

ARS
HUNGARICA
1981

2

ARS HUNGARICA

**SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS**

1981

**IX. ÉVFOLYAM
2. SZÁM**

**FELELŐS SZERKESZTŐ
BERNÁTH MÁRIA**

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, ÚRI 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

BUDAPEST, 1981

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók:

50. sz. Könyvruház
Budapest, Rákóczi út 14. 1072

70. sz. Antikvárium
Budapest, Népköztársaság útja 2. 1061

34. sz. Központi Antikvárium
Budapest, Múzeum krt. 15. 1053

59. sz. Antikvárium
Budapest, Lenin krt. 20. 1073

HU ISSN 0133—1531

Megjelenik évente kétszer

Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató

© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest 1981

8112708 MTA KESZ Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Művészet és művelődéstörténet. Tudományos vitaülés a felvilágosodás korszakára vonatkozó újabb kutatásokról és módszerekről. (MTA Művészettörténeti Kutató Csoport 1981. január 27.)

Aradi Nóra: Megnyitó	163
Szabolcsi Hedvig: 1780–1830: egy „korszak” művészetének művelődéstörténeti megközelítése	165
Kosáry Domokos: Néhány gondolat a művelődés és a művészet történetének kapcsolási rendszeréről	171
Németh Lajos: Történetiszociológia és művészettörténet	181
Biró Ferenc: Irodalomtörténet és művészettörténet	185
Vörös Károly: A művészet a felvilágosodás korának magyar művelődésében	191
Galavics Géza: A történeti hagyomány képzőművészeti hordozói	195
Rózsa György: Kazinczy a műbíráló	203
Bibó István: Építészeti műveltség és építészeti kritika egy épület történetében a 19. század elején	211
Jávor Anna: A klasszicista oltárkép Hesz János Mihály életművében	219
Vayerné Zibolen Ágnes: Gritner J. magyarországi munkásságának körvonalai	225
Belitska-Scholtz Hedvig: A színházi látvány témáinak és motívumainak vizsgálata a felvilágosodás és a reformkor hazai színjátszásának műsora alapján	233
Petneki Áron: Párhuzamos művelődéstörténeti jelenségek az 1780–1830 közötti Közép-Kelet-Európában	239
Zádor Anna zárszava	243
Szabolcsi Hedvig: Néhány utólagos tanulság a művészettörténet és a művelődéstörténet viszonyáról	247

DOKUMENTUMOK

Szvoboda Gabriella: Szále János és Szále István élete és művei. I. rész	261
Kiss Horváth László: Szecessziós kiállítás a Művészek és Barátaik Körében	273
Vadas József: Magyarok a Salon d'Automne-on. (1920–1944)	277
Láncz Sándor: A szocialista művészet nemzetközi kiállítása (Amszterdam 1930. november 8-tól december 8-ig)	283
Charles de Tolnay 1899–1981	307

SZEMLE	319
--------	-----

INHALT

STUDIEN

Kunstgeschichte und Kulturgeschichte. Wissenschaftliche Diskussion über die neueren Forschungen und Methoden bezüglich der Aufklärungsperiode. (Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 27. Januar 1981)

Nóra Aradi: Eröffnungsrede	163
Hedvig Szabolcsi: 1780–1830: Kulturgeschichtliche Betrachtung der Kunst einer „Epoche“	165
Domokos Kosáry: Einige Gedanken zum Verbindungssystem zwischen Kulturgeschichte und Kunstgeschichte	171
Lajos Németh: Geschichtssoziologie und Kunstgeschichte	181
Ferenc Biró: Literaturgeschichte und Kunstgeschichte	185
Károly Vörös: Die Kunst in der ungarischen Kultur der Aufklärungsperiode	191
Géza Galavics: Die bildkünstlerischen Träger der historischen Tradition	195
György Rózsa: Kazinczy als Kunstkritiker	203
István Bibó: Architektonische Bildung und architektonische Kritik in der Geschichte eines Gebäudes zu Beginn des 19. Jahrhunderts	211
Anna Jávör: Das klassizistische Altarbild im Lebenswerk von János Mihály Hesz	219
Ágnes Vayer-Zibolen: Umrisse der Tätigkeit J. Gritner's in Ungarn	225
Hedvig Belitska-Scholtz: Prüfung der Themen und Motive der Theaterschau anhand des Programmes der heimischen Schauspilerei der Aufklärungsperiode und des Reformzeitalters	233
Áron Petneki: Parallele der kulturgeschichtlichen Erscheinungen in Osteuropa der Jahre 1780–1830	239
Anna Zádor: Schlusswort	243
Zusammenfassung	251

Hedvig Szabolcsi: Nachträgliche Lehren aus dem Verhältnis zwischen Kunstgeschichte und Kulturgeschichte

257

DOKUMENTE

Gabriella Szvoboda: Leben und Werke von János Szále und István Szále. Teil I.

261

László Kiss Horváth: Sezessionistische Ausstellung im „Kreis der Künstler und ihrer Freunde“ („Művészek és Barátaik Köre“)

273

József Vadas: Ungarn auf dem Pariser Herbstsalon (Salon d'Automne 1920–1944)

277

Sándor Lánicz: Internationale Ausstellung der sozialistischen Kunst (Amsterdam 1930, November 8 – Dezember 8)

283

Charles de Tolnay 1899–1981

307

RUNDSCHAU

319

MEGNYITÓ

Tanácskozásunk közbülső szakasz abban a folyamatban, amelyben egyéni és kollektív munkák nyomán – évtizednyi ideje – a mind nagyobb komplexitás igénye jellemzi kutatásainkat. És sajátos közbülső állomás a felvilágosodás korának művészettörténeti kutatásában, amely korszakra korábban alig fordítottak figyelmet. A jelen tanácskozásnak viszont, a már megjelent vagy a még nem publikált egyéni munkákon túl, olyan előzményei vannak, mint az 1973-as nemzetközi bűtortörténeti konferencia és annak 1974-ben publikált anyaga, az 1978-ban megjelent „Művészet és felvilágosodás” című tanulmánykötet, az 1980-ban megrendezett „Művészet Magyarországon 1780–1830” című kiállítás és annak tudományos katalógusa, és mindezeket túl a kéziratban már meglevő Jankovich tanulmánykötet, valamint számos művészettörténeti előadás, amelyek interdiszciplinárisan szervezett ülészekokon járultak hozzá a korszak sokoldalú megismeréséhez. Ezek az előzmények és tudományos eredményeik arra köteleznek bennünket, hogy kérdésfeltevéseinkben is tovább lépünk és hogy a már világosabban körvonalazódó folyamatok részletes kutatási eredményei összegzésére vállalkozunk. Ez az igény késztetett bennünket tanácskozásunk megrendezésére.

Több ízben szó esett már arról, hogy évtizednyi idővel ezelőtt a művészettörténet „fehér foltjainak” a számbavételével, valamint a legfontosabb periodizációs elvek és csomópontok tisztázásával fogtunk hozzá a magyarországi művészettörténet kézikönyvének előkészítéséhez. Ilyen „fehér foltot” jelentettek a felvilágosodás korának az évtizedei, amely korszaknak mindaddig csak építészete és bútorművészete volt kutatott, és éppen a legújabb eredmények engedték sejtetni, hogy mennyi tárgyi anyag, közvetlen és közvetett dokumentum, összefüggés feltárása várat magára. Munkánk elejétől fogva, minden korszak kutatása során (a program előkészítésében, a részeredmények megvitatásában, az általánosító összegzések értékelésében) kezdeményeztük a társtudományokkal való együttműködést. Főként a történelem- és az irodalomtudomány új eredményeinek a művészettörténeti kutatással való konfrontációja látszik gyümölcsözőnek: a komplexitás ma már kutató munkánk metodikai jellemzője. Különösen fontos volt ez az együttműködés olyan korszak esetében, amelynek történeti, irodalomtörténeti kutatásai előbbre jártak, mint saját szaktudományunké. Nem kevés munka kellett ahhoz, hogy az 1980-as kiállítás, valamint az általunk már ismert, noha részben még nem publikált eredmények bizonyossága szerint azt mondhassuk: a művészettörténettudomány már körvonalazni képes e korszak építészetének, képzőművészetének, iparművészetének arculatát, művészet és közönség viszonyát, kitapogatva a folyamatra közvetlenebb-

ből ható gazdaságtörténeti, eszmetörténeti vonulatokat is, s most már tényekkel, érvekkel szolgálhat a társtudományok számára.

Minden új kutatási eredmény újabb kérdéseket támaszt és újabb célokra, feladatokra irányítja a figyelmet. Ez vár a jelen tanácskozásra is, amely a komplex kutatás újabb eredményeit igéri és így további célkitűző szerepe lehet.

1780-1830: EGY „KORSZAK” MŰVÉSZETÉNEK MŰVELŐDÉSTÖRTÉNETI MEGKÖZELÍTÉSE

I. Közismert, hogy a felvilágosodás mint művészettörténeti korszak, korábban nem szerepelt a művészettörténeti periodizációban. Hogy – mint korszakra – mintegy évtizede a művészettörténeti kutatás figyelme ráirányult, ezt több tényező mellett magyarázhatja, hogy a felvilágosodás-kutatások a társadalomtudományokban általában előtérbe kerültek és nemzetközileg mind a polgári, mind a marxista tudományosság fokozottan fordult a korszak felé. Elsősorban a filozófia- és esztétikátörténet, a történettudomány és a történeti szociológia, valamint az irodalomtudomány foglalkozott a korszak mélyebb feltárásával, új szempontokkal és új módszerekkel gazdagítva a kutatást és értékelést.

A felkeltett figyelem következményeképpen Európa-szerte napvilágot látott művek, de a történeti fejlődés újjáértékelésének szükségessége is, a hazai társadalomtudományokat újabb kutatásokra ösztönözték és szinte kézenfekvő volt, hogy a rokon társadalomtudományok új szempontjait és értékelését a művészettörténetnek is előbb-utóbb beszítenie kell saját addigi álláspontjával.

Ösztönzést adott ehhez a társadalomtudományi kutatások terén az interdiszciplinaritás iránti egyre fokozódó igény, amely a korszak-kutatás feladta kérdésekre a művészettörténettől is választ várt.

Az előbbiektől bizonyára nem függetlenül, a sokkötetes társadalomtudományi kézikönyvek előkészítő munkái során egyre halaszthatatlanabbá vált annak eldöntése, miként periodizáljunk és még inkább, a korszaklélet megrajzolása. Mindkét feladat sürgette a felvilágosodás korszakának tisztázását a művészetek történetében is. Ezek után a művészettörténeti kézikönyv előkészítése során, tehát lényegében az 1970-es évek elejétől került sor egy felvilágosodáskori korszak-koncepció hipotetikus kialakítására, a konkrét kutatások szervezésére.

Az évtizednyi munka nagyobb nyilvánosság számára is számbavehető eddigi eredményei közül hadd hivatkozzam itt, a jelen vitaülés tárgya szempontjából is, csak a legfontosabbakra: Zádor Anna A felvilágosodás korának művészete c. kézikönyvének kötet-koncepciót megfogalmazó operatív tanulmányára (Művészettörténeti Értesítő, 1976), a Művészet és felvilágosodás c. tanulmánykötetre (1978), amely a kb. 1975-ig végzett új kutatásokról nyújt képet és a Művészet Magyarországon 1780–1830 c., 1980-ban a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett kiállításra és tudományos katalógusára, amely már a korszak képzőművészeti emlékeinek a korábbinál szélesebb és kevésbé közismert tárgyi körét vette számba, illetve dolgozta fel.

Mindez természetesen nem szakmai előzmény nélkül történt. Mert ha nem is élt ko-

rábban a művészettörténetírás a felvilágosodás korszak-fogalmával, voltak idevágó jelentős kutatások. Ezek között mindenekelőtt Zádor Anna egész korszakot felrajzoló alapvető műveire építettünk, amelyek már az első szintézisben is (A klasszicizmus építésze Magyarországon, Bp. 1943) az építészettörténet vonatkozásában érintettek – bennünket majd csak később foglalkoztató – társadalmi és művelődési kérdéseket is. Több korszakunkba vágó kérdéssel foglalkozott Garas Klára a 18. századi magyarországi festészet végakkordjaként. Miként Zádor Anna az építészképzés és az építő-építész társadalmi helyzetéről elsőként írt nálunk, úgy Garas Klára is, sok más kérdés között felvette már például a rajzoktatás „döntően fontos szerepét a művészi ízlés fejlesztése és a művészet megkedveltetése” szempontjából.

Számos előzményre hivatkozhatnánk még a művészettörténeti irodalom spektrumából, kezdve Lyka Károly művésznevek gazdag tárházát nyújtó összefoglalásától Németh Lajos a művészettörténeti korszak-fogalmat és az új módszereket (pl. a művészetszociológiát) vizsgáló elméleti tanulmányaiig.

II. Az 1780–1830 közötti időszak művészeti korszak voltának indokoltóságát – azt, hogy hipotézisünk eddigi munkánk alapján elfogadható-e – minősítheti, hogy mennyire felel meg ez a fél évszázadnyi művészeti fejlődés a művészeti korszakfogalom kritériumainak, lényegében abban az értelemben, ahogy azt sokoldalúan Németh Lajos fogalmazta meg 1973-ban az *Ars Hungarica* első számában. A korszak-ismérvek közül most egyik döntő meghatározóként az új vonások dominanciájának kérdését emelném ki. Mert amennyiben bizonyítható (és hogy ez eddig mennyiben sikerült, ezt vita-kérdésként vetem fel), hogy a jelentkező új vonások lényegi változást hoztak ez 50 év művészetében, nemcsak a korszakvoltot, de az időhatárokat is indokolhatják.

A korszak hipotézis-felvetésekor számítani lehetett arra, hogy nagy meglepetéseket – mármint a magas művészi kvalitású korszakbeli alkotások mennyiségét illetően – a legalaposabb kutatások sem okoznak majd. Kiindulásképpen is egy *átmeneti* jellegű korszakról gondoltunk, amely mind a megelőző, mind az utána következő művészeti korszakhoz képest, a művészet számára hátrányosabb időszakot ölel fel; így nem meglepő, hogy viszonylagosan szegény kiemelkedő műalkotásokban, illetve azok sorában. Éppen ezért fokozott figyelmet fordítottunk az átmeneti korszakra jellemző *kísérletekre*. Ezek az építészet, a képző- és iparművészetek különböző ágaiban olykor időben is eltérően jelentkeztek és különböző eszközökkel, megnyilvánulási módokon folytak, de végső soron a fejlődés azonos irányába hatottak. E kísérletekben azt is vizsgáltuk, hogy milyen társadalmi mozgás, vagy eszmei megnyilvánulás kísérőjelenségei, hogy mennyire hordozzák mind tartalomban, mind kifejezési eszközökben a korszak specifikusan „eltérő” vonásait.

Az átmeneti korszak vizsgálatának lehetséges módszerei közül a tágabb művelődéstörténeti megközelítés látszott a leginkább célravezetőnek, mindenekelőtt komplexitása miatt. Bár nem lehet eléggé hangsúlyozni – már az esetleges félreértések miatt is –, hogy a kutatás végső tárgya elsődlegesen a korszak *művészi* produkciója a maga esztétikai értékében és minőségében. De éppen a viszonylagos mű-szegénység, a nagy fehér foltok betöltésére irányuló igyekezet, számos, látszólag művészetén kívüli, inkább művelődési kutatási szempont figyelembevételét indokolta.

A művészettörténész számára a művelődéstörténeti megközelítés egyik alapkérdése,

hogy milyen módon tudja felhasználni a történettudomány eredményeit, milyen kapcsolódási pontokat talál velük, vagyis a művészetek sajátos fejlődése, belső mozgása és ennek tanulmányai mennyiben erősítik meg vagy módosítják, legalábbis részlegesen, a történészek által felvázolt általános modelleket.

A művészettörténet tárgyát és módszerét illetően tudjuk, nem alakult ki egységes állásfoglalás, még ateikintetben sem, hogy az egyes szaktudományok és művészetek történetének eredményeit hogyan használják fel a művelődéstörténetben. Az idevágó lehetséges álláspontok tablóját nyújtja Köpeczi Bélának a Századokban 1979-ben közölt írása, felvázolva egyben a tágan értelmezett művelődéstörténet egyik lehetséges típusát. A történész művelődéstörténeti modelljét, amelyben a művészeteket elhelyezi, a 18. századra Kosáry Domokos állította elénk monográfiájában. [Elvileg is kifejtette, A művészetek (irodalom, zene, képzőművészet) történeti diszciplínái és a művelődéstörténet c. (Századok, 1979. 4.sz.) írásában]. A 19. sz. első felére a történeti kézikönyv Vörös Károly által írott fejezetei szolgálnak támpontul.

A művészettörténetéhez hasonló kérdéssel kellett az irodalomtörténetnek szembenéznie, hiszen ugyancsak esztétikai értékű műveket rendszerez. Korszakunkra vonatkozóan mindenekelőtt a felejtethetlen Szauder József munkásságából kaptunk számos megtermékenyítő indítást, szempontot.

III. Ha mármost a magunk szemszögéből keressük, hogy egy adott korszak művelődésében, még tágabban teljes történetében hol van a művészet helye, Németh Lajos a művészettörténet korszakfogalomról írott, idézett tanulmányának megállapításából indulunk ki. Abból a tételből, amely a korszakot „erőtérként, kulturális, illetve ezen belül művészeti mezőként” értelmezi, tehát „egy több változó relacionális kapcsolatát és kodetermináltságát feltételező, kettős dimenziójú korszakfogalommal” operál. E dimenziók egyike „a korszak, mint a kulturális mező adott struktúrája, illetve másika ezen belül az egyik legfontosabb tényező a művészeti mező, amely viszonylagos önmozgása, önfejlődése miatt a kulturális mezőben dinamikus elemként funkcionál, megelőzheti a kulturális mező mozgását, de el is maradhat annak több tényezőjének mozgása mögött”.

A magunk művelődéstörténeti megközelítésében e két mezőt meghatározó tényezők néhányának mozgását, változását próbáltuk vizsgálni a kettő közötti kölcsönös összefüggés-láncolatban, és konkrétan azt vizsgálni, hogy egy átmeneti jellegű korszak viszonylag labilis átrétegződési folyamatában mely tényezők „előrefutása” fejez ki új korszakjelző tartalmakat. Úgy találtuk, hogy az új művészeti vonások együtteséből kihámozható új tartalom e rövid időszakon belül, az egyes művészeti ágakban is különféle szinten, módon és más-más időben jelenik meg. A korszak átmeneti jellegéből következhet az is, hogy a művészet viszonylagos önfejlődése az új vonások jelentkezése ellenére is, más nagyobb korszakokéhoz képest aránylag lassú.

A történeti-stiláris-esztétikai megközelítést ezért is ki kellett tágitanunk a művelődési mező művészetre ható, annak önmozgását olykor behatároló faktoraira ahhoz, hogy ez új vonások történetileg konkrét jelentését, a másféleképpen hasznosított hagyomány és tapasztalat jelentkezési formáit értelmezni tudjuk. Így került be kutatásaink sorába a korszak fő művészeti tendenciáinak vizsgálata eszközöként egy sor olyan kérdés vizsgálata, amely egy átmeneti korszak lassan érő, és néha csak áttételesen, olykor töredékesen jelentkező új vonásainak megértését, feltérképezését segíti; ugyanakkor lehetséges

közvetítők is a társadalom történeti fejlődésének és a művészet viszonylagos önfejlődésének bonyolult kölcsönhatás láncolatában.

Ezek közül hadd emeljek ki néhányat. Ilyen kérdés a korideológiának, a felvilágosodásnak a művészetre gyakorolt hatása és az azt közvetítő intézményes rendszerek, intézmények vizsgálata. A koreszme, a társadalmi magatartás és szemlélet közvetett vagy közvetlen jelentkezése a képzőművészetben, Galavics Géza Fénélon Télémaque-jának falképeken való megjelenéséről írott tanulmánya, vagy a kiállítás a maga tematikus csoportjaival, és a katalógus idevágó tanulmányainak jó része hozott új felismeréseket.

Idevágó kérdés egy adott kör műveltség-ismeretszintje egy művészeti ágban. Az ilyen jellegű kutatásra példa lehet Bibó István építészeti ismeretekre vonatkozó tanulmánya.

A felvilágosult gondolkodás európaiságát közvetítő intézmény rendszerek közül az oktatást emelném ki. Tanulmánykötetünkben két tanulmány is foglalkozott az oktatás rajzi eredményeivel. (Dávid I.; Kopasz G.) A kiállítás építészeti rajzai között pedig a korszak egész építészetének kontextusába illeszkedtek az iskolai rajzok. Az iparművészet vonatkozásában korábban magam vizsgáltam az oktatás szerepét.

A korszak mentális felszereltségének részét alkotó vizuális gondolkodás változásai a kiállítás szinte mindegyik témacsoportjában, gyakran más és más meghatározó összefüggésében, de mindig egy-egy fejlődési soron belül voltak követhetők, ezen belül új műfajokban, új képtípusokban stb. jelentkeztek az új felfogás stílusváltozatai.

A társadalom igényének és lehetőség-szintjének szinte mérője a művészeti piac és a befogadás helyzete (különösen jelentős ez a grafika szerepe, hatása, a grafikai sorozatok reprodukálhatóságának lehetősége, sikere vagy társadalmi sikertelensége elemzésénél) egy adott szakaszban.

IV. A korszak művészetének, illetve egyes műveinek ilyesfajta szélesebb művelődéstörténeti összefüggésláncolatban való megközelítéséből máris, az eddiginél kétségtelenül teljesebb kép alakult ki, de jelentkeztek persze problémák is. Ezeket három fő kérdés köré csoportosítanám:

Az első, interpretációs kérdés: a *nemzeti* fogalmának tartalma és kifejezése a korszak egyes műveiben, vagy műcsoportjaiban. Kérdés, hogy akár a történelmi múlt szemléletében, akár az egyén nemzeti öntudatának művészi kifejezésében (pl. a portréban vagy a népábrázolásban), a távolról sem differenciálatlan kialakult kép minden eleme olyan egyértelműen hat-e egy később kialakuló pozitív nemzeti művészet irányába, mint az például a kiállításból kirajzolódni látszott? Hogy e nemzeti művészet irányába ható fejlődés képe egyfelől a történelem és az irodalom párhuzamos jelenségeivel szembesítve, másfelől az utána következő korszak már valóban „nemzeti” jellegű művészetének aspektusából vizsgálva, nem kívánja-e meg majd korszakunk árnyaltabb differenciálását.

Egy másik problematikus kérdés inkább társadalomtörténeti-művészetszociológiai jellegű. Már az 1780-as évekkel kezdődően, akkor elsősorban még az iparművészetben, határozottan és tömegesen jelentkeznek kifejezetten polgári vonások. A kor-áramlatra, a divatra, a nyugat-európai mintákra legmozgékonyabban és a mindennapi élet környezetének szférájában reagáló iparművészetet a 19. sz. elején lassabban, de követik a képzőművészet polgári műfajai (pl. a portré, az életkép). A vezető művészeti ággal a városiasodással, a városfejlődéssel szorosan összefüggő építészettel az élen, a korszak végére kialakul egy jellegében polgári művészet, egy olyan időszakban, amelyről szólva a törté-

nészek által megrajzolt társadalmi modell még csak *nem* egyszerre jelentkező polgári elemeket vesz számba. Változásról pedig, csak a feudalizmus válságjelenségeként és annak szerkezetén belül beszél. Úgy látszik, hogy a művészet néha töredékesen, a hazai körülmények számos tényezője következtében erősen behatároltan, de már ekkor kialakítja a maga polgári arculatát, fejlődése felgyorsul, különösen a korszak első, 1780–1810 és utolsó, 1820–1830 közötti szakaszában. Ekkor olyan új tartalmak kifejezőjévé válik, amelyek új polgári értékrendet is jelentenek. Ezzel a társadalmi átrétegződésnek mintegy „előrefutó” jelzése a kulturális mezőben. Indokoltnak látszik tehát, hogy már korszakunkban, a reformkor előtt, lehessen polgári művészetről beszélni.

Mindebből, mintegy következik a harmadikként kiemelt, látszólagos periodizációs kérdés. A társadalmi modell korszakai és a művészet viszonylagos önfejlődéséből következő eltérések immár gyakorlati korszakolási problémák, amelyek látszólag még ellentmondásokat is rejtnek, de mindenképpen a fejlődés egy másfajta szakaszolását feltételezik. A művészet alakulása, minden kísérleti volta, megtorpanása és újrakezdése ellenére is, szinte folyamatos fejlődést mutat az egész korszakban, ezt különösen jól szemlélteti az építészet. Ami változik, vagy más formát ölt, az túlnyomórészt társadalmi szerepváltozásból következik (mint pl. a főúri és egyházi mecenatúra csökkenése), ez azonban nem tört meg egy fejlődési folyamatot, mint ahogyan például a dekonjunkktúra, a gazdasági élet átmeneti pangása sem töri meg az építészet vagy az iparművészet egyenletes, felfelé ívelő fejlődését, sőt még a lassabban beérő képzőművészet állapotán sem változtat lényegében. Ez esetben nemcsak arról az evidenciáról van szó, hogy a történelmet formáló események időhatárai nem esnek feltétlenül egybe a művészeti periódusával, hanem inkább arról, hogy a művészet – és azon belül akár egyes művészeti ágak – „előrefutása” létrehozhat a történelem addig megállapított általános menetének látszólag ellentmondó fejlődést. Ez is egyik oka annak, hogy a felvilágosodás kori művészet a történelem társadalmi-művelődési modelljétől némiképp eltérő fejlődési szakaszokra oszlik.

Eddigi munkánk tanulságait összegezve, a korszakként felfogott időszak művészetének három szakaszát a következőképpen jellemezhetjük:

1. Az 1780–1810 közötti időszak művészeti fejlődését még döntően a felvilágosult abszolutizmus történelmi-társadalmi keretei határozzák meg, de ezen belül, a korlátozott lehetőségek között is, a felvilágosodás eszmerendszerének hatására a művészetek terén több irányból is felmerül egy európai horizontú átalakítási igény. A jozefinista reformok a kézműipar korszerűsítését és gazdaságosságának növelését célozták, ha összbizrodalmi szempontból is, és létrehozták az ehhez szükséges intézményeket (oktatás, Építészeti Igazgatóság 1788-tól a hivatalos középítkezés irányítására, 1808-tól a Szépészeti Bizottság, az új városépítési feladatok ellátására). Ez a szándék a nyolcvanas években összetetalálkozott a korszak intelligenciájának ugyancsak átalakítást célzó belső felismeréseivel. Kétségtelen, hogy az anyagi bázis szűkössége, művészeti központ hiánya, a művészetpártoló megrendelő kör alacsony szintje miatt (nincs udvar, a főúri-egyházi mecenatúra lényegesen csökken, a középnemesnek kevés, a polgárnak még nincs vagyona) csak az elérhető, megfizethető művészeti ágakat lehetett művelni. Ilyen pl. az élet tárgyi környezete. Ennek is tulajdonítható, hogy az 1780 utáni első szakaszban a változó igényekre korszerű szinten leggyorsabban az iparművészet reagált.

Képzőművészetben ezt a szakaszt a bécsi akadémiát végzett hazai mesterek indulása,

a felvilágosodás hatására változó polgáriasuló szemlélet, új tendenciák első jelentkezése jellemzi a táj, a nép, a történelem és az egyén ábrázolásában.

2. 1810 és '20 között már növekvő figyelem fordul a bécsi akadémiáról hazatért művészek munkássága felé. Egy-egy műfajon belül már kezdenek kibontakozni az új tendenciák. Mint ábrázolási téma előtérbe lép a hazai táj, az itt élő népek viseletétől a népi életkép kialakulásáig vezet az út (Bikessy 1816–20, Neuhauser F.: Vásár Erdélyországban, 1819). A portré pedig mind festményben, mind grafikában társadalmi érvényű képet is nyújt a kiszélesedett középnemesi-polgári megrendelő rétegről. Már ekkor megjelenik a hangsúlyozottan magyar művész első szobor-ábrázolása (Ferenczy: Csokonai portré, 1818).

3. 1820 után megjelenik a polgári zsánerekép, amely más polgári műfajokkal együtt, pl. a portréval, művész és megrendelő változott társadalmi rangját, szerepét is kifejezi. Ez a változott szerep realizálódik az építészetben, elsősorban a tizes évektől fellendülő polgári lakóházépítkezésben, amikor is a polgár saját háza polgári státuszának feltétele, de ugyanakkor prosperálásának és stabilitásának jele is.

A kor vezető művészeti ágával, az irodalommal szervesen összefonódva válik lehetővé a képzőművészet széles körű terjesztése. A sokszorosított grafika által, az illusztráció a tudat- és ízlésformálás, a művészetre nevelés hatásos eszköze lesz. Az illusztráció az általa felölelt témakörökben, de elsősorban a történeti témákban előkészíti, előrevetíti egy nemzeti művészet kialakulásának és befogadásának lehetőségét.

A korszak végére, 1830 körül, lényegében – legalábbis kereteit és tendenciáit tekintve – kialakul már egy bizonyosfajta polgári művészet. Az odáig tartó utat különböző szintű művek sora jelzi, ezt mutatta meg a kiállítás. A sor végén minden művészeti ágban vannak már rangos alkotások, amelyek átvezetnek a következő korszak nemzeti művészetének más minőségű fejlődéséhez, amely fejlődés azonban enélkül az alapozás nélkül minden bizonnyal aligha jöhetett volna létre.

Még ma is valahogy úgy vagyunk e korszak művészetének kutatásával, mint azzal a közismert kirakós játékkal, amelynek szabálytalan alakzataiból végül is összeáll egy kép. Mi megkíséreltük, hogy ugyanazt a képet több rétegű kirakós készletből rakjuk össze, néhányat ezek közül a művelődéstörténettől kölcsönöztünk. Ma még akadnak jócskán hiányzó foltjai, de úgy véljük, már látni lehet, hogy végül is ez a kép a teljes korszakot fogja ábrázolni.

NÉHÁNY GONDOLAT A MŰVELŐDÉS ÉS A MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉNEK KAPCSOLÁSI RENDSZERÉRŐL

Majdnem negyed százada annak, hogy egy, a művészettörténészek és történészek közös témájáról folyt vita után együtt jöttünk el az Akadémiáról a feledhetetlen Fülep Lajossal és az örömkünkre ma is itt, köztünk levő Zádor Annával és folytattuk, külön, a szakmai és nemcsak szakmai beszélgetést. S ez a most önkéntelenül felidéződő régi emlék egyben arra is rádöbbsentett, hogy azóta mi minden történt, mily sok eredmény született a hazai művészettörténet és speciálisan annak itt tárgyalt 18–19. századi fejezetei terén, nem utolsósorban éppen Zádor Anna és munkatársai, volt tanítványai kutató munkája nyomán. Ezt jelezte, egyebek között, újabban a Művészet és felvilágosodás (1978) c. tanulmánykötet, valamint a Művészet Magyarországon 1780–1830 c. szép kiállítás és annak ugyancsak tanulmánykötet számba menő katalógusa (1980) is.

Ez magában véve is indokolná, hogy elsősorban ennek az időszaknak konkrét problémáiból kiindulva próbáljak néhány általánosabb megállapításhoz jutni. De hozzájárul ehhez egy másik, személyes ok is. Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába c. munkám most készül IV. kötetére gondolok. Ennek a 18. századot érintő anyagába próbálom ugyanis beilleszteni a művészettörténeti irodalomnak is mindazt a sok részletét, amelyet a 18. századi Magyarország művelődéséről írt, 1974-ben lezárt és 1980-ban megjelent monográfiám jegyzetapparátusa részint terjedelmi, részint pedig időbeli okokból már nem tartalmazhatott. Beleértve, egy kissé sziszifuszi vállalkozásként, az egykorú műemlékek irodalmi adatait is, tételenként, az *egész* régi Magyarország területéről, még hozzá három történeti réteg és azon belül funkciók szerint csoportosítva. A Magyar Történelmi Társulat 1978. évi szegedi vándorgyűlésén, amely a történettudomány és a rokon, határos tudományok, így a művészettörténet viszonyával foglalkozott, már jeleztem, hogy mily nagy segítségünkre volna, ha valamelyik erre illetékes intézményünk egy ilyenféle, strukturált teljes kartotékrendszert tudna kiépíteni.

Mielőtt folytatnám azt, amit éppen a szegedi előadásban tudományágaink kapcsolatrendszeréről próbáltam elmondani, azt is jelezni szeretném, hogy semmi szándékom olyanféle színben feltűnni, mintha valami – nem létező – történész-imperializmus rendben óhajtanék a művészettörténészeknek követeléseket átnyújtani. Inkább okulni szeretnék – szeretnék – eredményeikből, mert csak így lehetünk képesek a történelmet – itt most Magyarország 18–19. századi történetét – a maga totalitásában, az *egész* társadalommal és annak minden funkciójával együtt modell-méreteken rekonstruálni. Ez az óhaj viszont, minden velejárójával együtt nemcsak a művészettörténészekre vonatko-

zik. Ezt a párbeszédet ugyanígy folytatnunk kell az agrártörténet, a diplomáciatörténet vagy a neveléstörténet művelőivel is.

A történelem, hadd ismételjem, olyan egybefüggő egészet alkot, amelybe a múlt minden mozzanata beletartozik, és amely nem darabolható szét egymástól független részekre. A teendők azonban természet szerint feloszthatók. A teljességre törekvés ezért csak a történettudomány és más rokon tudományok szoros együttműködésével képzelhető, olyan munkamegosztás alapján, amelyben mindegyik félnek elsősorban saját feladatát kell elvégeznie, de úgy, hogy közben állandóan figyeli a többi eredményeit.

A művelődés és a művészetek kapcsolási rendszerének igen bonyolult, áttételes mechanizmussal kell számolnia, amely a rövidzárlatos elképzeléseket eleve kizárja. Feltétlenül szükség van azonban egy központi modellre, magáról a szóban forgó társadalomról, annak struktúrájáról, szerkezetéről, az osztályok, rétegek mozgásáról, jellemzőiről, dinamikájáról. E modell segítségével kell a társadalom működését nemcsak az alapvető gazdasági funkciók, hanem az ugyancsak nem kis visszaható erővel bíró politikai, és természetesen a művelődési funkciók szempontjából megfigyelnünk. Hogy modellen a történettudományban mit értünk, azt pár éve (1978) körvonalazni próbáltam a Történelmi Szemle hasábjain, így erre most nem kell kitérnem. Ezt a modellt elsősorban a történettudomány feladata a társadalom elemzése útján rekonstruálni, természetesen azonban úgy, hogy minden vonatkozásban figyelembe veszi a különböző funkciók speciális vizsgálatából adódó jelzéseket is. A művelődési funkciók vizsgálata egy sokrétű „kulturális mezőhöz” vezet, amelyen belül az általánosabb jellemzőktől haladunk a speciális rész-funkciók felé. Ez utóbbiakat megint sajátos áttételek kötik össze kiindulási pontjaikkal, hiszen, mondjuk, a különböző művészeti ágak viselkedése igen eltérő lehet, még önmozgásuk mértékétől, vagy éppen a felgyűlt hagyatéktól függően is. De a bonyolult áttételeket is figyelembe véve, és azt sem felejtve, hogy sok egyéb más közt a művészeti funkciók jelzéseinek szintén megvan a maguk szerepe a társadalmi, központi modell kialakításában, nyilvánvalónak tűnik, hogy alapvetően a művészettörténészeknek is ezt a társadalmi modellt kell szem előtt tartaniuk, ha sajátos eredményeiket helyesen óhajtják az összefejlődés képébe illeszteni. A társadalmi modell mozgása ugyanis így vagy úgy minden funkcióra kihat és még a nagy eszméáramlatok meg a stílusirányzatok is az adott társadalomban, annak elemein, az embereken át érvényesülnek. A történeti folyamat egészét érintő nagy kérdéseket még a speciális rész-funkciókban is csak e társadalmi modellel összhangban lehet helyesen megválaszolni, és nem pusztán helyi, marginális tünetek alapján. Azt hiszem, a kapcsolási rendszer lényege ebből áll. Ez így egyszerű? Kórántsem az.

Mielőtt azonban azt keresnénk, hogy miként kapcsolhatók össze a művészettörténészek eredményei az itt tárgyalt időszakról a társadalmi modell mozgásával, a történészeket kell többé-kevésbé elmarasztalnunk azért, hogy jó ideig nem oldották meg kielégítően a munkamegosztásból főként rájuk eső feladatot és nem készítették el a társadalomnak olyan, szakmailag igényes, használható modelljét, amelyben a rész-funkciók eredményei egyáltalán reálisan hozzákapcsolhatók. A történetírásunkra oly tartósan kiható nemzeti hagyomány és a régi, nacionalista jelszavakkal is sűrűn manipuláló dogmatizmus közös erővel törekedett megajándékozni bennünket az ötvenes évek elején egy olyan „modellel”, amelyben például a 18. század a gazdasági, politikai, kulturális hanyatlás és mind súlyosabb gyarmati elnyomás időszakának, s a felvilágosult abszolútizmus pedig ezen

belül a mélypontnak minősült és amely a 18–19. század fordulóján, a haladó politikai eszmék hullámvölgye idején a magyar jakobinusok értetlen „radikalizmusával” szemben a zömmel feudális nacionalizmusba hátráló nemességben akarta a nemzeti és társadalmi haladás zászlóvivőjét felfedezni. És mindez persze csak egy-kettő volt a szakmai torzítások közül.

Egy jelentésben, amelyet a MTA II. osztálya elnökének felkérésére írtam a hetvenes évek szakmai vitáiról, pontosabban éppen arról, hogy ezekben mennyiben mutatható ki az ilyen torzítások visszahatása, illetve esetleges továbbélése, és amely rövidesen a II. osztály Közleményeiben lát majd napvilágot, közelebbről próbáltam jellemezni azt a merev szemléleti képződményt, amely történelmünkről az ötvenes évek elején a marxista történetírás dogmatikus változatának és a polgári történetírás bizonyos polgári-nemesi nacionalista elemeinek ötvözetéből létrejött.

A történettudománynak minden nagy irányzaton belül lehet többféle szintje és válfaja. Ha jelekkel dolgozunk és az M a marxista, a P pedig a polgári történetírást jelenti, akkor az M az ötvenes évek küszöbén a P változatai közül elsősorban a P_1 – vagyis az ellenforradalmi időszak fontosabb, színvonalasabb irányzata – és ennek elődje: a dualizmus kori 67-es felfogás ellen támadott. Nem részesítette viszont hasonló kritikában a dualizmus kori ún. 48-as felfogást – bár az is polgári-nemesi bázison nyugodott –, sem annak későbbi folytatását, a P_2 -t, sőt ennek bizonyos elemeit átvette, utilizálta. Ez akkor sok mindenből érthető volt, így nem utolsósorban abból, hogy a marxista történetírás akkori irányzata, mondjuk így: M_2 állapotban, közvetlenül alárendelődött a dogmatizmus politikai taktikáinak, amelyek a nemzeti momentumokra is kiterjedtek. Ha viszont utóbb, változott, kedvezőbb viszonyok között, a történészek a magasabb szintű M_1 elérésére igyekeztek, akkor ehhez nyilvánvalóan túl kellett jutniuk az $M_2 + P_2$ képletben. A 60-as évektől kezdve kibontakozó történészviták lényegükben véve e törekvés körül mozogtak, egy új, jobb modell kialakítása érdekében.

Szeretném hangsúlyozni, hogy nem általában a történészek nevében beszélek. Nem biztos, hogy a rosszul begombolt mellény újragombolásának Deák Ferenc-i igényével mindenki egyetért. Lehetnek, akiknek nehéz a megszokott sablonoktól, egykori tekintélyi érvektől elszakadni, óvatosságból, vagy ifjúkori emlékek meg kiépült érdekek súlya miatt. Lehetnek, akik éppen ezért azt mondogatják, hogy mindezen már túl vagyunk, a torzítások hatása már alig érezhető. Ezzel azonban nehezen tudnék egyetérteni. Nemzedékeket neveltek torzítások szellemében, és a szakmai színvonal leszállítása mindig könnyebb dolog, mint felemelése. Lehetnek azután olyanok is, akik azt hiszik, hogy mai nemzeti tudatunkat mindennel táplálni kell, még esetleg fiktív és mérgező anyagokkal is, hogy minden, ami „nemzeti” jelszavak kíséretében jelentkezett, csakis pozitívum lehet. Ezekkel persze megint nem értek egyet. De már akkor sem értettem egyet, amikor annak idején az $M_2 + P_2$ kiépítésén buzgólkodtak. Annál nagyobb örömmel vehetjük, ha mások, így a művészettörténészek is, az új, helyesebb modellt segítenek rekonstruálni, pontosítani.

A 18. századi művelődésről írt monográfiámban megpróbáltam a nemesi rétegek mozgási mechanizmusát jellemezni. Ennek lényege az volt, hogy azzal a fokozatos felemelkedéssel összefüggésben, amely az országot a 18. század folyamán egész Európával együtt jellemezte, a fejlődőbb nemesi rétegek, a széles mezőnyön belül, egymás után elmozdulnak, korszerűbb tájékozódás irányában, a nemesi többség azonban ebben nem

követi őket, hanem inkább hátrahúzó erőként működik. Az első elmozdulás nagyjából az 1740-es évektől kezdve, még csak az önbizalom visszatértét jelezte: ez Faludi Ferenc és Barkóczy érsek rokokó főnemesi világa. Ez még nem a felvilágosodás időszaka, amelyet mindenütt attól fogva számíthatunk, amikor a korábban csak a természettudományok körében alkalmazott kritikai, racionális módszereket, a newtonizmus eredményeit alkalmazni kezdik a hitvilágra, a politikára és a társadalomra is. Ez a felvilágosodás Magyarországon az 1760-as évektől kezdve érvényesült, három egymást követő változatban. Az elsőt, a felvilágosult abszolutizmust, amelynek időszaka nálunk 1765-ben indult, a Habsburg monarchia vezetése, Bécs kezdeményezte, de Magyarországon is akadtak már nemesi és nem nemesi hívei. A második, a felvilágosult rendi tendencia, mondjuk 1772-től kezdve, már jellemzően a nemesség bizonyos felsőbb rétegeinek második, újabb elmozdulásáról tanúskodott. Az elsőtől eltérően nem az abszolutizmust, hanem, a lengyel példához hasonlóan, a régi rendi struktúrát igyekezett korszerűsíteni, de az elsőhöz hasonlóan ugyancsak még a feudális rendszer korlátain belül. A harmadik tendencia viszont, az antifeudális reformereké, már valóban az angol és francia felvilágosodás eredeti, polgári céljait követte és a feudális rendszer felszámolására készült Magyarországon is. A 18. század végén mindhárom tendencia sorra elbukott egymás után. A felvilágosult abszolutizmus, a francia forradalom utáni nemzetközi helyzetben, 1790-ben II. József rendszerének bukásával ért véget. A felvilágosult rendiség 1792–1794 között, midőn a francia forradalom második, radikális szakaszától megriadva, a felvilágosult nemesek nagy része is hátrálni kezdett és végül az ugyancsak meghátráló Habsburg udvarral fogott kezdet. A harmadik, antifeudális tendencia híveit pedig, miután magukra maradvá radikalizálódtak és a magyar „jakobinus” szervezkedésben önálló politikai erőt próbáltak létrehozni, a vezetők kivégzése, sokak börtönbe kerülése némitotta el 1795-ben. Ezután a feudális, rendi nacionalizmus hosszú uralma következett, amelynek időszakában a nemesi visszahúzó erők érvényesültek és a felvilágosodás egykori törekvéseiből csak olyasmis folytatódhatott és válhatott valóra, ami a nemesi kiváltságokat, a feudális rendszert nem veszélyeztette közvetlenül.

Próbáljuk meg szemügyre venni, hogy az újabb művészettörténeti eredmények e diagramhoz mennyiben kapcsolhatók.

Jó ideig nehezen tudtam idehaza polgárjogot szerezni annak a felfogásnak, hogy a felvilágosult abszolutizmus nem a bécsi udvar valaminő gonosz taktikája volt a „nemzet” ellen, hanem helyi változata egy olyan, szélesebb körű politikai törekvésnek, amelyel Európa kevésbé fejlett oldalzónáin, peremvidékein próbált egy sor állam felzárkózni a fejlettebb államok szintjére. Európai jelenség volt tehát, amelynek e Habsburg kivitelenben is voltak hazai hívei. S mivel az első volt a magyarországi felvilágosult politikai tendenciák közül, és mivel hatalommal is rendelkezett, leginkább érhetett el pozitív eredményeket. Azt a nézetemet, hogy az 1777-i oktatásügyi reform, a Ratio Educationis is ezek közé tartozott, most nemcsak alátámasztják, hanem több ponton szinte meg is toldják a művészettörténet újabb eredményei. Az e reform következtében létrejött rajziskolák és a kibontakozó ipari oktatás nagy jelentőségére, az iparművészet, közelebbről a bútorművészet terén, már Szabolcsi Hedvig szép munkája (1972) rámutatott. Most, az 1978-as kötetben Kopasz Gábornak a pécsi rajziskoláról írt cikke mutatja be, hogy ez az oktatási forma 1790 után is folytatódott. Alapjában véve az újabban javasolt 1780-as művészeti periódushatár is az ebből a reformból eredő fordulatra alapozódik, — míg

a történészek természetesen inkább magának a felvilágosult abszolutizmusnak kezdeténél (1765) húzzák meg a határvonalat.

