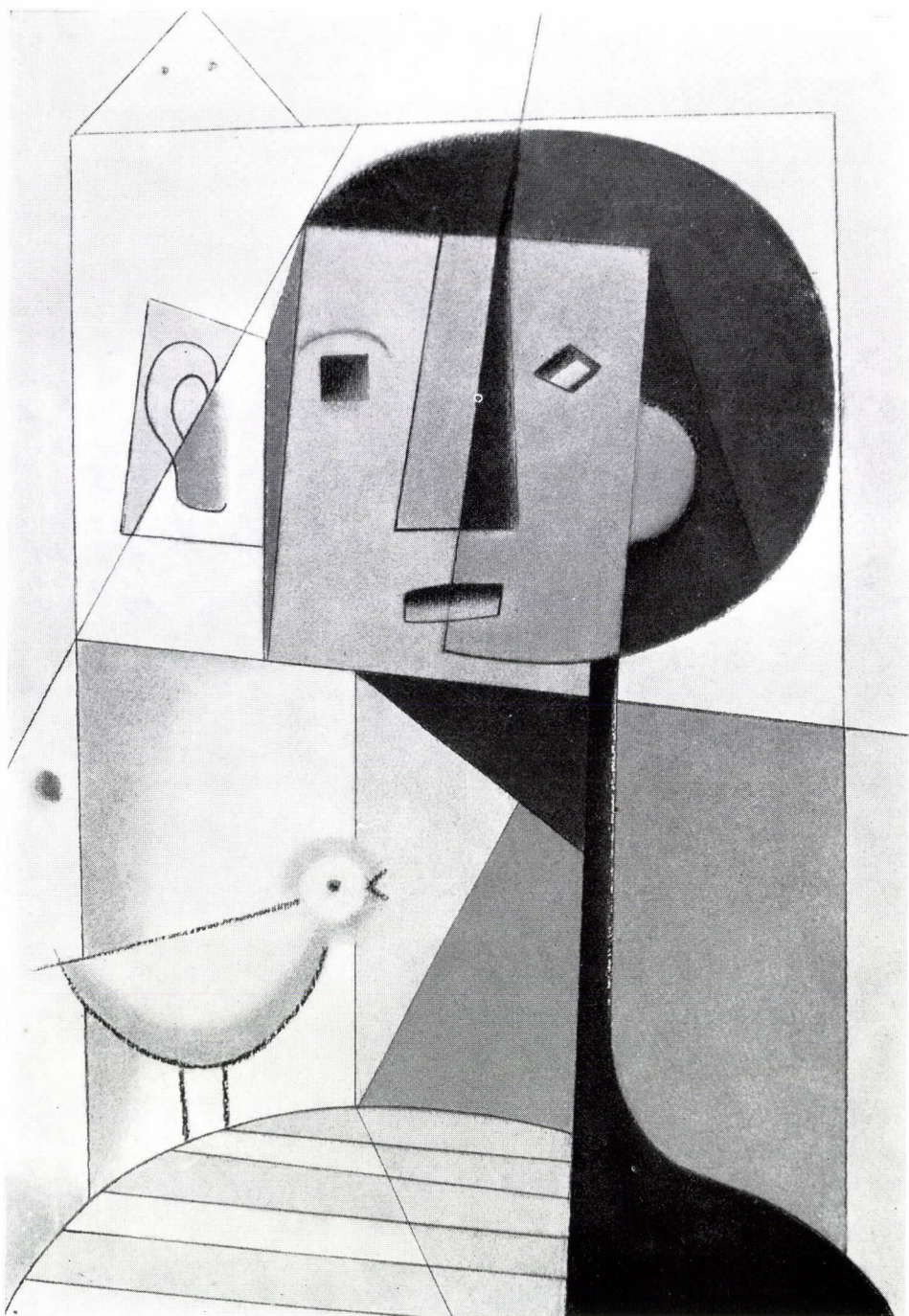
40. Korniss Dezső: Szembenéző vörös fiúfej, 1934. olaj, pasztell, papír, 32 × 22,5 cm
(Fotó: Móri)