Az a fejlődésrajz, amelyet Bibó István kitűnő tanulmánya nyújt, ugyancsak az 1798-as kötetben, az építészeti szakirodalomból, lényegében véve teljes összhangban áll a társadalmi modell mozgási diagramjával. Egy-két kis részletét is csak azért kell kiigazítani, mivel megírásakor még nehéz volt 18. századi oktatásügyünk minden kérdéséről pontos képet nyerni. Bibó helyesen hangsúlyozza, hogy Révai Miklós osztrák minta nyomán készült építészeti tankönyve (*Városi építésnek eleji*, 1780) nem gimnáziumok számára készült, hiszen a reform, nem kis pozitívumként, új magyar nyelvű tankönyvekről az alsó fokú oktatás számára gondoskodott. A „normális” iskola, amelynek a Révai-féle tankönyv íródott, a tankerületi központokban szervezett, új, gyakorló mintaiskola s egyben tanítóképző és rajziskola volt, vagyis a legfelső szint az alsó fokú oktatáson belül, amely általában a „nemzeti iskolákban” folyt, mint ahogy Révai többi tankönyve is ez utóbbiak számára készült. De az építészeti oktatás terén nemcsak ezen az alsó fokon, a rajziskolákén következett be fordulat, hanem felsőbb szinten is. 1763-tól kezdve a hivatalnok- és mérnökképzéssel együtt foglalkozó szempci Collegiumban is tanítottak polgári építészetet. Majd pedig 1777 után, midőn a hivatalnökképzést az 5 királyi akadémia vette át, ezek kétféle kétéves tanfolyamai közül a filozófiai oktatást a polgári építészetet. Ugyanakkor a mérnökképzést az egyetem, közelebből a bölcsészeti kar felsőbb alkalmazott matematikai tanszéke vette át, és ennek irányítása alatt jött létre 1782-ben a Mérnöki Intézet is. Ezt Rausch Ferenc vezette és nem Dugonics András, aki az elemi matematikát oktatta, újabb matematika-történészeink (Szénássy Barna) szerint igen gyenge színvonalon. Bibó összeveti Hadaly Károly akadémiai tanár könyvét (*Ars delineandi*, 1785) Révai fent említett tankönyvével, és „meglepődve” tapasztalja, „hogy a két munka megjelenése közötti öt évben milyen ugrásszerűen változás következett be az igényekben”. Csakhogy Hadaly könyve, Révaiétól eltérően, már nem alsó fokú, hanem felsőoktatási tankönyv volt, gimnáziumot végzett diákok számára, és így természetesen egészen más szintet képviselt. Latin nyelve pedig nem valami „ellenállás” következménye volt, hanem onnan eredt, hogy a latin az oktatás hivatalos nyelve volt és ezt a német nyelvrendelet (1784) után is csak fokozatosan módosították. Az ilyen kis részletek azonban mitsem változtatnak azon, hogy a művészettörténeti kutatás valóban jó eredményei ezúttal is akadálytalanul összekapcsolhatók azzal, amit a társadalmi modell mozgásáról tudunk. Bibó helyesen állapítja meg, hogy az architectura civilis hatása, amelyben a mesterek, mérnökök, s olykor a főuri építetők – így a bécsi Theresianum volt növendékei – nevelődtek, egybeesett a barokk-rokokó lezárulásával és a „racionális jozefinista törekvéseknek az építészetben való megjelenésével”, s mindez előkészítette a későbbi teljes klasszicizmust. S ha a kolozsvári „egyetem” építészeti oktatása, amelyről 1778–1782 körül N. Dávid Ildikó hoz néhány újabb, érdekes adatot, utóbb nem is folytatódott, az 1788-ban felállított Építészeti Igazgatóság, amelynek szerepéről és kamarai előzményeiről Kelényi György tájékoztat, ugyancsak az 1798-as kötetben, 1790 után is ténylegesen a hazai építésügy legfőbb irányítója maradt, a legszétágazóbb területeken a budai vártól a gazdasági, ipari épületekig, az új telepítések lakóház-típusterveitől a templomokig és iskolákig. Vagyis e vonatkozásokban a felvilágosult abszolutizmus hatása nem szakadt félbe 1790-ben, hanem folytatódott, öröksége tovább élt.

A felvilágosult rendi tendencia, mire 1790-ben, a jozefin rendszer bukása után előtér-

be léphetett, eredetileg inkább nemzeti nyelvi-irodalmi programját már kiegészítette úgy, hogy az, lengyel megfelelőjéhez hasonlóan, a gazdasági, politikai és kulturális élet minden főbb ágára kiterjedt. Ne felejtjük azonban, hogy 1790 körül, a nemesi-nemzeti mozgalomban két különböző fajta rendi törekvés került átmenetileg közös frontra: a felvilágosult nemeseké, akik a korszerűsítés igényét képviselték, és a hátrahúzó nemesi többségé, amely az „ősi” erényekre hivatkozva minden újításnak ellensége volt. E kettő együtt adja meg a mozgalom ellentmondásos jellegét. Mindennek a képzőművészetben viszonylag nem sok nyoma maradt, bár Bécsben, Görög Demeter szerkesztésében megjelenő Hadi és Más Nevezetes Történetek, amely kifejezetten a felvilágosult rendi mozgalmat, közelebbről Széchényi Ferencék körét képviselte, metszeteket is közölt. Az a „nemzeti” oszloprendről szóló munka viszont, amelyet a Csehországból átszármazott Johann Nepomuk Schauuff tett közzé II. Lipót koronázásakor a rendeknek és az uralkodóknak ajánlva (*Theorie der Säulenordnungen*, 1790), valahogy sietett kiszolgálni, kívülről, valami divatos nemesi-nemzeti áramlatot, mint ahogy valamivel előbb Bengraf jegyezte fel, Pesten, a nemesi „második” szint „verbunkos” zenéjét, vagy ahogy, még korábban, az erdélyi szász Johann Martin Stock örököltette meg, a nemesi divattal kapcsolatos kuriózumként, a muzsikáló galántai cigányokat. Bibó István említett tanulmánya szerint a nemesi-nemzeti mozgalom azért nem produkált önálló építészeti munkát, mivel úgy látszik: „az építésznek jobban kedvezett a II. József-féle felvilágosult abszolutizmusnak a polgári fejlődést szorgalmazó irányzata, mint az ezután sajnos – a polgári haladással nagyrészt szembenálló módon fellépő nemesi nemzeti ellenállás”. Amit azonban szeretnénk két megjegyzéssel megtoldani. Az egyik az, hogy a felvilágosult rendiségnek – hiszen ilyesmi csak tőle volt várható – lényegesen rövidebb idő állt rendelkezésére a kibontakozáshoz, hiszen a francia háború már 1792-ben megindult. A másik pedig az, hogy a felvilágosult rendiség, bár politikailag a felvilágosult abszolutizmus-sal szembenállt, bizonyos vonatkozásokban vele együtt eltért a régi rendiségtől és kész volt átvenni a jozefin rendszertől olyan korszerű gazdasági, műszaki stb. kezdeményezéseket, amelyek az ő törekvéseinek is megfelelték. Ez világosan kitűnik például Skerlecz Miklósnak, a Kereskedelmi Bizottság számára 1791–1792-ben írt munkálataiból, amelyek helyenként kifejezetten rosszállják is azt, hogy a megyei nemesség retrográd elemei az ilyen újításokat siettek felszámolni. A felvilágosult rendi program ugyanis szintén a feudális állam korszerűsítését tűzte ki célul, és csak abban képviselt a felvilágosult abszolutizmustól valami lényegesen különbözőt, amiben politikai céljai eltértek, így a képviseleti rendszer vagy a vámpolitika, a gazdasági és politikai egyenjogúsítás dolgában. Az építészeti oktatásán, szakmai céljain egyelőre nem kellett módosítani, azok továbbra is elfogadhatónak, folytathatónak tűntek.

Még kevesebb idejük, alkalmuk és okuk volt eltérni a felvilágosult abszolutizmus alatt kialakult képzőművészeti gyakorlattól a harmadik, antifeudális tendencia képviselőinek, hiszen ezek az értelmiségiek egészen 1790-ig maguk is a jozefin rendszer reformjait támogatták. Valami újat talán Kármán Uránija látszott ígérni, már a visszahullás küszöbén (1794/95), amely több – ha nem is eredeti cikkben a klasszicizmus merev, görög mintákat másoló változatával szemben a késő reneszánsz és kora barokk festők némi pozitívumait fedezte fel. De midőn metszetet közölt, egy kandallóról, az a klasszicizáló késő barokk „copf” vonásait mutatta.

1790–1795 között, mint említettük, egymás után mindhárom felvilágosult politika

elbukott és a rendi nacionalizmus, a hátrahúzó feudális erők kerültek uralomra. 1795 után a progresszió hosszú hullámvölgye következett, amelyből csak a reformkor, 1830 után hozott azután valóban kiemelkedést. A felvilágosodásnak törekvései nem mind tűntek el teljesen, sőt a politikailag nem exponált területeken folytatódhattak, csak éppen megnyírbáltan úgy, ahogy a nemességnek az új feltételek közt is veszélytelennek, sőt szükségesnek tűntek. A nyelvújítás végbement. Megalakulhatott a Nemzeti Múzeum. Kibővült az új, „racionális” módszereket propagáló agrár szakirodalom. S a példák még folytathatók, csak éppen nem változtatnak a lényegen. A fordulatot alapvetően, mint láttuk, a francia fejleménytől megriadt nemesség és udvar kézfogása idézte elő a külső és belső veszélyekkel szemben. De az is megkönnyítette, hogy a háborús konjunktúra következtében a feudalizmus már-már akadozó gazdasági rendszere ismét jobban működött, a piac, az agrár kivitel lehetőségei nőttek, az árakkal együtt, a kereskedelem megélénkült, főleg a jelentős városi központokban, és még a szegényes hazai ipar is kezdett valamennyire lábrakapni. A városok, mezővárosok fejlődéséről, a nemesi és polgári életforma új igényeiről sok egykorú tanúbizonyságunk beszél. Mindez kétségkívül elősegítette a polgárosodás feltételeinek tovább-bontakozását, de egyelőre *nem* a polgári átalakulás óhajának, szándékának jelentkezését, terjedését a kiváltságosak körében. Az anyagi feltételek kedvezőbben alakultak a korábbinál. A viszonylagos hitel- és pénzbőség, a meginduló infláció ingatlanszerzésre, klasszicista kastélyok, kúriák és városi lakóházak építésére ösztönözte a jobb módú nemesi és polgári rétegeket. Ezek az építészeti emlékek, amelyek sajnos nem mind maradtak ránk, máig szépek és értékesek. De vajon a kor művészi termése általában, ha mondjuk, a festészetre stb. is gondolunk, valóban arányos volt-e az új lehetőségekkel?

A modell változásai, bár közvetettebb, áttételesebb módon, kihatottak a művészetekre is. Így a művészek és általában az értelmiségiek társadalmi helyzetére. Nemzetközi tájékozottságuk, utazásaik, a cenzúra által átszűrt olvasmányaik köre egyre szűkült. A megrendelők világa is módosult. A korszerű követelmények irányító szerepe elakadt. A nemesi felvilágosodással jelentkező új igények a fejlettebb ízlés velejárói hátraszorultak az alaptendenciával együtt – és helyettük előretört a nemesi „második” szint minden velejárója. Figyeljük csak meg, hogy egy olyan felfelé igyekvő tehetség, mint Ferenczy István, mennyire a kismemesi-mezővárosi mentalitásból, elmaradt eszmevilágból indul. Nemcsak arról van szó, hogy a felvilágosodás áramlata gyengülőben, elapadóban volt, hanem hangsúlyozottan arról is, hogy vele *szemben* mindinkább uralomra jutott egy világnézetileg, eszmeileg ellenkező előjelű irányzat, a feudális nacionalizmus, amely az elmaradt nemesi rétegek irodalmi, művészeti „ízlését” juttatta nagy szerephez. Lehet, hogy az írás és a nyomtatott betű terjedése szélesebb nemesi rétegeket érintett, mint korábban. De ezek is inkább az elmaradt mentalitás tartalékai voltak. A laicizálódás kétségtelenül tovább folytatódott, de a nemesi uralom érdekében. S a nemesség, ha úgy látta jónak, összefogott a klerikalizmussal is. Az alkalmi irodalomtól, egyházi beszédektől, prédikációktól kezdve az éneken át a zenéig – a verbunkosig – a feudális nacionalizmus minden eszköze bevetésre került az ősi „nemzeti” erények, eszmények, vagyis igazában a feudális kiváltságok védelmében. Az egyik fő problémát éppen abban látom, hogy vajon ezek után nevezhetjük-e ezt az egész időszakot a „felvilágosodás korának”. Vajon az, ami a felvilágosodásból a vereség után is folytatódhatott, és ami persze nem

kevés, valóban meghatározóan ellensúlyozhatja-e mérlegünkben ezt a szembetűnően uralkodó, retrográd alaptendenciát? Nem nagyon hiszem.

Az ellen persze, ha specialistáink „Művészet Magyarországon 1780–1830” címen rendeznek szép kiállítást és adnak ki ezzel kapcsolatban igen tanulságos kötetet, semmi észrevételünk nem lehet. Sőt hálások lehetünk nekik, hogy ennek az időszaknak anyagát így, együtt feltárják és megismertetik velünk. Az a benyomásunk azonban, mintha az 1980-as és előtte az 1978-as kötet programtanulmányai tovább mennének ennél. Ben-nük arról olvasunk, hogy ezzel „az újabban a felvilágosodás korának nevezett évtizedek” periódusa, amelyben főleg a korai klasszicizmus stílusa érvényesült, az 1795 után mutatkozó némi nehézségek ellenére „a kialakuló polgári művészet első időszaka volt”, és eszméletörténetileg a felvilágosodás áramlataiban gyökerezett. Ez utóbbi megállapítás, mint ami jócskán túl is tekint a művészettörténet körén, azt hiszem ebben a formában valóban nehezen volna a modellel összhangba hozható. Valami olyasmit feltételez, mint-ha a fejlődés a francia forradalom pozitív hatásából kiindulva a régi, vallásos-feudális világból egyenes vonalban vezetett volna az új, világi, polgári világ felé. A valóságban azonban a fejlődés nem haladt ily egyenes vonalban és az a régebbi, téves elképzelés sem tartható, mintha a köznemesség folyamatosan, ekkor is a haladás és nemzeti szabadság ügyét képviselte volna. Az említett két tanulmány a felvilágosodást jellemzően magyar specialitásnak gondolja, hogy valami sajátosan nemzeti színezetet kapott (1978). Ilyesmit ír az ötvenes évek elején Waldapfel József is a felvilágosodás magyar irodalmáról készült, erősen dogmatikus-nacionalista könyvében. A nemzeti vonás ugyanis nemcsak a magyar felvilágosodást jellemezte, hanem például más szomszédos népeket is. Azt olvassuk továbbá, hogy nálunk jellemző „a nemzeti tudat erősödése, a nemzeti eszméért folytatott küzdelem érvényesülése”. Csakhogy nálunk ekkoriban legalább kétféle „nemzeti” motívum jelentkezett, egymással ellentétes világnézeti előjellel. A felvilágosult rendi mozgalom és az antifeudális reformtendencia, a volt magyar jozefinistáké, új előremutató nemzeti törekvéseket képviselt, az utóbbi egyenesen a polgári átalakulás felé irányult. A feudális nacionalizmus viszont nem a felvilágosult progresszió és a polgári nemzet érdekében, hanem éppen annak ellenfeleként, a régi, szűk körű rendi, nemesi „nemzet” uralmának fenntartásáért hadakozott. Vagyis nem minden tekinthető felvilágosultnak, haladónak, ami „nemzeti” jelszavakkal jelentkezett.

Az 1980-as kötet bevezetője szerint a nemzeti motívumnak szerepe volt a tájkép és a népeletkép térhódításában is. Lehet. Az ilyenféle képeknek valóban lehet, egyebek között, ilyen interpretációja is. Az a benyomásunk azonban, hogy Bikessy–Heinbucher népviseleti ábrázolásai, Franz Jaschke, Stark János, vagy akár a bécsi Joseph Fischer tájképei talán nem annyira a magyar nemzeti törekvések, mint inkább a soknemzetiségű monarchia 19. század eleji birodalmi patriotizmusa talaján születtek, az ezeket azután felhasználó, közreadó Bredetzky Sámuel, Csaplovics János, vagy Mednyánszky Alajos pedig közismerten e birodalmi irányzatnak többhelyt már romantikával átszőtt változatát képviselték.

Azt, hogy a történeti témák mily eltérő, változó értelmezéseken estek át, jól rámutat Galavics Géza egyik cikke az 1980-as kötetben. Ez felismeri, hogy a nemesség, mely 1795 után Béccsel összefogott és „feudális nacionalizmusa mögé húzódott vissza”, az ősi nemesi dicsőség magasztalását követelte meg az irodalomtól, a történetírástól, és persze a művészettől is, hiszen „a felvilágosodás történetiflozófiája idegen volt gondol-

kozásától”. Az udvar és a rendek közt persze volt, maradt feszültség, és ez meg is jelent, midőn olykor, rövid életű békék idején, a külső és belső veszély csökkenni látszott. De mihelyt újra megnőtt, az együttműködés is megint helyreállt, egészen 1815-ig, bár az udvar 1811, a devalváció okozta konfliktus után jó ideig országgyűlést sem hívott össze többé. Hozzátehetjük, hogy a magyar rendek feudális ellenzéke az 1820-as évek elején megerősödött és ekkor kezdett, részben Fessler történeti munkái nyomán, a német romantika motívumaival átszíneződni, amelyek azonban persze lényegesen különböztek az 1830 utáni reformkor liberális, nemzeti romantikájától. S midőn 1821 után a négyhatalmi nemzetközi rendszer megingott, Metternich hajlandó lett ismét a magyar feudális ellenzékkel való együttműködéshez visszatérni, és hozzájárulni 1825-ben az országgyűlés összehívásához, hiszen ez a rendiség a világ új, liberális tendenciáival szemben az ő szövetségésének volt tekinthető. Nem meglepő, ha József nádor 1822-ben adott megbízást egy Zrínyi-kép festésére.

E nemesség soraiból lépett elő 1830 után, a nemzetközi politikai válság nyomán, a liberális reformellenzék is, de az már a nemzeti önrendelkezés és a polgári haladás ügyét *együtt* képviselte. E reformerek már nem vállalták többé a kacagányos apák feudális eszményeit. Hogy mennyire nem, azt jól mutatta Bajza József fellépése Horvát István ellen. Örvedetes, hogy itt, a művészettörténészek körében nem kell vitáznunk a reformkor kezdetének időpontján. Annyival is örvedetesebb, mivel ma is akadnak könyvtörténészek is, akik vagy a nemesi hagyománytól, vagy annak ötvenes évekbeli felújításától, illetve az $M_2 + P_2$ képletétől nem tudván elszakadni, marginális jelenségekre hivatkozva még mindig 1825-nél szeretnék a magyar reformkort kezdeni. Vagyis nem veszik tudomásul, hogy a reformkor a magyar fejlődésben politikai történeti kategória, a modell változásaiból adódó, új szakaszt jelenti 1830 után. A művészettörténészeknek inkább az 1790–1830 közötti szakasz alapjellegének meghatározásával kapcsolatban szeretnék egy-két problémát meggondolásra ajánlani. 1790 után a felvilágosodás, igaz, egy ideig még tovább ível, de azután lehanyatlak és helyette az ellenkező előjelű feudális nacionalizmus válik uralkodóvá, amely a 10-es évek végétől a német romantikától is átszíneződik. Mindezzel szemben éppen a reformkor fog majd a felvilágosodás valóban pozitív, haladó társadalmi-nemzeti célkitűzéseire ismét visszanyúlni. Így aztán nemigen merném az 1790–1830 közti időnek egészét – a különösen ellentmondásos utolsó szakasszal együtt – a „felvilágosodás korának” nevezni. Az egykorú realitások mérlegét tekintve ez inkább a felvilágosodás válságának, illetve a rendi nacionalizmus uralmának és változásainak volt időszaka. Erről bizonyára lesz még alkalmunk eszmét cserélni. De annyi biztos, hogyha történeti, társadalmi modellünket minden oldalról ennyi hasznos, tanulságos eredmény, elemzéssel fogják gazdagítani, ha minden kutatási ágtól ennyit tanulhatunk, akkor mi, történészek teljesebb, igényesebb, helytállóbb képet tudunk adni Magyarországról a 18–19. század fordulóján.

TÖRTÉNETSZOCIOLÓGIA ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNET

Előre is elnézést kérek, hogy csak részben beszélek arról, amit a meghívóban közölt cím sejtet, de amikor a címet megadtam, még nem tudtam pontosan, hogy milyen viszonylatban kerül sor e rövid hozzászólásra, illetve nem ismertem még Szabolcsi Hedvig gondolatgazdag vitaindító előadását. Ezért inkább öhozzá kapcsolódom és csak felületesen utalok néhány olyan kérdésre, amely a történetpszociológia és a művészettörténetírás viszonyára vonatkozik, hiszen annak teoretikus tárgyalása ugyancsak messzire vinne.

Úgy vélem, a mai megbeszélés célja mindenekelőtt annak vizsgálata, hogy helyes irányba tapogatódzik-e művészettörténetírásunk, amikor a kb. 1780–1830 közötti időt önálló művészettörténeti korszaknak minősíti, hangsúlyozván ugyan *átmeneti* jellegét, amely – mint ahogy Szabolcsi Hedvig megjegyezte – „más művészeti korszakokhoz, mind a megelőzőhöz, mind az utána következőhöz képest, a művészet szempontjából történetileg hátrányosabb időszakot ölel fel; így nem meglepő, hogy viszonylagosan szegény kiemelkedő műalkotásokban, illetve azok sorában”.

Nem egyszerűen arról van szó, hogy művészettörténetírásunk a felvilágosodás eszmétörténeti és művelődéstörténeti korszakmodellje által inspirálva, ahhoz hasonlóan akar felállítani egy művészettörténeti korszakmodellt, hanem a kutatómunka során mind több olyan mű, műcsoport vált ismertté vagy került új megvilágításba, amely eltért az 1780 előtti, illetve az 1820-as évek utáni jelenségektől. A nemrég publikált tanulmánykötet és a mostani kiállítás ezért hipotetikusán önálló – ha ugyancsak átmeneti jellegű – művészeti korszakot tételezett. Mondani se kell, hogy mindez nem csupán elvont művészettörténeti kérdés, hiszen ha a művészetben is kimutatható egy viszonylag önálló felvilágosodás-korszak, akkor az feltétlenül visszahat a felvilágosodás művelődéstörténeti korszakkonceptióra, másrészt pedig le kell vonni az ebből fakadó következtetéseket mind a múzeumi munka, mind a művészettörténeti kutatás területén. Hiszen, ha egy adott időszakasz művészetét vizsgáljuk vagy állítjuk ki egy múzeumban, egészen más probléma vetődik fel, ha azokat csupán a *még* vagy a *már nem* viszonylatában szemléljük, mintha bizonyos strukturális összefüggést tételezünk közöttük. Jogos vagy szükséges-e például egy múzeumi történeti kiállításon a késő barokk és a kora klasszicista stílusú műveket bemutató termék közé beiktatni egy olyan részt, amely egyik is, másik is, de egyúttal mégsem csupán ez, vagy az, hanem önálló minőség?

Ezzel azonban el is érkeztünk az egyik alapvető problémához: míg beszélhetünk késő barokk és kora klasszicista stílusú festményekről, szobrokról, grafikákról, felvilágosodásstílusúakról nem. Márpedig, valljuk be, bármennyire túl is van a művészettörténetírás a

homogén-stílusú korok gondolatkörén, vagy szélesebb értelemben a stílustörténeti korszakoláson, mégis kimondva, ki nem mondva, – gyanús egy olyan művészettörténeti korszak, amelyben nem lehet kitapintani önelvű stílus dominanciáját, amely ugyan nem feltétlenül homogenizál minden jelenséget, de mégis dinamikus, szabályozó szerepet játszik, mégpedig nem csupán a művészeti szférában?

Bocsánatot kérek az itt ülő korszpecialistáktól, hogy hozzá merek szólni e problémához, de úgy vélem, az adott korra jellemző sajátos problémák mellett általánosabb módszertani kérdés is felmerül. A művészeti korokat ugyanis nem lehet egyforma mércével mérni, egyforma kritériumok alapján megítélni. Igaza van Hans Sedlmayrnak, aki egy korszak szellemi struktúrájáról írva megfogalmazta, hogy hiba lenne az egyedi mű zártságának megfelelően beszélni egy korszak zártságáról. A struktúrában belül ugyanis opponáló vagy kisebbségben levő tendenciák is léteznek, amelyeket az uralkodó szellem csak felületesen érint, más szellemhez tartoznak (megelőzőhöz, vagy prófétikusan anticipálnak). A kor zártságának kérdése empirikus tények elemzése után konstalálható csupán, s ugyancsak veszélyes ezeket egy előre meghatározott stílusfogalom alá vetni.

Hogy az adott korszakban ilyent jelenleg egyértelműen nem tudunk meghatározni, illetve a kor összetartó vonásai a stílus szintjén inkább csak sejtődnek, fogalmilag még nem általánosíthatók, annak oka lehet, hogy a kutatás jelenlegi fejlettségi foka, empirikus ismereteink még nem olyan mélyek és számosak, hogy a sztereotípen visszatérő sajátosságok involválják ezt az általánosítást. Továbbmenve: a sztereotíp vonások nem ragadhatók meg a stílus szintjén, azaz nem tudnak paradigmátikus modellé szilárdulni, vagy azért – mint ahogy Szabolcsi Hedvig előbb idézett néhány sora sejteti –, mert a kor nem volt alkalmas a paradigmátikus modell rangjára emelkedő műalkotások létrehozására, vagy a korszakban létrejött művek között a kohéziót nem elsősorban stílusbeli, hanem sokkal inkább más, mindenekelőtt funkcionális rokonság biztosította.

Minden korszakot – akár a szélesebb értelemben vett, tehát az egész kulturális mezőt magába foglalót, akár a kulturális mező viszonyrendjén belül dinamikus elemként funkcionáló művészetet – megkülönböztethetjük a homogén vagy heterogén struktúra szerint is. A homogén korokat a művészet funkciójának nagyobb történelmi szakaszra érvényes, kodifikált állapota jellemzi. Magától értetődően a homogeneitás ez esetben is csak viszonylagos minőség, hiszen még racionális szinten is csak fenntartással beszélhetünk homogén struktúráról, mégis viszonyfogalomként operatív kategória. A viszonylagosan homogén kultúrák struktúrájában találhatók olyan vonások, amelyek kedveznek a korstílussá szerveződés folyamatának, megtalálható a képalkotó tudatmechanizmus, a koncipiálás, a gondolkodási formák egyöntetűvé válásának lehetősége.

Nem kell sok bizonygatás ahhoz, hogy a 18–19. századforduló, az európai kultúra nagy korszakváltása inkább minősíthető heterogénnek, mint homogénnek, márpedig ez szükségképp tükröződött a művészetben. Adolph Tomars szociológus a társadalmi struktúrát illetően szellemesen megkülönböztette a „korporatív” és a „kompetitív” típust, az utóbbi kialakulását az európai kultúrában a feudális struktúra válságával hozva kapcsolatba. E kompetitív struktúra kibontakozása a 18. század második felében mindinkább éreztette hatását a művészetben is, megerősítve a realiztikus, individuális és purista tendenciákat. E folyamat velejárója volt a művészet szekularizációs folyamatának gyorsulása, a társadalmi rétegek specifikus szimbólumtárának kiszikkadása, a realista, tudományos ember és természetmegfigyelés megerősödése, az egyediség, a partikularitás

iránti fogékonyság, a művészet individuális funkciójának előtérbe kerülése, a művészetnek az emberi élet és természet mindenfajta specifikus tartalmára való kiterjesztése és így tovább.

Kétségkívül az 1780–1830 közötti szakaszban, ha bátortalanul is, de megindul e folyamat, azaz a korporatív struktúra lassan kompetitív jellegűvé alakul. Hangsúlyozni kell azonban, hogy lassú folyamatról van szó, amikor is az innováció követelménye még nem került a hagyományörzés és -rögzítés funkciója elé. A kor művészete jellegzetesen még a „langue” és „parole” közti köztes területen áll, amikor még erősek a vizuális köznyelvnek, ikonográfiai apparátusnak, képi toposzoknak a korábbi szakaszban konvencionált formái, ám jelentkezhetnek már új proporciók, kísérletek is, – mint ahogy Szabolcsi Hedvig hangsúlyozta bevezető előadásában.

A kor átmeneti jellege e téren is szembeötlő. A kor művészete a barokknak már csak fáradt formasablonjait konzerválja, a barokkban már nem találja meg adekvát kifejezési lehetőségét. Nem is találhatja meg, hiszen a kor legfelületesebb művészetszociológiai vizsgálata is szembe találja magát a művészet funkcióváltásának tényeivel, a mecenatúra lassú átalakulásával, a polgári nyilvánosság új formáinak megerősödésével, az új társadalmi igényekkel. Közismert, hogy minden társadalom kidolgoz bizonyos számú olyan jelet, amely megfelel a cselekedeteit megszabó értékek együttesének. E jelek a képzőművészetben vizuális és plasztikai szkémák, az építészetben szimbolikus és architektonikus formák rendszere, amelyek az adott korban reprezentatív példákat követve konvencionálódnak. A barokk reprezentatív művészete ekkor már elveszítette talaját, az érzelemre hatni akaró dekorum, az érzéki-szenzuális révület, a transzcendentális ihletettség helyett sokkal inkább a racionális, intelligibilis, kognitív, didaktikus, fogalmi jelleg, illetve ennek képi nyelvre való illusztratív fordítása került előtérbe. Amennyiben pedig ha felcsillan a szenzibilitás, az már az új, a polgári érzelem, tehát nem reprezentatív pátoosz, hanem az intim szféra részese.

Úgy vélem, ha az adott időszakot korszakká szervező tényezőket kutatjuk, úgy mindenekelőtt e vonásokat és nem a par excellence stílusbeli sajátosságokat kell szemügyre venni, illetve struktív tényezőnek tekinteni. A korszakmodell felállításának fókuszában tehát mindenekelőtt a művészet funkcióváltásának, új funkciójának kutatása kerül.

Tudom, hogy a *funkció* terminus ugyancsak sokjelentésű és használatában összemosódik a Leibniz-féle matematikai értelmezés, a biológia és a strukturális antropológia funkcióértelmezésével, a jelen összefüggésben azonban nincs lehetőség annak vizsgálatára, hogy miként határozhatjuk meg a művészet funkciójának történelmileg állandó és változó mibenlétét. Arra azonban röviden utalni kell, hogy a művészetre különösen jellemző az, amit a funkcionista szociológia, különösen Robert K. Merton mond bizonyos társadalmi jelenségek funkcionális és diszfunkcionális szerepéről, illetve, hogy a művészet területén is megfigyelhető a funkció és diszfunkció manifeszt vagy látens jellegének ketőssége. A művészet a felvilágosodás korában a ténylegesen még adott feudális struktúrával szemben igen sok vonásában már diszfunkcionális szerepet játszik, jóllehet ez az esetek túlnyomó részében látens jellegű és nem elsősorban a formai kérdésekben, mint inkább a korábbi ikonográfiai apparátus jelentésmódosulásában, a szimbólumvilág változásában és a művészet racionális, megismerő szerepe hangsúlyosabbá válásában, tehát tartalmi szinten mutatkozik meg.

E didaktív, fogalmi jelleg is hozzájárul ahhoz, hogy viszonylag kevés jelentős mű szü-

lethetett, illetve hogy az iparművészet és az építészet fejlődése megelőzte a képzőművészetét és a képzőművészetben belül is kitüntetett szerepet játszik az illusztráció. A jelenítés és a művészet létrehozta érzéki megjelenési mód között ugyanis a művek túlnyomó részénél csak közvetett a kapcsolat. A tulajdonképpeni tartalom fogalmi jellegű, önmagában létező és verbálisan is definiálható szubsztancia, amely a formával a test és a ruha kapcsolatban áll, azaz a tartalom és forma — ellentétben azzal, amit Hegel meghatározott a klasszikus művészetre vonatkozóan — nem „kéz a kézben járnak tökéletesedésükben”.

Ugyancsak az intelligibilis, racionális és didaktív jelleg következménye volt, hogy a művészet sokrétű funkciói közül a korban a megismerő és a kommunikatív funkció került előtérbe. E vonás pedig szükségképp szoros kapcsolatot létesített a kor irodalmi, fogalmi gondolkodásmódja és a képzőművészeti gondolkodás és kifejezés között, ez utóbbi önelvűsége némiképp háttérben maradt. A kor művészetének értelmezéséhez ezért nélkülözhetetlen a szemiotikai megközelítési mód, az irodalmi és a képzőművészeti „discours” közös vonásainak analízise, s gondolom, a kutatás további fázisában erre a művészettörténetírásnak is figyelnie kell.

Összefoglalva: az eddigi kutatás, a tanulmánykötet és a kiállítás tükrében operatívnak látszik az adott korszaknak a következő korszakot előkészítő, megalapozó, átmeneti jellegű, ám sok vonásában önálló művészeti korszakként való tételezése. A korszakon belüli kohéziót azonban nem elsősorban formai-stílusbeli sajátosságok biztosítják, hanem funkcionális jellegű tényezők. A minden korban jelentkező konvencionáló és innováló erők között még viszonylagos egység figyelhető meg, a forma terén még igen erős a konvencionáló erő, az újítás inkább a funkciókban, a művek jelentéskörében és nem is annyira megoldott művekben, mint inkább kísérletekben, tervekben, szándékokban és a racionális meghatározó megerősödésében rejlik. Épp e vonásokban mutatkozik meg a kor átmeneti jellege.

IRODALOMTÖRTÉNET ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNET

Ha az író akár gyakorló képzőművészként, akár a képzőművészet elméletírójaként vagy kritikusaként, akár egy műtárgy megrendelőjeként, de akár csak egyszerű műélvezőként lép eléünk (s a felvilágosodás korában egyik sem olyan ritka eset), akkor voltaképpen már ki is lépett az irodalomtörténet illetékességi köréből s átlépett a művészettörténetébe, hiszen ilyenfajta tevékenységét megfelelő módon értelmezni nyilvánvalóan csak itt, ennek a másik tudománynak a közegében lehet. Más kérdés, hogy ezeket az értelmezéseket a maga részéről azután aligha nélkülözheti az irodalomtörténetírás, hiszen így olyan információkat kap saját kutatási területéhez, amelyek nagyon is lényeges információk, mivel a szóban forgó szerzőnek a művészetről általában vallott nézeteivel vannak összefüggésben, vagyis: részét képezik *esztétikai* tudásának. Nyilván ezért van, hogy az irodalomtörténész néha követi is hősét e másik tartományba, de – fontos hangsúlyozni: irodalomtörténészként – kirándulása eredményes csak akkor lehet, ha a határvidéken portyázik, ha tehát a szóban forgó (az író által létrehozott, megrendelt, interpretált) műtárgy nem mint képzőművészeti alkotás, hanem mint *jelkép* mutatkozik meg számára, azaz: ha a kor tudattörténetéhez áttétel nélkül kapcsolódó s onnan közvetlen módon kifejthető értelmét kutatja. Két, egymástól ugyan eltérő, de ebből a szempontból közös elemeket tartalmazó példával próbálnám meg ezt a viszonyt, a két tudományág együttműködésének lehetőségeit és határait magábafoglaló viszonyt megközelíteni.

Batsányi János tudvalevőleg igen nagyra becsülte az 1770-es évek magyar íróit, Orczy Lőrincet, Ányos Pált, Bessenyei Györgyöt s tisztelte Báróczi Sándort is: már 1786-ban, pályakezdésének idején versben ünnepelte meg a hetvenes évek legtermékenyebb magyar prózaíróját. Közvetlen kapcsolatba azonban csak 1796-ban kerültek, azután, hogy Batsányi kiszabadult a börtönből, Báróczi ez idő tájt anyagilag is segítette az otthontalan és magára maradott költőt. Ekkor történt (s talán éppen ezért), hogy Batsányi metszetet akart készíttetni már idősödő barátjáról. A két író között azonban némi nézeteltérés támadt: Báróczi „negligé”-ben szeretne volna lerajzoltatni magát – ahogyan azt nálunk Ráday Gedeon is tette –, az erőszakos ifjabb pályatárs viszont uniformist, sőt, párdübbört erőszakolt rá, amit pedig – mint az esetről később Kazinczynak beszámolván megvallja Báróczi – „mindnyájan utáltunk” s bár majd „megrepedt mérgében”, végül is azért engedett a „violentus” barát óhajának. Ez a furcsa kis vetélkedő, ha mégoly szerény módon is, de nyilván adalék a művészettörténet számára, egyebek között és főleg azért, mert két megrendelői ízlés csap össze benne, de adalék – teljesen függetlenül az elkészült mű kvalitásától – az irodalomtörténet számára is, hiszen a „negligé” és a pár-

ducbőr jelmezei olyan jelképek, amelyeknek a kor eszméletörténeti kontextusában különleges értelmük van. A kis jelenet így az első pillantásra paradox tanulsággal szolgál, hiszen az olyan jellegzetes nemesi viselethez a tapolcai vargafiútból lett, börtönviselt jakobinus, a „negligé”-hez pedig az előkelő családból származott testőrtiszt ragaszkodik, s ezt az irodalomtörténetnek figyelmeztetésként kell felfognia: a „nemesi” és a „nemzeti” közötti viszony aligha volt teljesen egyértelmű viszony ebben a korban. A kis történet háttérében felbukkant már a másik s összetettebb példánk hőisének, Kazinczy Ferencnek az alakja is – róla ismeretes, hogy milyen mély vonzalommal viseltetett Canova iránt, tudjuk pl., hogy amikor 1806-ban kislánya, Iphigénia meghalt, Canova egyik szobrának másolatát akarta sírja fölé állítani. E vonzalom tényei elsősorban a művészettörténet által értelmezhető tények, de jelentőségük éppen ez értelmezés által lehetséges az irodalomtörténet számára, a vonatkozó megnyilatkozások ugyanis innen nézve nem a nyelvújítási harc vezéralakjának a képzőművészetekről alkotott nézetei rendjébe illeszkednek: ezeket a nézeteket az irodalomtörténetnek Kazinczy esztétikai tudásának részeként kell interpretálnia. Az ügynek azonban van egy másik oldala is s innen nézve megint csak mellékessé válnak a szóban forgó műalkotások kvalitásai – a szobrok ti. így elsősorban mint meglehetősen direkt jelképek mutatkoznak meg s Kazinczynak a halálról vallott álláspontjával vannak mély, belső összefüggésben, olyan eszmékkel, amelyekhez hasonlóan a századforduló táján Goethe és Schiller életművében található meg, itthon pedig Csokonainál és Kármánnál bukkanhatunk rokon motívumokra. Vagyis: az irodalomtörténet számára Kazinczy Canova-recepciója az 1800-as évek elején az író halál-fogalmának értelmezése szempontjából is jelentőséggel bír s lehet, hogy éppen ez a legfontosabb benne: e fogalom szerepét egy írói világkép elemei között talán nem is szükséges külön hangsúlyozni.

Az irodalomtörténet és a művészettörténet között tehát az első pillantásra is megfigyelhető egy határzóna, egy olyan tartomány, amely ténylegesen egy tartomány, csak éppen kettőnek látszik, mert az utazók, a művészettörténészek és az irodalomtörténészek nem ugyanarra figyelnek benne járva. A helyzet ugyanis a másik oldal felől nézve is hasonló. Mert amikor a művészettörténet nem magukat a műveket vizsgálja, hanem a művek születésének és befogadásának társadalmi összetevőit és feltételeit, akkor a dolog visszájára fordul (a másik oldalukat mutatják meg az iménti példák is) s ezzel – anélkül hogy kilépnénk ama tartományból – máris átlépünk az irodalomtörténeti kutatások körébe. S ez nem csupán azért van így, mert az adott kor irodalmának élete részét képezi a képzőművészeteket körülvevő szociológiai-művelődéstörténeti közegnek, hanem azért, mert annak gyakran a legérzékenyebb s ráadásul igencsak beszédes részét. A művészettörténet művelője így esetenként segítséget kaphat a mégoly kezdetleges stádiumban levő irodalomtörténeti kutatásoktól is, hogy azután tanulmányával – mint az pl. egy soproni lakóháznak a 18. század középső évtizedeiből való s Téli-maque bujdosásának szcénáit ábrázoló freskóinak elemzése esetében történt – éppen az irodalomtörténet némileg hézagos és hipotetikus téziseinek megerősítéséhez járuljon hozzá. Hasonló közeget – minden jel arra utal – az irodalomtörténet más esetekben is nyújthat a művészettörténeti kutatások számára. Így a magam részéről igen valószínűnek tartom, hogy az angolok 1780 körül hazánkban is megjelenő divatja, a műromok és a művadság iránti vonzódás összefüggésben van azzal az érzelmes hangoltsággal, amely – mint fordításaikból és olvasmányaikból elég egyértelműen kimutatható – az 1770-es évek végének mű-

veltebb nemesifjait, Bessenyei nemzedékének „utánpótlását” jellemezte. Nalácz József, aki ennek a fiatalságnak egyik reprezentatív alakja volt, 1783-ban jelentette meg Baculard d'Arnaud munkái alapján még minden valószínűség szerint az 1770-es évek végén összeállított, *Eufémia vagy a vallás győzedelme* című kötetét. Lefordította a maga korában igen népszerű szerző esztétikai jegyzeteit is, amelyek középpontjában annak a bejelentése áll, hogy sikerült megtalálni az „érzékeny Lelke gyönyörűségének egy újonnan fakadott forrását”, felismerte ugyanis, hogy „Szinte azt lehetne hinni, hogy a fájdalom az embernek természetes és az öröm csak ideig tartó érzékenysége. A Vers-szerzésnek és Kép-festésnek mesterségét csak akkor ditséri minden, a mikor meg szomorít ... Egy magas köszikláról zuhogó folyamatnak tekintete, mellyben a ledöntött nagy élőfák hengereknek, sokkal jobban fel indít minket, mint egy Patakotskának a szép Pásiton való lassu tsergedezése.

Az éjtszakának mély setétsége, melyet csak a tsillagok világítanak, sokkal jobban magunkba szállít, mint egy szépen fénylő nap. Gyakran el-hadjuk a leg kisebb sétáló helyeket, és inkább valami magános vad helyet keresünk mulatságunkra ...” Aki így gondolkodik és érez (s bizonyítható, hogy távolról sem csak Nalácz gondolkodott és érzett így) és aki teheti, aligha kétséges, hogy hogyan alakítja környezetét – a szövegben megnyilatkozó s az egész nemzedék helyzetével mélyen összefüggő mentalitás és a romkertek divatja között talán jól kitetszik az összefüggés.

Az ilyenfajta egybecsengések alapján azonban a magam részéről nem az analógiát, nem a fejlődéstörténeti párhuzamosságot hangsúlyoznám, érzésem szerint – az idézett példánál maradva – lényegibb kapcsolat van a hetvenes évek végén irogató és olvasó nemesifjak érzelmessége és a gotizáló kertek divatjának 1780 körüli megjelenése között, mint a kertek és a gotizáló építészeti későbbi produktumai vagy a („preromantikus”) testőrírók tevékenysége és a magyar irodalom későbbi, romantikus időszaka között. Talán inkább arról lehetne itt beszélni, hogy az irodalom a képzőművészetek irányába bizonyos esetekben kifejezője lehet annak, amit mostanában az irodalomtudományban egy kor elvárásai horizontjának neveznek. Erre feltehetően más korokból is lehet példát találni, de ezt a szempontot meggyőződésem szerint nagyon fontos figyelembe venni a felvilágosodás kor esetében, ahol a költészet és a vizualitás között – mint arról némi-képpen már árulkodott az iménti példa is – lényegi kapcsolat figyelhető meg. Igaz, 1766-ban jelent meg Lessing *Laokoón*-ja, amelyben (s korántsem előzmények nélkül) a nagy német bölcselő és író a horatiusi *ut pictura poesis* tézisének cáfolva az irodalom és a képzőművészetek közötti alapvető különbséget fejti ki. Csakhogy tanulmányának létrejöttében – egyebek között – nyilván az is szerepet játszott, hogy a bírált felfogás még egyáltalán nem volt élettelen felfogás: a bírált tézis virulenciájára is rávilágít az erőteljes kritika. S a kor költésztörténetében valóban meg is figyelhető egy ilyenfajta egyoldalúság: a 18. század európai költészetének jelentős és nagy hatású vonulata mintha éppen most szegődött volna igazán a festészet és a költészet belső rokonságát állító, csaknem kétezer éves formula követőjévé. A festőiség költői igényének ezt az eleveenségét azonban nyilvánvalóan nem a *De arte poetica*-ból kell levezetnünk – a látvány leírását elsődleges értéknek tartó poétai magatartás, amelynek a német Brookes-tól kiindulva az angol Youngon és a francia Delille-en át a mi Csokonainkig számos jelentékeny, de legalábbis nagy hatású képviselője volt, mélyen a „kor filozófiájába” gyökerezett. Ez a Gramscitól származó fogalom ebből a szempontból viszonylag homogén gondolati közeget jelöl,

mert a felvilágosodás áramában születő új filozófiai törekvések és a felvilágosodás áramába reagáló és így átalakuló-fellazuló hagyományos világkép változatai között – *csak* az irodalmi produkciók alapján – igen nehéz, ha éppen nem lehetetlen megvonni a pontos határokat. Az induló Bessenyei leíró költészete mögött pl. a szenzualizmusnak egy meglehetősen szélsőséges interpretációja áll, a fiatal Csokonai költészeti piktúrája pedig határozottan és egyértelműen a fiziko-teológiához kapcsolódik. Az előbbiről talán nem is szükséges bizonygatni, hogy milyen kardinális vonulatát képezi a felvilágosodás eszmerendszerének – ráadásul az érzékelés elsődlegességét állító ismeretelmélet a század folyamán egyre inkább antropológiai dimenziók irányába mozdult el. A mi Bessenyeinknél a hetvenes években pl. az ismeretelméleti mozzanatok szinte teljesen a háttérbe is szorultak, csakhogy az így előálló s materialisztikus emberfelfogás az ő esetében jó ideig egy vallásos világképen belül jut érvényre – verseiben ezért azután többet és nagyobb súllyal szerepel az Isten fogalma, mint mondjuk a jezsuita Faludi Ferenc költészetében. A fiziko-teológiáról Szauder József tanulmányai alapján eléggé ismertté vált a magyar szakirodalomban is, hogy a vallásos világkép modernizálásának egyik, a newtoni fizika tanulságaira épülő változata, amely az Isten létét munkájával, az érzékeinkben feltárolt világ szépségével, rendjével és (főleg) célszerűségével bizonyítja. Csokonai költészetének leíró technikája egy ilyen világkép birtokában és szolgálatában alakult ki – csakhogy ő mihamar levetkezi ezt a burkot és 1794 táján már egy holbachi típusú materializmus híveként (később pedig annak elégtelenségeivel viaskodó költőként) látjuk.

Mindennek alapján csak azt szeretném hangsúlyozni, hogy a felvilágosodás kora és a leíró költészet divatja között többféle módon is organikus volt a kapcsolat, érthető tehát, hogy az a költészet, amely a felvilágosodás korának irodalmában egy jó ideig előtérben állott, sőt, divatos tendencia is volt, mélyen át volt itatva a vizualitás igényével. Talán nem túl nagy logikai csúsztatás ebből arra következtetni, hogy ennek az igénynek voltaképpen címzettje a festészet műzsája volt, pontosabban: ő is volt. Az azután külön kérdés, hogy mennyiben válaszolt a kor képzőművészete erre a hívásra – a jelek arról árulkodnak, hogy nálunk erre a válaszáadásra nemigen került sor. Némileg paradox módon, de úgy is fogalmazhatnánk, hogy a költői leírások divatjában egy nem létező (mert a művészt még eltartani nem képes) közönség máris létező várakozásának jelzéseit kell sejtenuk.

A 18. század azonban tudvalevőleg – s nem kis részben az imént vázolt tendencia jelenléte miatt – nem tartozik a világirodalom nagy költői korszakai közé, ekkor elsősorban a zene és a filozófia területei hozták a leggazdagabb termést. De ez nem ide tartozó kérdés, már csak azért sem, mert jelentős költői teljesítmények létrejöttek e tendencia sodrában is – a mi Csokonaink úgy volt európai nagyságrendű költő, hogy életművében a leírás mozzanata igencsak az értékes elemek közé tartozik. Éppen ezért s éppen Csokonai költészetével kapcsolatban merülhet fel egy olyan elemzés igénye, amely a Csokonai-versek által konstituált térképzetekre, a csokonais (Lukács György fogalmát kölcsönözve) „kvázi-tér”-re irányulna. Ez a szempont a Csokonai-kutatásban eddig tudtommal nem került szóba, pedig igen valószínű, hogy nem lenne tanulságok nélkül való egy ilyen irányú munka. Természetesen itt csak az ötlet szintjén vehetem fel, hogy az ő költészetének egyik s elég feltűnő vonása az, hogy vagy nagyon szűk teret gondol el, olyat, amelyben az egyébként apró tárgyak és jelenségek is óriásira nőnek, vagy olyan tágas tér képzeke születik meg verseiben, amelyben a nagyméretű dolgok is kicsinynek látszanak.

Az a távcsővel való játék, amelyre a *dr. Földinek egy töredék* című verse épül (a távcsőbe kukucskálva a Föld féléreitt citromként lóg a nagy Semminek ágán, de ha az „öregbítő cső” másik végéről szemléli a világot, akkor behemót szörnyetegnek látja a bolhát is) egyáltalán nem elszigetelt, inkább összegző jellegű pillanat a Csokonai-életműben; a térszűkítés és a tértágítás benyomásom szerint egyike a költő látásmódjában a leglényegesebb, a világképben gyökerező s formateremtő erővel bíró sajátságoknak.

Befejezésként igen röviden szeretnék kitérni a stílustörténet problémájára. Ez érintkező területnek számít a művészettörténet és az irodalomtörténet között, véleményem szerint azonban a jelenlegi helyzetben szerencsésebb, ha ezek a kutatások külön folynak – egy későbbi interdiszciplináris szemlélet kialakításának jegyében. A magam részéről ugyanis úgy látom, hogy a felvilágosodás kori irodalom kutatásának ez a leginkább neurálgikus pontja, olyannyira neurálgikus, hogy az utóbbi időben már nem is nagyon esik róla szó, még nemzetközi fórumokon sem. A bajok gyökere talán abban lehet, hogy míg az előző, lassúbb anyagcseréjű korokra vonatkozóan a *művelődéstörténeti periódus* fogalma megadta a konszenzus lehetőségét, a romantikával kezdődő s felgyorsult ritmusú időszakban pedig az *irányzat* fogalma vezérelte nyugodtabb mederbe a stílustörténet problémavilágát, addig a felvilágosodás kora, amely ráadásul elsősorban eszméletörténetileg meghatározható időszak, a kettő között maradt, s vagy a „lenti” vagy a „fenti” típusú kategóriákat próbálták meg alkalmazni rá. Most úgy látszik, hogy az utolsó szó azoké, akik „fentről”, tehát az irányzatok felől közelítik meg a kérdést, a 18. század komplexitását védve a homogenizáló törekvésekkel szemben. Ez a szemlélet céljait illetően természetesen mélyen helyeselhető, csak hogy egyre inkább feltűnik, hogy az egy nagy homogenitás elleni csata eredményeként sok kis homogenitás jött létre. Az irányzatok itt nem csak úgy élnek egymás mellett, hogy közben nem is befolyásolják a másik entitását, de ötvöződve, sőt egy-egy életműben szintetizálódva is megmaradnak azok, amik eredetileg voltak, elérvén így a homogenitás abszolút fokát, hiszen újabb minőség semmilyen eljárással nem alakul ki belőlük, miközben ők maguk egyre kisebb egységekre osztoznak, amelyek értelmezése aztán szinte kutatónként változik. S nem csak – például – a klasszicizmus – fogalma aprózódik egyre tovább, de már egy-egy jelentős alkotó (mondjuk Rousseau) követése is „izmust” hoz létre.

Ha ebből a szempontból itt-ott találhatók is vitatható mozzanatok, a felvilágosodás kora foglalkozó magyar művészettörténészeknek az utóbbi években elért s részben már közkinccsé is vált eredményei nem csak rendkívül impozánsak, de a fenti kérdéskörben is rugalmasabb szemléletet és egészségesebb stratégiát tükröznek. Mégis: a probléma természetéből adódik, hogy a megoldást aligha lehet rájuk áthárítani, azt megközelíteni csak a komplex módon felfogott kulturális közeg teljes feltárása révén lehet.

A MŰVÉSZET A FELVILÁGOSODÁS KORÁNAK MAGYAR MŰVELŐDÉSÉBEN

Tisztelt hallgatóim, akkor amikor a meghívóban közölt cím szerint a következőkben a művészet szerepéről szólnék a felvilágosodás korának magyar művelődésében, ezt a nagy témakört két szempontból eleve indokoltnak látszik lehatárolni, korlátozni. Egyrészt tárgyilag: mondanivalóm központjába ugyanis a művészettörténetesek erre, az általuk 1780 és 1830 közöttre helyezett korszakra vonatkozó újabb kutatásaiban a történetész számára megnyíló egyes tanulságokat kívánom állítani. Másrészt ezek bázisát illetően: mivel az elmondandók alapjául elsősorban az e tárgyban tavaly előtt megjelent gazdag tartalmú tanulmánykötet és a tavaly megrendezett kiállítás katalógusa szolgál.

Kiindulásul: a kor történeti képe a feudalizmus kezdődő és a korszakon át végig erősödő válságának jegyében áll. Az abszolutizmus felvilágosult szakasza végetér, mert a gazdasági, társadalmi és politikai fejlődés egyre több területen kezd már túlhaladni a szabályozó formákon, melyeknek megteremtése az abszolutizmus fennállását még jogosulttá és funkcionálást is zavartalanná tette. A túlhaladott – és védekezésül már csak megmerevedni képes – abszolutizmus korszakunk során azután a fejlődés egyre szélesebb területein válik gátjává a továbblépésnek, melyre azonban a korszak folyamán még a vele átmenetileg a francia forradalommal szemben együttműködni kész, de azután annál élesebben ismét szembekerülő magyar rendi ellenzéknek sincs – és nem is lehet – programja: ez már csak 1830 után, a polgári átalakulás irányába tett első lépésekkel kezd kialakulni. Az azonban már korszakunkban is világos, hogy itt nem csupán egy politikai felépítmény válságáról, hanem újonnan jelentkező gazdasági és társadalmi viszonyokról és problémákról van szó, melyeknek megoldására a feudalizmus egész intézményrendszere már alkalmatlan, – mint ahogy a feudalizmus ideológiája, morálja és általában kultúrája is egyre alkalmatlanabb e viszonyok adekvát kifejezésére, ábrázolására és még inkább értelmezésére. Hogy a helyzet megoldhatatlanságának ez az érzése mennyire átjárja a nemesi társadalmat, azt legjobban az igény mutatja, mely kiutat keresve, jobbak híján már az 1790-es évek reformjavasolatainak három és fél évtized utáni újratárgyalásával is megelégszik, – de hogy ez a megváltozott helyzetben persze már mennyire (és miért?) nem adhat választ, azt a korszak végén a Hitel hatalmas sikere fogja mutatni. Azé a válaszé, amely már kilép ezeknek a problémáknak, és így, döntő lépésként, magának a feudalizmusnak is keretei közül.

Ennyit a korról, melynek ilyen képen most egyrészt azokat a vonásokat keressük, melyeket a művészettörténeti kutatás újabb eredményei adtak hozzá, – másrészt e vonások és a történettudomány kialakította kép egymáshoz való viszonyát igyekszünk meg-

állapítani. Megállapítandó így végső fokon az, amit e vonásokból további munkájában a történetész is hasznosítani tud.

E két kötet legfőbb jelentőségét az, a társadalom mélyébe, az ott hömpölygő csendes történelembe engedett mély bepillantás adja meg, melyet a kultúra minden más ága közül (ide értve még az irodalmat is) szinte csak a képzőművészet tud nyújtani: vizuálisan és így a legkonkrétabban állítva eléink egy adott kor mentalitását, ízlését, értékrendjeit, magatartásait hétköznapiakon és ünnepeken. Művészettörténészeink igen helyesen jártak el akkor, amikor a képzőművészet fogalmát az így feltáruló lehetőségekre tekintettel értelmezték, e fogalom határainak maximális, minden, a vizuális kultúrával összefüggő mozzanatra kiterjeszkedő kitágításával. Kivált helyes volt ennek kapcsán egyrészt túllépni a sajátlag hazai, nemzeti specifikumon (ha ugyan a képzőművészet esetén egyáltalán beszélhetünk olyan értelemben vett nemzeti sajátosságról, mint pl. – a nyelv által döntően meghatározott – irodalom esetén), és bevonni a vizsgálatba a Bécsen át érkező külföldi, ám magyarországi átvételükkel egyszersmind be is fogadott, a hazai viszonyokra is érvényesnek elismert, ezáltal pedig új igények életrehívásával érvényesülő irányzatokat és konkrét művészeti termékeket egyaránt, – másrészt túlterjeszteni a kutatást a magas művészet határain, bevonva az olyan ugyancsak vizuálisan ható műfajokat is, mint – többek között – az alkalmazott grafika, a mérnöki rajz, vagy akár a vásári röplap. (Elsősorban ez utóbbinál azonban még megoldandónak érezzük a bizonytalanságot, mely a műfaj a néprajz felé mutató elhatárolásának vonatkozásában jelentkezik. Hol, milyen esztétikai színvonal esetén és milyen ismérvek alapján minősül egyazon – réz- vagy fametszetes – technikával készült ábrázolás néprajzi, ill. művészeti értéknek? – olyan kérdés ez, mely valamely szinten, elsősorban a dekoratív tényezők vonatkozásában, az anyagi kultúra több más területével kapcsolatban is felmerülhet.)

Ezen az így kiszélesedett-kiszélesített bázison a művészettörténeti kutatás a korszak három lényeges sajátosságát teszi megfigyelhetővé.

Elsőként kiderül, hogy a korszak a képzőművészeti ábrázolás iránti igény gyors és erőteljes növekedésének jegyében áll: a társadalomban nő a fogékonyság az egyén és az emberi cselekvést befolyásoló érzelmek, értékrendek, magatartások vizuális megjelenítése iránt. A növekedés két irányú: egyrészt társadalmilag, másrészt tematikailag jelentkezik bővülésben és differenciálódásban: egyrészt egyre szélesebb rétegek igénylik a valóság valamiféle reális megjelenítését, leképezését, másrészt ez az igény egyre változatosabb formákban és a valóság egyre szélesebb köreire kiterjedve jelenik meg. Innen az egyre növekvő kereslet a kispénzüek számára is megszerezhető illusztrált kiadványok, folyóiratok, almanachok – vagy akár a híres szoborművekről készült és még a szerényklasszicista enteriörhöz is annyira hozzátartozó gipszmásolatok – iránt. Mindkét, társadalmi és művészi szempontból egyaránt legszélső válaszként leginkább a pásztorfaragásokon vagy a ponyva-nyomtatványokon egyre sűrűbben megjelenő, már az etnografikum kereteibe benyúló ábrázolásokat tekinthetjük, vagy, sajátos vetületként, a valóságnak színházi díszlettel való utánzása iránti, s hatóköre szélességét illetően a vándorszínészet elterjedésével hitelesített igényt. De nem kevésbé lesz jellemző a rajzoktatásnak nem is annyira a megjelenése, hanem az azt elrendelő politikai rend bukása után is immár szívszívó fennmaradása, jeleként a társadalom dekoratív igényében is bekövetkezett, a korszerű és az európai igényével fellépő változásnak. Ezzel párhuzamosan, az igényt megérezve, sokasodik meg nemcsak az ennek kielégítésére vállalkozó képzőművészek és iparmű-

vészek, de — a fejlődésre legalább olyan jellemzően — a róluk, működésükről szóló információk száma is. Jele ez annak, hogy a társadalom már számon tartja őket, sőt tevékenységüket bizonyos figyelemmel kíséri.

Ennek a körülménynek jelentőségén pedig nem változtat az, hogy (e kutatások második tanulságaként) az új igények kielégítése többnyire még mindig alacsony színvonalon, kezdetleges formák között történik, — és nemcsak akkor, ha a valóságra reagáló eredeti, hazai alkotásokról, hanem még akkor is, ha külföldi termékek átvételéről, egy már adott választékból való válogatásról van szó. Ez a minősítés persze nem a már meglevő kétségtelen valódi értékekre vonatkozik, hanem elsősorban a hazai tömegtermelés az európai normának alatta maradó színvonalára (ebben csak az 1830-as évek után következik be jelentős változás), — de ugyanakkor felhívja a figyelmet egyrészt a kor Magyarországnak a kor művészi érzékenysége szempontjából erősen ingerszegény voltára, másrészt ennek az Európa normáin növekedett hazai művészi érzékenységnak még csekély fogékonyságára is az olyan egzotikus mozzanatok iránt, melyek pedig már korszakunkon túl a romantikában Magyarországot és egzotikusra torzított valóságát — ha csak átmenetileg is — majd nagyon is érdekessé teszik. Ez viszont korszakunk magyarországi képzőművészeinek (de szinte minden alkotó értelmiségijének is) roppant erőfeszítésére hívja fel a figyelmet, rendkívüli, nyugat-európai kortársaiét jóval meghaladni kényszerülő teljesítményére, ebben az ingerszegény, az érzékenységet kevésbé provokáló hazai környezetben az európai színvonalnak akár csak megközelítése érdekében is.

A művészettörténeti kutatás a kor széles bázison vizsgált, de így kiszélesített, tömegében végül is még elmaradott hazai művészetében (munkájának harmadik tanulságaként) valóban meg is tudta láttatni a társadalom mozgásának azokat a konkrét csendes folyamatokat, melyek ábrázolásának lehetőségére már felhívtuk a figyelmet. Mert éppen a forrásbázisnak ilyen, másod- és harmadrangú, vagy akár meg is kérdőjelezhető értékű művészek alkotásaitól sem visszariadó kitérítése révén válik lehetségessé a kor csendes történelmének: különben megfigyelhetetlen, hétköznapi, szinte „ordenáré” eszményeinek megértése: akárcsak gesztusokban, arckifejezésekben, akár — már magasabb szinten — magatartásokban, helyzetekben is. És így, ennek alapján lesz elvégezhető a hétköznapi értékrendszereknek és azoknak a folyamatoknak rekonstruálása, melyeknek során az európai elit hajdani magas kultúrája felhígul, leszáll az európai perifériákra, és ott is már a széles tömegekhez — és ennek során ugyanakkor bizonyos fokig eltorzul, sematizálódik is. Azt, ami így előállt, természetesen nevezhetjük elmaradt provincializmusnak is, — de helytelen lenne ezzel megelégedve lemondani az így feltáruló rendszer egyes elemeinek közötti mechanizmusok további kutatásáról, elemzéséről (tisztázandó ezek összefüggéseit, s összefüggéseiknek a magas művészethez vezető láncolatát, végül pedig az ezen át végbemenő kommunikációt) és egyidejűleg nem meglátni benne éppen a kulturális emelkedés jegyeit. Aminthogy a feudalizmus már vázolt válságával együttjáró társadalmi mozgásban is egyes alsóbb társadalmi rétegek meginduló emelkedése játssza a főszerepet: helyzetük kezdődő megváltozása a társadalmi munkamegosztásban és ennek folytán kezdődő kilépésük a feudalizmusnak ilyen kategóriákat működtetni és szabályozni már alkalmatlan keretei közül. Nem is véletlen, hogy a képzőművészet iránti társadalmi igény kiszélesedésének elsősorban éppen az e rétegek közül egyesekben (a szegényedő, kisbirtokú köznemesség és a kispolgárosodás felé most megindulni készülő városi-mezővárosi kisemberek soraiban) már jelentkező igény fogja adni legjelentősebb elemét. A művészet

fejlődésképét, mintegy meg is alapozva azt, így hitelesíti – vagy egyelőre legalábbis látszik hitelesíteni – a társadalmi fejlődés történeti képe.

Visszatérve befejezésül az eredeti kérdéshez: hogyan helyezkedik el a képzőművészet a kor magyar művelődésében, – úgy vélem, a fentiekből a válasz szinte magától következik. E válasz a képzőművészet rendkívüli jelentőségére utal mindannak megfogalmazásában, illetve közvetítésében és végül is tudatosításában, amit egy meginduló társadalmi mozgásnak a kulturális szféra kifejezési eszközei iránti igénye magának létrehoz, illetve kiválaszt. Amit az analfabetizmus vagy a zenei hallás hiánya ebben az appercepció folyamatban megnehezít, vagy éppen meg is gátol, az a képi vagy plasztikai ábrázolás által közvetítve, kifejezve szabadon érvényesülhet. Persze ez az érvényesülés többnyire nem közvetlen és nem is egyszerű: bonyolult áttételeken át bontakozik ki, felkeltve ezáltal elsősorban az olyan vizsgálatnak igényét, amelyben egyrészt a kor magatartásai, értékrendszerei, képzőművészeti ábrázolásának irodalmi tükröződései kerülnének elemzésre, másrészt fordítva: azoknak az impulzusoknak érvényesülése, melyeket e magatartások, értékrendszerek irodalmi megfogalmazása adott a képzőművészeti kifejezés számára. Mindezeknek a képzőművészeti, illetve irodalmi kifejezés különböző szintjeinek megfelelően rétegződő viszonylatoknak és kifejezésük mechanizmusának bemutatása végül is a művelődés és így a művelődéstörténet egyik központi kérdésének: a kor társadalmi pszichikumának megválaszolásához adna – véleményünk szerint – jelentős hozzájárulást.

Sok más és nem kevésbé jelentős lehetőség mellett, melyek felhasználásához a korokat kutató történészek és éppúgy az irodalomtörténészek számára is a művészettörténészek kutatásai (s csak az alapul vett két publikációval is) máris nemcsak szolid alapokat teremtettek, hanem igen messzenyúló gondolatmenetek lehetőségét is felvetették.

A TÖRTÉNETI HAGYOMÁNY KÉPZŐMŰVÉSZETI HORDOZÓI

Az 1780–1830 közötti korszak magyarországi művészetét bemutató kiállításon, amelyhez a mai vitaülés is kapcsolódik, egyik feladatom a magyar történeti téma 1780–1830 közti szereplésének vizsgálata volt.¹ Mind az egyes katalógustételek képelemzéseinél, mindpedig a témát összefoglaló bevezető tanulmány megírása közben állandóan szembe kellett nézni azzal a ténnyel, hogy ebben a témakörben a hazai hagyománynak oly meszsire, néhol a középkorba nyúló szálai hatnak még a 19. század első évtizedeire is, amelyekkel egyetlen más témakör feldolgozásánál sem találkozhattunk.

A hagyomány fogalma alatt *történeti és képzőművészeti hagyományt* egyaránt kell értenünk, a kettő közül azonban a képzőművészeti hagyományt inkább csak a 17. sz. elejéig volt célszerű visszafelé követni. A magyar rendiség ugyanis ekkor kötötte meg Béccsel, az uralkodó II. Mátyással azt a kompromisszumot, amelyet bár a későbbiekben számos alkalommal kíséreltek meg mindkét oldalról felbontani, lényegében a következő két évszázad során mindvégig fennmaradt. A korszak viszonylagos egységét a művészettörténet saját anyagán is jól érzékeli, mivel a magyarországi művészeti anyagban a történeti hagyományt őrző és közvetítő műalkotások egyértelműen jelzik, hogy a kései feudalizmusnak ebben a szakaszában a történeti hagyomány, tehát a magyar múlt értékelése és értelmezése *meghatározó tendenciáit tekintve* mennyire állandó, s mily kevésbé változik. Az a feudális-nemzeti szellemű történetkoncepció, amelyet a nemesi kiváltságait mindenkéül fölé helyező, a nemesi nemzet ősi dicsőségére hivatkozó szemlélet létrehozott, rendkívül szívósan élt tovább még a 19. században is. Továbbélt annak ellenére, hogy a 18. század első felében már megindult egy nagyszabású, kezdetben főként a jezsuiták által szorgalmazott forrásfeltáró munka, s Magyarország múltjáról az ismereteket sokszorosára növelte. Mégis inkább csak az ismeretek elmélyüléséről, új témakörök és kutatási módszerek előtérbe kerüléséről beszélhetünk, mert a magyar múltról kialakított összkép *lényege* szinte alig változott.²

A történeti hagyomány képi megfogalmazásakor e hagyomány fogalma bizonyos mértékig még tovább egyszerűsödött, mivel az általában szélesebb közönség számára készült ábrázolásoknál a magyar múltnak legtöbbször azokat a majd mindenki számára ismert momentumokat, illetve alakjait emelték ki, amelyek általánosan ismertek voltak, s így utalásaik, s az általuk közvetített mondanivaló is könnyebben értelmezhető volt. Mindez vajon azt jelentené, hogy a magyar múlt képzőművészeti ábrázolásai nem többek, mint sajátos formában, képi nyelven megfogalmazott történeti közhelyek s mint ilyenek, aligha jelentenek többet, mint pl. a kor tudományos színvonalán álló, általában

latinul közzétett történeti munkák nem túl igényes magyar nyelvű népszerűsítői? A tendenciájában alig változó történeti hagyomány képzőművészeti megjelenítői tehát csupán a történeti közgondolkodás mozdulatlan kövületei lennének?

Hogy ez nem így van, azt elsősorban az bizonyítja, hogy a történeti ábrázolások végig a 17–18. században s a 19. század első évtizedeiben folyamatosan változnak s nem is elsősorban tematikájukat, nem is mindig képi nyelvezetüket, hanem legfőképpen *megjelenési formájukat és társadalmi szerepüket* illetően. Ez pontosabban annyit jelent, hogy a különböző időszakokban dominánsan más és más megrendelő réteg nyúl a történeti témához, más és más az ábrázolás típusa, amely az adott mecénásrétegnek a magyar múltról vallott felfogását közvetíti, más a megjelenés környezete, s más az a közönség is, amelyhez ezek a művek szóltak. Ez pedig azt bizonyítja, hogy *a műfaj élő, a kor változásait érzékenyen követő kifejezési forma* volt, amely nemcsak önmaga történetéről, hanem kora társadalmáról, abban a hagyomány szerepéről és értelmezéséről is képes saját eszközeivel, másképpen meg nem szerezhető információkat közvetíteni. S ez akkor is igaz, ha ezek a műalkotások a különböző korszakokban tematikailag gyakran ugyanarról beszélnek is, mint pl. honfoglalásról és Árpád-korról, szent királyokról, vagy a török korról. Mert pl. egy templom mennyezetére festett, Szigetvár elestét ábrázoló kép egyáltalán nem biztos, hogy édes testvére vagy szellemi rokona egy később készült, mondjuk egy múzeum falaira, vagy egy almanach érzékeny olvasóközönségének szánt Szigetvár eleste ábrázolásnak, s túl azon, hogy a téma állandó jelenlétéről tudósítanak, akár homlokegyenest ellenkező jelentést is hordozhatnak. A téma megjelenítése sokszor önmaga nem is vall a képi ábrázolás jelentéséről, s az csak a kép mecénásának, funkcionájának, megjelenési formájának és a keletkezés és fogadtatás körülményeinek ismeretében bontható ki igazán. Milyen *tendenciák* figyelhetők meg tehát a 17. és 18. században, illetve a 19. század első évtizedeiben, a történeti hagyomány képzőművészeti megjelenítésében, milyen *rétegek és műfajok* hordozzák e hagyományt s hogyan változik a *megközelítés módja* az egyes korszakokban, ezt szeretném itt, csak jelzésszerűen felvillantani.

A történeti hagyomány e közel két és fél évszázad folyamán nem egyforma intenzitással van jelen a hazai képzőművészetben. Folyamatosságához ugyan kétség aligha férhet, határozottan kiemelhető azonban belőle három olyan – általában alig egy-két évtizedig tartó – periódus, amelyben mintegy összesűrűsödnek a képzőművészeti jelenségek s egy-egy határozott karakterű, önálló arculatú szakasz képe rajzolható meg, részben a szakasz műalkotásain, részben pedig a köztes periódusok változásain keresztül. E három szakasz közös jellemzője, hogy mindegyik esetben egy-egy meghatározott társadalmi réteg került a *körülmények* olyan *szorításába*, amelyből a kivezető utat részben a művészet segítségével vélte megtalálni. A képzőművészet azért válhatott számukra rendkívül fontos önkifejezési formává, mert a műalkotás a kiélezett társadalmi szituációban egyszerre szolgálhatott fogódzóként, sugallhatta a megoldás lehetőségét, folyamatosan és hatásosan reprezentálhatta a megrendelő álláspontját.

A magyar történeti hagyomány képzőművészeti megörökítésének három sűrűsödési pontján felfogásunk szerint azok a művek állnak, amelyek először az 1650–60-as években világi és egyházi megbízásból törökellenes harcot hirdettek, majd azután azok, amelyek az 1780–90-es években a katolikus egyház különböző funkciójú épületeiben kétségtől a felvilágosodás szorításában születtek, végül pedig az 1820-as években az új

hangot megütő irodalmi almanachok metszetillusztrációi, amelyek már a reformkor felé utat törő ifjú nemzedék közreműködésével készültek.

E közel 250 esztendő történetén, ha átalakulva is, de végighúzódik a hatása a 17. század elején, a kezdődő ellenreformáció köreiből kimunkált ideológiájának, a Szent István és Szűz Mária alakját összekötő Patrona Hungariae gondolatnak (1. kép) ugyanúgy, mint a magyar vezérek és királyok képmásait tartalmazó nagyszabású metszetsorozatnak is, amely Mausoleum címmel 1664-ben jelent meg Nádasdy Ferenc költsége.³ (2. kép) Azén a Nádasdy Ferencén, aki a 17. század leginkább a hazai valóságban gyökerező műalkotáscsoportjának, a török elleni harcot hirdető műalkotásoknak létrejöttét is kezdeményezte. Az 1650–70-es évek magyar főnemessége a Nádasdyak, Zrínyiek és Esterházyak az ország politikailag is legégetőbb problémáját, a *török elleni harcot* állították udvari művészeti reprezentációjuk középpontjába s azt a barokk korszak *nemesi öskultuszával* kötötték össze. Nádasdy Ferenc a sárvári vár dísztermében a 15 éves háború magyarországi csatáit, köztük híres törökverő dédapjának török elleni küzdelmét festette meg (H. R. Miller, 1653, 5. kép), s hasonlóképpen a Szigeti veszedelem című eposzában dédapja hősi halálát felidéző Zrínyi Miklós is csáktornyai várát az 1660-as években törökellenes csatákat ábrázoló festményekkel díszítette. Esterházy Pál udvarában pedig olajfestmények és nagyméretű ötvösművek örökítették meg a török ellen harcoló Esterházyak áldozatát (képek a fraknoi várban s az augsburgi Drentwett család ötvösművei az egykori Esterházy kincstárban – 3., 4. kép), s a kismartoni kastély dísztermének dekorációja (Carpoforo Tencala) az egyes országrészek allegorikus alakjaival annak a középkori Magyarországnak képét idézte fel, amelyet a török uralom rombolt szét, és ahol a visszaállítás ábrándjának is ő állt útjában. (8. kép)

E műalkotás-csoportnak katolikus egyházi körök megbízásából készült képzőművészeti párhuzamai is vannak, ezek a Patrona Hungariae gondolat jegyében készült oltárképek (Győr, Árpás – 6., 7. kép), s az udvari reprezentációban szerepet kapott művekkel együtt kifejezetten *politikai programot* közvetítettek, mert akkor hirdettek törökellenes harcot, amikor a bécsi udvar ezt más, birodalmi érdekekre való hivatkozással nyomatékkal tiltotta.⁴ Ezek a műalkotások tehát jól jelzik a bécsi udvar és a magyar főnemesség ellentétét, amely majd a Wesselényi-összeesküvésben és az azt követő megtorlásban teljességgel ki, nyomában a Kelet-Magyarországon meginduló függetlenségi mozgalommal, amely azután szintén létrehozta a magyar múlt eseményeinek felidézésével politikai programot reprezentáló művészeti alkotásait. Ezek – a ma már csak irodalmi említésből ismert művek – mint pl. a Perényiek családjának történetéből vett jelenetek (Perényi nádor tiltakozik II. Ulászló és Miksa császár szerződése ellen), a nagyszőlősi kastélyban, a Habsburgok magyarországi uralkodásának törvényességét kérdőjelezték meg.

A 17. század vezető magyar nemessége tehát a század második felében, dunántúli és kelet-magyarországi kastélyaiban a magyar történeti hagyományból kiindulva olyan reprezentatív művészeti alkotásokat készíttetett, amelyekre politikai programjának megjelölését bízhatta. Ezek a műalkotások arról is tanúságot adhattak, hogy megrendelőik az ország sorsa iránt mély felelősséget éreztek, s őseik tetteinek felmutatásával a maguk és mások számára is követendő példát kívántak adni. A 17. század végével azonban ez a gyakorlat megszűnt. A magyar nemesi társadalom vezető rétege hasonló típusú műalkotásokat – eltekintve a Rákóczi-szabadságharc néhány politikai kérdésben művészi esz-

közökkel állásfoglaló emlékérmétől⁵ – a továbbiakban már *nem készítettett*, s a nemesi hagyományokat a képzőművészet által legfeljebb a magyar királyok, de inkább csak a családi ősök portré-galériájában őrizte.

Fel kell tennünk a kérdést: mi történt a magyar nemesi társadalom vezető rétegével. A következő másfél évszázadban talán nem akadt egyetlen magyarországi főnemes sem, aki felelősséget érzett volna országa sorsáért? Vagy talán a magyar társadalom vezető rétege elvesztette volna érzékenységét a művészi reprezentáció kifejezési formái iránt? A kérdésfeltevés így nyilvánvalóan abszurd, hiszen a 18. században is akadtak, akik az átlagosnál szélesebb látókörrel rendelkeztek, s a Rákóczi-szabadságharcot követő nyugalmasabb évtizedekben felépült nagyszabású magyarországi kastélyok számos esetben a művészeti reprezentáció máig megőrzött fényes bizonyítékai. Hogy mégis miért e szembevető különbség, arra magyarázatot *hagyományos* művészettörténeti módszerekkel aligha lehet találni. Hadd szóljak itt erről kicsit részletesebben, hiszen a történeti hagyomány képzőművészeti megjelenítésének másik két jellegzetes együttesét, az 1780–90-es és az 1820-as évek történeti képeit s azok jelentését a kiállítás katalógusában már bemutattam. A felvilágosodás korában a történeti téma szerepeltetését ugyanis nem kis mértékben éppen azok a változások határozták meg, amelyek a 18. század első kétharmadában lejátsszódtak. Az tehát, hogy a magyar nemesi kultúrából a 18. sz. elejétől eltűntek az egész országot érintő tematikájú művészeti alkotások, az nem csupán művészettörténeti probléma, hanem igen szemléletes megjelenítője *az uralkodó és a magyar nemesség közti viszonyban* a Rákóczi-szabadságharcot követő változásnak. A magyar rendiséget a bécsi udvar a 18. század elejére egy évszázados harc után, ha kompromisszumok árán is, de visszaszorította. A központi hatalom Magyarország felé kialakított kormányzati rendszerében elsődlegesen a birodalmi érdekek domináltak, s az adómentességet megőrző, birtokai, jobbágysai fölött szabadon rendelkező magyar rendiség részvételét az ország politikai, gazdasági irányításában erősen korlátozták. Végül is mind az arisztokrácia, mind a középnemesség kirekesztődött az országos politikából. Ekkortájt formálódott ki egyik oldalon az udvar bűvkörében élő arisztokrata típusa, akinek fő feladata az uralkodó fényét növelni, s aki őt hangzatos címekkel és rangokkal köti magához, a másik oldalon pedig a csak megyéje birtokai határáig látó, s annak érdekeit figyelemmel kíséző nemes figurája. Az állami vagy birodalmi törekvésekkel azután, akárcsak a művészi reprezentáció szintjén, már sem a birodalmi arisztokrácia életét élő magyar főnemes, sem pedig a gyakran hazai hagyományokat őrző, de szűk látókörű birtokos nem képes azonosulni.

Ez a folyamat azonban nem valamely speciálisan magyarországi jelenség, hanem az európai *abszolútizmus* uralkodási rendszerének eléggé tipikus fejlődési foka. A Mária Terézia uralkodása alatt lejátsszódo folyamathoz hasonló figyelhető meg Franciaországban XIV. Lajos uralma idején az 1660–70-es években, s nemcsak annak társadalmi változásait illetően, hanem azzal összefüggésben a képzőművészeti reprezentáció struktúrájának megváltozásában is. A *reprezentatív nyilvánosság* képzőművészeti megjelenési formája ahogyan a Napkirály, úgy Mária Terézia esetében is az *uralkodó udvarában* összpontosult, s az uralkodó személyének dicsőítését szolgálta.

Mária Terézia udvara *átvállalta* a magyar királyság reprezentálását is, s amikor a schönbrunni kastély nagy galériájának Gregorio Guglielmi festette mennyezetén (1760) a birodalom részei egy-egy jellegzetes zsánercsoporttal hódolnak Mária Terézia előtt, ak-

kor a cseh erdők vadászai, Lombardia szövönői, Tirol sóbányászai mellett ott hajtják állataikat a magyar puszták pásztorai is (9. kép).

De a Magyarországot csupán a birodalom egyik részének tekintő politikai gyakorlat – amint ez a schönbrunni mennyezetképen is tükröződik – a magyar közgondolkodással ellentétes volt, s ezért a magyar nemesség elhatározta, hogy a magyar királyság közjogi, politikai különállását valamilyen módon állandó jelleggel is reprezentálni kívánja, s ezért Budán a magyar királyok egykori rezidenciája helyén új királyi várat épít fel. Azt, hogy Mária Terézia a bécsi Burgból Budára költözik majd, a magyar nemesség nemigen remélhette, így a budai királyi várat a magyar rendiség tulajdonképpen inkább önmagának emelte.⁶ (10. kép) E *jelképi szerepét* a királyi vár azonban alig néhány évig tölthette be, mert Mária Terézia uralkodása végén, mikor a felvilágosult abszolutizmus kormányzati rendszerében a magyar hagyományos nemesi társadalmi struktúrára már sokkal kevésbé volt tekintettel, a budai várba az egyetemet költöztette, s egyetemi aula lett a trónteremből, könyvtár a királyi hálószobából és csillagvizsgáló a föléje emelt kupulából. A korszak nemessége számára a királynő intézkedése akár önmagában jelezhetette volna a felvilágosult abszolutizmus hadüzenetét a magyar nemesi társadalmi berendezkedés ellen. Amikor II. József uralkodásának vége felé nagyobb részt éppen ez a konfrontáció kovácsolt a magyar rendiségből egy erős és eléggé egységes ellentábort, s felszínre hozta a magyar nemzeti múlt és szokások fokozottabb megbecsülését, a magyar nemességnek alkalma lett volna az udvartól eltérő saját álláspontja képzőművészeti reprezentálására. A magyar nemesség azonban figyelmét a történeti hagyományból mindenekelőtt a nemesi kiváltságainak jelképévé tett magyar korona felé fordította, s 1790-ben a Bécsből hazaküldött koronát páratlan ünneplésben részesítette. (11. kép) A nemesi hagyományokhoz való ragaszkodásának kifejezését tehát nem a képzőművészetre bízta, s ennek egyik oka éppen az ilyen jellegű hagyomány megszakadása lehetett.

Az 1780–90-es években azonban mégis megszületett e témakörben egy jellegében a 17. századi aktualizáló festészethez hasonlítható műalkotás-csoport, de ennek életrehívója az a *katolikus egyház* volt, amely a nemzeti szent királyok képzőművészeti ábrázolásával, éppúgy mint iskolarendszerével, forráskutató történettudósaival a *nemzeti hagyomány egyik őrzője* volt. Egyházi megrendelésre születtek tehát a magyar múlt eseményeit megörökítő ábrázolások s templombelsők vagy egyházi épületek reprezentatív funkciójú termeit díszítették, s valamennyit a bécsi akadémiát végzett soproni Dorffmaister István festette 1784–1796 között. Témakörük a magyar történelem sorsfordulóitól [a kereszténység visszaállítása (12. kép), a mohácsi csata (13. kép), Szigetvár esete és visszavétele, a szentgotthárdi csata (14. kép)] az egyes helyek múltjához kötődő eseményekig terjedt [jelenetek a szentgotthárdi (15. kép), a pannonhalmi apátság, a nagyszombati egyetem múltjából], s e műveket befogadó épületek közt plébániatemplomokat (Szigetvár, Kiskomárom), szerzetesi templomot és kolostort (Szentgotthárd), székesegyházat (Szombathely) és püspöki palotát (Mohács) egyaránt találhatunk. Létrejöttüket mindenekelőtt annak köszönhatték, hogy a felvilágosodás növekvő térnyerésével szemben a katolikus egyház ideológiájának korszerűségét külön is hangsúlyozni kívánta s a felvilágosodás nem egy elemét is magába olvasztó tanainak reprezentálását arra a kifejezési formára bízta, amelynek természetét, közönséggel való kapcsolatát évszázadok óta jól ismerte – a képzőművészetre.⁷ A kezdeményezésükre született világi tendenciájú műalkotásokat saját koruk kedvezően ítélte meg, s közülük nem egyenél is-

merjük a korszak hazai íróinak, költőinek elismerő véleményét is. Ezek a képek már nem pusztán helytörténeti jelentőségű eseményeket örökítenek meg, hanem országos érdekű ábrázolások is akadnak köztük. Saját korában vitán felül a legnépszerűbb a mohácsi püspöki palota Mohácsi csatát ábrázoló képe volt, amely még a reformkorban is egyedül idézte fel a helyszínen a Mohácsra látogatóknak a magyar történelem e sorsfordító eseményét. Bár e jellegzetes műalkotás-csoportból a templomi festmények is elég-
 gé világi karakterűek voltak, a műfaj mégsem élt tovább a 19. században. S ebben az utolsó nagy barokk főpapok és a nekik dolgozó, késő barokk iskolázottságú festők századforduló körüli halála éppúgy közrejátszott, mint az, hogy a katolikus egyház a felvilágosodás eszmerendszerének számára bomlasztó hatását s a felvilágosult abszolutizmus intézkedéseit (pl. szerzetesrend feloszlatások) igazán sohasem heverte ki. Ez vezetett ahhoz, hogy miként a vezető magyar nemesség a 17. század végétől, éppen úgy a katolikus egyház is a 18. század végétől a nemzeti múlt hagyományainak megőrzésében nem tudta már a képzőművészetet úgy felhasználni, hogy az egyúttal – mint korábban történt – a képzőművészeti kifejezés formáját is megújítsa, s egy átütő erejű, önálló karakterű műalkotás-csoport létrejöttét segítse elő.

Történeti hagyomány és képzőművészet új típusú műalkotásokat eredményező találkozására csak az 1820-as években került újra sor. A magyar feudális társadalom történeti hagyományainak és a korszak képzőművészeti törekvéseinek találkozása azonban már nem a kastélyok lakóinak közreműködésével, hanem a nemesi, földbirtokos életvitelének tudatosan háttáfordító, életformáját a kulturális élet terepében megteremtő, fiatal, zömében *nemesi származású értelmiség* kezdeményezésére történt.

Az egyes műalkotások megjelenési formája azonban lényegesen eltért a korábbiaktól, mert ez akkor készült, a magyar múltat bemutató ábrázolások kis méretű *rézmetszetek* voltak s egy jellegzetesen polgári karakterű kiadványtípus, a különböző irodalmi műfajokat publikáló *almanach mellékleteként* jelentek meg. Tehát eleve egy sokkal szélesebb közönség számára készültek, s a közönség és a művészek közt immár nem egy, a feudális művészeti gyakorlatot jelző mecénás, hanem általában egy „polgári” foglalkozású szerkesztő állt. Az 1820-as években a hazai olvasóközönségnek több almanachot is indítottak, de a képzőművészettel s azon belül a nemzeti hagyománnyal való kapcsolat szempontjából messze kiemelkedett közülük Kisfaludy Károly Aurorája. Az író és festő Kisfaludy a történeti hagyomány képi megjelenítését rendkívül tudatosan, s képzőművészetnél messze előbbre járó magyar nyelvű irodalom pártfogó kíséretére bízta, s valamennyi szerkesztő kortársánál nagyobb következetességgel és hozzáértéssel törekedett arra, hogy almanachja történeti jeleneteit *kora legkorszerűbb stílus eszközeivel* jelenítse meg. Szerkesztői befolyását az illusztrálandó mű és megrajzolandó epizódja megjelenésével, s a rajzoló és metsző művészek kiválasztásával érvényesítette. Azonban a megjelenési forma újszerűségeit érintő jellegzetességek mellett azt is szükséges hangsúlyozni, hogy a metszetek közt ott találjuk mind a mondanivalót illetően, mind pedig – főként Kisfaludy saját kompozícióiban – a képi megoldásoknál is a feudális nemzettudatnak azokat a régi dicsőséget citáló toposzait, amelyek az almanach illusztrációk sikerét bizonyosan elősegítették. A tendencia azonban e metszeteknél az 1830-as év felé közeledve mégis inkább az, hogy a szerkesztő egyre inkább a fiatal Vörösmarty műveit emeli ki az illusztrációkkal, s az egyes lapok, a magyar múltnak gyakran az irodalom által megalko-

tott hőseinél egy polgári típusú érzelmességet vagy éppen romantikus attitűdöt hangsúlyoztak.⁸ (16–19. képek)

Az Aurora mellett más magyar és német nyelvű almanachok is készültek a magyarországi közönség számára, s az egyiknek szerkesztője az a bécsi Josef Hormayr báró volt, aki a magyar történeti hagyomány és a képzőművészet összekapcsolásának ekkor még Magyarországon egyedülálló megoldását, a *közösségi célú, monumentális történeti festmény* hazai meghonosítását kezdeményezte. Nem kívánjuk akcióját részletesen ismertetni, mert a közreműködésével készült festmény inkább csak érdekes közjáték maradt a magyar történeti hagyomány képzőművészeti megörökítésében. Annyit azonban mégis el kell mondanunk, hogy a nagy osztrák birodalmi gondolatot korszerű eszközökkel propagáló báró Hormayr irodalmi, szerkesztői tevékenysége mellett úgy kísérelte meg egy nagyszabású történeti festményen keresztül Magyarország népeiben a *birodalmi tudatot* felébreszteni, hogy a festmény témájául olyan hőst választott, akinek áldozata a Habsburg birodalom fennmaradását is szolgálta – a szigetvári hőst, Zrínyi Miklóst. A róla készült képet József nádor – tehát a Habsburg-ház tagja – kezdeményezésére a magyarországi megyék előfizetése alapján rendelték meg, s a kép I. Ferenc császár budai koronázását ábrázoló párdarabjával együtt 1826-ban elkészült, és a Magyar Nemzeti Múzeumba került. Alkotója a népszerű bécsi művész, Peter Krafft kissé barokkos kompozícióban, de korszerű festői nyelven állította közönsége elé a szigetvári hős alakját, akit azonban a magyarországi közönség aligha mint a Habsburg hatalomért életét áldozó hőst ünnepelt.⁹

Bár Krafft festményének ismereteseek későbbi másolatai, tehát valamennyire hatott is a hazai művészetre, az 1820-as évek számára a történeti hagyomány és a képzőművészet kapcsolatát nem ez, hanem az almanach illusztrációk határozták meg. Létrejöttük-nél, miként a 17. és 18. század két jellegzetes műalkotás-csoportjánál a Habsburg kormányzat és a magyar nemesség viszonyának bizonyos fokú kiéleződése szolgált katalizátorként, s témaválasztásuk, képi megoldásaik s az irodalommal egymást felerősítő kapcsolatuk a reformkor előestéjén egy egész nemzedéknek mutatott példát *képzőművészet és nemzeti kultúra összekapcsolásának* lehetséges megoldására. S hogy ez a megoldás sikeres volt, azt nemcsak az Aurora-illusztrációk egykorú közönségsikere, hanem a 19. század második felébe átnyúló, a klasszikus magyar történeti festészetet is megtermékenyítő hatása is mutatja.