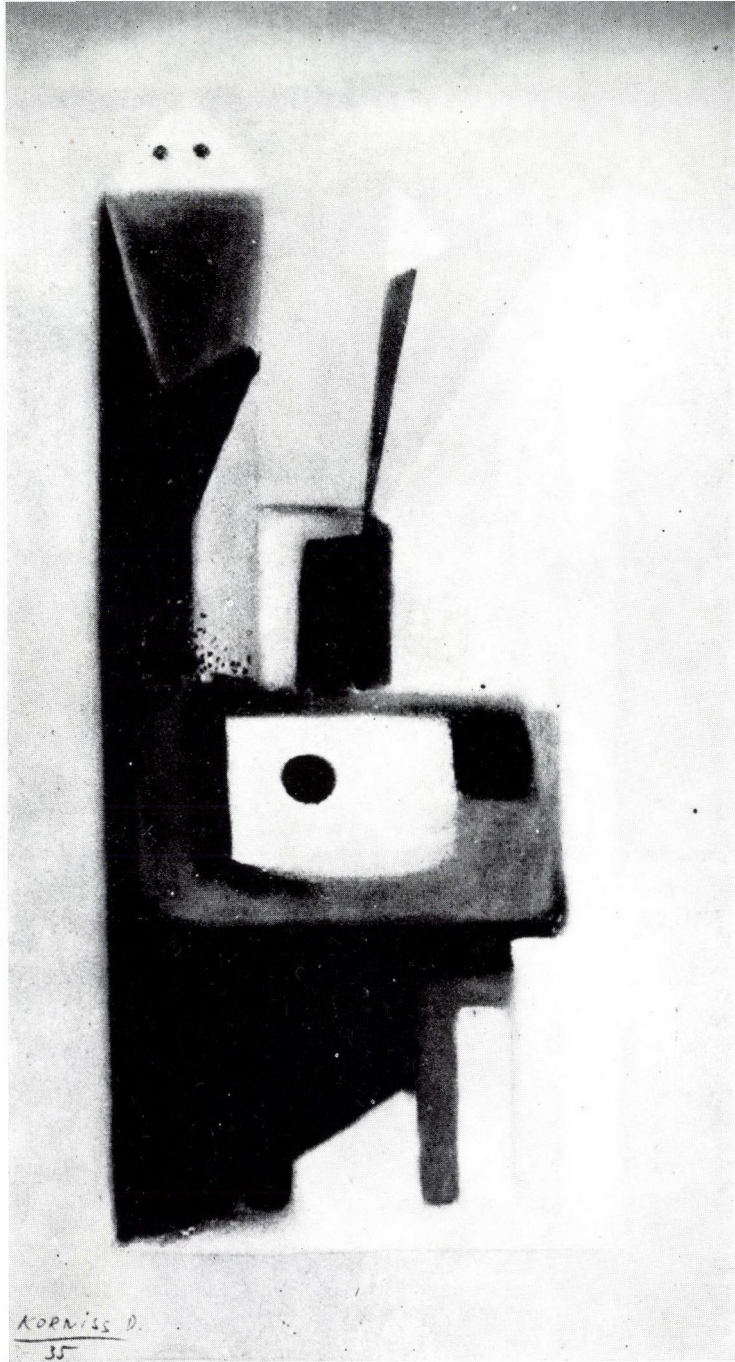
41. Korniss Dezső: Virágkoszorús fej, 1934. olaj, papír, 31,5×26 cm (Fotó: Móri)



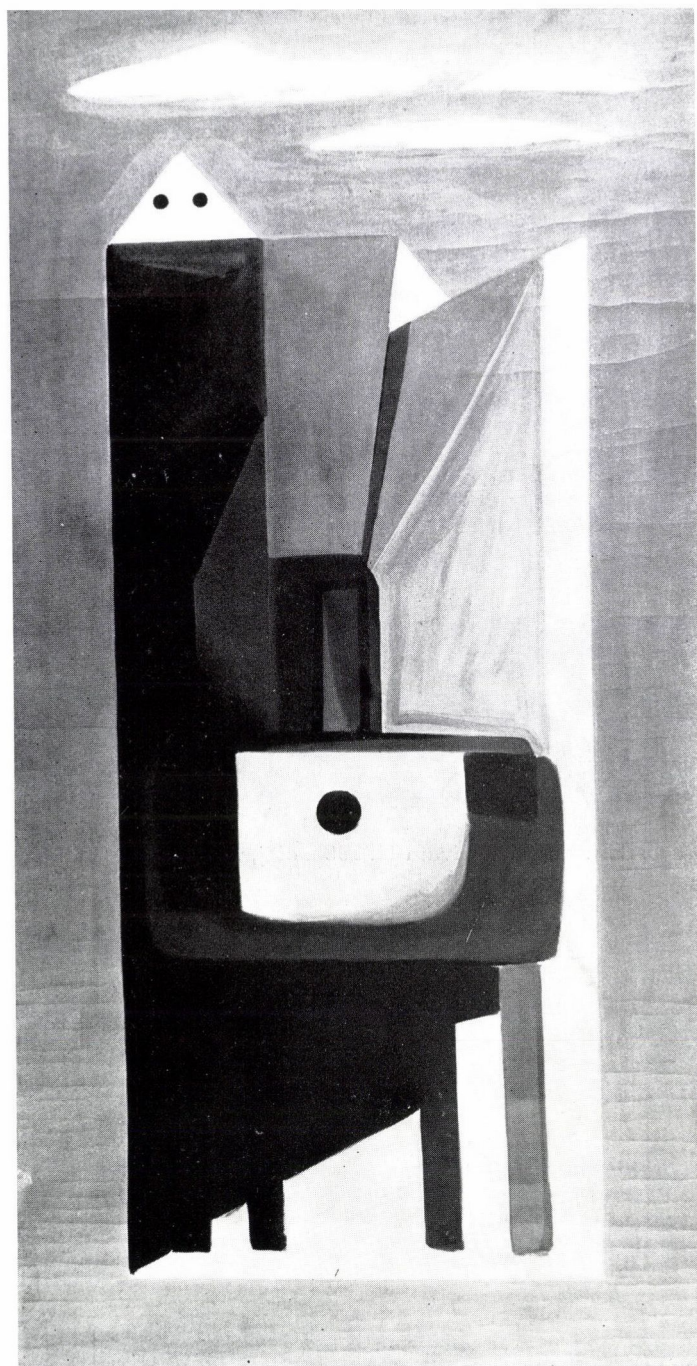
42. Korniss Dezső: Csendélet tányérral és hagymával, 1934. pasztell, papír, 41,5×38 cm (Fotó: Móri)