JEGYZETEK

1. Művészet Magyarországon 1780–1830. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 1980. Katalógus. (Szerk. Szabolcsi H., Galavics G.) 63–71, 163–171, 217–221, 231–238.
2. A 18. századi magyarországi történetírásról legújabban KOSÁRY D.: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. Bp. 1980. 144–153, 571–584; A XIX. század elejének történetírásáról: Uő: A magyar történetírás a „romantika korában”. ITK. 1976. 540–560.
3. Patrona Hungariae gondolat képzőművészeti megnyilvánulásairól GALAVICS G.: Program és műalkotás a 18. század végén. Bp. 1971. 13–17; A Mausoleumról: RÓZSA GY.: Magyar történetábrázolás a 17. században. Bp. 1973. 13–80.
4. A török elleni harc és a képzőművészet kapcsolatáról RÓZSA i. m. 107–142; GALAVICS G.: Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben – XVII. század. In: Magyarországi rene-

- szánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Bp. 1975. 231–277; és Uő.: A török elleni harc és egykorú világi képzőművészetünk. Művészettörténeti Értesítő 1976. 1–40.
5. GALAVICS G.: A Rákóczi-szabadságharc és az egykorú képzőművészet. In: Rákóczi-tanulmányok. Bp. 1979. 474–480, 490–494.
6. A Mária Terézia-kori művészi reprezentáció politikai tartalmáról lásd részletesebben Barockkunst, höfische Representation und Ungarn című tanulmányom (megjelenés alatt) az 1980. évi eisenstadti „Maria Theresia als Königin von Ungarn” című konferencia előadásai közt.
7. GALAVICS G.: A történeti téma. Tanulmány, lásd 1. sz. jegyzetben id. katalógus 64–67.
8. VAYERNE ZIBOLEN Á.: Kisfaludy Károly az Aurora képszerkesztője és illusztrátora. Művészettörténeti Értesítő 1967. 151–176.; Uő.: Könyv és folyóirat illusztráció, valamint GALAVICS G.: A történeti téma című tanulmányok az 1. sz. jegyzetben id. katalógus 95–102, 230–241, ill. 164–167.
9. GALAVICS G.: a 7. sz. jegyzetben id. mű 68–69, 170–171.; és Uő.: A Zrínyi kirohanása téma története. In: Művészet Magyarországon 1830–1870. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 1981. Katalógus (Szerk. Szabó J., Széphelyi F. Gy.) 61–65; valamint RÓZSA GY. tanulmánya az Ars Hungarica ugyanebben a számában.

KAZINCZY A MŰBÍRÁLÓ

Az elmúlt évben a Nemzeti Galériában megrendezett, rendkívül tanulságos kiállítás többször is felvetette Kazinczy Ferenc nevét. Kiállítottuk festett és faragott képmásait, tehát találkozhattunk vele mint modellel, de hivatásos rézmetsző által sokszorosított tájrajza révén mint dilettáns művésszel is. Több kiállított darab létrejöttében ösztönzőként vagy tanácsadóként működött közre, s szerencsés esetben – ha tudniillik a Történelmi Képcsarnok grafikai lapjainak provenienciáját követni tudjuk a Jankovics-gyűjteményig, aki viszont tőle vásárolt – még mint gyűjtőről is szólnunk kell róla. Ennek alapján természetesen merül fel a kérdés: hogyan látta Kazinczy a maga korának művészetét?

A címben szereplő „műbíráló” szó használatának jogosultsága már nem ilyen egyértelmű. Lehet-e műkritikáról beszélni abban az időben, amikor Magyarországon még nem volt sem állandó, sem időszakos kiállítás, de felsőfokú művészeti oktatás sem. Művészettörténetről mint tudományról pedig nemcsak hazai, de európai viszonylatban sem beszélhetünk. S vegyük még mindehhez azt is hozzá, hogy Kazinczy nem Pest-Budán, hanem az ország északkeleti csücskében élt. Hozzászólásomban ezekkel a kérdésekkel kívánok foglalkozni.

Kazinczy a régebbi és a külföldi művészetről számtalan megnyilatkozást hagyott ránk. Ezekben azonban inkább alapos tájékozottságát, széles körű olvasottságát árulja el, nem annyira saját, eredeti, egyéni véleményét. Ha erre vagyunk kíváncsiak, akkor a szeme láttára keletkezett, korabeli műalkotásokról alkotott véleményét kell megvizsgálnunk. S tennünk kell ezt elsősorban nem azokkal a kijelentéseivel, amelyeket barátaihoz írott leveleibe szőtt bele, hanem azokkal, amelyeket szélesebb közönség számára fogalmazott meg és nyomtatásban is megjelentetett.

A körülmények most nem teszik lehetővé, hogy Kazinczynak minden, a kortárs művészetre vonatkozó kijelentését sorra vegyük, bár bizonyos, hogy megérné a fáradságot, mivel mindegyik művészettörténeti forrásértékű.¹ A bőven rendelkezésre álló anyagból három műtárgyról, illetve műtárgycsoportról írott kritikája alapján kívánjuk megvizsgálni és ennek alapján értékelni viszonyát az egykorú művészethez. Ezek: Ferenczy Csokonai-büszkje, három, grafikai úton sokszorosított sorozat és Peter Krafft Zrínyi-képe.

1. Kazinczy 1820 körül hallott először Ferenczy Istvánról. Sárospatakon tanuló öccséhez, Ferenczy Józsefhez Itáliából írott leveleit Vályi Nagy Ferenc tanár közvetítésével ismerte meg. Írását ugyan „lakatosinak” találta, de az első magyar szobrász jelentkezése „electrizálta”. Született pedagógiai érzékével műveltsége kiegészítésére kéretlenül könyveket ajánlott neki, magyar történelmet, de elsősorban klasszikus auktorok fordításait

(Homérosz, Cicero, Vergilius, Horatius, Ovidius). Amikor Ferenczy Rómában keletkezett művei, A pásztorlányka és a Csokonai-mellszobor 1822-ben Budára érkezett, Kazinczy már látatlanban lelkendezett értük. A Pásztorlánykához epigrammát írt, a Csokonai-büszköt pedig mint egy elképzelt magyar Pantheon első darabját üdvözölte. Végre 1824-ben Debrecenben megláthatta a Csokonait. (22. kép) Az Igaz Sámuel Magyar Kurírjának mellékletében, a rövid életű Kedveskedőben megjelent bírálata a klasszicista esztétikai elvek alkalmazása egy konkrét esetre. „Mestermiv előtt állék. Nem Csokonai, s az nem is szükség, s Ferenczy Csokonait soha nem látta. A Plastica nem a Hasonlóságot tette céljává, hanem a Szépítést, s ez valóban szép fej ... nem le néz, mint az olly büszkők, melyeket magasan akarnak polcra állítani, hanem inkább fel, mint amellyek elrendeltetése az, hogy asztalon álljon. Az arc gyönyörű, bájos; az orr nemes; a száj szép metszésű; a szemcsillag gyengén van kijegyezve s nem egészen vakon hagyatott. A hajfürtöknek szép a játéka. A borostyánág nem horizontális állásban keríti meg a főt, hanem felmegyen a fül mellett s a homlok közepén ér együvé, mint az Imperatorok fejéin látjuk. De óhajtottam volna, hogy a felöltött mente s dolmány maradt legyen el, ahogy a kravát egészen elmarad; mert a nyak itt egészen meztelen. Meg nem foghatom, mi indítá a mi Ferenczynket ennek a poétai s ennek a modern ízlésnek egyesítésére! Végre elhitetném magamat, hogy azt a bajusz! cselekedte. Szegény Csokonai! ha te ezt tudád vala, nem növetted volna meg utolsó esztendeidben! Ferenczy tudta, hogy bajuszt szakáll nélkül ott csak a Mirmillók (gladiátor rabszolgák) hordtak s a mente s dolmány által akará úgy hiszem, motiválni, hogy a büszköt azzal a szörrel adá. A mente felett egy kisdéd részét látni a palástnak; mint a John rezén.”²

Némi magyarázat: az éles kritikai érzékkel megáldott Csokonai önkritikusan ezt írta saját arcáról: „... egy esős időben nőtt gomba, Ez egy lóganéjon nőtt hitvány pöfeteg, Melyre tekinteni a szemnek viszketeg”. Ferenczy őt valóban nem ismerte személyesen, de Bécsből magával vitte, vagy megkapta Friedrich John rézmetszetét, amely ugyan Csokonai halála után keletkezett és 1816-ban jelent meg, de amely közvetett hitelességű, mivel a költő egy iskolatársának, a dilettáns Erős Jánosnak rajzát sokszorosítja. (21. kép) A metszeten ábrázolt arc nem mondható szépnek. Ehhez képest Ferenczy a szobron olyan fokú idealizálást hajtott végre, amely valóban a felismerhetőség határát súrolja és eredményét Cifka Péter méltán nevezi „a Belvedere-i Apolló bajuszos testvéré”-nek. Szabályosabb lett az orr, az állkapocs és a szemöldök vonala, létszerűbb a beállítás. A magyar ruhát a szobor keletkezési körülményei magyarázzák: Thorwaldsen római műtermében az ismeretlen férfiszobor meghatározását volt hivatva megkönnyíteni. Kazinczy erre nem gondolt.

Időközben Kazinczy és Ferenczy levelezés útján összebarátkoztak, a szobrász a bírálatot elolvastva azt írta öccsének, hogy „örül, hogy méltó bírái vagynak”. Viszonyuk bensőségesebbé válására jellemző, hogy a nagy különbség ellenére tegeződni kezdtek. Kazinczy később a Pásztorlánykáról is írt bírálatot s ezt megjelenése előtt megmutatta a művésznek. Személyesen 1824-ben találkoztak először. Ferenczy erről a találkozásról is beszámolt öccsének s érdemes ebből a levélből egy részletet idézni. Kazinczy a társaságba megérkező szobrászt nagy ovációval fogadta „s a művészségről való sok beszéddel, melyről jobb volna, ha hallgatna, mert írásban magát annyira el nem árulja”. Ez a mondat nemcsak Kazinczyra, de Ferenczyre is jellemző. A külföldet megjárt, pályája kezdetén álló fiatal szobrász, aki Kazinczy szövegében a „mesterség” szót „művészségre” javí-

totta, itt is elárulja művészi öntudatát. Bár a tekintélyes, idős irodalmi vezért tiszteli, éles szemmel mégis rátapint gyengéjére, a művészet gyakorlati, szakmai kérdéseiben való járatlanságára. Ferenczy kijelentése ugyanis feltehetően erre vonatkozik.³

2. Kazinczy a Felső-Magyar-Országai Minerva 1827-es évfolyamában ismertetést közzölt három grafikai sorozatról. A Ponori Thewrewk József kiadásában megjelent Magyar Pantheon című, amely az országgyűlési követek profilképmásait tartalmazta, az 1824-től 1840-ig Pozsonyban működött német Lütgendorf Ferdinánd műve.⁴ (23., 24. kép) A recensens büszkén sorolja fel, hogy a sorozat mely lapjai vannak meg gyűjteményében. Megállapítván, hogy ezeknél a portréknál nem a művészi, hanem a történeti a vezető szempont, elismeréssel szól Lütgendorf művéről: „Nem azon törekedett, hogy a fejnek az ideálozás által több nemességet s kedvességet adhasson, amint az első rendű Mivészek mindég tesznek; hanem hogy ezen hisztoriai tekintetben nevezetes arcokat a szerint adhassa, ahogyan őket a tükör kapja fel; s aki azon gondra tekint, mellyel Lütgendorf mindenikének nézését, haját, ruháját álmélkodást érdemlő különbözésekben adja, érezni fogja, hogy az arcok tellyesen el vagynak találva ... Az arc magán hordja amit az emberről mondhatni s gyakrabban mint a figyelmetlen gondolá; s ezen állításnak való voltát hány fő bizonyítja itt! ide értvén némelly kép mellett még a haj-fésülést, öltözetet, és kézírását”.

Tárgyilagosan ismerteti az Adolf Kunike kiadásában napvilágot látott, Jakob Alt és Ludwig Erminy litográfiáit tartalmazó Donau-Ansichten-című sorozatot, illetve annak magyarországi részleteket ábrázoló lapjait.⁵ Kifogásai ennél a sorozatnál tartalmiak és nemzeti önérzetből fakadnak. Az épülő esztergomi székesegyházat ábrázoló lap staffázsalakjai közül például egy nemes ifjú és egy kertész alakja szúr szemet neki. (26. kép) „A magyar inak nincsenek a szerint eltágítva, mint ezen ifju lötyögő térdei gondoltatják, s a kert-műves tisztelkedve mégyen-el ugyan az Uraságok mellett, de nem lesüllyedt és felpillantani nem is merő tekintettel, mint az Algíriai martalék. A magyarnak vigaságai (!) nem nagyok, de viszont ő terheit is víg bánat közt viseli.”

A festői útleírás műfajhoz tartozó harmadik sorozat, a bécsi akadémia tanárának, Josef Fischernek vágvolgyi részleteket ábrázoló akvatintáinak második kiadása egészen lázba hozta.⁶ Fischer magyar tárgyú és általa ismert olajfestményeinek említésével kiegészíti ismertetését. Azt, hogy az Esterházy-gyűjtemény öreként való foglalkoztatását nem említi, nem róhatjuk fel neki, mivel még nem tudhatta, hogy ez a kollekció a későbbiekben milyen fontos szerepet kapott a magyar muzeológia történetében. Dícséri báró Mednyánszky Alajos helyismertető szövegeit, amelyek az egyes helységek története mellett földrajzi, néprajzi és gazdasági adatokat is közölnek. Fischer tájábrázoló művészetének illusztrálására részletes és remekül sikerült leírásokat ad az egyes lapokról. (25. kép) Leírásai olyan szemléletesek, mintha nem egy miniatűr méretű lapot tartana a kezében, hanem közvetlenül ő szemlélné a lapok témáit. Rózsahegy képén „a Vág a képek elejét egészen elfogta, s játszik a hegy, a liget, a város, és a felhők mögé rejtezett nap sugárának színeivel”. Krpelánnál megjelenik „a hold teljes karimájában a hegyként elvonult felhő felett s rezeget a tengerré vált Vág habjain”. Máskor: „Az estve párja meleg. A kép jobbán szarvasmarha legel két terepely tölgy árnyékában s a Vág minden színeit ellopta a szivárványnak.” Sztrecsnónál „a felhő új hóval fenyegeti a vidéket”. De „ha Sztrecsen rettegést vete a néző lelkébe, Beckó abba nyugalmat int és álmélkodást. Szolid téren fekszik a hosszan elnyúlt és gyümölcs-fái közzé elrejtezett Falu, de innen kél-

ki egy lapos tetejű s perpendiculumától balnak dőlni indult meredek és felőlről alá-repedezett iszonyu szikla, de amellynek tetejét a Vár romjai egészen ellepék. Mint itt a játszó Természet, hatóbb (hatásosabb) képet a magát kimerítő mesterség sem tudna alkotni.” A természet és művészet ilyen szembeállítására meglepő a klasszicista esztétika legnagyobb hatású magyar képviselőjének tollából. Az ösztönös romantika áttör a klasszicista elveken.⁷

3. Gróf Festetich László (1785–1846), a Helikon-alapító Festetich György fia építészeti rajzokkal és egy, a magyarországi emléktárgyakban egyedülálló arcképpel szerepelt a kiállításon. Stunder János Jakab a húszéves ifjút Herkulesként festette le. A mitológiai kosztümös portréábrázolás elterjedt divat volt a 18. századi angol arcképfestészetben, lehet, hogy a fiatal gróf ötlete is innen származik. Festetich László 1820-ban, vagy valamivel korábban Keszthelyre hívta Peter Krafftot, a népszerű bécsi csata-, zsáner- és arcképfestőt, akinek nevét akkor már Magyarországon is jól ismerték magyar megrendelésre készült művei alapján. Egy, a 18. századból származó olajfestményt kellett lemásolnia, amely felirata szerint Zrínyi Miklóst, a költőt ábrázolta. A felirat szövegét azonban megváltoztatták és a szigetvári hősről vonatkozó adatokkal cserélték ki, Krafft a „gyenge és elrajzolt” kép másolását kedve ellenére vállalta, de a gróf biztosította, hogy műve nem kerül terjesztésre. (28. kép) Ennek ellenére 1820-ban Karl Rahlal, a sokat foglalkoztatott bécsi rézmetszővel – aki máskor is dolgozott Krafft kompozíciói nyomán – sokszorosították és Friedrich Warsow írásmetszővel a megváltoztatott feliratot írtatták alá. (29. kép) Hogy ennek a változtatásnak pontosan mi volt az oka, azt ma már nehéz eldönteni. Keresztury Dezső szerint álcázás volt a célja, mivel a „rebellis” érületű költőt még a 19. század elején sem volt tanácsos népszerűsíteni, míg dédapja az uralkodóház megmentőjének számított. A Festetichék pedig, mint a korábbi Zrínyi-birtokok tulajdonosai, feladatuknak érezték elődeik dicsőítését.

Bár a Krafft–Rahl-metszet valóban nem került üzleti forgalomba, Festetichék baráti köréből néhányan mégis hozzájutottak példányaihoz. Így szerzett róla tudomást Igaz Sámuel is, a Magyar Kurír és a Hébe szerkesztője. Berkovetz Józseffel rézmetszetű másolatot készíttetett róla és Kazinczynak a szigetvári hősről szóló dolgozata illusztrációjaként megjelentette. Kazinczy akkor kapta kézbe a kötetet, amikor a helyzeten már nem lehetett változtatni: a Hébe 1825-ös kötetében a szigetvári Zrínyiről szóló szöveg mellett a költő idealizált képe díszelgett.⁸

A Kazinczyval baráti kapcsolatban álló Igaz úgy tudta, hogy Krafft, aki ekkor már közel volt az aláírás útján a Nemzeti Múzeum számára készülő Zrínyi kirohanása című monumentális kompozíciójának befejezéséhez, a nagy kép vázlatán is szakálltalanul, tehát az ikonográfiai hagyománytól eltérő módon festi a szigetvári hőst. Ezért az általa informált Kazinczy levéllel fordult József nádorhoz, hogy figyelmeztessék a festőt a tévedésre, amíg nem késő, mivel „a Critica hallgatni nem fog”. Leveléhez a két Zrínyi egy-egy hiteles képét mellékelte a saját gyűjteményéből és elküldte a Hébe illusztrációját is.

József nádor udvarmesterének, Beckers grófnak adta ki az ügyet elintézésre, ez pedig Szvetics Jakab kőszegi táblai ülnökön keresztül, aki a megrendeléseket Kraffthoz közvetítette, eljuttatta Kazinczy kifogásait a művészhez. Krafft többször is felkereste Beckerst, akinek Kazinczyhoz intézett válaszából érdekesen bontakozik ki a monumentális Zrínyi-kép keletkezéstörténete. Bár ennek részletkérdéseit az eddig vele foglalkozó kutatók nem mindig látták tisztán – például a keszthelyi kép és a nagy festmény sorrendje, a

felhívás 1825-re való datálása – ezekkel, sajnos, most nem áll módunkban foglalkozni. Csak a magyar író és az osztrák festő között lezajlott történeti ikonográfiai vita érdekel bennünket. Bár nem jelent meg nyomtatásban, de maga Kazinczy gondoskodott terjesztéséről: barátai számára lemásolta és elküldte József nádorhoz írott levelét és Beckers válaszát. A másolatok közül több fennmaradt. A Zrínyi kirohanásáról Kazinczy nyomtatásban csak később nyilatkozott, amikor a képet már Pesten látta, de az ikonográfiai problémát ekkor már nem érintette.

A vita lényegét a következőkben foglalhatjuk össze. Krafft szerint külön kell választani a keszthelyi portré és a nagy múzeumi kép kérdését. Ő mindig tudta, hogy az előbbi ideálportré, tulajdonképpen egyik Zrínyihez sem hasonlít, megfestésekor csak Festetich szeszélyének engedett. Ami a nagy képet illeti, megtudjuk, hogy ehhez Krafft Szvetics Jakab társaságában és az időközben elhunyt Bartsch, az udvari könyvtár grafikai gyűjteménye örének vezetésével milyen alapos kutatásokat folytatott a bécsi gyűjteményekben. A levelezésben leírják Mathias Zündt 1566-ban megjelent rézmetszetét, mint a Zrínyi-portréhoz felhasznált forrást, amely a szigetvári hős ikonográfiájának ma is legfontosabb darabja. A fennmaradt emléktárgyak közül a kardot és a mentét látta a művész.

Kazinczy Dominicus Custosnak az Atrium Heroicum-ban, illetve Ortelius krónikájában megjelent rézmetszetét (30. kép) küldte – a költő Zrínyi egy hiteles képe mellett – József nádornak, erről Beckers helyesen állapítja meg, hogy a Zündt-féle kompozícióra vezethető vissza. A magyar író emlékeztet a tiroli Ferdinánd ambrasi gyűjteményét közzétevő Schrenk von Nozingen-féle album Zrínyi-képére is, amely szintén Custos műve és amelynek hitelességét nemcsak a gyűjteményben fennmaradt fegyver- és ruhadarabok, de Ferdinánd és Zrínyi személyes kapcsolata is alátámasztja.⁹

A magyar és török katonák viseletének rekonstrukciójához is a legjobb források álltak rendelkezésre: a Miksa-féle Weisskunig és a Triumphporthe fametszetei. A lószerszámok tekintetében Abraham Bruyn könyvét említik forrásul.¹⁰ A helyszínhez, már amennyire erre a képnél szüksége volt, a Blaeu-atlasz Szigetvárt ábrázoló lapját használta a művész, mivel ez jutott Savoyai Jenő hagyatékából az udvari könyvtárba.¹¹

Igaz Sámuel nagyon megrémült, amikor Kazinczy közölte vele a Hébe ikonográfiai melléfogását. A nagy képpel kapcsolatban ennek elkészülte után azt írta, hogy Zrínyinek Kazinczytól „óhajtott szakálla végül is kinőtt”. Ma már lehetetlen eldöntenünk, hogy ezt csak a saját tévedésének enyhítése céljából írta-e, és valóban jól emlékezett-e Krafft vázlatára. Talán egy röntgen-felvétel segíthetne a kérdés eldöntésében. Az mindenesetre biztos, hogy Krafftnak a legjobb források álltak rendelkezésére a hiteles Zrínyi-portré megalkotásához, és a végleges képen a szigetvári hős hiteles vonásai jelennek meg. (27. kép) De az is bizonyos, hogy Kazinczy ikonográfiai tájékozottsága a kérdésben elismerésreméltó volt és – bár közvetlen kapcsolata a kor egyik legkiválóbb grafika-történeti szakteknikájának számító Bartsch-sal ugyan nem volt –, de a vitában a magyar író egyenrangú partnereként szerepelt.

A legérdekesebb azonban az, hogy a korabeli bécsi sajtó, amely Krafft képének sorát érdeklődéssel kísérte – ennek a birodalmi propagandát szolgáló politikai céljairól most nem lehet feladatunk részletesebben beszélni – egy Festetich László számára készült vázlatról is tud, amely eltér a múzeumi kompozíciótól és Zrínyi utolsó perceit mutatta be, amikor már sebesülten a földön fekszik.¹² Mindebből úgy látszik, hogy a Zrínyi

kirohanásának első ötlete Festetich Lászlóé lehetett. József nádor és Szveticz Jakab csak azután kapcsolódott be az ötlet megvalósításába, amikor Krafft már visszautasította a gróf megbízását, mivel nem volt hajlandó vázlatán azokat a változtatásokat elvégezni, amiket az megkívánt.¹³

Visszatérve a hozzászólás elején felvetett kérdéshez, megállapíthatjuk, hogy Kazinczy múzeum- és műteremlátogatásai Bécsre korlátozódtak, ennél nyugatabbra csak fogolyként jutott. Bizonyos segítséget jelentett számára a saját metszetgyűjteménye is. Meller Simon szerint „fölfogását a művészeti irodalomból meríté, mások ítéleteiből szövődött össze rendszere; szóval inkább elvei vannak, mint eredeti ízlése... Műértő nem volt, hanem kora művészeti tekintetben is legműveltebb embere”. A művészet kérdéseiben élvezett tekintélye és önérzete talán legjobban a Berzsenyi-kép keletkezésével kapcsolatban világlik ki. Kazinczy azt írta a költőnek, hogy Pesten keresse meg a legjobb festőt és azal festesse magát. De a képet metszetés előtt mindenképpen látni akarja, „mert az én szemem nem minden festést szenved-meg, s félek, hogy amit tőled vennék, ilyen volna”.¹⁴ Vitkovics Mihály ugyanezzel a portréval kapcsolatban a következőképpen nyilatkozik: „Mi a Szépben, sőt mindenben köz meggyőződéssel azt imádkozzuk Te Néked: Legyen a Te akaratod.”¹⁵ Később Kis János is hasonlóan ír: „A Te ízlésed nekem törvény, mert az effélékben én csak annyit értek, hogy a Te ítéleted a másokénál feljebb tudom becsülni.”¹⁶

Az elmondottak talán bebizonyították, hogy Kazinczy kritikusai tevékenységét nem szabad mai követelmények alapján megítélnünk. Azokat a körülményeket is tekintetbe kell vennünk, amelyek között élt. Mai szemmel nézve ugyan keveset foglalkozott a műalkotások megjelenési formájával, stílusával, de a tartalmi szempontok iránti érdeklődés a korban, sőt még jóval később is általános volt. A száraz adatközlés mellett néha hangulatos leírásokat is köszönhetünk neki. Ami pedig a történeti ikonográfiai kérdéseit illeti – s el kell ismernünk, hogy a műkritika fogalmába, történeti ábrázolásokkal kapcsolatban ez is beletartozik – egyedülálló szaktekintély volt a maga korában Magyarországon. Az adott lehetőségek határán belül tehát nyugodtan nevezhetjük őt műkritikusnak. Az 1800 körüli évek művészetének megítélésében nem támaszkodott, de nem is támaszkodhatott olyan szakszerű szempontokra, mint a 20. század művészettörténésze, de mégis meglepően sokat tudott róla. Ezért kell művészettel foglalkozó írásait újra és újra kézebe venni.

JEGYZETEK

1. V.Ö. RÓZSA GY.: Adat a magyar vonatkozású történetéhez. In: Művészettörténeti Értesítő II. Bp. 1953. 162.
2. Kedveskedő 1824. III. köt. 71–72.
3. MELLER S.: Ferenczy István élete és művei. Bp. 1905. 149–163. CIFKA P.: A pályakezdő Ferenczy. In: Művészet és felvilágosodás. Szerk. Zádor A. és Szabolcsi H. Bp. 1978. 483–486. Művészet Magyarországon 1780–1830 Bp. 1980. 269. sz.
4. PATAKY D.: A magyar rézmetszés története Bp. 1951. 177.
5. GERSZI T.: A magyar kőrajzolás története a XIX. században Bp. 1960. 59–60.
6. Művészet Magyarországon 1780–1830 Bp. 1980. 15. sz.
7. Felső-Magyar-Országi Minerva 1827, III. negyed 1339–1342.

8. PATAKY i. m. 80. Művészet Magyarországon 1780–1830 Bp. 1980. 70. sz.
9. V.ö. CENNERNÉ WILHELM G.: Der Augsburger Kuferstecher Dominicus Custos und Ungarn. In: *Folia Archaeologica* XVIII (1966–67) 241–245.
10. A BRUYN: *Diversarum gentium armatura equestris ...* Köln, 1577. V.ö. Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek. Neubearbeitet von E. Nienholdt und G. Wagner-Neumann. Berlin, 1965. Tc 9.
11. FALLENBÜCHL Z.: A Baeu-térképpofficina atlaszkidásai és magyar vonatkozásai. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1979/80.* Bp. 1981. 343–405.
12. *Archiv für Geographie, Staats- und Kriegskunst* XII (1822) 39.
13. ESZTERGÁR L.: Kazinczy és Krafft Péter Zrínyi-képe. In: *Művészet* IV (1905) 64–67; KERESZTURY D.: Festetich György és a magyar irodalom. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* LXVII (1963) 562.; CENNERNÉ WILHELM G.: Zrínyi Miklós a költő arcképeinek ikonográfiája. In: *Folia Archeologica* XVI (1964) 201.
14. Kazinczy Berzsényinek, 1810. január 1. Kazinczy Ferenc Levelezése, VII. köt. 190. l. 1633. sz.
15. Vitkovics Kazinczynak, 1810. április 12. Kazinczy Ferenc Levelezése, VII. köt. 363. l. 1708. sz.
16. Kis János Kazinczynak, 1814. június 8. Kazinczy Ferenc Levelezése XI. köt. 413. l. 2675. sz.

ÉPÍTÉSZETI MŰVELTSÉG ÉS ÉPÍTÉSZETI KRITIKA EGY ÉPÜLET TÖRTÉNETÉBEN A 19. SZÁZAD ELEJÉN

Építészettörténetünk szempontjából igen nagy jelentősége van annak, hogy a múlt század 30–40-es éveit megelőző időkben, a 18. században és a 19. század első harmadában az iskolázott – elsősorban tehát nemesi és polgári – rétegeknek általános műveltségük keretében a maihoz képest sokkal szélesebb építészeti ismeretei voltak. Ezek az ismeretek – biztosra vehetjük – a megbízásukból létrejött épületeken számunkra is megmutatkoznak, ha megbízható módunk lenne annak eldöntésére, hogy egy épületből mennyi tulajdonítható a megbízónak s mennyi a megbízott építőmesternek; mennyi a közvéleménynek-közlésnek-divatnak s mennyi az egyéni invenciónak.

Az egykorú tankönyvekből és építészeti könyvekből pontosan tudjuk, hogy mit tartottak fontosnak, tanítani- és tanulnivalónak, mi volt a szakember tananyaga s mi az átlagosan művelt ember leckéje. Sokkal kevésbé tudjuk viszont azt, hogy az építetőknl mikor, kinél, hogyan, mennyire hatott ez a tudásanyag a gyakorlatban. Az írásban ránk maradt és szisztematikus kutatással felderíthető építetői utasítások és programok ugyanis ritkán tükrözik ezt az építészeti műveltséget; inkább az épület célját, rendeltetését, funkcióját s az ezzel közvetlenül összefüggő teendőket tárgyalják. Ha pedig az építetető több tervből választott vagy tervvariációkat készítettett, a választás körülményeiről és szempontjairól ritkán készült írásbeli feljegyzés.

Éppen ezért fokozottan értékes számunkra minden olyan forrás, amely akár egy elkészült épületet, akár egy leendő épület tervét bírálja; akár több terv között való választást indokol, akár tervezéshez művészi szempontokat ad. Magánlevelektől hivatalos utasításokig, útibeszámolóktól beadványokig a legkülönbözőbb feljegyzések tartalmazhatnak ilyen részleteket; mégis viszonylag kevés az említett korszakból feltárt és szempontunkból hasznosítható adalék; azaz olyan, amely a tankönyvekben ránk maradt megtanulandó építészeti ismeretekkel szemben az elsajátított ismeretek alkalmazását, hatását, továbbgyűrűzését mutatná meg.

A most bemutatandó tervbírálat és tervleírás nem a legtökéletesebb példa annyiban, hogy nem laikus személy, hanem bizonyos értelemben szakember, egy földmérő (geometra) tollából származik; azaz olyan valakitől, aki az általános oktatáson túl tovább is tanulta az építészetet. Ő maga azonban nem volt gyakorló építész és a kiviteli munkához, sőt a terv papírra vetéséhez sem értett; írása pedig egy laikus gyülekezethez, Pest vármegye közgyűléséhez szól. Az írás tehát végsőleg mégis azt az építészeti műveltséget tükrözi, s szerzője a saját, szélesebb ismeretanyagából azt és annyit prezentál, amennyi a cím-

zetteknek, illetve a hallgatóságnak is sajátja volt. Az itt-ott mégis érezhetően kibúvó különbséget pedig bizonyos oktató, magyarázó hangnemmel hidalja át.

Pest vármegye 1823-ban a megyeháza telkének hátsó, mai Semmelweis utcai részén kétemeletes lakóépület építését és a börtönök bővítését határozta el. A munkára Pollack Mihálytól mint a legismertebb s legjobb pesti építészről, és Hofrichter Józseftől mint a vármegye egyik hivatalos építőmesterétől kértek tervet. A megyei Építő Bizottmány tetszését elsősre Hofrichter terve nyerte el, de a végleges döntés előtt mindkét tervet kiadták Decsy József megyei földmérőnek bírálatra, s az ő jelentése az, amelyet most ismertetünk. Decsy mindkét tervet elvetette és Düttrich Józsefnek, a másik megyei építőmesternek a segítségével új tervet készített, amelyet a Bizottság el is fogadott. Az építkezéshez azonban csak 1829 tavaszán tudtak hozzáfogni, s ekkor a Decsy–Düttrich-féle terv alapján a kivitelre árlejtést hirdettek, melyen – mint a legkevesebbet kérő – Hofrichter nyerte el a megbízást Düttrich, Brein Ignác és Kasselik Ferenc előtt. Ő, Hofrichter vezette az építkezést az 1832-es befejezésig. (Megjegyzendő, hogy a szakirodalomban sokáig csak a Hofrichterre vonatkozó adatok voltak ismertek, tehát hogy először az ő tervét fogadták el, továbbá, hogy a munkát ő vezette 1829–32 között, s ő írta alá a pesti Szépítő Bizottmányhoz benyújtott tervrajzot 1829-ben (39–40. kép). Az újabb adatokból – köztük az itt ismertetendő iratból is – világosan kiderül, hogy ez a terv a Decsy–Düttrich-féle tervvel azonos, vagy legfeljebb annak Hofrichter által készült másolata, aki azt mint a kivitelért felelős mester, s nem mint a terv szerzője írta alá. 1830-ban a megye – írásban is elismerve, hogy az építkezés a Decsy–Düttrich-féle terv szerint folyik – 100 forintot fizetett a terv elkészítéséért Düttrichnek, aki annak idején, 1824-ben nyilván azért nem kért fizetséget, mert azt remélte, hogy a kiviteli munkát is ő fogja megkapni.)

Decsy jelentése Hofrichter és Pollack tervéről sajnos nem maradt ránk, ránk maradt viszont az említett beadványi terv 1829-ből, s az ezzel lényegében azonos módon felépült és ma is álló épület a megyeháza hátsó telkén, a Semmelweis utcában (31–35. kép). Valamennyire tehát van alkalmunk a szöveget konkrét épülettel is összehasonlítani. Egyébként kérdésünk e szöveggel kapcsolatban nem az, hogy bírálata mennyiben igazságos vagy igazságtalan Hofrichterrel vagy Pollackkal szemben, hanem az, hogy milyen jellegű építészeti műveltséget tükröz.

Tekintetes Nemes Vármegye!

Az 1823^{dik} esztendőben Kiss-asszony Hava 2^{dik} napján tartott Közgyűlésben, méltóztatott a N. Vármegye kegyessen meghatározni, hogy a N. Vármegye Curialis Háza hátulsó részének felépítését illető, Polák és Hofrichter Építő Mesterek által készített rajzolatokat, az ide tartozó Költségtabelláival együtt, én alól irt megvizsgálám, és ha szükségesnek látnám, új rajzolatot, s új költségtabellát is készítenék.

Ezenn kegyes határozatához képezt a N. Vármegyének, mind a két Építő Mesterek rajzolatbann előadott gondolatait valamint szinte azoknak költségtabelláit is megrostálgatván, egyiknek munkáját sem találtam a feltett tzelhoz képezt helybehagyhatónak.

1^{or} Hofrichter Plánumára nézve ezek az észrevételeim. Minden, a tökéletesek számába irandó épületnek három sarkalatos tulajdonságainak kell lenni, melyek a következők u: m: a szépség, alkalmas felosztás és a tartósság.

a. Szépség. Erre nézve nagyon elhibázza az Építő Mester a dolgot, midőn ő azt az Épület külsőjének keresett és erőltetett piperéiben helyezteti. Szépnek lehet ugyannis mondani az épületet mihelyt

annak megvan az ő rendeltetéséhez alkalmaztatott Charactere. Különböző neveit esmérem az épületeknek, van p.o. együgyű, fellengős, pompás, diszes, falusi, költeményes; de meg valom, egyiket sem találok a kérdésben forgóra alkalmazhatónak. Ugyanis a sok pipere az együgyűvel; a symetrice ide s amoda felbigygyezett törpe oszlopok a fellengőssel; azonn foltonként, még pedig helytelenül alól is, felyül is, az épület elejénn látható parasztos kotzkázások és rovátkolások a pompással; azonn pompára mutató s ablakokat prémező, kalapos és kalaptalan lábatlann oszlopotskák a diszessel, valamint a falusival is; a minden napi tzifrákból, gustus és rend nélkül összerakott, nagy mesterséget mutató, semmi különös jelentéssel nem bíró előfal (facade) a költeménnyel ellenkezik; általjában az előfalnak többszöri megszagtatásai (risalite) a szemlélő szemeinek alkalmatlanságot szereznek. Helytelen volt a fegyveres házzal áltaellenben, minden a propos nélkül azt a kitsütsörödést formálni, tsak azért, mivel a fegyveresház így egy kevéssé kijebb jön, mint az épület többi része. De még nagyobb helytelenség volt az, midőn az Építő Mester meg nem elégedvén azzal, hogy már külbömbenn is nem nagy térségű udvarból egy darabot elmetzvénn, azt rendtelenné tette, a más két oldalhoz ismét valamit ragasztott, mely által nem tsak a már egyszer, az épület falai rendes állásának feláldozásával rendbe hozott udvar figuráját eltsufította, hanem az egész épületet is drágábbá s ugyan annak belsőjének tekintetét dísztelenné és kedvetlenné tette.

b. A második föltulajdonsága a helyessenn készült épületnek a jó fel osztás, mely ellen nagy hibákat követett el a Plánmadó. A Földalatti részben az Istállók mind setétek, mivel 3 öl és 5 láb távolságra tsak egy szegletben lévő pintze ablak által világosítódnak meg; a jászlok mind a napnak vagynak fordítva, mellyből legalább is a lovak szemeinek el romlása következhetik. A fapintzekből tsak a főgrádits mellett hordódhatikfel a fa, mely az ott megforduló külbömbféle rangú személyeknek, azonn kívül is, hogy dísztelenn, sokszor alkalmatlanságot okozhat. A Szállásokhoz egy borospintze sem jutott, mivel a hosszas gyalog utak, az ágas bogas temérdek falak a helyet elfoglalták.

Földszint. Nem völt szükség az egésznek megdísztelenítésére az egyik fallal kijebb jönni, mint a fennálló ujj épület van. A megítél rabok számára 2 nagy szoba tzel ellen való annyival inkább, mivel azokbann a betegeknek helyek éppen nem lehet. Az uttzára fekvő rabok szobája mire való nem tudni: a rabok konyhája szűk és a tömlöztöktől távol esik. A Hajdúk számára szánt uttzára fekvő 3 szobából bátran lehetett volna 2^{ot} formálni, így egy közfallyal kevesebb kívántatott volna, annyival inkább, mivel a középső szoba tsekély. A folyosó tsak a költséget szaporítja haszon nélkül.

Első Emeletben. Helytelen és alkalmatlann itt az, hogy némely szobák a föfeljárásról fűtődnek. Dísztelen és hasonlóan alkalmatlan, hogy sok szobákban az ablakok szegletekben esnek. Az a/ alatt lévő szállásnak tornátza mód nélkül nagy a többi szobákhoz képest. Mind a két szállás ebédlőjébe való bejárás az egyik végénn esik a szobának, mely a regula ellen van. A szükségtelenül kitett két folyosó alkalmatlanná teszi a c/ szálláshoz való jutást.

Második Emeletben. Itt igen nagy hiba az, hogy az f/ alatt való szállásnak 4. lakoszobája és 5. tornátza van, nem külbömben az e/ alatt valónak is 3 a tornátza, melyből a következik, hogy ámbár ezenn két szállásbann sok osztályok találatnak, még is kevés a Commoditas. Itt is rosszul jönki, hogy némely szobák a föfeljárásról fűtődnek. Valamint az első, úgy a második emeletben is elfelejtkezett az Építő Mester arról, hogy mindenkinek Szolgabíró Urak közül megvan a maga Hajdúja, ki nek az Urától messze lenni nem lehet nagy alkalmatlanság nélkül.

c. A harmadik fötulajdonság az épületben az erős alkotás. Ebben a tekintetben még legkevesebbet hibázott az Építő Mester: ámbár e részben sinszsenek a rajzolatok némely tetemes hibák nélkül. Így p.o. a föfeljárás oszlopai felette gyengék oly tehernek, mint amilyen rajtok fog feküdni elhordozására. A belső falak közzül egygyenn 11 ablak számláltatik, holott az ennek megfelelő s az uttzára néző falonn, mellynek amaz tsak 2/3 részét teszi nem több mint 13 van; az efféle sűrű ablakozás nagyon gyengíti a falat. — Minden az épület erősségét tárgyazó regula ellen van az is, hogy a belső falak közzül a Délre fekvőnn, nyílás nem felel meg nyílásnak, mely pedig az Architectúrának legközönségesebb törvényei közé tartozik. Hiba az is, hogy a második Emeletben sok közfalak tsak az első Emelet padolatján állnak. Itt az Építő Mester azzal akarta hibáját könnyíteni, hogy a második Emeletben általjában fél láb vastagságú falakat rajzolt: de ez ismét hiba. A fedélfák össze rakásábann is van egy igen nagy eltévedés, mely ebbenn áll, hogy a fedél oszlopai nem a falonn, hanem a keresztgerendák végeinn állanak.

A költség feltevéséről általjában megjegyzendő, hogy az egész nem úgy van elrendezve, a mint a rend és világosság kívánna... »(a téglá mennyisége summásan van megadva, nem mondja meg, hogy a

falakból mennyit szándékszik téglából, mennyit kőből csinálni; az I. és II. emeleten nem azonos a stukatur mennyisége, mivel a II. emeleti falak vékonyabbak, stb. Az udvarba jelölt kútról a kútésben elfelejtkezett, stb.) <... Utóljára megjegyzendő az is, hogy Hofrichter, az itt vizsgálás alá vett épületet nem 155.00: fl 26 xr, a mint a T. Deputatio a N. Vármegyének beadta, hanem a mint az 1^o számú Recapitulatio mutatja, 195.394 fl 42 $\frac{1}{2}$ xrokért kívánja felállítani.

A második Plánura, melyet Polláck Építő Mester készített, a következő jegyzéseket téstem:

a/ Az Épület szépségére és külső díszére nézve. A Charactere az épületnek nem felel meg annak destinatiojának. Az épület tzelja fellengős, a character alacsony. Az épületnek akár mely helyen légyen az, ki kell mutatni magát, ahhoz képest a mint a tzel, melyre készült, kisebb vagy nagyobb. Már pedig a fent nevezett Építő Mestertől rajzolt Artzfal (facade) leg fellebb sem mutat többet egy közrendű ember ház bérre épített Házánál. Ezenn kívül az alsó részenn az egymáshoz nagyon közel eső három kapu formával, tsak a szemet akarván megtsalni, mint hogy az épület egyik végétől az igaz kapu nyílásig jóval nagyobb a távolság, mint ettől az épület felső végéig, önnön magát tsalta meg, mivel a szem azonn egymáshoz nagyon közel lévő egyformaságon botráncokzás nélkül által nem mehet. Hát még a képzelődés mit mond, mikor olly kicsiny távolságon három kapu formát kell néki előterjeszteni? bizonynyal nem egyebet, hanem hogy a Mester hibát tsinált és azt akarta elszépíteni. Az ablakok mind az első, mind a második Emeletbenn szélesebbek, mint az azok közt lévő falak, melynek tsak az üveg Házakon van helye, annyival inkább hiba ez, mivel az illy nagy ablakú szobák mind a hidegnek, mind a melegnek jobban ki vannak téve; azt elhalgatván, hogy az épület is a nagy ablakok által gyengitődik. Az első emeletbenn lévő ablakoknak az a sok részekből álló prémzés nehéz, s annál fogva kellemetlen tekintet ad. A második emeletbenn az ablakok felső részétől a párkányozatig igen szűk a köz, mely által az egész kelleméből sokat vesz. Mind a két sor ablakok alatt folyvást menő párkányok szél nélkül valók, és tsupa kereset mesterséges piperét mutatnak, melynek az igaz ízlésű Architecturában helye nints; valamint a felső párkány alatt látszó Consolok inkább alább a második sor, és nehezebbet mutató ablakok alá illettek volna. Az épület alsó végén az első és a második emeleten keresztül vitt kotzkázás is oda nem illő palástolása a hibás elosztás által a két végén egyenetlen szélességben kimaradt paraszt falnak.

b/ Az Épület belső része felosztására nézve. A Földbenn lévő résznek egy jó darabja használatlan maradván sem elegendő fa pintzék az épületbenn lakandók számára, sem azok lovainak elegendő számú istállók nintsenek. A fapintzékéből, melyeknek felosztása a fa felhordására nézve alkalmatlan, a feljárás a főgráditsnál elég illetlenül esik.

Földszint. Az egyik Perceptoralis szobába lehetett volna a kapu alatt való vakajtó felnyitása által bejárást szerezni. A Cassa szobának szérül való helyzetése kevés figyelmét mutatja az Építő mesternek a Cassa bátorságára. Tzel ellen való az, hogy 60 s több megíteltetett rabokat két nagy szobára szorított, melyeknek egyike az utzára szolgál. Az Aszszony személyeknek jobban látszik kedvezni az Építő Mester, mivel azok számára több számú szállásokat rajzolt. A Fehérszemélyek fogháza mellett kijelelt udvarkának nehezenn lenne kívánt foganatja, mely a világosítás, ha ugyan egy 7 láb szélességű 8 láb hosszúságú és 11 öl magasságú ürességbe szorult, alkonyodás forma világosság, még egy rostéjos ablakon, ne hogy a Fejérszemélyek az általlenben lakó Férfi rabokkal tilalmas correspondenciában lehessenek, által szűrődvn, nagyon kevésé világosítaná meg a fogházak előtt lévő folyosót. Ezenkívül azonn szűk udvarban, kevésé mutathatván ki a nap melege erejét, az essözés által okozandó nedv igazán ki nem száradhatna, melyből a következne, hogy azon kisudvarból a szomszéd fogházakba mindég egészségtelen levegő folya be, holott annak elrendeltetése éppen ellenkező volna. Az egyik magazin helyett jobb volt volna a rabok számára konyhát rajzolni.

Első Emelet. A második és harmadik szám alatt lévő szállásokat nagyon is dotálván az Építő Mester, ámbár némely szobák második kéztől vévén világosításokat, inkább házi árestomokhoz, mint lakó szobákhoz hasonlók, azonn kívül a 2 Cancellaria tágas szobákat tornátszokkal együtt, helyen kívül oda helyezettvénn, a Fő Szolga Bíró Urak Szállás nélkül maradtak. Hibásan esett az is, hogy a 3 számú szállásnak ebédölje azonnkívül, hogy az ajtaja szinte az egyik végén esik, nints arányban a több szobákkal.

Második Emelet. Ide 3 szállást írt fel az Építő Mester, kettő betsületes is, de a harmadik tsak maradék, mely állandó lakásnak kitsiny, ideig óráig valónak pedig vesztegetve nagy. Ha az Építő Mester előre számot vetett volna magával, az előtte lévő figurának mimódon leendő helyes felosztásáról,

nem esett volna ezenn fenmaradás hibájába. Az említett emeletbenn 10 különös szobák is vannak tornátszobákkal együtt, melyek között 4 olyan szűk, hogy azokbann közhivatalt viselő ember, főtsó-vállás nélkül be nem szállhat, ugyan ezenn emeletbenn találtnak egy láb vastagságú közfal, melyek az első emelet boltozatján állanak, mennyire erőltetik az efféle magosan álló boltozatok a falakat, kivált ha azok mint itt is felülről még falak által is nyomtattnak, tsak a tudja igazán, aki calculus alá veszi, hogy mitsoda befolyása van a falak magasságának azoknak gyengeségére, és mitsoda erővel dolgozik a boltozat, az alá vettettett falak szélyelfeszítésénn? Ezenn környüállás már az a mit az egésznek erőssége ellenn fel-lehet hozni; valamint az is, hogy az épület első részének belső falán 11 az ablak, holott az utzai falon melynek amaz 2/3 része tsak 13 van, az egésznek erőssége ellen van. Utoljára a tsiga formára készült feljárás, mind gyengébb, mind a feljárásra alkalmatlanabb voltáért, nem egy ily közönség számára rendelt épületbe való.

A mi a Költség felszámítást illeti, abban a következő hijjánosságokat talátnak: a Cassa szobának nem vasból van az ajtaja, sem a táblái. Az első és második emeletbenn az udvarra néző ablakoknak nintsenek vas rostéjjai. Leg alább a meddig a folyosó nyúlik. A Kementzék vas rostéjjai kimaradtak. A tsereppel fedő számvetéséből a matériale ára elmaradt. Kútról semmi szó sints. Valamint a Hofrich-ter költségtabelláibann, úgy itt is, a ki ásandó és fenmaradandó föld elhordatására tejendő költség nem említődik. A Kőmíves és Áts munkabér, valamint a matériáléknak és szekereztetésnek ára egy kevésé sok.

Mint hogy tehát a fent említett két Építő Mesternek Ideáit a N. Vármegye Háza hátulsó udvaránn ujjonnan felállítnadó épületről, az elől számlált hibáknál és fogyatkozásoknál fogva helybe nem hagyhattam: segítségül vévén magam mellé a N. Vármegye egyik Építő mesterét Dütrich Józsefet, egy egészenn ujj és a fent említettekől egészenn különböző Plánomot, valamint költség fel vetést is készítettem. Ezenn Planum készítésébenn előttem tartottam egy részről a N. Vármegye szükségait, melyeket részszerént Méltóságos Administrator Ur, részszerént Tettes Második Al-Ispány Ur tudtomra adtak; más részről szemem előtt forgottak, minden helybenhagyást érdemlő épületnek azonn fent előhozott 3 fő tulajdonságai, ti: a Szépség alkalmas felosztás és erősség. — Mitsoda osztályokat vettem fel a leendő épületbenn, millyen fog annak külső belső formája lenni, mennyibe fog az kerülhetni, nyilván láthatni ezen tudósítasomhoz mellékelt 7 rajzolatokból és a költség felvetésből.

Különös figyelmet fordítottam a fogházaknak a tudva lévő tzélhoz képest leendő elintézésére. Erre nézve egy darabot a leendő épületből, a most fenn álló tömlöztők végében, mely helynél az egész épületben mindenn tekintetben alkalmasabbat nem lehet választani, el szakasztottam. Ezenn szakaszban a föld szint álló részt az első emelettel öszve foglalván, azokból 3 osztályokat formáltam (t.i. 3 épületszintet, amint ez a jelen állapotot mutató 34. és 35. képen is látszik), melyek közül a legalsóbbann van a Rabok számára közönségessen egy tágas konyha és egy tágas éléskamra, a második és harmadikosztályban van két szoba a megítélt rabok számára. A második emeletében az Épületnek van ismét két tágas világos és egészséges szoba a betegek számára. A Középén ezenn szakaszban van mindenik osztályban egy tornázt és ebben a felsőbb részre való feljárás. Hogy pedig az ide rekesztendő Raboknak a nagy Tömlöztbenn lévőekkel, és még meg nem itéltettekkel semmi közösüles ne lehessen, azonn részét a régibb Tömlöztöknak, melynek ablakai a hátulsó udvarra néznek és a melyben egymás felett lévő 3 szobák eddig Ispotályul szolgáltak, elváltoztattam ily formán. Az említett résznek minden szobáit közfalakkal egy tornáztza és egy szobára osztottam, a tornáztból van bé menetel a szobába és feljárás a felsőbb szobába. Ezenn tornáztok közül a legalsóból mind a nagy tömlöztökre belehet menni, mind a hátulsó udvarra kijárás van. Az említett szobák szolgálhatnak oly esetekre mikor valaki azonn tekintet megérdemelné, hogy a több terhebb rabok közé ne elegyítődjön. Különben ha betsületesebb fogjok nem lesznek, azok a megítélteket is befogadhatják. A tornáztokból be lehet menni a nagy tömlöztnek megfelelő részébe, hogy az ételt a konyhából ne kellessen kerengő menéssel a nagy tömlöztbe hordani. A mi a még meg nem itélteteket illeti, azok különbeni vastag fallal lévén a hátulsó udvar felől be rekesztve, nem lehet attól tartani, hogy az új fogházakba beszállítottakkal közösülesbe jöjjenek. — Az egész épületben van 4 nagyobb szállás, kettő az első Emeletben, ugyan annyi a másodikban is. Ezenkívül az első Emeleten van 4 kevés időre való szállás Fő Szolgabíró Urak, a második Emeleten ismét 10 éppen az előbbienekhez hasonló szállás V. Szolgabíró Urak számára. A földszint mitsoda osztályok készültek, azok, valamint a föld alatt valók is, a Planumok mellé foglalt magyarázatban előadódnak. A mi a költség felszámítást illeti,

hogy az a lehető pontossággal, bizonyossággal készülhessen, szükség volt az egész Épületnek minden részeit, rész szerint Cub. ölekbenn, rész szerint négyszegű és folyó ölekbenn kiszámítani. Ez a kiszámítás a H. alatt lévő Irományban adódik elő. Az I. alatt való Iromány előmutatja, részszerént a különböző Mestereknek, Napszamosoknak, Szekereseknek munkabérét, részszerént az Épülethez megkívántató különböző Materialék mennyiségét és árát.

Ezenn költség felvetés szerint az egész Épületnek felállítása kerül 157.092 forintba és 41 xr. Következésképpen 38.302 fl 1 és $\frac{1}{2}$ xral kevesebbe mint Hofrichter előadása szerint, ez a különbség még nagyobb lesz, ha gondolóra veszi az ember, hogy sok dolgokat, melyeket a nevezett Építő-Mester bádogból akar készíttetni, én azokat rézből készülendőknek vettem és tettem fel; továbbá hogy némely a Lakatos által készíttendő vas ajtók és ablak táblák, melyek Hofrichternél elő nem fordulnak, ezer forintnál többre mennek. Ezen kívül hogy a kút el készítése, a ki ásandó és fenmaradandó földnek elszekereztetése, a fennálló tömlőtők egy részének elváltoztatása, nem tsekély smmát fog kívánni.

Pollách Építő Mester által készült Plánum és felvetés szerint kerülne az egész Épület 153,912 ft 50 xr. Első tekintettel úgy látszik hogy Pollách felvetése szerint kevesebbe jön az Épület, mint az enyinnél fogva, de ha össze vetődnek azok, melyeket az említett Építő-Mester Költség előadásában előhoz, azokkal, melyek az én előadásomban találtnak, ki fog jönni, hogy ebben sok dolgok vannak melyek abból ki maradtak. Így p:o Pollách a pintzéket nem folytatja az egész épület alatt végig. A Cassa szobára fa ajtót, az ablakokra semmi táblát sem tesz.; az udvarra menő 23 ablakoknak nints rostéjja, 53 kementze rostéj nélkül van, két padlás ajtó, valamint 28 fedél ablak az ahhoz tartozó ajtókkal együtt nem tevődnek vasból készülendőknek, a fedél aljának függő oszlopai vassal nem erősítődnek meg; a fedél tserepeinek ára kimaradt valamint a kútról sem tevődik szó; a képfaragó munkája úgy szinte a rézművestől készíttendő tsövek az azokhoz tartozandó medentzékkal együtt, nem különben a homlok falatska befedése elhagyódtak; a meg különböztetett személyek számára való fogházak nem vevődtek fel, a fennmaradó föld elszekereztetésére meg kívántató költség nem tevődött ki. Mind ezek már az én felvetésemnél fogva körül belül 11.000 flra mennek. Ebből látni való, hogy az én felszámításomnál fogva, mely azonban bizonyos datumok szerint, illendő pontossággal készült, minden elő számlált hibáknak és fogyatkozásoknak elkerülése mellett a tzelba vett Épület jóval is kevesebbe kerülhet, mint a fent említett két Építő mesterek felvetése szerint. Pestenn Febr 11 dik napján 1824.

Detsy József mp
Geometer

Decsy jelentését végigolvasva, mielőtt fő kérdésünkre, a benne megnyilatkozó építészeti műveltség problémájára válaszolnánk, néhány reflexiót kell fűznünk magához a szöveghez, illetve a szövegben megnyilvánuló bírálat szándékához. A tervek nem-ismeretében is az az érzésünk, hogy Decsy bírálatában valóban objektivitásra törekedett, s szándéka nem az volt, hogy önmagát mint építészt előtérbe helyezze, hanem az, hogy a vármegye méltó épületet kapjon. Ezt a szándékot elsősorban a „szépség” tárgyában tett kifogásai mögött érezzük: Hofrichterrel szemben – akinek számára ebben az időben ez volt a legrangosabb megbízás, s akinek ekkor készült egyszerűbb tervein is feltűnik a díszítmények diszharmonikus alkalmazása (36. kép) – a kétségtelen reprezentációs szándék ügyetlen, művészileg sikertelen megvalósítását hozza fel; Pollackkal szemben viszont elsősorban a reprezentációs szándék teljes hiányát. Pollack nyilván úgy gondolta, s nem is illogikusan, hogy a megyeház hátsó, börtönöket s lakásokat tartalmazó szárnya nem kívánná a reprezentatív kialakítást; Decsy viszont – némi nemesi öntudattal is felvértezve – rangosabbnak tudja magát a házbérből élőknel, s azt hangsúlyozza, hogy a vármegye nem „közrendű” megbízó: „a tzel fellengős” (már ti. az épület célja). E szempontjában Decsynek nyilván az is közrejátszott, hogy ekkor a megyeháza főépülete a mai Városház utcában még igénytelen 18. századi formájában

állt fenn, s az akkori igények szintjén valóban nem képviselte méltóan a vármegyét; a közepe reprezentatív Hild János-féle rész viszont csak az udvarból volt látható. Az újabb épületrész tehát, még ha a hátsó fronton áll is, legyen reprezentatív, azaz „fellengős”.

Decsy tervbírálatára teoretikus alapként azt az építészet szemléletét tükrözi, melynek alapelvei végül is Vitruviusra, illetve az őt felfedező-felújító reneszánsz teoretikusokra mennek vissza, s amely alapelvek a barokk kor teoretikusainál is folyamatosan tovább éltek. E vitruvianus hagyomány legfőbb része az építészet hármaskövetelménye volt, amelyen belül egyrészt nagyon józanul hangzó és nagyrészt ma is elfogadható elveket is lefektettek, egyúttal viszont sajátos ellentmondásra is felfigyelhetünk. Visszatérőleg leszögezik azt, hogy a három követelmény fontossági sorrendje az erősség – alkalmas felosztás – szépség, továbbá a szépség feltételeként – mint Decsy is – a célhoz, funkcióhoz illő karaktert és megjelenést hangsúlyozzák. Más kérdés persze, hogy ezen távolról sem mindig és nem mindenki érti ugyanazt; ugyanakkor viszont hiába legfontosabb az erősség, szinte mindig vagy a szépséggel kezdik, vagy arról beszélnek a legtöbbet. A teoretikusok műveinek zöme, illetve a művek legterjedelmesebb fejezetei is a „szépség” körébe tartozó nézetekről szólnak, s ezen belül szinte kizárólag az oszloprendekről. Decsy írásában viszont ennek az egész teoretikumnak ugyan azt a gyakorlati, józan változatát érezzük, mint amit a magyarországi klasszicizmusra is jellemzőnek tartunk: a saját mértékével mért célszerűségnek s a külső megjelenésnek a harmóniájára való törekvést, s a bevallott reprezentációs igénynek a méltóságteljes, „fellengős” megjelenésében való realizálását. Ezen a „józan vitruvianizmuson” Decsynél még semmi repedés nem észlelhető. A középkorhoz, azaz a reneszánsz teoretikusok előtti, Vitruvius hatásától szinte teljesen érintetlen korszakhoz visszanyúló építészeti romantika nálunk ekkor még nem volt oly erős, hogy ezen a tradíción komoly rést üthetett volna, s noha ez a folyamat töltünk nyugatra ekkor már erősen megindult, nálunk az áttöréshez még egy-két évtizedre volt szükség. Addigra azonban az építészet is annyira specializálódott már, a művészi készségeken s gyakorlati ismereteken túl annyi s egyre több műszaki ismeretet is kívánt, hogy az már nem férhetett el az általános műveltség keretein belül. Így az építészeti romantika magyarországi elterjedésével egyidőben, a 19. század 30–40-es éveiben az a korszak is lezárult, melyben az épületek művészi megjelenését még a megbízók és építetők építészeti ismeretei is döntően befolyásolhatták.

A KLASSZICISTA OLTÁRKÉP HESZ JÁNOS MIHÁLY ÉLETMŰVÉBEN

A „Művészet Magyarországon 1780–1830” című kiállítás külön egységet és egész katalógusfejezetet szentelt az egyházi festészetnek. A feldolgozás módja akkor kétféle volt: a korszak egyházi festészetének extenzív áttekintését adta a bevezető tanulmány; a kisebb méretű vallásos tárgyú képek begyűjtése pedig a műfaj szemelvényes bemutatására adott módot.¹ A foltérképezés tanulsága nagyjából a következő: a felvilágosodás kora nem kedvezett az egyházi festészet alakulásának; műfaja mennyiségben, jelentőségben, kvalitásban háttérbe szorult a többi festészeti műfaj mögött. A korszakra jellemző stílusváltás itt csak részlegesen és késlekedve következett be. Újbóli témafelvetésünk: a magyarországi művészetben e periódusban általánosan érvényre jutott korai klasszicizmus fellelhető-e egyáltalán az egyházi festészetben?

A műfaj mindkét megközelítése kiemelte Hesz János Mihály (1768–1833 után) munkásságát. Életműve nagy számú, egyenletes színvonalú oltárképpel vonul végig a korszakon; művészetét két feltűnően kvalitásos festmény képviselte a kiállításon. Az akkor bemutatott képek azonban nem tipikusak, s nem csupán Hesz életművén belül kiemelkedő minőségük révén nem azok. Az első, a Magyar Nemzeti Galéria 1813-ban jelzett Szent Család képe (41. kép) – a Raffaellóra, Poussinre hivatkozó fügeri akadémiai klasszicizmus iskolapéldája – nem egyházi rendeltetésű mű, hanem vallásos témájú kabinetkép, ha tetszik, stílusgyakorlat. Az 1825-ös Vajk megkeresztelése című kép (45. kép) pedig, amely az esztergomi székesegyház főoltára számára Rudnay primás által megrendelt hatalmas mű Balatonfüredre jutott vázlata, éppen a historizáló mozzanat, és nem a klasszicista megvalósítás miatt volt tanulságos.² A kiállítás lehetőségein kívül maradt anyag, a monumentális művek bejárása azután tovább szűkíti a klasszicista oltárképek körét.

Hesz pályájáról röviden:³ „öreg” Hös János egri szobrász fia, Maulbertsch segédként dolgozott a liceum mennyezetfreskóján. 1791-ben iratkozott be a pécsi Képzőművészeti Akadémiára, ahol a történeti festészeti szakosztályon Hubert Maurer tanítványa volt. 1794-ben első díjat nyert Priamos Hektor holttestét kéri Achillestől című képével. A császári Művészeti Akadémia szabadkézi rajztanára lett, Bécsben élt, innen tett eleget magyarországi megrendeléseinek. Foglalkozott arcképfestéssel, másolatokat készített Raffaello és Mengs után, saját metszetei közül hármat őriz a Magyar Nemzeti Galéria. 1820-ban tervezetet nyújtott be József nádornak egy Pesten felállítandó Képzőművészeti Akadémiáról, amelyet a nemesség és a polgárság alapítványából kívánt létrehozni. Felvázolta a tantervet és szívesen magára vállalta volna az intézmény vezetését, ez azonban nem jött létre.

Magyarországi oltárképeit nagyjából két csoportra oszthatjuk, ezek időben egymás után következnek, földrajzilag jól elkülönülnek és bizonyos stílusfejlődést is mutatnak. Korábbi műveit egri megrendelésre, elsőként a régi székesegyház számára készítette. Az 1808-ból datált Nepomuki Szent János-oltárképet ma a székesegyház sekrestyéjében őrzik – jóformán csak témaválasztása, a szent ikonográfiájának „történeti” részlete különbözteti meg barokk kori elődeitől. A zárt kontúrok, az egyértelmű fénykezelés és a sommásan jellemzett szereplők sorolják a maureri akadémiai stílus körébe a szemináriumi kápolna egyébként konzervatív, barokkos Mária mennybemenetele-képét (1813)⁴. A Líceum kápolnájának Szent István-oltárképe (42. kép) még több, határozottan megragadható szállal kötődik a helyi barokk hagyományokhoz.

1813-ban rendelte meg Fischer István érsek Zirkler János azonos tárgyú oltárképe helyére, amely még Esterházy püspöksége idején, 1795-ben Huszár Ferenc művét váltotta le. A lecserélt oltárképekről fogalmat alkothatunk a kötött képtípus alapján: Szent István, Imre herceg és magyar urak társaságában Mária oltalmába ajánlja az országot; valamint az egri kismesterek Kracker helyi munkássága által befolyásolt epigonművészetének ismeretében. (Egy-egy művel Zirkler is, Huszár is jelen volt a kiállításon.)⁵ 1813-ra Hesz már mestere volt a Bécsben elsajátítható klasszicista formanyelvnek – példa erre a már hivatkozott kis méretű Szent Család-kép – és a megrendelő Fischer érsek ízlése sem maradt el a kor követelményeitől. Pár évvel később Raffaello-másolatot készíttetett Hesszel Mechetti kópiája nyomán, és az elkészült képet (Mária a gyermek Jázussal és Keresztelő Szent Jánossal) mint az eredetivel (ti. Raffaelloéval) vetekedőt ünnepelték Budán 1818-ban.⁶ Tisztán a helyi barokk hagyományok hatásának tudható be, hogy a líceumi feladatnál csak néhány külsőség erejéig tudta a klasszicizmus vívmányait érvényesíteni Hesz, akinek az elődök befolyása láthatóan megkötötte a kezét.

Képének tárgyát a barokk korban kialakult diagonális komponálással adja elő: baloldalt fent a trónoló Madonna a térdén álló gyermekkel, a kép jobb alsó részét a térdeplő király és kísérete foglalja el. Címertartó puttók, repkedő angyalok töltik ki alul-felül a képmezőt. Gonddal kivitelezett, hangsúlyozottan racionális eleme a képnek az eddig felhők közt lebegett Mária trónusa, és különös logika folytán a Madonna viseli a magyar koronázási jelvényeket. A festmény világos, egyértelmű színei ismét a klasszicizmus követelményeinek tesznek eleget. A végeredmény az 1794-ben kialakított oltármenza és -építmény dekorációs és szobrászi stílusával adekvát – tizenkilenc év után ezzel a képpel vált teljessé az egri líceum kápolnájában a „tervek, mesterek és a mű” klasszicizáló késő barokk harmóniája.⁷

Az oltárképfestészet megújításának nagy lehetőségét kínálta Hesz számára Széchényi Ferenc mecénási tevékenysége. (Az Agárdra, Esztergomba szállított Szent Anna-képekről most nem beszélnek, közli azokat Prokopp Gyula hivatkozott cikke Heszről.) Kívül esnek jelen témánkon a bécsi és a salzburgi művek is.⁸ Gróf Széchényi Ferenc az 1780-as évektől kezdve sorra építtette újjá klasszicizáló stílusban a kegyurasága alá tartozó Sopron-környéki falvak plébániatemplomait, szinte mindenütt a meglevő épület teljes lebontása árán. Így épült fel 1806 táján Sopronkövesd, Pereszteg temploma – 1820 körüli, Hesznek tulajdonított, Mária születését, illetve Szent Miklós megdicsőülését ábrázoló főoltárképek őrzőhelye. A nagycenki Széchényi-sírbolthoz 1806 és 1819 között emelt görögös előcsarnokot Ringer József soproni építész. Ő alakította ki a klasszicista oltárt is, amelyre Hesz szállította a Feltámadás-oltárképet.⁹

Iván község régi plébániatemplomának is csak a tornyát hagyta meg a kegyúr az 1820-as átépítéskor, az egyszerű épület a 19. század végén romantikus homlokzatot kapott. A főoltár képe Hesz János Mihály 1820-ból jelzett műve (43. kép). Témája a templom titulusa ismeretében meghatározható: Szent András apostolt a vesztőhelyen hitének megtagadására próbálják bírni, személyét a lába előtt a földön fekvő kereszt azonosítja.

Különös a témaválasztás: nem a vértanúság hatásos barokk kori képét, nem is a kereszt imádásának szintén elterjedt jelenetét látjuk, hanem egy meglehetősen ritka és enigmatikus epizódot, Szent András vitáját hóhérrájával, Patras helytartójával, Aegeasz-szal.¹⁰ A bármely más szent elfogatásának beillő ábrázolás sémája a római kori történelmi jelenetek (mint Scipio nagylelkűsége, Brutus halálra ítéli fiait, stb.) szokásos rendjét követi: a baloldalt emelvényen trónoló császár letekint a katonák által eléje vezetett fogolyra, a háttérben kerek épület, magas oszlopon pogány istenszobor. Ez a fajta historizáló előadásmód nem a klasszicizmus specifikuma; az itáliai settecento és a hatása alatt fejlődő osztrák késő barokk egyházi festészet számos példával szolgál Evangélista Szent János, Alexandriai Szent Katalin stb. legendajeleneteinek antikizáló felfogására.

Egyetlen motívum emeli át Hesz képét a neoklasszicista festészet európai értelemben vett stíluskörébe, s ez a helytartó baloldalt ábrázolt, fehér ruhás alakja. A passzív mártírszent mellett, annak pendent-jaként ő a képen a cselekvő főszereplő, de legalábbis az esemény narrátora. Beszédes mozdulattal közvetíti a bálvány és a kereszt, illetve az ábrázolt történés és a néző között. Formai szempontból még nagyobb a jelentősége: késő barokk képeken ezen a helyen kuporgó repoussoir-figurák, kis méretű mellékszereplők ábrázolása volt szokásos — itt azonban az apostollal megegyező nagyságú alak kiegyensúlyozza („helyrebillenti”) az egész kompozíciót. Szimmetrikussá alakítja azt, ami nélküle diagonális lenne, frízszerű, az alsó képszéllal párhuzamos sort indít a máskülönben a természetben hátra húzódnó szereplők elrendezésére. Zárt kontúrú, tömbszerű alakja a drapéria gondosan megszerkesztett belső rajzával egykorú szoborművekre, illetve a gipszminták utáni másolás akadémiai gyakorlatára emlékeztet. A férfi teátrális gesztusa végül elvezet a klasszicista hősábrázolás francia prototípusához, a forradalmár eskü David által megfogalmazott, embléma-értvényű, időközben a képzőművészeti közhely szintjére lecsapódott pózához.¹¹

S bár a mű fogadtatásánál nyilván közrejátszottak a fenti asszociációk, magának Hesznek talán még gondolatban sem kellett végigkövetnie a motívum útját a Horatiusokig, vagy a Labdaházi esküig, még kevésbé azok előzményeiig. Talált oltárához alkalmas előképet a maga legszűkebb bécsi, akadémiai környezetében. Friedrich Heinrich Fügernek 1802-ből keltezett vázlatán (Bécs, Gemäldegalerie der Akademie¹²; 44. kép) a bölcsékkel vitázó Szent Katalin játssza el azonos környezetben az antik hősnő szerepét, ugyanez a tárgy a Hubert Maurertől a Burgkapelle egyik oltárára megrendelt festménynek, míg ide Füger Szent János-oltárképet szállított — és bizonyára lehetne még folytatni a sort abban a művész körben, amelynek másodvonalához Hesz tartozott.

Az iváni főoltárkép után Hesz János Mihály még egy jelentős művet alkotott hazai egyházi megrendelésre, ez a már említett esztergomi vállalkozás, Vajk megkeresztelésének témájával.¹³ Itt a festő, a sematikus szereplőkből megkomponált történelmi jelenetet gótikus templombelsőbe helyezve, alkalmilag túllépett saját, a Szent András-kép szintjén kiteljesedett klasszicizáló stílusán, és egyetlen mű erejéig csatlakozott a korai romantika historizáló irányához.

Amint azt újabban, az általa megtalált Rudnay–Hesz levelezésre hivatkozva Prokopp Gyula közli, az 1825-ből keltezett kis méretű festmény az esztergomi főoltárképnek valóban vázlata, maga a nagy mű csak 1828-ra készült el.¹⁴ Az oltárkép máig megmaradt alsó részét az esztergomi Főszékesegyházi Kincstár őrzi: lépcsős emelvényen térdepel jobbról az ifjú Vajk, mögötte a keresztpap, elől imaszámolynál Géza fejedelem és Sarolta, hátrébb magyar urak, a karzaton Gizella királyné. Baloldalt Adalbert püspök hangsúlyos alakja mögé héttagú papi kíséret sorakozik. A szimmetrikus félkörívbe rendezett szereplőgárda a Hesztől megszokott rajzos pontossággal ábrázolt – visszaköszönnek az imént bemutatott oltárképek szakállas típusai, szögletes mozdulatai. A sematikus fiziognómiai jellemzéssel elkülönített magyarok korhű viselete már a barokk kori Szent István-képeknél követelmény – s a késői 19. századi megvalósulásoknak is alapvető ellentét-eszéke közé marad, az akadémiizmus keretein belül.

Újdonsággal a vázlat felső kétharmada szolgál: a jelenet helyszíne – az elképzelt Esztergom – példás pontossággal megszerkesztett gótikus boltozatú kápolna, függő zárókövel, mérműves, ólomszemes ablakkal. A gótikus belső tér motívuma már bizonyos hagyományokkal rendelkező korjelzés, amely itt nemcsak képi, hanem épület-előzményekre is támaszkodhatott. Az építészetben – nálunk is – ekkorra már lezajlott a korai gotizálás fázisa, maga Hesz dolgozott is a Keglevichék pétérvásárai temploma számára,¹⁵ s talán feltételezhető eredeti gótikus épületek új szellemű ismerete, feldolgozása is a bécsi rajztanártól. A didaktikus historizáló igyekezetéről tanúskodnak Szent István és Szent Lőrinc vértanúk konzolra helyezett szobormásai is a képen. Különös, kompilált részlet a középen ábrázolt, ismét gótikus fiálékkal ellátott oltár. Festménye – kép a képben –, a reneszánsz reminiscenciákat hordozó, édeskés Madonna (a pétérvásárai Patrona Hungariae sikerültebb társa) a Bécsben ez idő tájt már népszerű romantikus vallásos festészet terméke.

Hesz művét, főleg óriási mérete miatt a korabeli közvélemény élénk figyelme kísérte – a kép azonban soha nem került az esztergomi bazilika szentélyébe. Itt is, akár az egri székesegyház esetében, olasz mesterek import művei részesültek előnyben, utat nyitva a műfaj más forrásokból táplálkozó fellendülésének a következő korszakban.

JEGYZETEK

1. Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus, szerk. Szabolcsi H. és Galavics G. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1980. június–szeptember. JÁVOR A.: Egyházi festészet, 81–88; katalógus 195–206.
2. Vö. az idézett katalógusban a 86–87. ill. 202–204 lapokon; GENTHON I.: Magyarország műemlékei, Bp. 1951. 467 (Balatonfüred).
3. Irodalma: ERNSZT L.: Hesz Mihály tervezete 1820-ban magyar képzőművészeti akadémia felállítása iránt, Bp. 1898; PATAKY D.: A magyar rézmetszés története Bp. 1951. 139–140; VOIT P.: Heves megye műemlékei I. Bp. 1969. 253, 255, 339; BODNÁR É.: Nouvelles acquisitions de la Galerie Nationale Hongroise, In: Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise III. 1961. 65–68; BODNÁR É. – CZOBOR Á.: Az Egri Képtár vezetője és katalógusa, 3. kiad. Eger, 1979; PROKOPP GY.: Adatok Hesz János Mihály festészetéhez, In: Művészettörténeti Értesítő 1981/3. 200–205.
4. VOIT P.: Heves megye műemlékei II. Bp. 1972. 295, 429, 472–473. képpel. A régi székesegyház gyóntatószékei számára 1808-ban festett Szent Péter- és Magdolna-képek (VOIT P.: Heves I. 340.) talán a ma Jászárokszállás plébániatemplomában találhatókkal azonosíthatók.

5. A líceum oltáráról, ill. előzményeiről adatokat közöl SZABÓ E.: Adatok Gr. Eszterházy Károly egri püspök építési tevékenységéhez 1784–1795, *Művészettörténeti Értesítő* 1958. 2–3. 204; VOIT P.: Tervek, mesterek és a mű, *Művészettörténeti Értesítő* 1960/4. 274. Zirkler és Huszár munkásságáról az idézett katalógusban: 196–197 lap, 126., 127. kat. sz.
6. Tudományos Gyűjtemény 1818. XII. 113–114.
7. Utalás Voit Pálnak az 5. sz. jegyzetben idézett munkájára, 1960. 265. laptól.
8. Tételszerűen felsorolja Hesz műveit a Thieme–Becker lexikon; VOIT P.: Heves megye műemlékei I. 340. és PROKOPP GY. i. m.
9. CSATKAI E. – DERCSENYI D.: Sopron és környéke műemlékei, 2. kiad. Bp. 1956. 537, 562, 579, 598.; ill. CSATKAI E.: Sopron vármegye műemlékei, III. sorozat 158–161 (Iván).
10. Szent András legendájának ezt az apokrif mozzanatát csak a Kirschbaum-féle *Lexikon der Christlichen Ikonographie* szócikke említi, mint különösen részletező, jobbra középkori Szent András-ciklusok jelenetét. Vö. a fontosabb ikonográfiai kézikönyvek, így RÉAU (1955), AURENHAMMER (1960), FIGLER (2. 1974) megfelelő szócikkeivel, illetve az általuk hivatkozott példákkal.
11. A motívum értelmezéséhez l. STRABONSKI, J.: 1789. *Les Emblèmes de la Raison*, Paris, 1973. 65–80.
12. *Werke des XIX. und XX. Jahrhunderts aus den Beständen der Sammlung – Katalog der XXII, Sonderausstellung, Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 1974. Kat. Nr. 2., 3. kép, irodalommal. (HUTTER, H., POCH-KALOUS, M.)
13. Vö. az 1. sz. jegyzetben idézett katalógus irodalommal, ill. PROKOPP GY. cikke, *Művészettörténeti Értesítő* 1981/3 201–203.
14. Ellentétben a katalógusban általam közölt adattal (i. m. 1980. 86. és 204.) és a feltételezett kabinetkép-rendeltetéssel. Prokopp Gy. idézett cikkében a vázlat útját is nyomon követi Esztergomból a balatonfüredi plébániára.
15. A korai gótizálásról alapvető KOMÁRIK D. tanulmánya in: *Művészet és felvilágosodás*, szerk. Szabolcsi H. – Zádor A., Bp. 1978, 209–300; a fenti cikk egyben Pétervására templomának legkorosabb építészettörténeti feldolgozása is. Vö. VOIT P.: Heves megye műemlékei III. 505–515 Hesz szereplésével (508).

GRITNER J. MAGYARORSZÁGI MUNKÁSSÁGÁNAK KÖRVONALAI

1780–1830-ig terjedő korszak művészetéhez szorosan hozzátartozik az eddig csak rész-eredményeiben feltárt könyv- és folyóiratillusztráció, amely éppen a műfaj sajátosságai-
ból következően a legszélesebb rétegek művészi ismereteit alapozta meg. A kiállítás egy-
értelművé tette, hogy sok esetben ez a képanyag volt a szóban forgó ötven esztendő ak-
tuális hangulatának minden leírásnál beszédesebb, értékes krónikása, máshol művészi
szándékainak érzékenyen reagáló jelzőrendszere. Ebben a szerepében a könyv- és folyó-
iratgrafika szóban forgó ötven esztendejének fametszet- és rézmetszetanyaga példatára
annak, hogyan zárkózott fel a magyarországi művészet az európai stílusirányzatokban,
témákban, képtípusokban.

Könyv- és folyóiratillusztrációkról lévén szó, az illusztráltató és az illusztráló szemé-
lye felől is megközelíthető a téma. A kevés magyar művész mellett elsősorban bécsi kép-
zettségű idegen rajzoló és metsző nevek merülnek fel egyre-másra, de ugyanakkor az il-
lusztráltatók köre szinte kivétel nélkül magyar, vagy magyarországi német. Ez a kör sok-
kal szűkebb, mint a művészek köre, és az esetek legnagyobb részében azonos azokkal,
akik a magyar nyelv fejlesztésén, a magyar irodalom megteremtésén munkálkodtak, de
jelentős szerepet játszanak azok a kiadók s szerkesztők is, akik a magyarországi német
ajkúak között akarták a honismeretet, a magyar történelem múltját, az aktuális jelen
képeskrónikáját, a művészettörténeti tájékozottságot tudatosan terjeszteni.

Ebből a bőséges anyagból egy szintézisre törekvő feldolgozásnak az irodalom és il-
lusztráció összefüggéseit, egyes szerkesztők eltérő illusztráltatási szempontjait, jól ismert
külföldi mesterek magyarországi kiadványokban megjelent munkáit, az egyre szaporodó
magyarországi művészek alkotásait, a képtémák vándorlását mind szem előtt kell tartani-
nia; ezúttal csupán egy, eddig szinte teljes inkognitóban maradt, jelentékeny fametsző-
rajzoló, „Formschneider” munkásságával kívánunk foglalkozni. Magyarországi tevékeny-
ségére, ismételten előforduló szignált, fametszeti emblémáira, díszítő fejléceire és záró-
díszekre elsőként Görög Demeter és Kerekes Sámuel szerkesztette Hadi és Más Nevezetes
Történetek Bécsben kiadott, 1789–1791-es évfolyamaiban figyeltünk fel és éppen a dí-
szítőjellegű motívumok komoly öntudatot jelentő – hazai gyakorlatban ekkoriban rit-
ka – jelzettsége miatt. (46., 47. kép) A lexikális adatok az 1863-ban megjelent Nagler:
Die Monogrammisten-ig¹ vezetnek vissza, ahol a „Gr” jelzetek között művészünkéről a
következőket olvashatjuk: „... Gritner a 18. század második felében Párizsban foglalko-
zott fametszéssel, vignettáit kis »gr« betűkkel jelzetten megtalálni 1780 és 1790 között
Párizsban, Toursban a Rouenban nyomtatott könyvekben”. A következő láncszemet

Szendrei–Szentiványi 1915-ös kiadású „Magyar Képzőművészek Lexikona”² adja, amely szerint „Gritner fametsző a 18. század végén Magyarországon. Művei: Szent István király, amint koronáját a boldogságos Szűznek felajánlja (49. kép) és a Szent Jobb. Mindkettő a következő műben: *Oratio de reliquiis Sanctorum ab I. S. (Innocentio Simonchicz), Vacii, é.n.*” Meg kell jegyeznünk, hogy az év a kiadványon a valóságban jelezve van: 1796. A kis könyvet Vácon Anton Gottlieb Maramoriensis nyomdájában adták ki. A Szendrei–Szentiványi lexikon Nagler adatait nem ismeri, egyetlen forrásként Szilágyi István: *Adalékok a magyarországi képzőművészek névsorához*. Tört. Tár. 1880. 161. l.-t idézi. A Thieme–Becker lexikon 1922-ben megjelent XV. kötete már mindkét előbbinél többet tud: „Gritner fametsző, német származású, Franciaországban dolgozott a 18. század második felében. Vignettákat metszett párizsi, toursi, roueni és bordeaux-i kiadók számára. (Például: A Bordeaux-i 1782-es Szalon katalógusa.) Említi a Thieme–Becker Szent István királynak és a Szent Jobbnak fametszetét is, de ez utóbbit tévesen „Hiob”-ra változtatott formában.”³

Gritner személyéről és működéséről a Thieme–Becker adatain túlmenően eddig igen keveset tudunk, s úgy tűnt munkásságának fonala franciaországi működése után a két magyarországi fametszetével le is zárult.

A Szent István felajánlja a koronát egész oldalas fametszete tiszta vonalú, arányos kompozíció, mely közel áll Jacob Gabriel Mollinarolónak a győri Székesegyházban levő, azonos témájú domborművéhez. A Szent Jobb ábrázolás a kötet címlapján látható és körirata alapján a szentjobbi Benedek-rendi kolostor pecsétjének mása: „*Sigillum conventus monasteri Sancti regis Stephani de Zenth Jog.*”

Valójában azonban már a nyolcvanas évek végétől kezdve a magyarországi nyomdák kiadványaiban sorra megtalálhatók a Gritner névvel jelzett fametszetű díszítő motívumok, vagy az azokról készített öntvények lenyomatai, így például a Pozsonyban és Kassán kiadó Landerer Mihály, a Pozsonyban és Komáromban dolgozó Weber Simon Péter, a Vácon és Nagyváradon egyaránt működő máramarosi Gottlieb Antal, a Debrecenben, Nagyváradon, sőt még Miskolcon is dolgozó Szigethy Mihály, a kolozsvári és szebeni helynevekkel kiadó Hochmeister Márton, a pesti Trattner Mátyás és a győri Streibig József könyveiben.^{4, 5, 6} A változatos kis vignetták, könnyed apró kompozícióikkal, rutinos szimbólum-elemeikkel nívós kismestert mutatnak be. Általában jó arányérzék, és az általánosan használt motívum-kelléktár jellemzi: virágfüzér, babérkoszorú, papírtekercsek, könyvek, kalamáris, lúdtollakat tartó edény, puttók, Merkúr figura, a Merkúr kezében tartott bot, a caduceus, de ismerjük kivételesen olyan záródíszét is, ami Magyarországon eléggé szokatlan, melyen kőbábos díszítésű kőpadon ülő rokokó ifjú párt láthatunk.

A díszítőmotívumok részletei közt feltűnik egy sajátosan Gritnerre jellemző elem is, a keretbe foglalt táblaképcske. (50–61. képek) A hazai gazdag könyvanyagban az általánosan mondható motívumok ellenére könnyen felismerhetők még szignálatlan munkái is az előbb felsorolt részletek azonos ábrázolásmódjáról (46., 56. képek), a gyermekfigurák plasztikus formáinak hasonlóságáról, a kis kompozíciókat egységbe foglaló földszigetéről, a díszítő motívumok talapzatát alkotó, dobogót jelző, azonos arányú, vonalkás szegélyről. Kutatásaink szerint 1778-ban tűnik fel először apró és mindig egyforma öblű lúdtollas kalamárisa Landerer Mihály egyik kiadványán, majd ezt követi Rát Mátyás 1780-ban Pozsonyban megjelent Magyar Hírmondójának⁷ fejléce (48. kép) a maga gritneri rekvizitumaival, a kis kalamárisal, a Merkúr-bottal, a sajátosan egyszerű, kalligráfí-

kus virágfüzér-szemeivel, rovátkolt pódiumával. Hozzátehetjük, hogy már magának az újságot bejelentő felhívásnak fejlécében is határozottan az ő egyénien bájos, apró-rózsás, szerény munkáját ismerhetjük fel, amit több, szignált, hasonló virágfüzérés mintája igazol. Görög Demeter és Kerekes Sámuel szerkesztésében 1789-ben Bécsben megindított Hadi és Más Nevezetes Történetek-ben⁸ – pedig már több Gritner névvel jelzett fametszet szerepel. Tulajdonképpen ekkor érkezünk el a személyi kapcsolatoknak ahhoz a szoros vonulatához, amelynek minden összekötő láncszeme a következő évtizedek során munkáit és megbízásait megmagyarázza, és művészi kultúráját segít behelyezni a magyarországi sokszorosított grafikák szövedékébe. Ebben az egyértelműen irodalmi érdeklődésű körben Gritner korábbi franciaországi múltja, tájékozottsága és feltehető műveltsége igen sokat jelenthetett. Ha feltételezésünk igaz, akkor az első komoly munkatársi kapcsolat Gritner és Rát Mátyás, a pozsonyi Magyar Hírmondó első szerkesztője között alakult ki, azután így ismerkedett meg a mellette dolgozó Szacsvey Sándorral,⁹ akinek például az általa kiadott „A bécsi magyar kurinak negyedik esztendeje” címlapján már az ő szignált emblémája szerepelt (60. kép). Hozzájuk kapcsolódik Görög és Kerekes Sámuel és 1790-ben Kömlei János is, aki már Pozsonyban együtt dolgozott Szacsveyékkel, majd feltűnik a körben Révai Miklós is. Gritner az ő, a „Nemes magyar dámákhoz...” című kötetének első verse fölé egy igényes, 7x8 centiméteres emblémát metszett, amit kivételesen keresztnevének első betűjével kiegészítettem, „J” betűvel szignált (62. kép). Majd hamarosan ott találjuk megbízásai hátterében a bécsi egyetem új magyar professzorát, Márton Józsefet is. Ettől kezdve tehát Ráttól Szacsvayn keresztül Gritner munkái mellett következtesen olyan szakemberek nevei tűnnek fel, akiknek egymásismerését, közvetlen „szakmai” kapcsolatát bizonyítottnak kell vennünk. Gritner 1790-ben így annak a Kömlei Jánosnak a „Szükségben segítő könyv” című könyvéhez készít illusztráció jellegű fejleceket, aki – mint jeleztük – ehhez a felvázolt írói körhöz tartozott. Kömlei, mint a beregszászi iskola rektora, Zakarias Becker: „Not und Hülfbüchlein”-jét fordította magyarra és a kötetet „Stáhel József és Kilán könyv-Árossnál” jelentette meg. Munkája azzal tűnik ki a korszak többi, magyarra fordított kiadványa közül, hogy a fordító az előszóban ismertetett szándéka szerint nemcsak a szöveget, de az illusztrációkat is a magyar viszonyokhoz alakíttatta: „... és, hogy ez a’ könyv, mentül Magyarosabban jelenhessen meg a Magyar Olvasóknak kezeikben a Ki-adó fogta s ruhát is Magyarat adatott, a Német öltözet helyett, az ebben a’ könyvben szóba jövő emberekre, a’rajzolatoknak metzőjével; a’mint mindenütt ki tettzik, az itten lévő képekből”.¹⁰

A kor szokása szerint nem említi művésznevet, de az első fejezetet díszítő kép szignatúrája: „Gritner f.” (63. kép), vitathatatlanul teszi, hogy a megmagyarisított illusztrációk mestere, azaz rajzolója és fametszője ő volt. Ezt jelzi az „f” betű, a „fecit” szó rövidítése is, és ezt igazolja a kis kötetnek minden, Gritnerre jellemző záródísz is. Művésziünk gyakorlatilag a teljes képanyagot újból metszette, így mintegy ötven képecskéről van szó. A magyar környezettől függetleníthető témákat, a növényi ábrákat, rovarok képét, szerszámokat, tengeri vitorlás hajót, az idegen vagy közömbös témákat, a nem a mindennapi élettel összefüggő kompozíciókat, portrét és történeti eseményt ábrázoló jeleneteket nagyjából hűen lemásolta, de a hasznos tanácsokat kísérő képeket az eredeti kompozíciós sémából kiindulva, szereplőiben és környezetének megjelenítésében tette magyarossá. (64. kép) Olyan felfogásban magyarított, ami szellemében megfelelt Szacsvey Sándor újságírási módszerének, az idegen tájakról érkező tanulságokat a hazai viszonyok

között érvényes példákkal hitelesítette. Fametszetein ezért a 18. század végén Magyarországon látható falusi házakat, jól megfigyelt jellegzetességeket és árnyaltan megkülönböztetett viseletű embereket láthatunk. Apró képei valóságos néprajzi illusztrációk. A bekezdések fölötti kis kompozíciókon korának szegény parasztmeberei és asszonyai, polgárok, tisztviselők, iparosok és nemes emberek élnek és mozognak. Látunk rövid derekú, bő ujjú ingbe öltözött férfit, látunk mezitlábast, bocskorosat, van aki subát vagy bundát, bekötött végű ujjú dunántúli szűrt visel, egy másik pedig csuklyás szűrt. A nőket, asszonyokat tászlis ingben, rövid derekú bő ujjú ingben, réklivel, köténnyel ábrázolja, a nemes embert mentével, csizmával, csákóra vágott süveggel, vagy huszáros viseletben. Megjelenik a metszeteken szűk nadrágos, dolmányos, kalaposember, van aki kucsmát, bagoly süveget, pörge kalapot visel. Ott látható közöttük, és éppen 1790-ben a magyar pap magyaros civilben és éppen már az elsőn, a nevével szignált képen, amint egy nemes úrnak, aki beteg lábát zsámolyon pihenteti, egy könyvből valamit a szórakoztatására felolvas. Ez az az esztendő, amikor a Hadi és Más Nevezetes Történetek Révai Miklós rajzát, a „Magyar pap Magyar köntösben” aláírásu egészoldalas rézmetszetű képét közölte, azért, hogy a papi civil viselését népszerűsítse.¹¹ Az előbb vázolt személyi kapcsolatok szoros hátterére mutat ez az apró részlet is, mert nem lehet véletlen, hogy Görög Demeter lapjának célzatos szándékkal publikált mellékletével pontosan egy időben rajzolja meg Gritner ennek a kötetnek illusztrációi között többször is a Révaitól kezdeményezett magyaros köntösbe öltöztetett pap figuráját.