43. Korniss Dezső: Madaras fiú. Szentendre. 1934. pasztell, papír, 45×31,5 cm (Fotó: Móri)



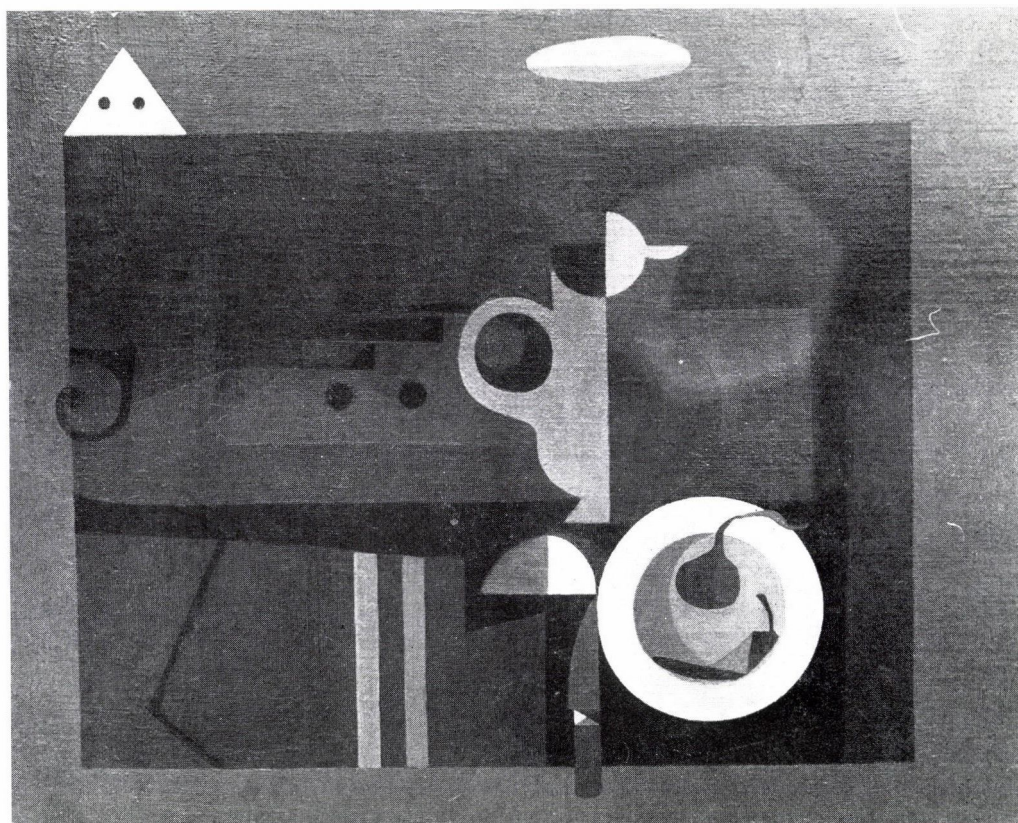
44. Korniss Dezső: Szentendrei motívum I. (Pasztellváltozat), 1935.
pasztell, papír, 55×32 cm (Fotó: Bertalan)



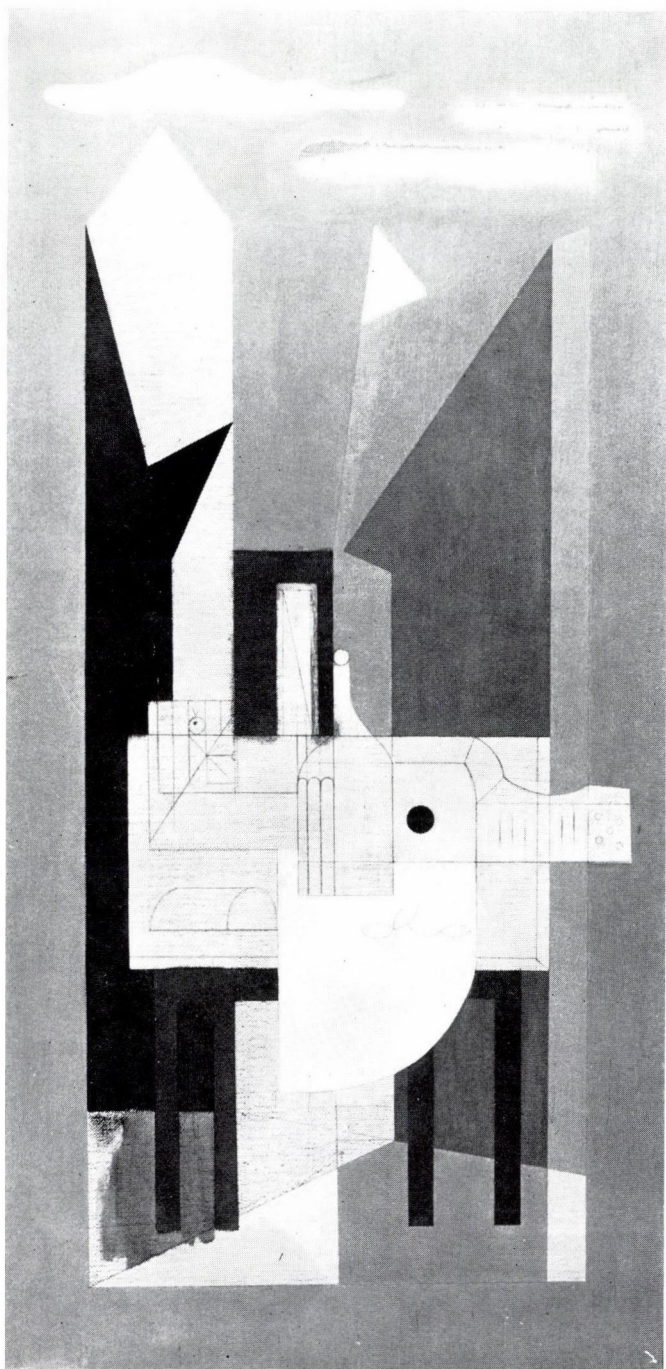
45. Korniss Dezső: Szentendrei motívum I. (Olajvázlat),
1935. olaj, vászon, 138×65 cm (Fotó: Móri)



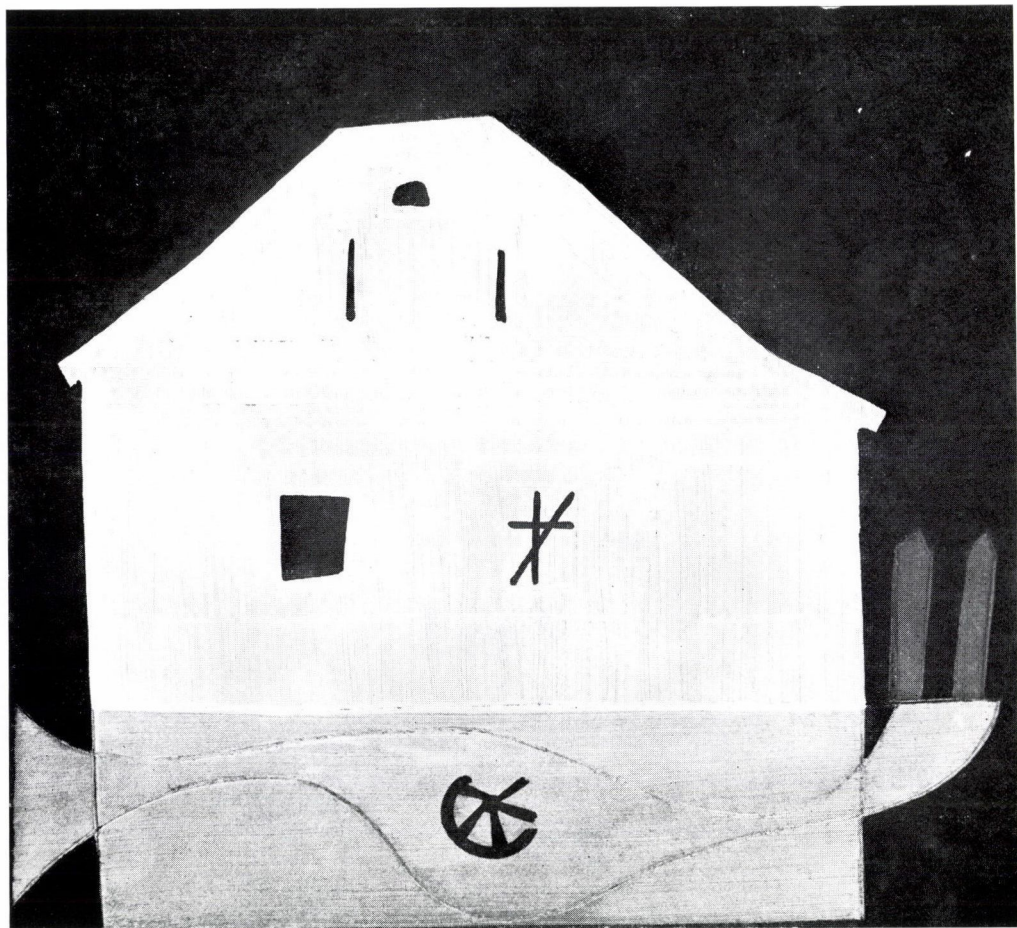
46. Korniss Dezső: Szentendrei motívum II. 1935. olaj, vászon, 120 × 140 cm (Fotó: Móri)