Az eredeti német könyv parasztoknak szóló hasznos tanításokat Mildheim község lakóihoz intézi, Kömlei magyar fordításban Új-falunak lakóihoz szól. Végeredményben a családnevekben, a foglalkozás elnevezésekben és sok apró részletben a hazai viszonyokhoz alakított fordítás, teljes metszetaryagával sajátos egységgé vált: a magyar „új-falusiaknak” szánt tanulságos kiadvány címlapját egy német kisváros kicsinyített városkép részlete díszíti és a sok hétköznapi életet bemutató magyar karakterű jelenet mellett hasznos tanácsokat kísér pl. a hazánkban talán először közölt Walpurgis éj kompozíció is. Itt Magyarországon is tudomást kellett szerezni a „Braunsveigi Leopold Hertzeg” hősiességéről, Chodowiecki eredeti rézmetszetének Gritner-féle másolatában. Anélkül, hogy művésziünk minden egyes apró kis fametszetét és az előképeket egyenként összevetni kívánnánk, és kompozícióinak életszerűségét, a magyaros jellegzetességek kuriózumait, néprajzi ábrázolásainak értékeit, jó megfigyelő képességét, az elhagyások és hozzátételek logikáját, rajztudásának fölényét itt részletezni kívánnánk, csak összegzően állapíthatjuk meg, hogy itthon volt ebben az országban, tudta kikről és kiknek mesél képeiben (65–69. képek). Az ő rendetlen háziasszonya háztartását ábrázoló kis metszetén mindenki a 18. század végén valóban használt ruhákban, és életkorának, családi helyzetének megfelelően ül az asztalnál. A szobában nyüzsgő háziállatokhoz hozzáteszi a magyar vidéki háztartáshoz hozzátartozó dísznókat is (ami az előképen nem látható), az asztal fölött ott van a keresztben fölfüggesztett, tipikusan magyar „rúdrua való”, melyen a szokásos törölrúhák mellett, itt galambok ülnek, de viszont elhagyta az eredetiben a háttérben díszelő Leibstuhlt, ami a magyar parasztszobában valóban elképzelhetetlen volt. A környezet és a szöveg pontos megfigyelésére utal az, hogy az asztalnál ülő, egymással koccintó pár szobájának hangulatát egy csizmadiamester kellékeivel s egy csikóbőrös kulacs kedves ábrázolásával egészítette ki, mert a könyvben – a magyarban és a németben is – egy csizmadia otthonáról van szó; a megfelelő német metszetről ez teljesen hiányzik.

Ez a csikóbőrös kulacs szinte jelzésszerűen, mintegy előre utal Csokonaira. Így talán nem véletlen az sem, hogy Csokonai Dorotttyájának, még a költő életében megjelent első kiadása címlapját már Gritner emblémája díszíti. 1801-től a bécsi kiadású Magyar Hírmondó szerkesztőjeként Görög Demeter mellett Márton József neve is feltűnik, így Márton és Gritner ismeretségét – akár Görög Demeter közvetítését feltételezve, akár Szacsavayét – valószínűnek kell tartanunk. Az sem elhanyagolható tény, hogy éppen a Magyar Hírmondó közölte ezekben az években Csokonai verseit. Ezzel fametsző-rajzolóink irodalmár háttére is kirajzolódott előttünk. Hozzávéve azt, hogy egyelőre a már említett nyomdák még csak futólagosan áttekintett kiadványaiban (és legújabb tapasztalatunk szerint a magyar ponyva termésében) Gritner fametszeteivel,¹² fametszeteiről készült öntvények alapján díszítőmotívumainak, emblémáinak és nagyobb méretű kompozícióinak olyan bőséges sorával találkozunk, hogy joggal vélhetjük: művésznünk véglegesen ezen a vidéken telepedett le. Bécs, időnként esetleg Győr, Pozsony, vagy Vác is lehetett lakóhelye.

Márton József személyének feltűnése a Gritner-i megbízók körében, valamint a Csokonai versek valószínű ismerete megerősíti azt a feltevésünket, amely még csupán stílus-egyezések alapján alakult ki bennünk¹³ a költő halála utáni, Márton József gondozásában, Bécsben, Pichler Antal nyomdájában, 1813-ban napvilágot látott két kis kötet, az Anakreoni dalok (70. kép) és a Dorottya (71. kép) címlapjai láttán. Ez a két rézmetszet szignálatlan ugyan, de felfogásban, apró és jellemző részletekben, tökéletesen megegyezik Kömlei Szükségben segítő könyvének fametszetű illusztrációival, köztük pl. Ketten koccintanak és a Magyar pap felolvas a betegnek, számos karakteres jegyével. Ilyenek a túlzottan elnyújtott ujjak, a jellemző gesztusok, a testalakítás, a mozgástípusok, az azonos karakterű, hosszú szárú pipa ábrázolása, a kancsó formája, az asztal felülnézetű rajzának feltűnő hasonlósága, a szoba terének érzékeltetése, a ruhák, a katonai viseletek és csizmák formáját alakító vonalvezetés, és nem utolsósorban az árnyékok megegyező hangsúlyozása. Nincs is semmi valószínűsége annak, hogy ugyanabban az írókörben egy teljesen megegyező stílusban dolgozó másik ismeretlen művész létezését feltételezzük, így ezeket a metszeteket is Gritnernek kell tulajdonítanunk, megjegyezve, hogy az Anakreoni dalok és a Dorottya címlapjain a rézbe metszés során mesterünk karakteres vonalvezetése valamivel lágyabb lett.

Azt, hogy ezekben az években nyomdáink rangosabb produkcióin és ponyváink lapjain (56. és 72. képek) egyaránt sorra megtaláljuk Gritner munkáit, személyének és életkörülményeinek homálya miatt egyelőre csak a megbízói kör háttérével, az adott feladatokhoz való könnyed alkalmazkodási képességével és nagy munkabíráásával tudjuk magyarázni.

A tény, hogy Márton József a két Csokonai-címlapot művésznünkkel rajzoltatta meg, hozzásegít bennünket ahhoz, hogy a 19. század eleje legjelentősebb, és az irodalomtörténeti összefoglalásokban legtöbbször reprodukált illusztrációk eddig ismeretlen alkotóját is meghatározhassuk. Fazekas Mihály Lúdas Matyijának első, szerzőnév feltüntetése nélküli, 1815-ös kiadását követően, a megbántott költő kiengesztelésére Márton József vállalkozott és ő készítette elő a már névbetűkkel jelzett és újonnan átdolgozott második kiadást. Ez a füzet is Bécsben jelent meg, fába metszett apró jelenettel díszített címlappal (73. kép), és négy rézmetszetű, egészoldalas illusztrációval (74–77. képek). Az első kép alatt ott olvasható a rézmetsző jelzése: Göbwart sc. 1817.¹⁴ Márton József tehát

Fazekas Mihály verses poémáját a jobb kiadványokat megillető rézmetszetű illusztrációkkal akarta rangosabbá tenni. A kísérő képek rajzait Márton ugyanattól a Gritnertől rendelte meg, aki sok-sok munkája során bebizonyította, hogy a tartalom lényegére is rá tud érezni. Attól függetlenül, hogy a címlapon eredetiben, azaz fametszetben hagyott apró figurák teljesen Gritnerre vallanak, és attól is függetlenül magunkat, hogy a rézmetszetben, és nagyobb méretben megjelent illusztrációk részleteit kicsinyben sorra felismerjük a Kömlei-féle fametszeteken (a ruhák formáját, a csizmák szabását, az ágy típusát, a kocsi azonosan szerkesztett kerekeit, a szék lábainak hajlását, az ablakszemek rajzának megszokott ritmusát, térérzékeltetésének módját, a gesztusrendszereket), olyan vitathatatlan apróság is az ő szerzőségét igazolja, mint például a Dorottya Farsang hercege prémes köpenyének a Lúdas Matyi címlapján szereplő kis főhős, és az első rézmetszeten szereplő Lúdas Matyi bundájának azonossága. S még tovább menve, ha a képek formai és tartalmi vizsgálódásának végére érkezünk, megállapíthatjuk: ha ezeknek a korai 19. századi magyar irodalom mindannyiunk számára oly kedves illusztrációinak legfőbb erényeit keressük, azokat nem a metszetek színvonalában, hanem a mondanivalóval való azonosulásukban találjuk meg. Ha pedig visszakicsinyítjük őket a címlap kis figuráinak, vagy a sokat idézett a Ketten koccintanak méretére, még jobban a szemünkbe tűnik az azonos rajzoló eredeti egyénisége. Göbwart, a rézmetsző, tehát precízen használta a sc. jelzést, mert a rajzhoz semmi köze nem volt, és a rajzoló nevét azért nem jelezte, mert saját magát, mint rézmetszőt – feltehetően –, rangosabbnak ítélte.

Gritner személyéhez kezdetben több névvel jelzett díszítő rendeltetésű fametszete, és egy már illusztrációs igényű szignált fametszetsorozata vezetett. Személyére irányuló további kutatásaink révén egyelőre még csak keresztneve első betűjének megismerését tarthatjuk eredménynek, de annyit már joggal feltételezhetünk, hogy jól ismerte hazánkat, ismerte szokásait, viseletét, életkörülményeit, értette nyelvünket, hiszen itt magyarok között élt közel negyven esztendőn keresztül. El kell fogadnunk Thieme–Becker adatát, amely szerint Németországban született művészről van szó, mert művészi eszköztárának forrása szorosan Chodowieckihez köti, franciaországi múltjának bizonyítékait azonban még fel kell kutatnunk. A magyaros papi köntösű figura kivételes kiemelt ábrázolása, a Lúdas Matyi tartalmával azonosult hangulatú illusztrációi mindennél jobban tanúsítják felvilágosodottságát. Azt még kevésbé tudjuk, hol mindenütt élt huzamosabban, Bécsben, Győrben, Vácott vagy Pozsonyban, azt sem, hogy honnan indult, kiktől tanult, Franciaországból mi hozta Bécsbe, majd a magyar földre, és magyarországi tevékenysége a maga teljességében még távolról sem ismerős. De van egy 1780 és 1817 között Magyarországon dolgozó művésznünk, aki egyre jobban körvonalazható oeuvre-jével gazdagabbá teszi e művészegyéniségekben szűkös évtizedeket, és akinek feltűnése feladatunkká teszi teljes működésének felderítését, szerepének rekonstruálását. Kutatásaink során már eddig is száznál többre nőtt Gritner műveinek száma. Munkánk folytatásával egy, a jelen század elején megfogalmazott felhívásnak is eleget teszünk, amelyet Pitroff Pál: A győri sajtó története (1728–1850) című¹⁵, bőséges képanyaggal, köztük több Gritner által fába metszett kis kompozícióval és emblémával beszédesebbé tett, munkájának „A képekről” szóló összefoglalásában olvashatunk: „Mivel sajnos a könyvdíszítésekhez semmit sem értek, ... alig szólhatok róluk ... jórészt azért vettem be munkámba, hátha hasznukat veszi valaki, hozzáértő, aki a magyarországi könyvek díszítésének történetével fog foglalkozni ...”

JEGYZETEK

1. NAGLER, G. K.: Die Monogrammisten. München, 1858–79.
2. SZENDREI J.–SZENTIVÁNYI GY.: Magyar képzőművészek lexikona. Bp. 1915.
3. THIEME, U.–BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, 1922. XV. k. Forrásként a Nagler és a Szendrei–Szentiványi lexikonokat és a Ch. Marionneau, Salon Bordelais, in Mél. de la Soc. des Bibliophiles de Guyenne vonatkozó helyét említi.
4. KERESZTURY D.: A magyar irodalom képeskönyve. Bp. 1956.
5. SZÁNTÓ T.: A szép magyar könyv. Bp. 1974.
6. A magyar sajtó története. I. 1705–1848. Szerk.: Kókay Gy. Bp. 1979.
7. Magyar Hírmondó. Az első magyar nyelvű újság. Válogatás. Szerk.: Kókay Gy. Bp. 1981.
8. D. SZEMZŐ P.: A magyar folyóiratillusztráció kezdetei. Magyar Művészettörténeti Munkaközöség Évkönyve, Bp. 1953. 101–184.
9. SZINNYEI J.: Magyar írók élete és munkái. Bp. 1891–1914.
10. KRESZ M.: Magyar parasztviselet (1820–1867). Bp. 1956. (A szerzőtől kapott szakmai információkért köszönetet mondunk.)
11. VAYERNÉ ZIBOLEN Á.: Új adalék Révai Miklós művészi munkásságához. Művészettörténeti Értesítő, 1979 /3. 193–195.
12. POGÁNY P.: A magyar ponyva tüköre. Bp. 1978.
13. Művészet Magyarországon 1780–1830. Szerk.: Szabolcsi H. és Galavics G., Bp. 1980.
14. PATAKY D.: A magyar rézmetszés története. Bp. 1951.
15. PITROFF P.: A győri sajtó története (1728–1850). Győr 1915.

A SZÍNHÁZI LÁTVÁNY TÉMÁINAK ÉS MOTÍVUMAINAK VIZSGÁLATA A FELVILÁGOSODÁS ÉS A REFORMKOR HAZAI SZÍNJÁTSZÁSÁNAK MŰSORA ALAPJÁN

A közönség vizuális érdeklődésének és ízlésváltozásának szempontjából

I. A kutatás témája

Évek óta dolgozunk Berczeli Károlynéval egy problémájában azonos, de a kutatás során egyre szerteágazóbb témán, ami igen erősen kötődik a korszak művészet- és művelődéstörténeti feltárásának e kutatócsoport s a kiállítás által felvetett kérdéseéhez.

Az általunk eredetileg kitűzött feladat az volt, hogy kezdve a hivatásos magyarországi színjátzás kibontakozásától a 18. század utolsó harmadában, időben kronologikusan előre haladva, egyelőre az 1870-es évekig tisztázzuk a színházi látványt meghatározó elemek mibenlétét, felmérjük és értékeljük a történeti kutatás számára rendelkezésre álló források mennyiségét és használhatóságát.

Kutatásainkat az a feltételezés indította el, hogy a színháztörténeti korszakok ízlés- és stílusváltásainak feltárásához az egyik – s a kutatás által szinte teljesen elhanyagolt – területet a színházi látvány megformálásának történeti rekonstrukciója kell hogy adja. Ténykérdés, hogy a színház ízlés- és stílusváltásait – a dramaturgiai változásokkal párhuzamosan, sőt azokat hol megelőzve, hol követve – számtalan esetben a nyelvi közlés határain kívül és túl, a színészi játék, az előadás színhelyének, a díszlet- és kellékhasználatnak, a szereplők jelmezének új felfogású értelmezése, megoldásai, a csoportozatok más kompozíciós elgondolásokat követő elrendezése legalább annyira tükrözi – ma is – mint a bemutatott művek tartalmi-dramaturgiai elemzése. Hogy az auditív és vizuális színházművészet esetében a látványelemzés elengedhetetlen követelmény, az a művészeti ág jellegéből tehát természetszerűen adódik, s az is, hogy ennek szempontjai s módszerei a művészettörténeti kutatások felé vezetnek.

II. Eddigi kutatásaink az eredeti célkitűzésnek megfelelően a forrásokat tárták fel.

A következő eredményekre jutottunk:

a/ Képi ábrázolások

Elenyészően kis mennyiségű eredeti díszlet- és jelmezterv maradt fenn az 1780–1830 közötti időszakból. Bizonyossággal a magyarországi hivatásos – de német nyelvű – színjátzáshoz köthető egyetlenegy tervező, a pozsonyi Karl Maurer, összesen 21 díszlettervvel, 1 kulisszaszínpadot megörökítő vázlattal, 3 kelléktervvel és egy ismeretlen tervezőtől származó, 1831-re datált, szegényes, Pozsonyban használt börtönterv. A korszakban döntő szerepet játszó pesti és budai német színjátzásról és a kezdő magyar nyelvűről – most nem részletezendő – minimális képi fogódzókkel rendelkezünk. Eredeti tervek vonatkozásában a későbbi, 1830–70 közötti időszak sem gazdagabb. Csak Telepi György

néhány vázlata áll rendelkezésünkre. Ezért érdemelnek fokozottabb figyelmet az 1830 utáni korszakból fennmaradt jelenet- és szerepképmetszetek mintegy 80 lapjának ábrázolásai. A képi ábrázolások katalógusainak összeállítása után az anyag szegénysége vezetett az írásos forrásokhoz.

b/ Írásos források az inventáriumok, a színlapok, a szövegek könyvek bejegyzései, a konkrét színházi előadásokhoz kapcsolódó naplók és jegyzőkönyvek, a sajtóvisszhang.

A további kutatás szempontjából alapvető fontosságúaknak bizonyultak az ún. színházi díszlet- és jelmezinventáriumok. Ezek összeállítására több alkalommal is sor került. Rögzítették a színház főhatósága (város, vármegye), ill. tulajdonosa számára a színház igen nagy költséggel kiállított színpadi felszerelésének és jelmezállományának egyes tételeit a mai leltár értelmében, ugyanebben az értelemben a színház bérletének változásakor tisztázták a meglevő állapotot – sok esetben az állag és az érték feltüntetésével –, s az új bérlő által hozott anyag nagyságát, jellegét, értékét. A szakirodalomban már publikált soproni, kassai, pozsonyi, megyeri stb. leltárak mellett terjedelemben és jelentőségben kiemelkednek a Fővárosi Levéltárban őrzött pesti és budai német színházi leltárak (1799. Pest-Buda – 171 lev.; 1828. Buda – 5 lev.; 1829. Buda – 3 lev.). Ezek alapján tisztázható, hogy milyen alapfelszereléssel rendelkezett egy-egy színház.

A napi színházi látványról a legtöbb információt a Pesti Magyar Színház, ill. 1840-től a Nemzeti Színház különféle színházi napló- és leltárkönyveinek bemutatókra bontott rendelkezéseiből nyerjük. Második korszakunkra eddig 18 kötetnyi forrást sikerült fel-tárnunk. Az anyag eddig lappangott, ezért részletesebben ismertetjük. A Nemzeti Színház szervezetét, működését különféle ügyviteli könyvek rögzítik számunkra. A napi színházi látványt, ill. a korszak színházi gyakorlata szerint az átlag előadások látványának tárgyi megformálását a színház raktáraiban felgyülemlett, több-kevesebb módszerességgel gyarapított különféle készletek határozták meg. Szempontunkból négy tár érdekes: 1. a rekvizitumok tára, azaz a kellékek tára; 2. a ruha-, ill. a fegyvertár; 3. a színpadilag használt bútorok tára és 4. a díszítmények tára. Az ezekről hiányosan fennmaradt jegyzékek lényegében a korábban már jelzett inventáriumok körébe tartoznak. Nem így az egyes bemutatókra vonatkozó utasítások (elrendelések) jegyzőkönyvei. A korszakból fennmaradt 11 kötet (kb. 3000 lap terjedelmű) jegyzőkönyv szinte folyamatosan tájékoztat egy-egy bemutató jelmezhasználatáról. Kelléktári napló összesen 3 kötet maradt fenn (1844, 1848, 1850); díszletkönyv 1 kötet 1855-ből. Az 1837–1852, ill. az 1852–57 közötti időszakról átfogó leltárkönyvekkel rendelkezünk, az 1841-ből származó Hittelkönyv a kiadások egy részét rögzíti.

A felsorolt 18 kötet adatait rendeztük és mutatóztuk produkció (előadás) szerinti bontásban. Ez a munkafázis lényegében, mintegy harminc év szerepeinek számbavételét jelentette, a kosztüm és szerep egymásravezítésével.

Az előbb említett, produkció szerinti elemzés magával hozta, hogy vizsgáljuk a korszakból fennmaradt színlapok scenikai utasításait. Esetenként, különösen a Pesti Német Színház 18. század végére eső, Eugenius Busch igazgatásának idejéről származó színlapjai gyakran bőbeszédűek, részletes leírásokat tartalmaznak az előadás nagy jeleneiteiről, tablóirol, gépezeteiről. Ez nem általános gyakorlat. A színlapok esetenként tisztázák a dekoratőrök, színmesterek nevét, néha megadják a fontosnak tartott, új, érdeklődésre számot tartó látványosságok, színek témáját, – elsősorban reklám célzattal. Ez az

információcsoport, mint a későbbiekben kitűnik, igen fontos a korszakokban uralkodó ízlés rekonstrukciójához. Amit megemlítenek, kinyomtatnak, kiemelnek, s főként amivel közönséget vélnek vonzani, feltétlenül elfogadható ízlésmérőnek.

Az eddig felsorolt források – különösen a színhelyre vonatkozóak – elégtelensége vezetett el a színházi szövegek könyvek, elsősorban rendező-, ügyelő- és sűgőkönyvek analíziséhez, látványközpontú információinak feltárásához. E területen igen gazdag anyag áll rendelkezésünkre: a pesti és budai német színház szövegek könyveinek fennmaradt állománya, de különösen a szinte teljes egészében fennmaradt Pesti Magyar Színház, a későbbi Nemzeti Színház könyvtárának rendező- és sűgőkönyvei. Ez a fázis vezetett módszertani problémákhoz: a mennyiségben egyre bővülő, de minőségben meglehetősen kis információtartalmú, s csak tömegében statisztikusan kiértékelhető adatmennyiség valamilyen használható feldolgozó-értékelő rendezőelv alkalmazását igényelte.

III. A színházi műsor

A színházi látványra vonatkozó adatok kornológiai és tematikai feltárásának vezérfonalát a színházi műsorban jelöltük ki. A kísérleti műsor a Pesti Magyar Színház 1837/38-as évadja, ill. működésének első évtizede. A szigorúan vett időhatárt (1830) tekintve ez a modell már kívül esne ennek a szimpozionnak a korszakhatárain, de nemzeti színházunk oly megkésve annyi, korábbi színház történeti periódusra jellemző műsorpolitikai sajátosságot képvisel indulásakor, hogy bizton tarthatjuk egy korábbi ízlésállapot rögzítőjének is.

A Pesti Magyar Színház 1837. aug. 22., a megnyitás napja és 1838. aug. 31. között, tehát 375 nap alatt összesen 166 új bemutatót tartott, szinte minden második napra egy új színmű bemutatása esett. Az előadásszámok 1–3–5 körül mozogtak az 1837–38-ban bemutatott magyar színművek közül 1964-el bezárólag csak Kisfaludy Károly Csalódások c. színműve érte meg a 100. előadást. A magyar szerzők: Vörösmarty, Kisfaludy Károly, Csató Pál, Gaál József, Fáy András, Munkácsy János, Bárány Boldizsár, Szontágh Gusztáv, Szigligeti Ede, Jósika Miklós stb., a németek: Schenk, Halm, Kotzebue, Birch-Pfeiffer, Hirschfeld, Holbein, Lebrun, Kurländer, Iffland, Raupach, Grammerstötter, Schickh, Töpfer, Nestroy, Hell, Jünger, Bauernfeld, Weissenthum, Körner, Cuno, Gerle, Horn, Meisel, Holtei, Ziegler, Raimund, Schiller (Fiesco, Harmiák), Lessign (Emilia Galotti) mellett, a franciák: Dumas, Scribe, Dalayrac, Courcy, Frédéric, Bayard stb., az angolok: Sheridan, Rowley, s több Shakespeare-mű (A makrancos hölgy, Lear király) ...

Nemcsak a szerzők, a témák is végtelen változatosságot mutatnak. 1837. augusztus 22-én Vörösmarty prólójában, az Árpád ébredésében honfoglaló ősunkeket kellett a maga materiális valóságában Ledvaynak megjelenítenie, majd az első évad műsorát tekintve, Szapáry Péter (Birch-Pfeiffer), Mátyás király Ludason (Gaál József), Stibor vajda (Kisfaludy Károly), Zrínyi vagy Szigetvár ostroma (Körner), Sajtár és Rurik, vagy Margit szigete (Bárány Boldizsár), Gróf Benyovszky (Kotzebue), Vazul (Szigligeti), Bátori Mária (Dugonics András), Béla futása (Ruzitska), Adorjánok és Jenők (Jósika), Marót, macsó bíb (Vörösmarty), Mátyás király Moldvában (Weidmann), Kemény Simon (Kisfaludy Károly) történelmi alakjainak és környezetének színpadi megjelenítése következett. A magyar történelmi vonatkozások mellett Belizár, Griseldis, Angelo Pádva zsarnoka, IV. Henrik, Saluzzoi Corona, Borgia Lucretia, a Horatiusok és Curatiusok, Fiesco

és Lear király története váltakozott Parlagi Jancsi és Hinkó a hóhérlegény históriájával ...

Ami az egyik legnagyobb nehézséget jelenti – s tulajdonképpen ezt szerettem volna az előzőkben jelezni – az az, hogy már a kezdet kezdetén a korszak színházi műsorának a színdarabjai mind a cselekményt, mind a színhelyeket, mind a jellemeket-szerepeket tekintve a feledés homályába vesztek, kb. 100 színdarabból jó ha 2 az emlékezetben tartott, mai értelemben is klasszikusként számon tartott mű. A korszak színházi közönségének érdeklődését, ízlésvilágát – kutassuk ezt a szöveg vagy a látvány vonatkozásában – pedig éppen nem az elenyészően kevés klasszikus művön mérhetjük, hanem azon az adattömegben, amelynek bizonyos forrásait az első részben ismertettük.

Ezek a tapasztalati eredmények vezettek ahhoz, hogy egy adott színház adott műsorát modellként kiválasszuk, s ennek részletekbe menő elemzése után várjunk az egyelőre ismeretlen eredményre. Miért választottuk a műsort az elemzés vezérfonalául? – Mert van néhány olyan sajátossága, ami csak a színház művészetére jellemző, csak a színház-történész számára biztosít egyértelmű fogódzókat. Csak néhányat kiemelve: általános jellemzője, hogy a műsoron szereplő színdarab meghatározott helyen és időben garantáltan találkozik közönségével, kijelöli a vizsgálandó művek körét – se több, se más mű nem vonható be a körbe –, statisztikus és tematikus bontásban egyaránt értékelhető, a bemutatott darabok előadássűrűsége egyértelmű siker- és ízlésmérő. Túl ezeken a színházi műsorra általánosan jellemző sajátosságokon, korszakunkban fellelhető néhány olyan jellegzetesség is, ami csak a korra jellemző. Ilyenek a drámairodalomban a tömegtermelés, a darabgyártás, az állandó készletekből történő gazdálkodás következményeként jelentkező díszlet- és kosztümtípusok szerinti sematizmus és konzervatizmus a látványban.

IV. Összegezve az eddig elmondottakat – most már a legjellemzőbb nehézségeket is felvázolva – hogyan képzeljük a gyakorlatban megvalósíthatónak a felvilágosodás és reformkor színházi látványa témáinak és motívumainak feltárását?

A korszak színházművészetének a ponyvairodalomhoz hasonlatos tömegtermelése, s különösen a színházi látványformálás típusdíszletekben, típuskosztümökben gondolkodó látásmódja azt a hipotézist eredményezte, hogy a színház a látvány megalkotása tekintetében erősen megkötött sztereotípiákkal dolgozott s ezek a fennmaradt források segítségével rekonstruálhatók. Az eredeti tervanyagot, az inventáriumok adatait és a napi előadási naplókat a bemutatott művek bejegyzései által megkövetelt színhelyekkel, jelmez- és rendezői utasításokkal szembesítjük, s az így nyert anyagot statisztikus és tematikus alapon két szinten rendezzük. Az első szintet nevezzük a látvány témái tisztázásának, a másodikat a motívumokénak. A látvány témáit feltehetően a díszlet- és jelmezinventáriumok globális megjelölései fogják adni – a terem, törökös szoba, kert stb. – típusmegjelölései, s ezek nyújtják az adott korszakban a színházba járó közönség vizuális élményének kereteit. A látvány motívumai a típustól eltérő módosításokból adódnak, s ilyenek a topográfiailag köthető színhelyek, mint a Duna Pestnél, vagy azok a kiegészítések, amelyek a legnagyobb változatosságot mutatják, a sírhalom, a rózsalugas stb.

Vizsgálódásunk tárgya tehát elsődlegesen nem a cselekmény elemzése során kibontott, a korszakra jellemző konfliktushelyzetek felmérése lesz, hanem a drámákban előforduló színhelyek és szerepek, ti., hogy melyek voltak azok a képi-tárgyasult valóság-

részletek, amelyek iránt a kor közönsége érdeklődött, mik voltak azok a jellegzetes tárgyi és képi összetevők, motívumok, amelyekből a színpadi „második” valóságot felépítették, – s mi több, ezt hihetőnek, elfogadhatónak tartották.

A színházi látvány megfogalmazásakor feltétlenül számolnunk kell a levegőben lógó, kialakult korizléssel és elvárásokkal, amit a napi bevételekből élő színháznak sokkal fokozottabb mértékben kellett figyelembe vennie, érzékelnie, mint a művészetek azon területeinek, melyek nincsenek közvetlen kapcsolatban fogyasztóikkal.

V. A színház és képzőművészet kapcsolata

A színházi műsort meghatározó műfajok, a műsor tematikai összetétele, a színházi látvány témái és motívumai és a korszak képzőművészete által preferált műfajok, témák, ábrázolási konvenciók feltehetően szoros korrelációban álltak egymással.

A történelmi drámák témái (gondoljunk Zrínyire) ábrázolási és előadási konvencióinak kérdése a történelmi festészet problémáival mutatnak közös vonásokat; a vígjáték, az érzékeny játék, a lassan kibontakozó népszínmű (itt még csak Volksstück) az életképfestészettel. A lényeg, hogy a 19. század elejétől egyre erőteljesebben jelentkező, a nemzeti témák és polgári-népi környezet megjelenítését követelő igények a vizuális ábrázolás konvencióinak, kelléktárának hiányával birkóztak mindkét területen a konkrét feladatok megoldásakor.

Tulajdonképpen sem a színháztörténet, sem a művészettörténet nem foglalkozott eddig behatóan a témáit időben és térben végtelenné tágító színpadi valóság megjelenítésének a korszakban tapasztalható elemi gyakorlati nehézségeivel, ugyanakkor nagy hatású ízlés- és közvéleményformáló erejével.

PÁRHUZAMOS MŰVELŐDÉSTÖRTÉNETI JELENSÉGEK AZ 1780-1830 KÖZÖTTI KÖZÉP-KELET-EURÓPÁBAN

A kiállítás s a tanulmánykötet-katalógus által fölvetett gondolatok közül legelőször a korszakhatár megválasztásának problémájára térnek ki. Szabolcsi Hedvig előadásában általános európai korszakhatárokról esett szó 1780 és 1830 kapcsán. A mi közép-kelet-európai környezetünkre is éppen ezek a terminusok jellemzők. A cseh nemzeti kultúra fejlődését hasonlóképpen korszakolja Josef Koči összefoglaló munkájában.¹ Az ottani fejlődésben is jelentkeznek a mienkkel rokon problémák, bár teljesen más – kifejezetten polgári jellegű – társadalmi hordozóval állunk szemben. A cseh tudomány szakkifejezésével „nemzeti újjászületésnek” nevezett folyamat első szakasza 1780-tól az 1830-as évekig tart, s kifejezetten nyelvi, irodalmi, művészeti mozgalmat takar. Az 1830-as évek-től viszont jelentkezik egy immár teljesen más, tisztán politikai irányzat is. Érdemes felhívnom a figyelmet arra is, hogy a csehek esetében nem csupán párhuzamos fejlődésről, hanem – nálunk kevésbé ismert – közvetlen kontaktusokról is szó van ebben az időszakban.²

Hasonló a helyzet a lengyelek esetében is, ám bár a kérdést az államiság elvesztése, illetve a független államiság visszanyerésének sorozatos, és kudarcba fulladó kísérletei bonyolítják. A korszakhatárok itt is egybeesnek: az 1780-as évek, az ország első felosztása után, gyökeres változásokat hoznak, az 1830-as esztendő – a novemberi felkelés éve – pedig minden szempontból határpont. Ebben a közép-kelet-európai térségben – melybe Magyarország is beletartozik – mindenképpen indokolt tehát az 1780–1830 közötti korszak kijelölése.

A kiállítás és a hozzá kapcsolódó tudományos kutatómunka fölvetette a mecenatúra kérdését is, amely korszakunkban ugyancsak égetően jelentkezik: van-e, és milyen társadalmi igény van a műalkotásra? Lengyelországban a 18. század második felétől központi műpártolásról beszélhetünk: Szaniszló Ágost király már igen tudatos, elődeihez nem hasonlítható művészetpolitikát folytat.³ Van ugyan ennek egy jelentős gazdasági oldala is, iparművészeti téren (erre alább visszatérek), de elsősorban politikai tendenciákat kíván illusztrálni. A varsói udvarban vezető szerepet játszanak a külföldről behívott művészek. (Itt is hangsúlyoznom kell a kiállítás találó címválasztását: „Művészet Magyarországon”, miszerint a hazánkban tevékenykedő idegen művészek ízlésformáló szerepe organikus része hazai művészetünknek. Ugyanez a jelenség érezhető a lengyeleknél is.) A külföldi festők közül elsősorban Marcello Bacciarelli az, aki Szaniszló Ágost eszméinek mintegy művészi szócsöve lesz.⁴ Jönnek azonban olyan alkotók is a Poniatowski-udvarba, akik lengyel földön új műfajokat teremtenek, olyanokat amelyeknek, hozzánk

hasonlóan, nincsenek hazai előzményei. Ilyen a népeletkép, amelynek első jelentős lengyelországi megfogalmazója Jean Pierre Norblin, s akinek a közvetítésével a kor francia művészete is bizonyos táptalajra lel Lengyelországban. Mitológiai jelenetei között egyszerűen megjelenik valami új: az útszéli fogadók, kocsmák világa, vagy a megyegyűlésekre – a szejmikekre – összesereglett kismesek élete.⁵ Talán nem véletlen, hogy ezen a területeken a zsánerképet idegen művészek valósítják meg: bizonyosfajta egzotikum keresésével magyarázhatjuk a jelenséget.

A műpártolás másik oldala iparművészeti, s egyben gazdasági jellegű: az uralkodó a luxuscikkek gyártásának központi támogatásával reméli Lengyelország ugyancsak elmaradott gazdasági helyzetének megjobbítását.⁶ Természetesen a királyi porcelánmanufaktúrák, szövőműhelyek hamarosan csődbe jutnak. Vannak viszont olyan luxuscikkek, amelyeknek előállítását később a polgárság veszi kézbe: ilyen pl. a lengyel nemesi viselet jellegzetes, keleti eredetű, sokszor aranszálakkal átszőtt selyemöve, amely korábban kifejezetten a kiváltságos nemesi öltözködéshez tartozik. 1805–1806 körül már nemcsak a krakkói polgárok gyártják, de ők is viselik, külső jelét adva egy szemléletváltozásnak, amely a nemesi múltat a nemzeti függetlenség eszméjével a kor polgárosultabb igényeinek megfelelően kapcsolja össze, de kénytelen a nemesi tradíciók kelléktárából meríteni.⁷

A múlt felé való fordulás kifejezői a korszakunkban létrejövő nagy gyűjtemények is, pl. nálunk a Jankovich-gyűjtemény, vagy akár a Nemzeti Múzeum törzsgyűjteménye is. Lengyel földön Izabella Czartoryska tevékenységét emelném ki, aki egy politikai ideológia érdekében tudatosan gyűjti a nemzeti múlt emlékeit. Gyakran csak az ereklejellel kerül előtérbe, ám egyre inkább értékeli a tárgyak művészi kvalitását is. Gyűjteménye, melyet kezdetben a pulawy birtoka parkjában épített Szibilla-szentélyben őriz, ma is törzssanyagát képezi a krakkói Czartoryski-múzeumnak.⁸

A múlt felé fordulás vizsgálatához elengedhetetlen az emlékiratok intenzívebb kutatása és bekapcsolása a művészettörténeti és művelődéstörténeti munkálatokba. Ezeket az emlékiratokat legtöbbször a korábban változatlanul tűnő világ egyre gyorsabb s szó szerint forradalmi változása kényszeríti ki írójukból, aki úgy érzi, hogy kötelessége megőrizni majdan nyomtalanul eltűnő korát. Így jön létre 1799-ben egy lengyel falusi plébános – egyébként művelt, iskolázott férfiú – Jędrzej Kitowicz emlékirata „III. Ágost kora szokásainak leírása” címmel⁹, vagy nálunk Ujfalvy Sándornak a 19. század eleji Erdélyt megőrkítő emlékirata.¹⁰

Mindezek a kérdések igazolják az interdiszciplináris kutatások szükségességét, amelyek számára jó lehetőséget adott ez a konferencia.

JEGYZETEK

1. KOČI, JOSEF: Ceské národní obrození. Praha 1978. (A korszakolásra nézve elsősorban a 2. és 3. fejezet nyújt érdekes anyagot.)
2. PRAŽÁK, RICHARD: Maďarská reformovaná inteligence v českém obrození. Praha, 1962., különösen értékes dokumentumgyűjteménnyel, 156–228. l.
3. MAŃKOWSKI, TADEUSZ: Mecenat artystyczny Stanisława Augusta. Opracowała Zuzanna Prószynska. Warszawa, 1976.
4. Marcello Bacciarelli legteljesebb bibliográfiáját, jó életrajzát, ill. a művek katalógusán belül a poli-

tikai jellegűeket is Chyczewska, A. szócikke foglalja össze: Słownik artystów polskich. T.1. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971. 56–63. l.

5. KĘPINSKA, A.: Sejmiki w rysunkach J. P. Norblina. Warszawa, 1958. – Norblinnak a lengyel népviseleteket, jellegzetes népi figurákat ábrázoló rajzaiból, akvarelljeiből, valószínűleg Izabella Czartoryska kezdeményezésére metszetes albumot adtak ki Párizsban (P. L. Debucourt színezett rézmetszeteivel): Zbiór polskich ubiorów. Costumes Polonais. Paris, 1817. Vö.: BLUMÓWNA, H. – ROTHOWA, W.: Szkice Norblina do „Zbioru polskich ubiorów”. In: Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie, t. 4. 1954–1955. 215–240. l.

6. Szaniszló Ágost királyi porcelángyáráról l.: MANKOWSKI, T.: Królewska fabryka farfurowa w Belwederze. In: Sztuki Piękne, t. 8. 1932. nr. 3. 73–90. l. – A grodnói szövőmanufaktúráról ugyan-csak MANKOWSKI ír: Mecenat artystyczny Stanisława Augusta. Warszawa, 1975. 279–287. l.

7. TREJDEROWA, A.: Fabryki pasów polskich w Krakowie. In: Rocznik Krakowski, t. 36. 1963. nr. 2–3. 89–126. l.

8. ZYGULSKI, Z. JŰN.: Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki). In: Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie. T. 7. 1962.

– IZABELLA CZARTORYSKA, leánynevén Flemming, Adam Kazimierz Czartoryski herceg felesége, saját maga is kiadott egy munkát gyűjteménye katalógusaként: Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach. Warszawa, 1828.

9. KITOWICZ, J.: Opis obyczajów za panowania Augusta III. Warszawa, 1951.

10. MEZŐKÖVESDI UJFALVY SÁNDOR Emlékiratai. Sajtó alá rendezte Gyulai Farkas. Kolozsvár, 1941.

Véleményem szerint sok érdekes, hasznos és értékes problémát felvető előadást hallottunk és éppen ezért nagyon őszintén köszönöm azoknak az intézményeknek, amelyek lehetővé tették az aktív és passzív részvételt. Egy olyan korszak, amellyel nagyon sokat foglalkoztam és arculatát próbáltam valamilyen módon a magyar művészettörténetbe beágyazni, néhány évtized alatt elérkezett odáig, hogy a nagyobb területek, elsősorban a történettudomány, az irodalomtörténet nemcsak megértéssel szemlélik munkánkat, hanem már tudomásul is veszik és értékelik is eredményeinket. Én azt hiszem, hogy felfogásom most kezd valamilyen módon elfogadottá válni. Régóta vallom ugyanis – és ezt érthető módon főleg az építészettel kapcsolatban fejtettem ki –, hogy a 18. század utolsó harmadában, tehát az újabb felvilágosodás korának tekintett korszakban mutatkoznak meg azok a csírák, törekvések és próbálkozások, amelyek majd, a századforduló után, hol erősebb, hol gyengébb mértékben egy új felfogás, új művészi formálás, új tartalom kialakításához vezetnek. Azaz a 19. századi művészeti felvirágzás nem nullpontról indult, hanem kimutatható hazai előzményekből.

Most az egyik fontos előadásra szeretnék kitérni. Sajnálom, hogy Kosáry Domokos már nincs jelen, mert az ő előadása volt kétségtelenül a legizgalmasabb, a legsúlyosabb problémákat felvető, de megítélésem szerint ugyanakkor a legelfogultabb is. Elfogultnak mégpedig azért találtam, mert rendkívül merev kategóriákkal dolgozik, amelyekbe az eredményeket, egyéneket és műveket egyaránt beszorítja. Ezáltal nincsenek érzékeltetve azok a variációs lehetőségek, amelyeket minden emberi cselekedet vagy minden történés magában rejt és ami a művelődéstörténet minden területén akár döntő fontosságú is lehet. Noha a nemesség magatartásának újszerű analízise és az ebből levonható következtetések igen érdekesek számomra, de mégsem győznek meg. A Kosáry által felállított hármas tagolódást, és itt is különösképpen a felvilágosult rendi tendenciákról hallottakat aligha igazolja a művészet – bizonyos esetekben öntörvényű – fejlődése. A művészi produktumok interpretálásához tehát e megközelítés számunkra nemigen nyújt segítséget. Úgy érzem azonban, hogy Kosáry Domokos nézeteit valamilyen módon konfrontálnunk kell eddigi eredményeinkkel, bár ha az ember kidolgoz egy nagyarányú koncepciót és ez a koncepció erősen racionális, akkor – és ez mindkét oldalra érvényes – egy-két ellenvetéssel a meggyőződést aligha lehet elmozdítani. Az ellenérveket csak további munkáink hitelesíthetik.

Nagyon fontosnak tartom, hogy a művelődés minden területét felmérjük, és számoljunk a kultúra minden produktumával mikor koncepciónkat kialakítjuk és ha így dolgoz-

zunk, akkor az szembeállítható lesz Kosáry Domokos azon nézetével, amelyet elsősorban a 18. század végére vonatkozólag fejtett ki. Véleményem szerint Kosáry Domokos túlságosan elítéli a 18. század végi nemesség magatartását, természetesen az általa elsősorban tekintetbe vett politikai és eszmei magatartás alapján. Nálunk — főleg kulturális téren — a nemesség ekkor nem különül el világosan a felnövő polgárságtól, sőt a papságtól sem. Tapasztalatom szerint mindazok a kulturális törekvések, amelyek előre mutatóak, mindazok a kezdeményező vagy pártoló lépések, amelyek szükségesek voltak a hazai kultúra ilyen vagy olyan jelenségének kibontakoztatásához, nagyrészt a „gyűjtőnéven” nemesi-polgári osztályból, annak bizonyos rétegéből indultak ki. Természetesen ezek a kezdeményezések legtöbbször nem voltak tudatosak, nem is egyenlő irányúak, nem egyformán helyesek: mégis az összkép sokkal pozitívabb, semmint azt Kosáry látja.

A munka módszerét tekintve e kérdésben nagyobb inspirációt kaptam Németh Lajosnak abból a korábban megfogalmazott tételéből, amely a korszakmodell megrajzolásánál olyannyira elengedhetetlennek tartja a műveknek a kulturális mező viszonylatrendszerében való elhelyezését és vizsgálatát. Ha ebben a viszonylatrendszerben vizsgáljuk korszakunkat, akkor eljuthatunk odáig, hogy a minőséget és a szuverén hazainak jellemezhető vonásokat meglássuk.

Kosáry Domokos részben ellenérzést mutat a nemesség iránt, részben igen pozitíven ítéli meg szerepét. Sok olyan összefüggést tudok a művészet és az építészet területéről, amely meggyőzött arról, hogy nemcsak a tárgyalt korra, hanem az egész magyar történelemre a nagyon ellentétes magatartásformák jellemzőek, amelyek ide is, oda is csoportosíthatók, majdnem függetlenül attól, hogy milyen társadalmi osztályba tartozik a megbízó. Sok csapástól megviselt kis nép vagyunk, de korántsem él bennünk az a nemzeti szilárdság és öntudat, ami kicsit jobb történelmi sorson átesett népeket jellemez. Mindig nagyon érdekes kérdés, hogy mi történt és miért egy adott pillanatban. Ezen pontosan azt értem, hogy minden a felszín alatt mutatkozó történés, mélyben játszódó folyamat hirtelen döntővé válhat a művészetek minden területén. Az előadók többsége valamilyen módon hangsúlyozta ezt a mélyebb problémát, az emberi magatartásmódok befogadási és reagálási formáit, az igénynek és kielégítésének roppant fontos relációit, — és ezt igen fontosnak tartom. Hozzá tenném még azt is, hogy szkeptikus vagyok, ha ebben a korszakban a korai kapitalizálódásról hallunk, helyesebben, ha ezt a művészeti élet eseményeire vonatkoztatjuk. Ha például a művész, az illusztrátor vagy szerkesztő elhatározza, hogy csinál egy sorozatot, akkor hirdet és előfizetést gyűjt a sorozatra és azt is hozzászólja, hogy milyen hazafias és magasztos célt szolgál mindez. Roppant nehéz ilyenkor eldönteni, hogy mi volt előbb: reménye a haszonban, vagy az eszmei-társadalmi igény.