47. Korniss Dezső: Szentendrei motívum III. 1935. olaj, vászon, 80 × 100 cm (Fotó: Móri)



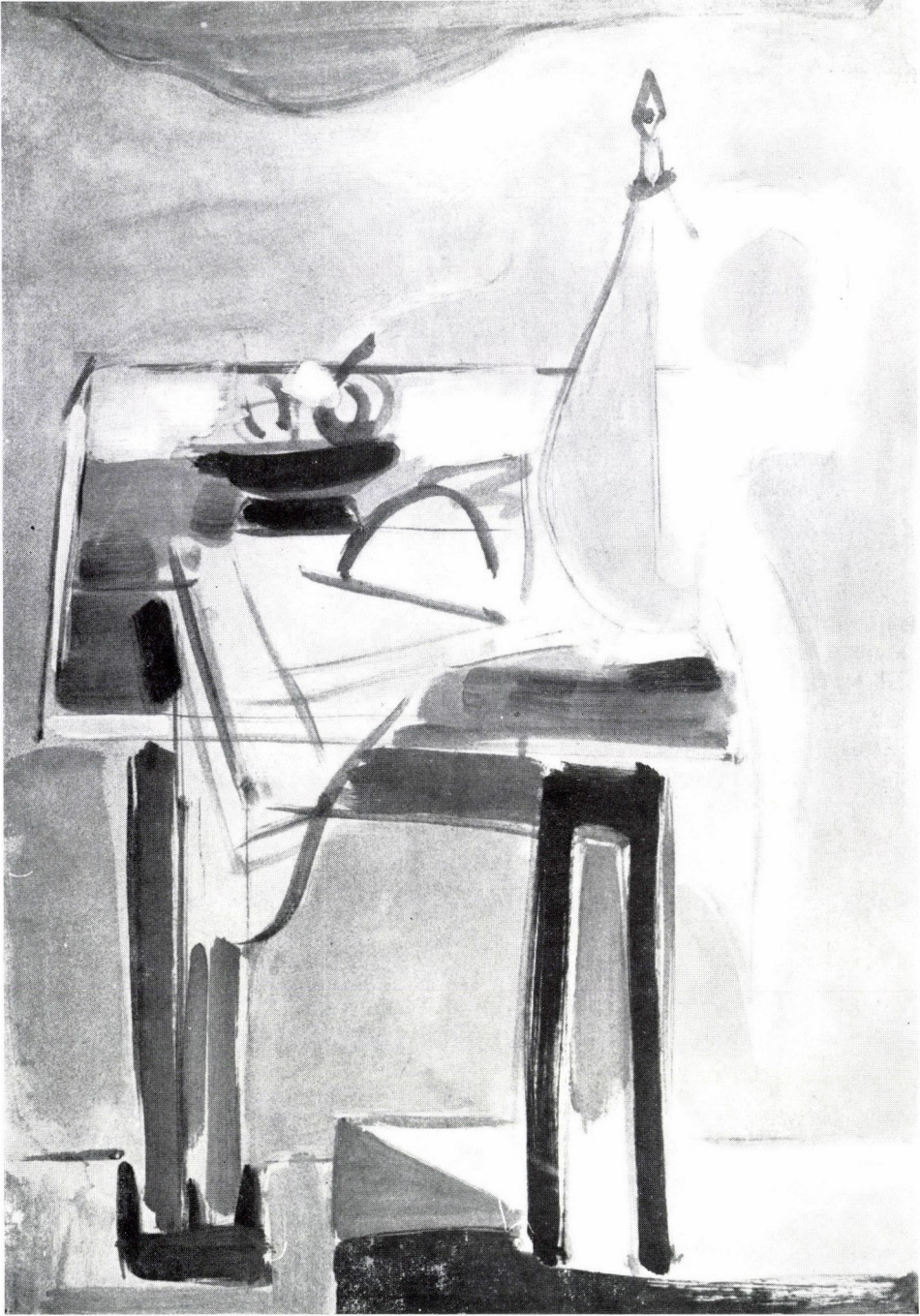
48. Korniss Dezső: Szentendrei motívum IV. 1935. olaj, vászon, 90 × 45 cm (Fotó: Móri)



49. Korniss Dezső: Szentendrei ház. Malom. 1935. olaj, falemez, 18,5 × 20,2 cm (Fotó: Móri)



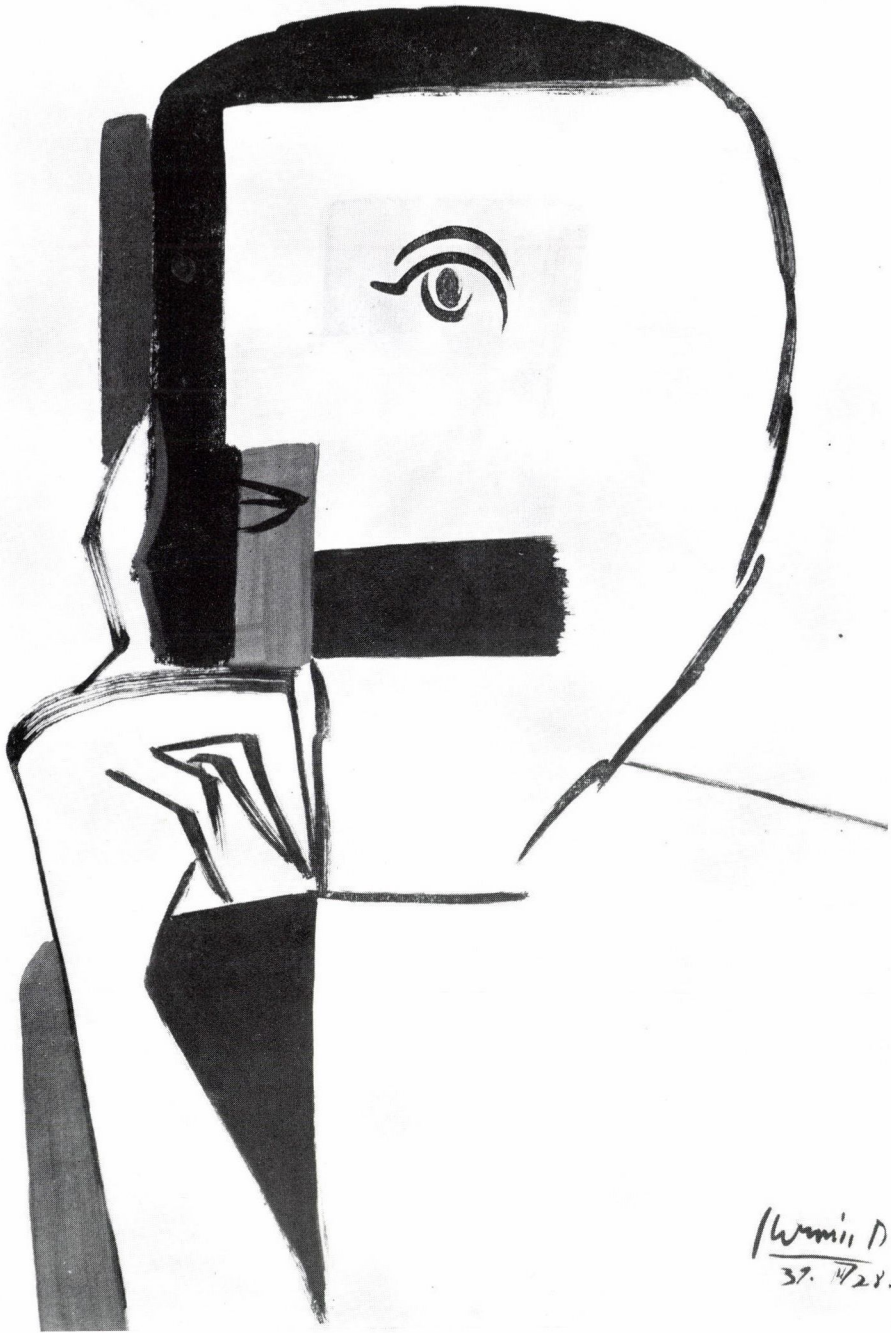
50. Korniss Dezső: Monostori csendélet I. 1935. olaj, vászon, 114×76 cm (Fotó: Móri)