Az előadásokban rendkívül sok olyan fontos részlet merült föl, amire fel kell figyelni a továbbiakban, erre többen rá is mutattak. Ezek közül érdekesnek látszik például a kép felírt díszített röplap és a vele rokon kérdésekkel kapcsolatban a vizuális hatás kérdése. Erre elsősorban Belitska Hedvig referátuma világított rá, és ez felelevenítette egy emlékeimet. Amikor — már csaknem félszáz évvel ezelőtt — Picasso Guernicája elkészült és az első reprodukciók megjelentek, intonálva a háború embertelenségét, akkor mindenki csak arról beszélt, hogy az emberi szenvedésnek, a szörnyűségnek, a borzalomnak ilyen kifejezése még nem létezett a művészetben. Senki nem beszélt arról, hogy a művész legnagyobb ilyen vagy olyan alkotása, vagy hogy a művésznek milyen korszakában keletke-

zett. A Guernica művészi kvalitásairól sem esett szó, azaz speciális művészeti kérdéssel senki nem foglalkozott. Erre az a magyarázat, hogy a Guernica vizualitása olyan döbbenetes és olyan sokkszerű élményt fejezett ki, ami minden egyéb szempontot elnyomott. Tanulásként tehát azt kell mondani, hogy azt, hogy egy adott pillanatban egy adott művet hogyan lát és ítél meg a szemlélő, abban erős szerepe van a korszak történelme ismeretének. Éppen ilyen fontos azonban, és mindig próbálom ettől óvni magam, hogy ne a mai látásviszonyokat és lélektani ismereteket vetítsük vissza az 1800-as évekre, hanem próbáljuk megtalálni a speciális jegyeket. A helyes interpretáció az összetett jelenségek vizsgálatán és széles körű ismereteken kell, hogy nyugodjék.

NÉHÁNY UTÓLAGOS TANULSÁG A MŰVÉSZETTÖRTÉNET ÉS A MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET VISZONYÁRÓL

Amikor tanácskozásunk anyagát megjelenésre előkészítve egyben végigolvastam, az egyes szövegek a leírt szó erejével kényszerítettek újabb továbbgondolkodásra, további tanulmányok leszűrésére. S talán megengedhető, hogy ebből a gondolatmenetből utólag fűzzek hozzá az itt közölt anyaghoz néhány észrevételt, annak ellenére, hogy ezek előszóban a vitán nem hangzottak el.

A művelődéstörténet és az egyes társadalomtudományi ágak viszonyának, összefüggésének kérdéseiről az utóbbi néhány évben egyre több szó esik. Magunk is, a Magyarországi Művészettörténet alapozó munkáitól kezdve egyre gyakrabban ütközünk e problémába. Jó ideje foglalkoztat hát ez bennünket és egyre sürgetőbbé vált, hogy eddigi munkánk alapján – korszakunkban – megpróbáljuk legalább valamennyire végiggondolni e bonyolult összefüggésrendszert.

Ha meggondolom, alig tíz éve, hogy az itt szóban forgó 50 évnek mint *művészettörténeti korszak*nak a létjogosultságáról vitatkozni kezdtünk, akkor már támaszkodva a társ művészettudományok új eredményeire, itthoniakra és külföldiekre egyaránt. Munkahipotézisünk helyességének bizonyítására akkor vállaltuk mindazokat a kutatásokat, amelyek eredményeivel reméltük legalább részben eltüntetni az ún. fehér foltokat.

Az azóta eltelt évtized alatt közzétett eredmények – köztük a csoportos, a kollektív munkák – a tanulmánykötet, a kiállítás – álláspontunkat a korszak valódi létéről olyanmilyre elfogadottá tették a művészettörténetben is, hogy úgy hiszem, ezt ma már konszenzusként kezelhetjük.

A kezdő és záró időpont már a kézikönyvet előkészítő periodizációs vitán is – azóta is –, sőt a konkrét kézikönyv munkák során néhol magunk közt is vitára adott okot. Noha a kezdő 1780-as korszakhatárt illetően mind történészeink, mind irodalomtörténészeink korszakolásától adódnak eltérések, e kérdésben nem volt érdemi vita. A korszak végét jelentő 1830-as évek határjellege pedig kifejezetten egyetértésre talált Kosáry Domokos álláspontjában. Lényegesen bonyolultabb azonban a kérdés mind a korszak belső tagolását, mind az egész korszak jellegét tekintve.

A *korszak* általam is felvetett *átmeneti voltán*ak árnyalt értelmezésére Németh Lajostól kaptunk tőle megszokott lényeglátó elméleti alátámasztást ezúttal is. Elemzése egyben jól operacionálható szempontokat is adott a konkrét munkához. Németh fogalmazta meg eddig a legpregnánsabban eddigi munkáinknak azokat a jellemzőit, amelyek – az átmeneti jellegből is következően – indokolták a szándékoltan széles művelődéstörténeti beágyazottságot. Gondolok itt mindarra, amit a korszak „intelligibilis, racionális és di-

daktív jellegének” következményeként a művészet sokrétű funkciója közül a korban előtérbe került megismerő és kommunikatív funkcióról, a képzőművészeti gondolkodás és kifejezés és a kor irodalmi, fogalmi gondolkodásmódjának szoros kapcsolatáról mondtott. Mindezzel lehetséges magyarázatot kínált arra, mi az oka, hogy a képzőművészeti kifejezés önelvűsége korszakunkban bizonyos fokig háttérbe került.

Amikor eddigi munkánk alapján Németh Lajos elfogadja ez időszaknak a „következő korszakot előkészítő megalapozó, átmeneti jellegű, ám sok vonásában önálló művészeti korszakként való tételezését”, joggal mutat rá – hogy „a korszakon belüli kohéziót nem elsősorban formai-stílusbeli sajátosságok biztosítják, hanem funkcionális jellegű tényezők” – s ezzel tapintatosan óv is minket a túlértékelés veszélyétől, hogy újítást csak ott és abban lássunk, ahol az valóban megnyilvánul – inkább a kísérletekben, tervekben, szándékokban – mint a megvalósult művekben.

Ez az álláspont lényegében egyezik eddigi munkánkkal, s egybehangzik másik két – számomra igen megszívlelendő – észrevétellel.

Az egyiket Kosáry Domokos tette, nem értvén egyet azzal, hogy korszakunkban egészen 1830-ig a „felvilágosodás korának” művészetéről beszélünk. Figyelmeztetése – amely a korszak belső tagolását érintő nézetkülönbségeinkkel is kapcsolatos – jogos. Ez az összefoglaló cím tulajdonképpen azért is született, mert ki akartuk kerülni a stílus szerinti megjelölést. Nemcsak azért, mert nem szoríthattuk be egy stílus fogalomkörébe a több stílusú és stíluspárhuzamokban bővelkedő szakaszt, hanem azért is, mert oly módon aligha jelezhetjük volna a stílustörténeti vizsgálaton tülemelkedni akaró szemléleti kapcsolódási szándékainkat. A legdominánsabb eszmétörténeti fogalommal éltünk hát, kezdettől tudva buktatóit, de olyat választva, amely minden vonatkozásban meghatározó különösképpen a korszak elején – és amelynek utóhatása, továbbélése, Magyarországon a művészetek terén minden lényeges vonásában és végső kifutásában fellelhető 1830-ig. Ebben a felfogásban – amely valóban nem vette kellőképpen figyelembe a történelmi társadalmi modell évtizednyi, sőt évnyi pontossággal rögzíthető fordulóit, az is szerepet játszott, hogy a 18. század végi, és vitathatatlanul a felvilágosodás hatására történt indítások – ha néha kitérővel, ha megtorpanva és újrakezdve is, ha olykor más szinten és közegben is –, de folytatódnak a húszas évektől (egyes iparművészeti ágakban már a tízes évektől). A korszak átmeneti jellegével is kapcsolatos és különös jelentőségű ez az *alapozó* vonás.

De Kosáry figyelmeztetése mindenképpen jogos. Nemcsak a művészettörténetben alkalmazott, hanem máshonnan kölcsönzött fogalmainkat, de periódushatárainkat, sőt egyes műértelmezéseinket is helyes és érdemes konfrontálnunk a történelem kategóriáival. Még akkor is, ha ezek a kategóriák nem mindig hagyják alkalmazni magukat a képzőművészeti alkotásokra, sőt olykor ellentmondásban is látszanak kerülni velük. Ez ellentmondások már közhelyszámba menő magyarázata, hogy a művészet fejlődése nem esik szükségszerűen egybe a történelem fordulóival. De felhozhatnánk egy ennél sokkal kézenfekvőbb okot is, nevezetesen azt, hogy mire egy nagyobb mű, vagy műegyüttes a megrendeléstől korszakunkban eljut a megvalósulásig, gyakran annyi idő telik el, mint ahány évnyi egy-egy rövid belső történelmi korszakaszc pl. 1790–1812 között. A fázis- csúszásokból is származhatnak látszólagos ellentmondások művészeti alkotás és történelmi helyzet, ill. társadalmi helyzet között. De pusztán az időeltolódásból következő

újfajta időbeli egybeesés kellően körültekintő tartalmi elemzés híján tévútra is viheti a műalkotás interpretációját.

Álláspontunkban nem arról van szó, mintha nem fogadnánk el a történelmi-társadalmi modellt, vagy figyelembevételének szükségét. Ez a modell, a domináns jelenségek, a fő tendenciák olyan rendezőelvét nyújtja segítségül, amelyről aligha mondhat le akár egyetlen társadalomtudományi ágban is kutató. Tárgyunk, e korszak művészete azonban, csak ritkán szolgál olyan konkrét, vagy tömeges vizsgálati anyaggal, mint a történelem, a művekben nem gazdag „átmeneti” korszakunkban olykor egyetlen mű, vagy műcsoport az interpretáció alapja. A belőlük kihámozható eszmei tartalom akkor is általánosítható, ha nem is maradt ránk az egykor volt, vagy lehetett műveknek az a sora, amely könnyen hitelesíthetné ezt az általánosítást. Mint minden hipotézisnek, ennek is természetesen megvannak a veszélyei. Zádor Anna joggal figyelmeztetett arra – és ez a második megszívlelendő észrevétel –, hogy ne mai szemléletünket vetítsük vissza. De az elszigeteltnek látszó egyes műveknek, alkotók tevékenységének, vagy a több műben akárcsak nyomokban, latensen jelentkező azonos vagy hasonló vonásoknak az elemzése bizonyosan a korral adekvát jelentést nyerhet, ha megeléve a maga párhuzamait, minél szélesebb művelődési mezőbe ágyazódik. Ily módon a szórványos művészeti emlékekből álló rekonstrukció érvényes tartalmú lehet akkor is, ha nem is mindig vág egybe – főleg időben, de olykor tartalmában sem – a történelem társadalmi modelljének minden részletével.

De van a dolognak egy másik oldala is. Érthető, ha a rokontudományok képviselői, elsősorban történész kollégáink a művészettörténeti kutatás eredményeiből a művelődéstörténet számára elsősorban a fogalmilag világosan megragadható, körülhatárolható konkrétumokat, a tárgyukkal egybevágó adatokat és műveket háttéranyagként, mintegy a történeti eseményeket igazoló illusztrációként illesztik a művelődés történetébe. Korszakunk művészete a már említett intelligibilis, racionális jellege, kommunikatív funkciója révén fokozott lehetőséget is nyújt e fogalmi megközelítésre. De nézetünk szerint ennél bizonyosan több az, amit a művészettörténet a művelődéstörténetnek – a művészeti tárgy jelentéshordozó funkciójából is következően – adhat.

Bevezetőmben Németh Lajos tanulmányából idézve (A művészettörténeti korszakfogalom értelmezéséről, *Ars Hungarica* 1973) kifejtettem, hogyan értjük a szélesebb kulturális mező és ezen belüli egyik legfontosabb tényezője, a művészeti mező összefüggését. Azt hiszem, minderre konkrét példákkal is szolgált eddigi munkánk és ez a tanácskozás. De álláspontunktól nem választható el, hogy *„ez a művészeti mező, viszonylagos önmozgása miatt mint funkcionális izolátum önmagában is tárgyalható, s végső soron önálló struktúrának tekinthető, s ugyanúgy, mint a kulturális mező egyéb funkcionális izolátumainak, a művészetnek is van viszonylagos önfejlődése. Ezért megelőzheti a kulturális mező mozgását, vagy pedig elmaradhat annak több tényezőjének mozgása mögött”*. Azt hiszem, nagyobb figyelmet érdemelnek a csakis a művészet sajátlagos nyelvén kifejeződő specifikus tartalmak, amelyek a művészet e viszonylagos önfejlődése következtében jönnek létre, és lényeges elemei annak, hogy a művészeti mező a kulturális mezőben dinamikus elemként funkcionálhasson. S hogy mindez hogyan jelentkezik konkrétan a vizsgált korban, arra legyen szabad példaként a bevezetőmben felvetett nemzeti, nemzet-fogalom korbeltartalmának kérdésére, a vele kapcsolatos vitára, elsősorban Kosáry Domokos álláspontjára és Galavics Géának a művészeti alkotás tartalmi

és funkcionális specifikumait érintő árnyalt elemzésére, álláspontunk lényegére rávilágító hozzászólására utalnom.

Azt hiszem, hogy a termékeny együttműködésnek mindnyájunk oldaláról vannak még tartalékai, kiaknázatlan lehetőségei. Ez utóbbi megjegyzésemmel egy – a művészeti objektumok mélyebb rétegeinek, jelentésének –, az eddiginél elemzőbb, árnyaló figyelembevételére szerettem volna felhívni a figyelmet.

Unter dem Titel „Kunstgeschichte und Kulturgeschichte“ veranstaltete das Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften im Januar 1981 eine Diskussionstagung, an der auch Vertreter der verwandten Gesellschaftswissenschaften (Historiker und Literaturhistoriker) teilnahmen.

Das einleitende Referat (*Hedvig Szabolcsi*: 1780–1830: Kulturgeschichtliche Betrachtung der Kunst einer „Epoche“) war den Kriterien und der Begründetheit der Periode 1780–1830 als einer selbständigen künstlerischen Epoche gewidmet. In Ungarn wurde nämlich im Laufe der Vorarbeiten des achtbändigen Handbuches *Magyarországi Művészet* (Ungarländische Kunst) erstmals angeregt, die erwähnten Jahre als eine selbständige künstlerische Epoche darzustellen. Das Referat befaßte sich mit dem vorübergehenden Charakter dieser Epoche, für die nicht so sehr die fertigen, reifen Werke als vielmehr die Experimente bezeichnend waren. Die weit ausholende kulturgeschichtliche Betrachtung bezweckt das möglichst gründliche Kennenlernen der Kunst dieser bislang nur dürftig erforschten Periode. Die Ergebnisse der bisherigen Arbeiten wurden in einem Studienband (*Művészet és felvilágosodás – Kunst und Aufklärung*, Budapest 1978) und einer Ausstellung (*Művészet Magyarországon – Kunst in Ungarn 1780–1830*) veranschaulicht. Diese Arbeiten befaßten sich mit zahlreichen Fragen, die mit der Kulturgeschichte in Berührung stehen: Wirkung der Ideologie der Zeit, der Aufklärung auf die Kunst, Untersuchung der darauffolgenden institutionellen Systeme und Institutionen; zeitgenössischer Bildungsstand in den einzelnen Kunstgattungen; graphische Ergebnisse des Unterrichts zur Vermittlung des Europäertums aufgeklärter Denkart; Nachfolge der Veränderungen visueller Denkart in neuen Kunstarten und neuen Bildtypen; Situation des Kunstmarktes und der künstlerischen Rezeption, als Messer des Bedürfnisses und des Möglichkeitsstandes der Gesellschaft. Die Prüfung sämtlicher Fragen bezweckte das vollständigere, möglichst vielseitige Kennenlernen der damaligen Kunst. Unter den anfallenden Problemen wurde vor allem das Interpretationsproblem des Begriffs *national* hervorgehoben, als des künstlerischen Ausdrucks der Anschauung geschichtlicher Vergangenheit oder des nationalen Selbstverständnisses des Einzelnen. Ein weiteres Problem bezog sich auf die sog. bürgerliche Kunst. In der behandelten Epoche, namentlich in der Periode zwischen deren ersten und letzten Abschnitt, brachten die bildende Kunst und das Kunstgewerbe solche neuen Inhalte zum Ausdruck, die auch eine neue bürgerliche Wertordnung bedeuteten. Deshalb wäre es angebracht, schon vor der ungarischen

Reformzeit (1830–1848) von einer bürgerlichen Kunst sprechen zu dürfen, zu einer Zeit also, da das Gesellschaftsmodell der Geschichte noch kein Bürgertum aufweist.

Schließlich begründete das Referat die innere Aufteilung der Epoche.

In seinem Vortrag „Einige Gedanken zum Verbindungssystem zwischen Kulturgeschichte und Kunstgeschichte“ meinte *Domokos Kosáry*, es bedürfe vor allem eines zentralen Modells, welches die Geschichte über die Gesellschaft des gegebenen Zeitalters und deren Struktur auszuarbeiten habe. Mit Hilfe dieses Modells müsse die Tätigkeit der Gesellschaft aus der Sicht nicht nur der grundlegenden Wirtschaftsfunktionen, sondern auch der politischen und kulturellen Funktionen beobachtet werden, die ebenfalls von erheblicher rückwirkender Kraft sind. In der Untersuchung der speziellen Teilfunktionen der Bildung käme der Untersuchung der künstlerischen Funktionen eine bedeutende Rolle zu, die sich durch ihre eigene innere Entwicklung, durch die Eigenarten ihrer Selbstbewegung auf die Entwicklung des gesellschaftlichen Zentralmodells rückwirken könne. Doch auch die kunsthistorische Forschung müsse jederzeit dieses gesellschaftliche Modell vor Augen halten, wenn ihre spezifischen Ergebnisse in das Bild der Gesamtentwicklung richtig eingefügt werden sollten. *Kosáry* betonte die Wesenszüge der damaligen Gesellschaftsentwicklung und konfrontierte sie mit gewissen Ergebnissen der zeitgenössischen kunsthistorischen Forschungen, wobei er auf eine gewisse Differenz der Deutung zwischen seiner historischen Auffassung und den Ergebnissen der Kunsthistoriker aufmerksam machte.

Lajos Németh erörterte in seinem Vortrag „Geschichtssoziologie und Kunstgeschichte“ die Faktoren, die den Zeitraum zwischen 1780 und 1830 zur Epoche gestalteten; die kohärenten Wesenszüge dieser Zeit, stellte er fest, seien auf der Stilebene eher nur zu ahnen und begrifflich noch nicht generalisierbar, da die Periode nicht geeignet war, Kunstwerke zustande zu bringen, die auf den Rang des paradigmatischen Modells aufstiegen, oder es habe die Kohäsion zwischen den zeitgenössischen Kunstwerken nicht so sehr eine stilistische, sondern vielmehr eine andere, hauptsächlich funktionelle Verwandtschaft gesichert. Es handelt sich um einen langsamen Umwandlungsprozeß, wo das Erfordernis der Innovation noch nicht vor die Funktion der Traditionswahrung und -festhaltung gestellt wurde. Die Kunst jener Zeit steht typischerweise noch auf dem Zwischengebiet zwischen „langue“ und „parole“, da die in früheren Zeiten konventionierten Formen der visuellen Gemeinsprache, ihres ikonographischen Apparats sowie der bildlichen *topos* noch kräftig sind, zugleich aber auch schon neue Propositionen und Versuche erscheinen. Bei der Erforschung der Faktoren, die den Zeitraum zur Epoche gestalten, müßten diese Wesenszüge und nicht die *par excellence* stilistischen Eigenarten ins Auge gefaßt werden. Im Brennpunkt der Aufstellung eines Epoche-Modells steht vor allem die Erforschung des Funktionswechsels und der neuen Funktion der Kunst. Gegenüber der in der Epoche tatsächlich noch bestehenden feudalen Struktur spielt die Kunst in gar mancher Hinsicht bereits eine disfunktionelle Rolle, obwohl dies vorwiegend latenten Charakters ist und sich nicht so sehr in formellen Fragen, sondern vielmehr auf inhaltlicher Ebene manifestiert. Auch dieser didaktive, begriffliche Charakter trägt dazu bei, daß relativ wenige bedeutende Werke entstehen konnten bzw. daß die Entwicklung des Kunstgewerbes und der Architektur der bildenden Künste zuvorkam und daß auch innerhalb der bildenden Kunst die Illustration eine vorrangige Rolle spielte. Der leicht verständliche, rationelle und didaktive Charakter hatte zur Folge, daß unter den

vielfältigen Funktionen der Kunst die kommunikative Funktion der Erkenntnis in den Vordergrund trat, während das Eigenprinzip bildkünstlerischen Denkens und Ausdrucks einigermaßen im Hintergrund blieb.

Es handelt sich hier um eine vorübergehende, jedoch in vielen Zügen eigenständige künstlerische Epoche, die die nachfolgende Epoche vorbereitet und begründet, und innerhalb deren die Kohäsion nicht so sehr durch formell-stilistische Eigenarten, sondern vielmehr durch Faktoren funktionellen Charakters gewährleistet wird. Auf dem Gebiet der Form ist die konventionierende Kraft noch fest, die Innovation zeigt sich eher in der Funktion, im Bedeutungskreis der Werke, und nicht so sehr in den gelösten Kunstwerken, sondern vielmehr in den Experimenten, Entwürfen, Absichten, in der Erstarbung der rationellen Determinante. Gerade in diesen Zügen zeigt sich der vorübergehende Charakter der Epoche.

Biró erörterte ferner den Zusammenklang gewisser künstlerischer Erscheinungen, z.B. der Mode von englischen Gärten, Kunstruinen usw. und der emotionellen Stimmung der Literatur, das starke Visualitätsbedürfnis der deskriptiven Poesie, die von den Csokonai-Gedichten konstituierten Raumvorstellungen. Schließlich sieht er auch in bezug auf das Problem der als Berührungsfläche der beiden Disziplinen geltenden Stilgeschichte in der Erschließung des komplex aufgefaßten kulturellen Mediums die Möglichkeit zur Klarstellung der heutigen, in unserer Epoche nur kaum geklärten homogenen stilgeschichtlichen und der breiteren kulturgeschichtlichen Periode, oder der als Tendenz aufgefaßten Stilgeschichte.

Im zweiten Teil der Diskussionstagung wurden an Hand konkreter Kunstwerke in den nachstehenden Vorlesungen verschiedene Analysen und Interpretationen dargelegt.

Károly Vörös behauptet in seinem Referat, die auf kulturgeschichtliche Basis ausgeweitete kunsthistorische Forschung ermögliche die Beobachtung von drei wesentlichen Eigenarten der Epoche. Es sind dies: das rasche und kräftige Wachstum des Anspruchs auf bildkünstlerische Darstellung; die Befriedigung der neuen Ansprüche erfolgt zumeist noch auf niedrigen Niveau, unter primitiven Formen, was den großen Durchschnitt anbelangt, ganz gleich, ob es sich um einheimische Kunstwerke oder die Übernahme der ausländischen, d.h. um eine Auswahl aus einem bereits gegebenen „Sortiment“ handelt. Dies zeigt zum Teil, daß das damalige Ungarn in bezug auf künstlerische Sensibilität recht arm an Impulsen war. Wiewohl in der Masse hinter dem europäischen Durchschnitt zurückgeblieben, zeigt diese auf breiter Basis untersuchte Kunst zugleich die konkreten, stillen Bewegungsprozesse der Gesellschaft und ermöglicht uns, die „stille“ Geschichte, die sonst nicht wahrnehmbaren Alltage jener Zeit zu verstehen.

Aus der Sicht des Literaturhistorikers führt *Ferenc Biró* Beispiele aus der damaligen ungarischen Literatur an um nachzuweisen, daß die Betrachtung desselben Subjekts oder Objekts (z.B. die Person des Schriftstellers und seine Beziehung zur bildenden Kunst, oder das auch literarisch und bildkünstlerisch aufgearbeitete Ereignis) von den zweierlei Kunstarten her stark ausgeprägte kulturgeschichtliche Verbindungspunkte hat.

Für den Literaturhistoriker spiegeln die Ansichten des Schriftstellers über die Kunst sein ästhetisches Wissen, für ihn ist der Kunstgegenstand kein bildkünstlerisches Werk, sondern ein Symbol.

Géza Galavics erörterte die bildkünstlerischen Träger der historischen Tradition und betonte, daß noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts solche, bis zum Spätmittel-

alter zurückreichenden Fäden der historischen Tradition wirkten, wofür es in keinem anderen Themenkreis Beispiele gibt. Angefangen mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts, veranschaulichte er an Hand einer Reihe ungarischer historischer Darstellungen, daß sich deren Thematik im Laufe der behandelten zweieinhalb Jahrhunderte nur sehr wenig geändert habe, wohl aber seien Veränderungen in der Erscheinungsform und der gesellschaftlichen Funktion der Bilder zu verzeichnen. Dies gilt vor allem für drei Perioden, wo unter dem Zwang der Umstände eine Kunst entstand, die die Grundprobleme der Zeit mit äußerster Schärfe widerspiegelte: so etwa bei den Kunstwerken, die in den 1650–60er Jahren in weltlichem und kirchlichem Auftrag den Kampf gegen die Türken verkündeten, die in den 1780–90er Jahren über weltliche Themen für die katholische Kirche gemalt wurden und schließlich bei den romantisch geprägten Almanach-Illustration der 1820er Jahre. In jedem dieser Fälle griff eine andere Bestellerschicht auf das historische Thema zurück, es gab jeweils andere Darstellungstypen und ein anderes Publikum, und so blieb die Kunstart bis zuletzt eine lebende, auf die Veränderungen der Zeiten empfindlich reagierende Ausdrucksform.

Unter dem Titel „Kazinczy, der Kunstkritiker“ analysierte *György Rózsa* in seinem Vortrag einige charakteristische, für die breite Leserschaft bestimmte Äußerungen des Dichters, der unter den Mitgliedern der älteren ungarischen Literatengeneration die umfangreichsten künstlerischen Kenntnisse besaß. An Beispielen aus verschiedenen Kunstarten demonstrierte er u.a. die Ansichten Kazinczys über das naturalistisch lebensstreu Porträt (Lütgendorff: Deputierte des ungarischen Landtages, 2. Hälfte 1820er Jahre) und den Porträttyp von einer idealisierten klassizistischen Auffassung (István Ferenczy: Büste des Dichters Csokonai). Auch die Landschaftsmalerei kam zur Sprache; in diesem Genre präsentierte der Dichter eine sensible, schon an die Auffassung der Romantik grenzende Analyse der Bilderreihe „Malerische Reise am Waagflusse in Ungarn“ von Joseph Fischer. Zum Schluß folgte die Entstehungsgeschichte des aus öffentlichen Spenden gemalten größten historischen Gemäldes der damaligen Zeiten, „Zrinyis Ausfall“ von Peter Krafft; anschließend erörterte Rózsa die ikonographische Diskussion zwischen Kazinczy und dem Maler über die authentische Darstellung der Hauptfigur.

István Bibó widmete seinen Vortrag dem Umständen der Planung des Komitatshauses in Pest. Der Bau des hinteren Teils des Komitatshauses (Budapest, V. Semmelweis-gasse 6.) wurde von der Baukommission des Komitats Pest im Jahre 1823 entschlossen; mit der Verfertigung der Bauentwürfe wurden zwei Baumeister, Michael Pollack und Joseph Hofrichter beauftragt. Joseph Decsy Komitats-Ingenieur hat 1824 ihre Entwürfe geprüft und beide abgelehnt, dann ließ er den Baumeister Joseph Dürich einen neueren Entwurf machen. Das Gebäude wurde dann schließlich nach diesem letzteren Entwurf in den Jahren 1829–1832 errichtet.

Der Verfasser beschäftigt sich mit dem Bericht von J. Decsy über die Entwürfe von Pollack und Hofrichter. Im Texte dieses Berichts weist er die vitruvianischen Grundsätze der ziemlich umfassenden Architekturtheoretischen Kenntnisse der Erbauer nach, betonend, dass diese die letzte Epoche war, als diese Kenntnisse die architektonische Praxis überhaupt noch beeinflussen haben können.

Anna Jávör untersuchte die Funktion des klassizistischen Altarbildes in Oeuvre des aus Eger nach Wien gekommenen Mihály Hesz und stellte fest, daß die Zeit der Aufklärung für die kirchliche Malerei nicht günstig war; diese blieb in Qualität. Quantität und

Bedeutung gleichermaßen hinter den anderen Kunstarten der Malerei zurück. Zu den wenigen Ausnahmen zählten die Arbeiten von Mihály Hesz; in den Kompositionen seiner Altarbilder, die er aus Wien nach Ungarn schickte, bewahrte er zwar jederzeit die Tradition des Spätbarocks, verstand es aber, durch ein betont zeitgemäßes malerisches Motiv (Iván: Typ des „klassizistischen Helden“; Entwurf zum Hauptaltarbild der Basilika von Esztergom: historisierender gotischer Innenraum, archaisierendes Madonna-Bild) seine Bilder gemäß einer moderneren klassizistischen oder gar romantischen Auffassung umzustimmen.

Ágnes Vayer-Zibolen hob unter den ungarländischen Buchillustratoren einen gewissermaßen mysteriösen Holzschneider, J. Gritner, hervor, der nach seiner mutmaßlichen Tätigkeit in Paris nach Ungarn kam, wo er sich vor allem mit seinen Genrebildern einen Namen machte; seine Werke zeichnen sich durch frische Anschauungsweise und gründliche Kenntnisse des Alltagslebens aus, sind aber in bezug auf die Formkunst ziemlich anspruchslos. Es ist anzunehmen, daß auch die Illustrationen des bedeutendsten Werkes ungarischer volkstümlicher Literatur, Lúdas Matyi von Mihály Fazekas, von ihm stammen.

Hedvig Belitska-Scholtz skizzierte in ihrem Vortrag das Programm ihrer, zusammen mit Frau Berczeli ausgeführten Forschungen. Sie stellten sich das Ziel die thematische und motivische Komponenten der Bühnenschau in der ungarischen Theaterkultur Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu prüfen und zu rekonstruieren. Da aus dieser Epoche kaum einige Bühnendekorations-Skizzen erhalten sind (die Skizzen von Carl Maurer für das Theater der Fürsten Esterházy), haben die Autoren sich vorgenommen verschiedene Aushilfsquellen (Dekoration- und Kostüminventare, Souffleur-Exemplare, szenische Anweisungen auf Theaterzetteln, Theater-Textbücher, Programme, usw.) zu konsultieren und durch deren eingehende Analyse ihrem Thema nahezukommen. Ausser thematischer und Motivforschung setzten sie sich auch das Ziel die Verbindung der Theaterschau und Bildkunst jener Zeitperiode darzustellen und zu analysieren.

Áron Petneki hat in seinem Beitrag darüber gesprochen, dass die neue Periodisation der ungarischen Kunst zur Zeit der Aufklärung zwischen 1780 und 1830 nicht willkürlich und ohne historischen Hintergrund entstanden ist. Was die böhmische und polnische kunst- und kulturgeschichtliche Periodisation betrifft, ist sie sehr zu der ungarischen ähnlich und sogar die politischen Ereignissen geben hier ein Anfangs- und Endpunkt.

Die historische Malerei in Polen bekommt eine neue Rolle: die Politik des letzten Polenkönigs Stanislaus Augustus unterzustützen. Die hier engagierten fremden Künstler entdecken inzwischen das ländliche Volksleben, und so entstehen in dieser Periode – fast parallel mit der ungarländischen – die ersten Genrebilder in Polen. Am Ende des 18. Jahrhunderts der polnische Hof – zusammen mit anderen Reformen – probiert die schlechten wirtschaftlichen Zustände mit Fördern der Kunstgewerbe verbessern. Nach der Teilungen Polens gehen diese Unternehmen zu Bürgerhand über, die aber stellen noch immer solche Gegenstände her, die zu dem adligen Geschmack passen.

Anna Zádor sprach in ihrer Schlussrede über den Empfang der kunstgeschichtlichen Forschungsergebnisse. In den unlängst vergangenen Jahrzehnten schätzen und nehmen nämlich die Repräsentanten der verwandten Sozialwissenschaften unsere Resultate mehr und mehr zur Kenntnis.

Die Vortragende griff auf die Ansichten von Domokos Kosáry zurück und bestritt

einige Thesen seines Gesellschaftsmodells, bzw. ihre Anwendbarkeit auf die Kunst. Ihrer Ansicht nach wird besonders die von Kosáry ausgeführte Analyse der Rolle des Adelstandes, die Interpretation einzelner Erscheinungen der aufgeklärten ständischen Tendenzen von der Kunst vielfach nicht bekräftigt. Anna Zádor schätzt im allgemeinen die Rolle des Adelstandes im Kulturleben des damaligen Ungarns mehr positiv ein. Die Interpretation des Begriffes „Epoche“ von Lajos Németh, die Einordnung und Prüfung der einzelnen Werke im System der Kulturbeziehungen gestattet uns durch Forschungen zur klaren Sicht der souveränen ungarischen Charakterzüge der künstlerischen Qualität zu gelangen.

In ihrem Schlusswort wies sie noch auf zahlreiche wichtige Feststellungen der Sitzung hin, auf weitere Forschungsaufgaben. Sie warnte, durch ein Beispiel der Gegenwart daran, wie wichtig es bei der Beurteilung eines Kunstwerkes in einer gewissen Zeitperiode sei, die Geschichte seiner Entstehungsepoche genau zu kennen. Ebenso wichtig ist es jedoch unsere heutigen Anschauungen und psychologischen Kenntnisse nicht auf die Entstehungszeit des Werkes – in unserem Falle zum Beispiel auf die Jahre um 1800 – zu übertragen, sondern im Laufe unserer Forschung die spezifischen Merkmale aufzufinden.

Eine richtige Interpretation kann nur durch Prüfung komplexer Erscheinungen und mittels weitläufigen Kenntnissen erhalten werden.

NACHTRÄGLICHE LEHREN AUS DEM VERHÄLTNIS ZWISCHEN KUNSTGESCHICHTE UND KULTURGESCHICHTE

In den letzten Jahren wird immer mehr von den Fragen des Verhältnisses, des Zusammenhanges zwischen der Kulturgeschichte und den verschiedenen gesellschaftswissenschaftlichen Disziplinen gesprochen. Seit den Begründungsarbeiten der „Ungarländischen Kunstgeschichte“ begegnen auch wir selbst immer häufiger diesem Problem.

Vor knapp zehn Jahren begannen wir die Auseinandersetzung über die Existenzberechtigung der hier behandelten 50 Jahre, als einer *kunsthistorischen Epoche*, wobei wir uns bereits auf die jüngsten in- und ausländischen Ergebnisse der verwandten Kunstwissenschaften stützen konnten. Um die Richtigkeit unserer Arbeitshypothese bestätigen zu können, unternahmen wir all jene Forschungen, deren Ergebnisse die sog. weißen Flecken zumindest teilweise verschwinden lassen sollten.

Infolge der im seither vergangenen Jahrzehnt veröffentlichten Ergebnisse, einschließlich der kollektiven Arbeiten (Studienband, Ausstellung), hat sich unser Standpunkt in bezug auf den wahren Bestand der Epoche auch in der Kunstgeschichte derart durchgesetzt, daß wir heute schon wohl von einem Konsens sprechen können.

Schon während der Periodisationsdebatte zur Vorbereitung des Handbuches und auch seither, ja, sogar während der konkreten Arbeiten am Handbuch löste die Frage des Anfangs- und des Schlußzeitpunktes auch unter uns Diskussionen aus. Obwohl es in bezug auf die Anfangsgrenze der Epoche (1780) Abweichungen von der Periodisierung sowohl der Geschichtsforscher als auch der Literaturhistoriker gibt, fand in dieser Frage keine meritorische Diskussion statt, während die 1830er Jahre als Ende der Epoche in der Stellungnahme von Domokos Kosáry ausdrücklich bejaht wurden. Viel komplizierter war die Frage in bezug auf die innere Aufgliederung und den Charakter der ganzen Epoche.

Zur nuancierten Deutung des auch von mir angeregten *vorübergehenden Charakters der Epoche* erhielten wir von Lajos Németh auch diesmal, wie gewohnt, eine aufs Wesentliche konzentrierte theoretische Untermauerung. Seine Analyse lieferte zugleich höchst brauchbare Gesichtspunkte zur konkreten Arbeit. Németh formulierte bisher am prägnantesten jene Charakteristika unserer bisherigen Arbeit, die – auch infolge des vorübergehenden Charakters – die vorsätzlich weit ausholende kulturhistorische Einbettung motivierten. Ich denke hier an seine Äußerungen zur kommunikativen Funktion der Erkenntnis, die unter den vielfältigen Funktionen der Kunst infolge des leicht verständlichen, rationellen und didaktischen Charakters der Epoche in den Vordergrund rückte, an all das, was er über die engen Beziehungen zwischen bildkünstlerischen Denkens und

Ausdrucks, einerseits, und der literarischen, begrifflichen Denkart jener Zeiten, andererseits, zu sagen hatte. Mit diesen Darlegungen bot er eine mögliche Erklärung dafür an, warum das Eigenprinzip des bildkünstlerischen Ausdrucks damals in den Hintergrund geraten ist.

Während Lajos Németh aufgrund unserer bisherigen Arbeit die Bezeichnung jener Periode als „eine vorübergehende, jedoch in vielen Wesenszügen eigenständige künstlerische Epoche“ akzeptiert, die „die nachfolgenden Epoche vorbereitet und begründet“, fügt er mit Recht hinzu, daß „die Kohäsion innerhalb der Epoche nicht so sehr durch formellstilistische, sondern eher durch funktionelle Faktoren gewährleistet wird“. Dadurch warnt er uns taktvoll vor der Gefahr der Überschätzung, damit wir eine Innovation nur dort und darin sehen, wo sich diese tatsächlich manifestiert: eher in Experimenten, Entwürfen und Absichten, denn in fertigen Werken.

Dieser Standpunkt stimmt im wesentlichen mit unserer bisherigen Arbeit überein und steht auch im Einklang mit zwei weiteren, höchst beherzigenswerten Bemerkungen.

Die eine ist von Domokos Kosáry, der dagegen ist, in der behandelten Epoche bis 1830 von der Kunst der „Aufklärung“ zu sprechen. Seine Warnung, die auch mit unseren Meinungsverschiedenheiten in bezug auf die innere Aufgliederung der Epoche in Verbindung steht, ist durchaus berechtigt. Dieser zusammenfassende Titel ist ja eigentlich deshalb entstanden, weil wir eine stilbedingte Bezeichnung vermeiden wollten. Und dies nicht nur, weil wir die an Stilrichtungen und Stilparallelen reiche Periode nicht in das begriffliche Prokrustes-Bett eines einzigen Stils einzwängen konnten, sondern auch deshalb, weil wir auf diese Weise unsere Absicht wohl kaum demonstriert hätten können, über die stilgeschichtliche Untersuchung hinaus auch Verbindungen der Anschauungen darzulegen. Wir gebrauchten also den vorherrschenden ideengeschichtlichen Begriff, seine Fallgruben von Anfang an nicht übersehend, einen Begriff jedoch, der in jeder Beziehung insbesondere zu Beginn der Epoche ausschlaggebend ist, dessen Nachwirkung und Fortbestand in Ungarn auf dem Gebiet der Künste in allen Wesenszügen und auch im Endausklang bis 1830 auffindbar sind. In dieser Auffassung, die tatsächlich die aufs Jahrzehnt oder gar aufs Jahr genau festhaltbaren Wandlungen des historischen Gesellschaftsmodells nicht gebührend berücksichtigt hat, spielte auch der Umstand eine Rolle, daß die Anregungen vom Ende des 18. Jahrhunderts, die zweifellos von der Aufklärung ausgingen, – wenn auch nicht ohne Umweg, Stagnierung und Wiederbeginn, wenn auch auf anderer Ebene und in anderem Milieu – von den 20er Jahren an ihren Fortgang nahmen (in einigen Zweigen des Kunstgewerbes sogar von den 10er Jahren an). Dieser *begründende* Wesenszug steht auch mit den vorübergehenden Charakter der Epoche in Verbindung und ist von besonderer Bedeutung.

Doch Kosárys Warnung ist auf jedem Fall berechtigt. Es ist richtig und auch lohnend, nicht nur die in der Kunstgeschichte angewandten, sondern auch die aus anderen Bereichen entlehnten Begriffe, ja, auch unsere Periodengrenzen oder gar die Interpretierung einzelner Werke mit den Kategorien der Geschichte zu konfrontieren. Und dies selbst dann, wenn sich diese Kategorien nicht immer auf die bildkünstlerischen Werke anwenden lassen, ja, zuweilen sogar in Widerspruch mit ihnen zu geraten scheinen. Die schon als Gemeinplatz geltende Erklärung dieser Widersprüche besteht darin, daß die Entwicklung der Kunst nicht zwangsläufig mit den Wenden der Geschichte koinzidiert. Doch könnten wir eine noch viel evidentere Ursache anführen: Bis ein größeres Werk,

oder ein Komplex von Kunstwerken, von der Bestellung in unserer Epoche bis zur Realisierung gelangt, können unter Umständen so viele Jahre vergehen, die einen ganzen kürzeren geschichtlichen Zeitraum ausfüllen, etwa zwischen 1790 und 1812. Auch aus Phasenverschiebungen können sich scheinbare Widersprüche zwischen Kunstwerk und geschichtlicher bzw. gesellschaftlicher Situation ergeben. Allerdings kann die allein aus Zeitverschiebung resultierende, neuartige zeitliche Koinzidenz mangels einer umsichtigen, substanziellen Analyse die Interpretierung des Kunstwerks auch auf Irrwege führen.

In unserem Standpunkt geht es nicht darum, als wollten wir das historische Gesellschaftsmodell oder die Notwendigkeit seiner Beachtung nicht akzeptieren. Dieses Modell liefert ein überaus hilfreiches, ordnendes Prinzip der dominanten Erscheinungen und Haupttendenzen, worauf kein einziger Forscher einer gesellschaftswissenschaftlichen Disziplin verzichten dürfte. Doch unser Gegenstand, die Kunst dieser Epoche nämlich, liefert nur selten ein so konkretes oder massenhaftes Untersuchungsmaterial wie die Geschichte; in unserer, an Kunstwerken nicht reichen, „vorübergehenden“ Epoche ist mitunter bloß ein einziges Werk, oder eine einzige Gruppe von Werken, die Grundlage der Interpretation. Der ideelle Inhalt, den wir solchem Einzelstücken entnehmen können, ist auch dann generalisierbar, wenn uns nicht jene Reihe der damaligen, tatsächlichen oder möglichen Werken erhalten geblieben ist, die diese Generalisierung mühelos glaubwürdig machen könnte. Wie jede andere, hat freilich auch diese Hypothese ihre Gefahren.

Mit Fug und Recht warnte uns Anna Zádor — und dies ist die zweite beherzigenswerte Bemerkung —, wir sollten unsere heutige Anschauung nicht auf die Vergangenheit zurückblenden. Doch die Analyse der scheinbar isolierten Einzelwerke, der Tätigkeit einzelner Künstler, oder der in mehreren Werken auch nur in Spuren, latent erscheinenden gleichen oder ähnlichen Züge kann bestimmt eine zeitgerechte Bedeutung gewinnen, falls entsprechende Analogien gefunden werden und diese Analyse in ein möglichst breites kulturelles Feld eingebettet wird. Somit kann eine aus einzelnen Kunstdenkmälern zusammengefügte Rekonstruktion einen gültigen Inhalt haben, selbst wenn sie nicht in allen Einzelheiten — besonders in Zeit, aber zuweilen auch im Inhalt — mit dem Gesellschaftsmodell der Geschichte übereinstimmt.

Doch hat die Sache auch eine Kehrseite. Es ist ja verständlich, wenn die Vertreter der verwandten Disziplinen, vor allem die Historiker, aus den kunsthistorischen Forschungsergebnissen hauptsächlich die begrifflich klar umfassbaren Konkreta, die mit ihrem Gegenstand übereinstimmenden Angaben und Werke als Background-Material, gleichsam als illustrative Bestätigung historischer Ereignisse, in die Kulturgeschichte einfügen. Infolge ihres bereits erwähnten intelligiblen, rationellen Charakters und ihrer kommunikativen Funktion bietet die Kunst unserer Epoche tatsächlich erhöhte Möglichkeiten hierzu. Unseres Erachtens vermag jedoch die Kunstgeschichte der Kulturgeschichte ganz gewiß mehr zu geben — auch infolge der Funktion des Kunstobjektes als eines Bedeutungsträgers.

Aus der Abhandlung von Lajos Németh zitierend (*A művészettörténeti korszakfoglalom értelmezéséről*, Zur Deutung des Begriffs „kunsthistorische Epoche“, *Ars Hungarica* 1973), erörterte ich eingangs, wie wir den Zusammenhang zwischen dem breiteren kulturellen Feld und einem seiner wichtigsten Faktoren, dem künstlerischen Feld, verstehen.

Dafür dürfte sowohl unsere bisherige Arbeit als auch die gegenwärtige Beratung auch konkrete Beispiele geliefert haben. Doch ist von unserem Standpunkt nicht zu trennen, daß *„dieses künstlerische Feld, infolge seiner relativen Eigenbewegung, als funktionelles Isolat auch in sich behandelt und letzten Endes als eigenständige Struktur betrachtet werden kann; ebenso wie andere funktionelle Isolate des kulturellen Feldes hat auch die Kunst eine relative Eigenentwicklung. Deshalb kann sie der Bewegung des kulturellen Feldes vorausgehen, oder hinter der Bewegung von mehreren seiner Faktoren zurückbleiben.“* Mehr Aufmerksamkeit verdienen meines Erachtens die sich nur in der eigenen Sprache der Kunst ausdrückenden spezifischen Substanzen, die infolge dieser relativen Eigenentwicklung der Kunst entstehen und wesentlich dazu beitragen, daß das künstlerische Feld als dynamisches Element im kulturellen Feld funktionieren kann. Zur Veranschaulichung dessen, wie all dies in der untersuchten Periode konkret erscheint, darf ich beispielshalber auf folgendes hinweisen: Auf die von mir eingangs aufgeworfene Frage des damaligen Inhalts des Begriffs „national“, „Nation“; auf die diesbezügliche Diskussion, vor allem den Standpunkt von Domokos Kosáry und die fein nuancierte Analyse von Géza Galavics in bezug auf die inhaltlichen und funktionellen Spezifika des Kunstwerks – ein Diskussionsbeitrag, der das Wesentliche unseres Standpunktes klarlegt.