51. Korniss Dezső: Monostori csendélet II. 1935. olaj, papír, 63×44 cm (Fotó: Móri)



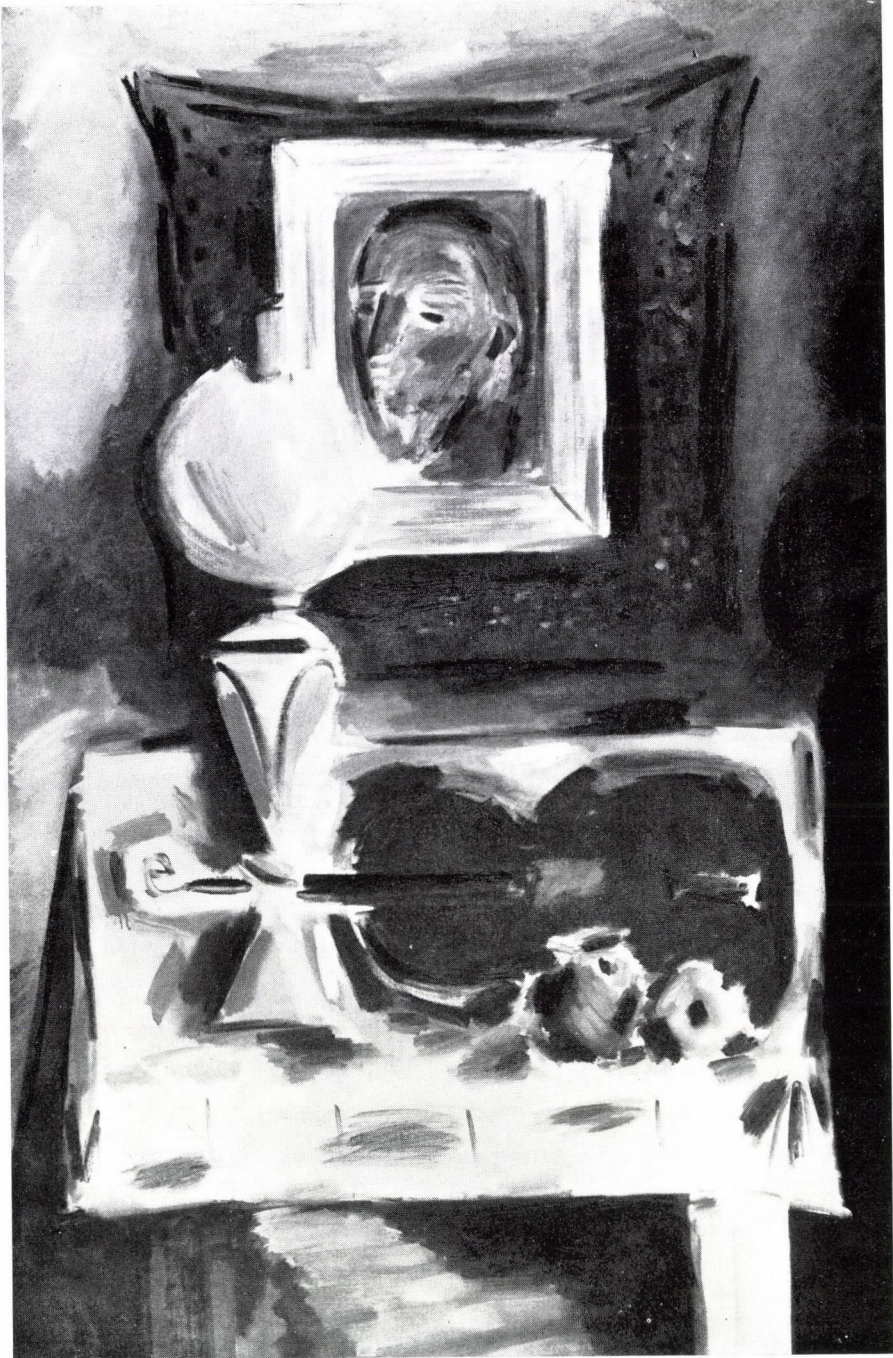
52. Korniss Dezső: Emlék, 1935. olaj, papír, 32 × 24 cm (Fotó: Móri)



53. Korniss Dezső: Gondolkodó, 1937. olaj, papír, 63,2×47,4 cm (Fotó: Móri)



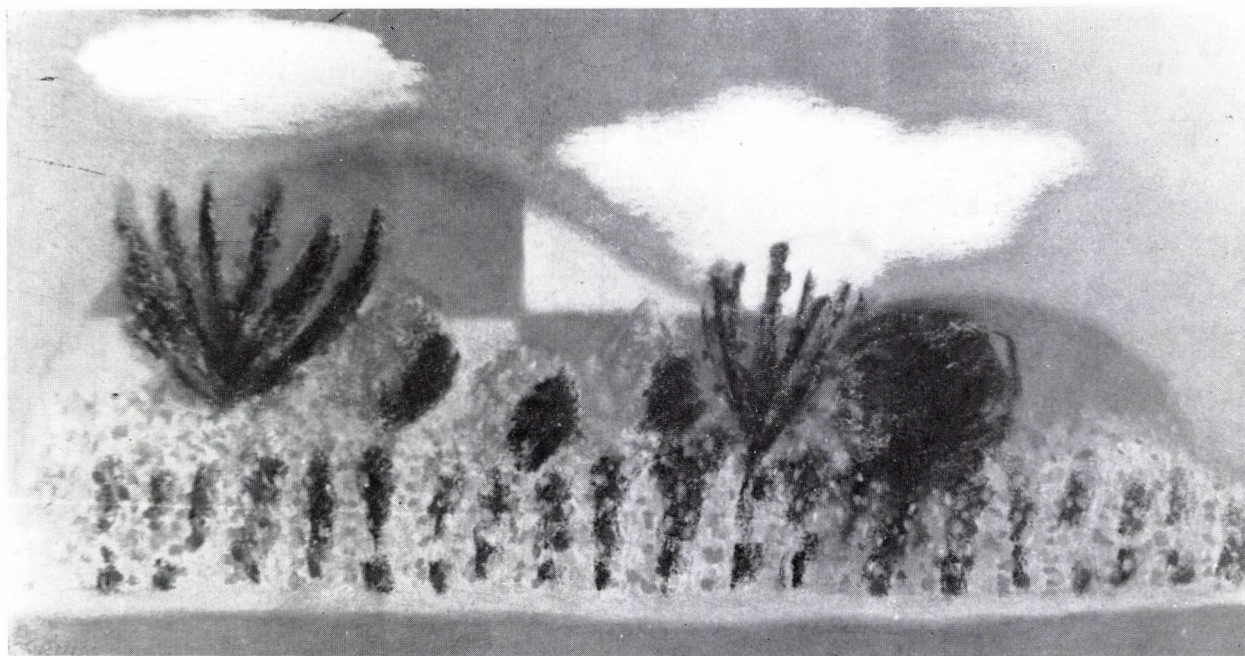
54. Korniss Dezső: Csendélet petróleumlámpával és hegedűvel I.
1937. olaj, papír, 42,7 × 23,2 cm (Fotó: Petrás)



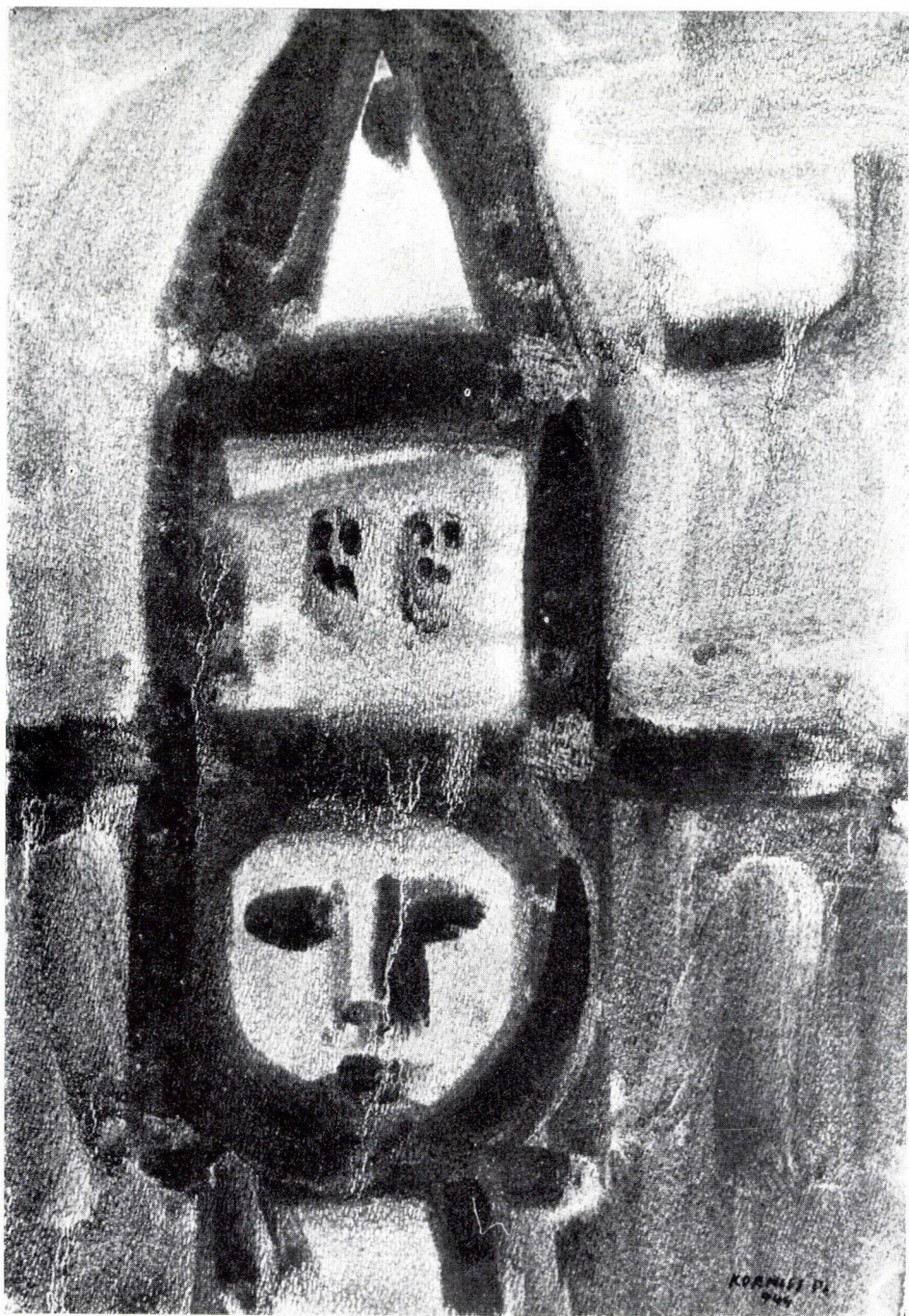
55. Korniss Dezső: Csendélet petróleumlámpával és hegedűvel II. 1937. olaj, vászon, 142×95 cm (Fotó: Móri)



56. Korniss Dezső: Szentendrei udvar, 1937. olaj, papír, 23,3 × 30,6 cm (Fotó: Móri)



57. Korniss Dezső: Szőlők, 1939. pasztell, papír, 20 × 28 cm (Fotó: Petrás)



58. Korniss Dezső: Ház-fej, 1944. akvarell, grafit, papír, 30×21 cm (Fotó: Móri)



59. Korniss Dezső: Fejkonstrukció, 1944. gouache, pasztell, papír, 20×14 cm (Fotó: Móri)



60. Korniss Dezső: Vas Éva portréja, 1932. olaj, pasztell, papír, 45,4 × 29,5 cm
(Fotó: Móri)

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

HU-ISSN 0133-1531

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható
az Akadémiai Könyvesboltban
1052 Budapest V.,
Váci utca 24,
és az Akadémiai Kiadó
Terjesztési Osztályán
1054 Budapest V.,
Alkotmány utca 21.