Szvoboda Gabriella

SZÁLE JÁNOS ÉS SZÁLE ISTVÁN ÉLETE ÉS MŰVEI
I. RÉSZ

Művészettörténetünkben a bizonytalanság aurája veszi körül – bizonyos rejtély – a Szálékat. Azonos-e János Istvánnal, vagy két külön személy, és mindkettő festette-e a múlt század derekán?

Az eredeti világos tényállás a nevek, a személyek halványultával és a művek elkallódásával összege-bancolódtott, s bár a kettősség bizonyítást nyert, a bizonytalanság máig sem oszlott el.¹ Persze a „rejtély” valójában csak kisebb fajta, kiváltképp ha arra gondolunk, hogy a műértő közönség – a szakértők szűk körén kívül – azt sem tudja, hogy egyetlen Szále is létezett valaha.

A kortársak még nem beszéltek világosan két festőről, de nem is keverték össze őket. Kertbeny Károly említi Szále István nevét először, rövid két sornyi utalásban.² Ir róla Nagy Iván összefoglalójában 1874-ben,³ találkozunk vele a Képzőművészeti Szemle 1879-es évfolyamában,⁴ A. George-Mayer tanárának, Karl Rahl professzornak szentelt művében Szále Istvánról mint tanulóútról beszél a Rahl-ateliében.⁵ A tévedések játéka a nagy tekintélyű Wurzbach lexikkal kezdődik, amely mindkét Szálét említi, de eggyé gyúrja őket,⁶ igaz, hogy bizonytalanságának is hangot ad. Életrajzi kompilációja minden további tévedés forrása. Szana Tamás 1901-ben⁷ külön szól egy Száléről, aki a 40-es években állított ki a Pesti Műegylet tárlatain, és még egyszer felmerül nála a Szále név az 1850-es évekbeli kiállításokkal kapcsolatban. Az 1910-es években a Művészet hasábjain és másutt számos közlemény foglalkozik velük, anélkül, hogy kapcsolatba hoznák neveiket.⁸ Meg kell jegyezni, hogy a tévedésekben bizonyos rendszer van. Mindvégig Szále István személye volt előtérben, akinek nevéhez kapcsolták János 40-es években publikussá lett tájképeit, – így lett belőle táj- és életpé, valamint történeti festő.

Az 1913-ban rendezett Magyar Biedermeier kiállítás – külföldi példák nyomán – elsőként hívta fel a figyelmet a 19. század lebecsült és elfelejtett mestereire. A katalógus előszavában Lázár Béla így ír: „A legutóbbi időkig csak az 1860-as évekkel kezdődően tekintették a magyar képzőművészetet. Régi szükség, hogy revízió legyen, és a lappangó értékek és egész sora az elfeledett elődöknek felbukkanjon a feledésből.” A kiállításon 50 művész 193 műve szerepelt, közöttük volt Szále István Történelmi Képcsarnok-beli Őnarcképe is, 1857-ből.

Az első nagyobb publikáció, amely felvetette a személyazonosság kérdését, Szentiványi Gyula tanulmánya volt.⁹ A Nemzeti Múzeum adattárában (ma a MNG-ban) kezébe került Szále István 48 db levele, melyeket 1844 és 50 között írt, valamint a losonci plébános tudósítása dr. Peregrinyi Jánosnak Szále István születési adataival. E levelek olvastán Szentiványi arra a következtetésre jutott, hogy Szále János és a levelek írója, Szále István azonos személy, és a komplikációk elkerülése végett keresztnevéket is egyesítette Szále István János formában. Újabb cikkben ismertette a leveleket is, és az azokból kikövetkeztethető életrajzi adatokat.¹⁰ Meg kell adni, hogy érvelése logikus, és kézenfekvőnek tűnő, nem is csodáljuk, hogy a szakirodalom maradéktalanul elfogadta. Ez a megoldás a Wurzbach által felvetett kétségeket is tisztázta, minden rendben levőnek tűnt. Így közli az adatokat Éber László lexikona 1935-ben, az 1837–38-as Műcsarnoki Biedermeier Kiállítás katalógusa, a Thiem-Becker Lexikon 1938-ban, valamint Lyka Károly 1942-ben.¹¹ A 20-as, 30-as években az aukciókatalógusokban itt-ott felbukkanó Szále művek mellett változatos adatokat találni, mert a két festőt minduntalan összekeverik. Pedig érdekes módon a magyaróvári művész pontos életrajza már rendelkezésre állt, a Magyaróvárrel kapcsolatos helytörténeti kiadványokban.¹²

Szentiványi adataival szemben az említett műcsarnoki kiállítás alkalmával (1937/38-ban) merültek fel először kétségek. Itt kerültek ugyanis első ízben egymás mellé a két festő alkotásai, és a képek láttán nehezen volt hihető, hogy azonos kéz alkotta őket. Lyka Károly ettől függetlenül egy magyaróvári oltárkép adatainak tisztázásakor 1949-ben megállapította, hogy biztosan két mesterről van szó.¹³

Végül is a probléma egyik felét minden kétséget kizáróan, jelentős tudományos apparátussal dr. Uzso-ki András tisztázta, aki 1950-ben került a Hansági Múzeumba, és ott – saját szavai szerint – felfigyelt a piarista rendházból éppen akkoriban átszállított, Szále János által festett tájképek sorára. A szakirodalomban teljesen ismeretlen oeuvre nagy hatást tett rá, ez indította arra, hogy behatóan foglalkozzék alkotójukkal. Kutatói kedvét csak növelte a festő személye körül tapasztalható kuszaság. Munkájának eredményét 1955-ben, 1960-ban és 1969-ben tette közzé, valamint a Fészek Klubban egy szakmai vitán ismertette.¹⁴ Az addig összegyűlt adatok alapján véglegesítette Szále János életrajzát, és néhány művének fotóját is közölte.

Szále István alakja továbbra is homályban maradt. Egy szerencsés véletlen következtében most az ő életrajza is tisztázható többé-kevésbé, további 78 levelének felbukkanása folytán,¹⁵ amelyeket családja nagy gonddal és szeretettel megőrzött. A MNG-ban levő levélanycgot ez a hagyaték jól kiegészíti, s így a festő életútjának fonala haláláig követhető.

A szálak kibogozása önmagában is érdekes kutatói feladat, de sokkal fontosabb, hogy megkíséreljük a két elfeledett mester alakját rekonstruálni, és munkásságukat megfelelő helyre állítani a magyar művészet történetében. Jánost a pálya presztízsiének – vagy talán a belső ösztökélésnek – a gyengése, Istvánt a legkeservesebb megélhetési gondok gátolták a művészi kiteljesedésben, mégis mindketőt figyelemre méltó alkotó. Bár Szále János valójában műkedvelő, nemcsak a festészettel való foglalatosságot, hanem az elmélyülést tekintve is, képei mégis képviselik a magyar művészet egy kevésbé méltányolt, de kétségekívül létező irányát, nevezetesen a Bécsben kivirult romantikus-biedermeier tájképfestészetét, amely már túljutott a klasszicizmuson, és kezdeti realista tendenciákat hordoz. A romantikának és a biedermeiernek ez a sajátos bécsi keveréke elterjedt és sikeres irányzat volt Pesten is, de a tájkép-műfajban csak elvétve találni rá múzeumainkban példákat, a század első feléből. Szále István pedig jól képzett „akadémiai festész” volt, bár nem a legnagyobbak közül való. Művei szétszóródtak Magyarországon és külföldön egyaránt. Különösen történelmi műveinek és életképeinek elkallódását fájlaljuk.

Szále Nepomuk János Ignác (Magyaróvár 1810. ápr. 14. – Magyaróvár 1870. ápr. 13.) vagyonos, katolikus, nemesi szülők gyermeke. Apja Szále János, Moson vármegye jegyzője, főshivatalnok, anyja Németszeghy Anna, a megyei alispán leánya. Az I–IV. osztályt a magyaróvári piaristáknál végezte, majd Győrben, a bencéseknel folytatta tanulmányait, 1828-ban megyei írnoknak nevezték ki, 1831-ben a bécsi magyar testőrségbe került, ahol 1848-ig – annak megszűntéig – szolgált. 1849-ben végleg hazatért, a megyei kormánybiztos mellett volt titkár. 1850-ben a császári és királyi kormánybiztos titoknoka címet kapta meg. Nyugalomba vonulása után a helyi kegyesrendi atyák rendházában élt agglégényként, ahol festéssel, olvasással, utazgatással, sokat betegeskedve töltötte napjait haláláig. Végrendeletében jelentős vagyonát jótékony célokra hagyta. Szépen együtt tartott fiatalkori festményeit a piaristáknak ajándékozta, 2000 Ft kíséretében, melyet a képek gondozására szánt.¹⁶ A művek 1950-ben egy kormányrendelet értelmében a mosonmagyaróvári Hansági Múzeumba kerültek, ahol még az évben, majd 1955-ben és 1970-ben a festő halálának centenáriumán rendeztek belőlük kiállítást.¹⁷

Szále János művészi hajlamai már korán megmutatkoztak. Nyilván a családban is kapott erre késztetést, Lyka szerint Szále apja is műbarát volt, 1820-ban jelentős összeggel támogatta egy magyaróvári oltárkép felállítását.¹⁸ A festő gyermekkorából fennmaradt két kis méretű olajportré (Kat. 8., 9.), melyek szüleit ábrázolják. Ezek azt mutatják, hogy festeni-rajzolni ifjú korában nem tanult. A művészettel való komolyabban foglalkozásra később, testőrhadnagy korában kaphatott kedvet. A vidéki városból érkező tehetséges ifjúra a bécsi kulturális környezet minden bizonnyal felszabadítólag hatott, 1832-től 41-ig a bécsi akadémia tájfestő fakultásán találjuk. Érdemjegyet nem kapott, mivel feltételezhetően műkedvelőként járt az előadásokra, és a gyakorlati foglalkozásokra.¹⁹ 1836-ból ismeretes két kis tájképe (Kat. 11., 12.), melyeket Itáliából keltezett. A képek gyöngye kezdőre vallanak, bár ekkor már évek óta járt az akadémiára. Úgy tűnik, csak a külföldi utazások után tanult

rendszeresebben. Két évvel későbből való a Tenger gőzhajóval c. műve már jelentős fejlődést mutat. (Kat. 13.).

A nyalka fiatal hadnagy az akadémián sok társra lelt. Összebarátkozott a bécsi Szvoboda tájfestő család egyik tagjával, Eduarddal (1814–1902), akivel egész életében tartotta a kapcsolatot, anyagiilag is támogatta, végrendeletében jelentős összeggel emlékezett meg róla. A jó bécsi középghárdához tartozó mesterrel együtt jelentkezett a Pesti Műegylet kiállításain, vele utazgatott Ausztriában, és Magyarországon. Szále másolta Szvoboda kompozícióit, és közösen festett művük is van.²⁰ Ez a barátság Szále művészi fejlődésére nagy hatással volt, általa a Bécsben közkedvelt tájfestő irányzat közepébe került. A bécsi akadémia 1839-es kiállításán mutatta be először műveit.²¹ Ez arra enged következtetni, hogy tudása fejlődött, immár megütötte a kiállíthatóság mértékét.

Bécsben ekkor a Kunstaustellung termeit szinte „elárasztják a tájfestők” (Lyka). A kiemelkedő egyéniségek – Waldmüller, Gauermann, a két Alt, vagy T. Ender mellett a többi kismester között jól megfér Szále festészete is. A Pesti Műegylet tárlatain 1840-től 44-ig állított ki,²² ugyanakkor Bécsben is, sőt a bécsi tárlaton még 1848-ban is találkozni nevével. Bemutatott festményeit a bécsi és a pesti közönség szívesen fogadta, gyakran vásároltak tőle.²³ (A kiállításokon el nem kelt műveit megőrizte, hagyatékának részét képezik.) A kritika mindig elismerően nyilatkozott róla. Mint hazánkiat, nem kis meglepéssel a jó bécsi mesterekkel egy sorban emlegetik,²⁴ akikkel együtt jelentkezett. 1841-ben Vachot Imre szerint a kiállításon kimagasló Barabás, Szále, valamint Gaál Gusztáv.²⁵ Ekkor 11 kompozíciót állított ki, osztrák és magyar tájakat vegyesen. Kiemelkedik ebből a sorozatból A gmundeni tó vidéke zivatar után című vászna (Kat. 28.), melynek erős színei, a kemény zöldek és kékek, romantikus erővel harsognak. 1842-ben nyilván egy Eduard Szvobodával történt magyarországi utazás után kizárólag hazai, főleg dunántúli tájakat mutatott be. Ekkor készült A szántódi puszta a Balaton környékén, mely valószínűleg elveszett, biztosan azonosítható viszont a Balaton vidékének egyik legkorábbi ábrázolásának tekinthető A Szt. Benedek szerzetbeliek tihanyi kolostorának látványa a Balaton mellett című kép (Kat. 34.), mely a jól ismert vidék egykori arcát dokumentum-hűséggel örökíti meg, ez különös értéke. Bár részleteiben sok kívánnivalót hagy maga után, az összbenyomás vonzó. Ugyanekkor Szvobodával együtt megfestette Csesznek várát, és a két mű egymástól nem messze volt kiakasztva.²⁶ 1843-ból fennmaradt egy másik Csesznek vidéke Szále kezétől, mely talán az előző évi kompozíció másolata (Kat. 40.). Ez Bécsben is és Pesten is szerepelt. A zsánerszerű jelenetet adó staffázsalakok felett a romos falu vár szolidan ül a hegy tetején, inkább bájos, mint titokzatos, vagy félelmetes. A kritika ekkor dicséri képeinek fénylen telt előadását, de több „természeti igazságot” várnak tőle.²⁷ Visszatérve az 1842-es tárlatra, feltűnik, hogy mind a hazai, mind a külföldi mesterek jelentős számban állítottak ki magyarhoni tájakat. Többet, mint a megelőző években. Gaál Gusztáv, Markó Károly, J. Abbiati, Waltmann stb., mind ilyeneket hozott. Tudjuk, hogy ezt a témaválasztást a bécsieknél a kuriózumkeresés is befolyásolta, de bizonyos, hogy emellett a pesti piac kereslete is motiválta. A kritika megjegyzése erről a tájképkollekcióról: „A’ hollandi tájfestőket, vagy inkább magát a természetet mélyebb stúdiummal kell kísérniök, ha valódi művészek akarnak lenni.”²⁸

A 30-as, 40-es évek bécsi mestereit már többször összevetették a barbizoniakkal, mivel van valami közös abban az újfajta megközelítési módban, ahogyan a természet felé fordultak, bár az eredmény egészen más. A bécsiek, ha nem is szorosan összetartozó kolóniákban, de szintén gyakran festhettek együtt. Már a kiállításokon együtt szereplő képek is elárulják, hogy többen dolgoztak ugyanazon a vidéken, azonos időben. Feltelezhető, hogy Szále is csatlakozott egy-egy barátai közösséghez. Szabadban vázlatozó festőt ábrázol Kies vidék (Kat. 67.) című kompozíciója, melyen saját magát vagy egy festőtársát ábrázolja, bemutatván, hogyan gyűjtötték a megfestendő motívumokat. A legkedveltebb tájak Szále művein is éveken keresztül megjelennek és ugyanazok, mint amiket Loos, Dalling, Mahlknecht, Mössmer, Heicke, Hansch, F. Barbarini, J. Schwemming, Steinfeld, J. Feid mutat be. A salzkammerguti tóvidék (1841), Treunkirchen (1840), Gmunden (1841, 1847), a Hallstat-tó (1841), a St. Wolfgang tó, a Bécshez viszonylag közeli Guttestein (1841), később Tirol vidéke (1845) foglalkoztatta Szálét. Ezek mellett minden évben dolgozott Magyarországon is, legtöbbször szülőhelyén. (Liget Magyaróvár környékén, Kat. 32., Vadkacsavadászat, Kat. 45., Halászkö a mosoni Dunán, Kat. 47.)

Nem tudni mi okból, de 1845-től nem találkozni többé a nevével a pesti kiállításon. Ebben az évben tett hosszas tirol utazásáról több jó kvalitású, felfokozott kolorittal előadott darabja van a han-

sági gyűjteményben, amelyek sikerre számíthattak volna. Ugyanebben az évben készítette a magyar-óvári sóraktár épületeit bemutató négy kompozíciót.²⁹ Vagy Bécsben, vagy – ha szolgálata megengette – otthoni környezetben festette őket, feltehetőleg saját vázlatai alapján. A képek valószínűleg Szále apjának közreműködésével, vagy az emlékére készültek, mivel ő a sóraktárnál volt magas állásban. Talán megrendelték őket, de lehetséges, hogy ajándékképpen kerültek a Városházára, melynek termeit egy évszázadig díszítették.

A 40-es évek második felében gyakrabban tűnnek fel sztaffázsalakok Szále festményein, és az épületábrázolásnál is merészebb, bár sem az anatómiát, sem a perspektívát sohasem sajátította el. A megfestett alakok mindig a táj valódi szereplői – halászok, parasztok, vadászok – sajátos helyzetükben. Mitológiai témára vagy bibliai ábrázolásra egyetlen utalást sem találni nála. Szálénál már fel sem merül bármiféle törekvés a táj jelképekkel való benépesítésére, vagy a saját lényegén túli eszmék keresésére.

Mint említettük, a testőrség feloszlása után végleg hazatért, és közhivatalt vállalt. Miután Bécsből eltávozott, többé egyetlen művét sem ismerjük, pedig feltehetőleg dolgozott még. Termékeny időszaka így mindössze tíz évre szorítkozik, 1838 és '48 között. Nyugalomba vonulása után is festgetett, ezt a piaristák *Historia Domus-a* is feljegyzi, sőt, késői éveiben megtett ausztriai utazásairól is szól. Bécsi kapcsolatait sem hanyagolta el, a halála előtti években még modellt ült régi barátjának, E. Szvobodának. Egyelőre nem tudjuk megmagyarázni, miért nem őrizte meg kései műveit.

Szále művészi látása, alkotói módszere, ebből következőleg stílusa a bécsi mesterekével nagyjából azonos. Nem kötődött a nagyon sikeres Markó-körhöz, visszatükrözési módja lényegileg különbözik tőlük. Felfogása Barabás és Kozina közvetlen természetábrázoláson alapuló, egy csöpp romantikával fűszerezett tájkvarelljeivel mutat rokonságot, de ez a rokonság a korstílus mindannyiuk által követett jegyeire megy vissza.³⁰ Szále a valóságos látványt ragadta meg, anélkül, hogy ezt tudatosan programjának tekintette volna. De nem a mulékony hangulatokat, a pillanatnyi állapotot festi, hanem a táj felett folyamatosan múlt időt, a táj legállandóbb arcát. „Anzixokat” készített a legjellemzőbb nézetekből, a leglátványosabb helyekről. Művei a néző számára mindig pontosan felidézik a táj jól ismert képét, ezt mint „emléket” tarthatja bárki szobája falán. A funkció a felidézés, a megőrzés, semmi több, minden ideologikus tartalom hiányzik. Mivel ezek a művek egy-egy táj portréi, valóságos helyeket, méghozzá mai kifejezéssel élve turista-látványosságokat örökítenek meg, a közönség nagy meglepődésére. Szále óvakodik a túldimenzionáltságtól, a nagyvonalú eszményítésre tehetsége nem is volt elegendő. De az igazi intimitás is hiányzik nála, mondhatni közepes léptékű képalkotásokat alkalmaz – az előtér sohasem monumentális, a háttér sohasem végtelen. A klasszikus előtér-középtér-háttér sémát gyakran megbontja a kép közepére helyezett nagy tömegű, súlyos motívummal (Folyóparti erdős táj, Kat. 43., Sziklás táj patakkal, Kat. 58.). Képalpító elemei zárt csoportokat alkotnak, csak itt-ott pillanthatunk a távolba. A korlátlan kiterjedésű természeti alakzatok formaváltozásan mennek át nála. A ködbevesző tirolai hegláncok lekerekednek, a zord erdők otthonossakká válnak, és az eredmény mindig kedves, kissé naiv hangulatú alkotás. A perspektíva gyakran sikerületlen, az arányok hamisak, a távol közelre kerül, a közeli távolra. Szívesen alkalmaz romantikus közhelyeket, például növényektől befont, mohos sziklákat vagy drámai megjelenésű kiszáradt fákat, körülötte izgatottan röpködő madarakkal Gauermann példájára.

Színvilága egyszerű, de néha tagadhatatlanul hatásos. Szívesen ütköztet hideg és meleg lokális színeket – esetenként krómsárgával felragyogtatott cinóberzöldet hideg berlini kékkel hoz együtt, vagy méregzöldhöz, violához erős, telt ultramarint. Tonális egységnek nyoma sincs. Gondolkodva fest, színei olyanok, amilyenek tanulta őket. Az árnyékokat a közeli formáknál szürkéslilával, a távolban kékkel érzékelteti. Színskálája nem túl széles, éppen ezért ellentétei hangsúlyosak, és olykor kissé tarka a benyomás. Többnyire azonos fényértékekkel dolgozik, leginkább valami világos, kora nyári naplemente rózsaszín-halványsárga fényeit festi. Az előtereket – régi holland hagyományok szellemében – szívesen borítja árnyékba, itt-ott fénypásmákkal átvilágítva, melyek iránya nem mindig következtetés, a középtér napsugaras, a háttér motiválatlanul, egymeműen kék. Ecsetkezelése agyályos, leginkább ez árulkodik arról, hogy képzettsége egyenetlen. A festékes ecsetet végtelen türelemmel, száz- és százszor érinti a vászonhoz, de az apró festékpöttyök nem állnak össze koherens alakzatokká.

Végül is hibái nem bántóak, sőt valami eleven bájt, megható igyekeztet éreztetnek. Mint mondtuk, a kortársak is kedvelték műveit, manapság pedig kimondottan örömről szolgál a betanult for-

mákon átütő őszinte ügyetlensége. Esetlenségei különösen a hazai tájaknál szívhezszóloak. Ezek sokszor bágyadtabbak, kevésbé romantikusak, mint az ausztriaiak. Valahogy több bennük a szürkével tompított szín, az egyszerűbb forma. De mivel nemigen alkalmazhatja a megszokott kliséket, sokkal inkább saját meglátásaira kénytelen hagyatkozni, így őszönösebb. Szále János az első egyike, aki a magyar tájak arcát realisztikusan örökítette meg. Ha művei – kvalitásbeli hiányosságaik folytán, és elzártáguk következtében is – nem emelkedhetek olyan jelképi erejűvé, mint Markó és Barabás egyes alkotásai, mégis együttesükben megőriztek valamit abból, mit is jelenthetett egy táj modern felfogása a klasszicizmuson túl, de a realizmuson innen a múlt század első felében Magyarországon és Ausztriában a művelt középosztályok számára.

JEGYZETEK

1. A Művészeti Lexikon (Akadémiai Kiadó, 1968, IV. 401.) egy néven hozza őket, István hibás születési, és János halálzási adatával. A magyarországi művészet története (Szerk. Fülep L. Bp. 1970, 367, 377.) is ugyanígy. A külföldi kézikönyvek természetesen átvesszik a tévedést: BUSSE, J.: Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1977, 78544. sz.
2. KERTBENY, K.: Ungarns Männer der Zeit. Prag 1862, 131.
3. NAGY I.: Magyar képzőművészek a legrégibb időktől 1850-ig. Századok, 1874, 197.
4. Képzőművészeti Szemle, 1879, 193.
5. GEORGE-MAYER: Erinnerungen an Carl Rahl, Wien, 1882, 70.
6. WURZBACH, C.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 41. Wien, 1880, 148–149. Cikke Szále Jánosról beszél, de István életrajzi adatait közli. Műjegyzéke János pesti és bécsi kiállítási darabjait sorolja fel. A cikk végén megemlíti, az evangélikus Istvánt, de közli, hogy nincs róla elegendő adata.
7. SZANA T.: 100 év a magyar művészet történetéből. Bp. 1901, 46. Szále János, 122: Szále István.
8. Művészet 1909, 406; 1911, 233; 1914, 380; Magyar Művészet 1925, 25; 1931, 314; ERNST L.: Magyar történelmi festészet. Bp. 1910, 89.
9. SZENTIVÁNYI GY.: A két Szále. Műbarát, 1921, 117.
10. Ua.: Újabb adatok Szále István János festőről. Uo. 193.
11. LYKA K.: A táblabíróvilág művészete. Bp. é.n. (1922) és Magyar művészet 1780–1850, Bp. é.n. (1942)
12. Magyaróvár. Szerk.: Dr. Székely J. és Thirring G. Bp. 1932, 13; Mosonvármegye Emlékkönyve. Szerk.: Ruff A. Magyaróvár, 1928, 142.
13. LYKA K.: Adatok Schön Ferencről és a két Szále festőről. Magyar Művészet 1949, 2. sz. 63.
14. UZSOKI A.: Szále János magyaróvári festő. Győr-Sopron-megyei Hírlap 1955. okt. 30.; Ua.: Sz. J. magyaróvári festő. Arrabona 2. Győri Xantus János Múzeum, Győr, 1960, 99–106; SINDU-LÁR A.: Eltűnt egy magyar festő? Nyomozás Szále ügyben. (Interjú) Kisalföld. Győr, 1969. jún. 22.
15. A levelekre Dr. Bökönyi Sándorné hívta fel a figyelmünket, melyért ezúton köszönetet mondunk.
16. A fenti életrajzi adatokat Uzsoki A.-tól vettük át, aki az előző helytörténeti közlemények alapján, a család fennmaradt levéltári anyagából, valamint a magyaróvári Piarista Rendház Historia Domus-ából állította össze őket. A 14. sz. jegyzetben említett Arrabona cikk jegyzeteiben minden írásos dokumentum adatát közölte.
17. Szále János magyaróvári festő képeit – más egyéb képekkel és bútorokkal együtt – a MOK 10. 458/1950 sz. rendelkezése alapján Keleti István szállította be a Hansági Múzeumba, 1950. szept. 1-én, evvel egyidőben a magyaróvári városházáról is a múzeumba került négy Szále-kép, melyek a Sőházat és a várat ábrázolják. 1955-ben a kiállítás rendezője Sümegi Vera volt, aki ekkor – összehasonlítva a Szépművészeti Múzeum Szále-képeit a hanságiakkal (melyek István művei) – rájött, hogy nem azonos művész készítette őket (Pusztai Rezső közlése). Sümegi V. meggyőződését sohasem publikálta. A kiállításokról katalógusok nem készültek.
18. L. 13. jegyzet.
19. Dr. R. Metz, a bécsi akadémia rektori hivatala igazgatójának közlése (Uzsoki A. az 1969-es interjában hivatkozik rá.)
20. E. Szvoboda: Pihenő szarvasok 1844, o. fa, 49 x 41 cm. Hansági Múzeum 55.103, és Kat. 50.

21. WURZBACH, C.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 41. Wien 1880, 148–149. A Bécsben kiállított műveket katalógusrészében felsorolja, egészen 1848-ig.
22. A pesti művészeti egyesület által 1840-ben a városi táncterem épületében kiállított művek lajstroma. Pesten, Trattner-Károlyi nyomtatása. Uri utza 612. (Kiállítási katalógus); A pesti Műegyesület által 1841 a' városi táncterem épületében kiállított művek lajstroma. Pest. Nyomtatott Landerer és Heckenastnál. (Kiállítási katalógus); Ugyanez az 1842, 1843 és 1844. évről.
23. Jelentés a' pesti Műegyesület által f. évi szeptember 3-án tartott kijátszás eredményéről. Pest, 1841. (Nyomtatott sorolási jegyzék a Szépművészeti Múzeum könyvtárában.)
24. Athenaeum 1840, II. 16–31 szelet; Pesther Tageblatt 1840, 188; Honművész 1841, 402.
25. VACHOT I.: A művész egyesület. Pesti Hírlap 1841, 382.
26. A műegyleti katalógus 1842-es száma (I. 22. sz. jegyzet).
27. Der Ungar 1843 jul. 18.
28. Pesti Hírlap 1842, 499.
29. Magyaróvár jellegzetes épülete a Pozsonyi út sarkán álló várszerű épülettömb, a Sóház. 1792-ig kapucinus templom volt, mellette a kolostor. A rend eltörlésekor 1789-ben uradalmi magtár, majd kaszárnya és sóraktár lett, a század végén „Utolsó Garas” vendéglő. (Dr. Székely J. – Thirring G. i. m.)
30. Szakirodalmunk reform kori tájfestészetünket kizárólag a Markó-körön belül találta meg, de úgy tűnik, volt ezen kívül némi szerepe a bécsies, biedermeier tájfestőknek is. Szále nem egészen állt egyedül a külföldön élő magyarok között. Gaál Gusztáv, Boutibonne Lajos, Treu Frigyes stb. is ilyesfajta műveket állítottak ki Pesten.

SZÁLE JÁNOS MŰVEINEK JEGYZÉKE

Szále János képeinek jegyzékbe foglalását megkönnyíti az a tény, hogy 50 műve a már ismertetett módon együtt fennmaradt, megnehezíti viszont, hogy a mester neve szinte teljesen ismeretlen a szakmai körökön túl, gyűjtője soha nem akadt, szignálatlan képeit más – nyilván osztrák mestereknek attribválta. Ez annál is inkább lehetséges, mert kvalitása és stílusa azonos számos bécsi kismestérével, akik ugyanolyan feldolgozatlanok, mint ő.

Jegyzékünkben remélhetőleg minden közgyűjteményben levő, azonosított Szále-mű szerepel, valamint az az egy-két magántulajdonban található darab, amelyek az utóbbi időben felbukkantak. Kiegészítettük a művek sorát a Pesti Műegylet katalógusaiban feltüntetett képcímekkel, valamint a Wurzbach által közölt oeuvre adataival, különös tekintettel a Bécsben kiállítottakra. Itt jeleznünk kell némi bizonytalanságot: a Hansági Múzeum-beli képek valódi címe nem ismeretes, ezért a múlt században kiállított művekkel átfedések lehetségesek. Sajnos a kérdéses művek azonosítása egyelőre lehetetlennek tűnik. Így megtörténhet, hogy az 1840, 41, 42, 43, 44-es évekből egy-egy alkotás kétszer szerepel jegyzékünkben. Mégis feltüntetjük mindegyik adatot, az esetleges további kutatásokat megkönnyítendő, ráadásul az is megtörténhet, hogy mind külön darab. 1848 után Szále János képei sohasem voltak kiállítva 1937-ig. A Hansági Múzeumban három alkalommal megrendezett kiállításokat jegyzékünkben nem jeleztük, mivel gyakorlatilag minden itt levő mű látható volt, és a kiállítások nincsenek dokumentálva. A katalógus összeállításában nyújtott segítségért Pusztai Rezső műzeumigazgató úrnak ezúton mondunk köszönetet.

Nem valószínű, hogy megközelítettük a teljes oeuvre-t. Számos kép lappanghat Ausztriában, különösen Bécsben, de Magyarországon is. Remélhetőleg dolgozatunk segítséget nyújt további művek felbukkanásához.

1–3. 3 db gyermekkorú ceruzarajz

A Mosonmagyaróvári Állami Levéltárban a Szále–Németszeghy fasciculusban
Uzsoki A. i. m.

4–7. A vázlatkönyv 2., 8. és 28. lapján gyermekkori, 30. lapon későbbi ceruzarajz
Hansági Múzeum

8. Atyja képe

o. v. 18 x 24 cm

j. n.

Uo. leltározva nincs

9. Anyja képe

o. v. 18 x 24 cm

j. n.

Uo. leltározva nincs

10. Magyaróvár, Fő u. 2. (A festő szülőháza) 1840-es évek

o. v. 22 x 28 cm

j. n.

Uo. 69.2

11. Itáliai táj I.

falemez, o. 23,7 x 29,2 cm

j. l. k.: Szále Garde a liento 11 Marz 1836 (továbbiakban olvashatatlan szöveg)

Uo. 60.100

12. Itáliai táj II.

falemez, o. 24 x 29,5 cm

j. l. k.: Joh. von Szále Garda Liento 2i Marz 836

Uo.

13. Tenger gőzhajóval

o. v. 47 x 65 cm

j. l. b.: Szále 838

Uo. 55.75

14. A Dunapart Magyaróvárnál

Kiáll.: Bécsi Műkiállítás 1839

15. Ideális táj

Kiáll.: Bécsi Műkiállítás 1839

16. A magyaróvári vár látképe (Hercegi lak)

Kiáll.: Bécsi Műkiállítás 1840

Pesti Műegylet 1840, 119. sz.

17. Vidék Traunkirchen mellett

Kiáll.: Pesti Műegylet 1840, 54. sz.

A Műegylet 55 forintért megvásárolta, a sorsoláskor Vizer József pesti lakos nyerte meg.

18. Traunkircheni részlet

Kiáll.: Pesti Műegylet, 1840

Valószínű azonos az 1840-es Bécsi Műkiállításon „Halászház Traunkirchenben a gmundeni tónál” c. művel.

19. Halászház a St. Wolfgang tónál

Kiáll.: Bécsi Műkiállítás 1840

20. Tájkép feszülettel

o. v. 62 x 76,5 cm

j. l. b.: Szále 1840

Hansági Múzeum 55.71

21. Dürrenstein

Kiáll.: Pesti Műegylet 1840, 130. sz.

22. Goisz (Geosyz) látképe (Nyulas község a Fertő mellett)

o. v. 47 x 65,5 cm

j. n.

Hansági Múzeum 55.102

Kiáll.: Pesti Műegylet, 1840, 145. sz. (Geosyz városa címen)

23. Dürrenstein

Kiáll.: Pesti Műegylet, 1840, 209. sz.

24. Guttenstein környékbeli vidék

Kiáll.: Pesti Műegylet, 1841, 30. sz.

Valószínű azonos a Bécsi Műkiállításon „Muckendorfi részlet Guttenstein felé” címen szerepelt művel.

25. Magyarhoni tájkép

Kiáll.: Pesti Műegylet 1841, 31. sz.

Bécsi Műkiállítás 1841

26. Widalpra vezető út a koronai sójóságban (Salzkammerguti táj)

Kiáll.: Pesti Műegylet 1841, 161. sz.

Bécsi Műkiállítás 1841

27. A Waldbachstrub felé vivő út Hallstadt környékén

Kiáll.: Pesti Műegylet 1841, 128. sz.

Bécsi Műkiállítás 1841

28. A gmundeni tó vidéke zivatar után

o. v. 79 x 63 cm

j. l. j.: Szále 1841

Hansági Múzeum 61.38

Kiáll.: Pesti Műegylet 131. sz.

29. Tájkép képezmény után (Eszményi táj)

Kiáll.: Pesti Műegylet 1841, 130. sz.

Bécsi Műkiállítás 1841, ott 120 Ft-ért megvásárolták.

30. Tájkép romokkal Magyarhonban

Kiáll.: Pesti Műegylet 1841. 149. sz.

31. Tájkép

Kiáll.: Pesti Műegylet, 1841, 204. sz.

32. Liget Magyaróvár környékén

Kiáll.: Pesti Műegylet 1841, 214. sz.

Valószínű azonos a Bécsi Műkiállításon szereplő „Baumpartie aus der Markau bei Ungarisch-Altenburg” c. művel, mely ott 120 Ft-ért elkelt.

33. A szántódi puszta a Balaton környékén

Kiáll.: Pesti Műegylet 1842

34. A Szt. Benedek szerzetbeliek tihanyi kolostorának látványa a Balaton mellett

o. v. 63 x 79 cm

j. l. b.: Szále 1842

Hansági Múzeum 55.72

Kiáll.: Pesti Műegylet 1842

35. Hegynyílás Cseszneknél (Közönségesen törökfürdő név alatt ismeretes)

Kiáll.: Pesti Műegylet 1842

36. Halászház a St. Wolfgang tónál

o. v. 61 x 76,5 cm

j. l. b.: pinxit Szále 1842

Hansági Múzeum 55.63

37. Hegyi táj tóval (St. Wolfgang tó vidéke? 1842)

o. v. 67 x 77 cm

j. n.

Uo. 55.99

38. Táj keselyűvel és halott kecskével

o. v. 77 x 62 cm

j. l. j.: Szále pinxit 1842

Uo. 55.104

39. Hegyi táj (Tiroli hegyek?)

o. v. 58 x 46 cm

j. l. b.: Szále 1842

Uo. 61.39

40. Csesznek vidéke (Hegynyílás Csesznekvidékén, Torakfürdő/sic)

o. v. 65 x 52,5 cm

j. l. j.: Szále 1843

Uo. 55.101

Kiáll.: Pesti Műegylet 1843, 39. sz.

Bécsi Műkiállítás 1844

41. Táj hintóval

o. v. 58,5 x 84,3 cm

j. l. j.: Szále 1843

BÁV 54. Képaució 1981, védett

42. Erdőrészet várrommal

o. v. 61 x 78 cm

j. l. j.: Szále 1843

Hansági Múzeum 55.96

43. Folyóparti erdős táj (Háttérben vsz. Magyaróvár)

fa, o. 31 x 37 cm

j. l. j.: Szále 843

Uo. 55.97

44. Erdei táj Markauból, Magyaróvár mellett

Kiáll.: Pesti Műegylet, 57. sz. A Műegylet 110 forintért megvásárolta, a sorsoláskor Darvas Fanni nyerte meg.

45. A mosoni Duna Magyaróvárnál (Vadkacsavadászat)

fa, o. 30 x 37 cm

j. l. j.: Szále 1843

Hansági Múzeum 55.98

46. Emberg romjai a Schnéberg közelében, Alsó-Ausztriában

Kiáll.: Bécsi Műkiállítás 1843

47. Halászok a mosoni Dunán

o. v. 46 x 58 cm

j. l. b.: Szále 844

Hansági Múzeum 55.77

48. Vízpart gólyákkal

o. v. 47 x 66 cm

j. l. b.: Szále 1844

Uo. 55.110

49. Mocsaras táj (Ideale Landschaft)

o. v. 46,5 x 58 cm

j. l.: Szále 1844

Uo. 55.74

50. Havasi táj

Kiáll.: Pesti Műegylet 1844

51. Erdős táj szarvasokkal

o. v. 60 x 85 cm

j. l. j.: Szále 1844

Uo. 55.95

A kép jobb fele Eduard Szvoboda kompozíciójának másolata

52. Erdei táj Markauból, Magyaróvár mellett

Kiáll.: Pesti Műegylet 1844, 39. sz. (Vsz. az 1843-ban kisorsolt kompozíció másodpéldánya)

53. Táj vándorral (Tiroli részlet 1845 k.)

o. v. 58 x 46 cm

j. n.

Hansági Múzeum 55.108

54. Tiroli táj (Vadászok a tűznél, 1845 k.)

o. v. 77 x 61 cm

j. n.

Uo. 55.28

55. Tiroli parasztház

o. v. 76 x 61 cm

j. l. j.: Szále 1845

Uo. 55.87

56. Erdei vándorok (Vadászok az erdőben, 1845 k.)

o. v. 57,5 x 46 cm

j. n.

Uo. 55.109

57. Hegyi patak

o. p. 244 x 269 mm

j.: Szále 1845

MNG 1935–2930

58. Sziklás táj patakkal

o. v. 30 x 37 cm

j. l. b.: Szále 1845

Hansági Múzeum 55.24

59. A magyaróvári Sóház

o. v. 56 x 68,5 cm

j. l. j.: Szále 16 Nov, 1845

Uo. 55.106

60. A Sóház előtt

o. v. 55 x 68 cm

j. l. b.: Szále 2. Dec. 1845

Uo. 55.78

61. A Sóház udvara katonákkal

o. v. 55,5 x 60,8 cm

j. l. b.: Szále 16 Dec 1846 (?)

Uo. 55.105

Kiáll.: MNG 1981, Művészet Magyarországon 1830–1870

62. A Sínház a pozsonyi híddal

o. v. 55 x 69,5 cm

j. l. b.: Szále 10 jan 1846

Uo. 61.37

63. Táj öreg tölgyvel és romokkal

o. v. 71 x 92 cm

j. l. b.: Szále 1846

Uo. 55.79

64. Menedék a viharban

o. v. 58 x 70 cm

j. n.

Uo. 55.64

65. A gmundeni tó melletti Traunkirchen

o. v. 61 x 77 cm

j. l. j.: Szále 1847

Uo. 55.94

66. Ausztriai parasztház pihenő vándorral

o. v. 58 x 46 cm

j. l. j.: Szále 847

Uo. 55.108

67. Kies vidék (Festő a szabadban)

o. v. 59 x 74 cm

j. l. j.: Szále 1847

MNG 5577

Kiáll.: Magyar Biedermeier kiállítás Bp. Múcsarnok 1937/8

Erdő a magyar festészetben, Sopron 1958

Kisalföldi tárlat Győr

68. Erdőrészlet

o. v.

Kiáll.: Bécsi Múkiállítás 1848

69. Sziklás táj várrommal

o. v. 46 x 58 cm

j. n.

Hansági Múzeum 55.76

70. Falusi táj várrommal (Csesznek?)

o. v. 61 x 78 cm

Uo. 55.96

71. Táj kilátóval

o. v.

j. l. b.: Szále

Uo. 61.09

72. Ház a folyóparton

o. v. 41 x 60 cm

j. n.

Uo. 55.126

73. Magyaróvári erdő részlet vadászlegénnyel

o. v. 61,5 x 84 cm

j. n.

Uo. 55.100

74. Legelésző tehének az erdőben

o. v. 33 x 39,5 cm

j. n.

Uo. 55.91

75. Gőzhajó a Dunán

o. v. 47 x 66 cm

Uo.

Kiáll.: MNG 1981

76. Viharos táj arató parasztokkal

o. v.

74 x 100 cm

j. n.

Szále János tulajdona, Ráckeve

77. Korcsolyázók

p. cer.

J. l. j.: Szale (olvashatatlan szöveg) 2 kor...24 nov 1834

MNG 1935–2621

Kiáll.: MNG 1981. Életképek a 19. századból

SZECESSZIÓS KIÁLLÍTÁS A MŰVÉSZEK ÉS BARÁTAIK KÖRÉBEN

IPARMŰVÉSZET, GRAFIKA, KISPLASZTIKA

1979. DECEMBER 10. A HAZAFIAS NÉPFRONT IX. KER. SZÉKHÁZÁBAN

A Művészek és Barátaik Körében már régóta érlelődött egy szecesszióval foglalkozó est gondolata. A Kör tagjait érdekelte a korszak, hosszas készülődés előzte meg az előadások és a kiállítás létrejöttét. Tekintettel arra, hogy a tagoknak specializálódott szecessziós anyaguk nem volt, kapcsolatot kerestünk az ebben a stílusban alkotó művészek családjával is.¹ Így sikerült kevésbé ismert anyagot is bemutatni és szélesebb képet nyújtani a korról. A kiállítás csak egy alkalommal volt megtekinthető, ezért fontos volt, hogy könnyen szállítható, kisebb méretű tárgyakat gyűjtsünk össze. Ezekből az alkotásokból viszont többet tudunk bemutatni. Kettős szándék érvényesült: körképet kívánt adni a kiállítás a témával nem foglalkozóknak, másrészt a szecessziót alaposabban ismerőknek további tanulmányozási lehetőséget kínált.

A kiállítás látogatóit a századeleji angol, német, olasz sajtó kritikái fogadták, valamint a jelenkori magyar szecessziós kiállítások francia, holland, amerikai katalógusai, továbbá angol, osztrák, román, mexikói stb. szecesszióval foglalkozó könyvek magyar vonatkozású fotói.

A kiállított sajtóból is egyértelműen kitűnt, hogy a magyar szecesszió legrangosabb területe az iparművészet volt. Nemzetközi és világg kiállításokon művészeink a legnagyobb, legjelentősebb nemzetek alkotóival egy sorba kerültek és hazánk kultúrájának széles körű elismerést szereztek. Ez jól figyelemmel kísérhető a legtekintélyesebb és legszélesebb látókörű szaklap, az angol Studio hasábjain.² Természetesen más újságokban³ is értékelték szecessziós iparművészetünket, elsősorban Zsolnay széles körben alkalmazott, keleties tündéklésű eozinjait, Róth Miksa mély tűzű üvegfestményeit, mozaikjait, Vaszary és a gödöllőiek szőnyeget, az egyszerű vonalú bútorokat. Maróti Géának sikerült mindeme remekeket nagyvonalúan összefoglalni, elegáns egyszerűségű építészeti keretbe helyezni.

A kiállításon természetesen ennek szerény nyomai voltak láthatók. A szakirodalom felett egy táncosnőt ábrázoló plakátterv (Basch Árpádtól) fogadta a Kinizsi utcai kiállítás látogatóit. Az első teremben helyezték el a színpompás akvarelleket, valamint a hangulat egységét megteremtő iparművészeti tárgyakat: Zsolnay díszedényeiből (89. kép), plasztikáiból, használati tárgyaiból. A többi kerámiai műhely érdekes tevékenységét Csihalek Ferenc bajai műhelyéből származó csinos váza, Fischer Emil pesti gyárának népeletképes kancsója és a szobrász Ligeti Miklós festett kaspója mutatta be. Badár és Bozsik kerámia vázái a művészi és népi agyagművesség e korban szoros kapcsolatát jelezték.

A fémművészet legrangosabb mesterét, Beck Ö. Fülöpöt gyertyatartója képviselte. Gyakran találkozhatunk az inkább internacionális, semmint nemzeti szecessziós formákat használó Szandrik gyár készítményeivel, amelynek egy bronzvázáját állították ki. Ugyanilyen tárgy jelezte a hasonló stílust Jancsuraék Gusztáv műhelyéből. A gyöngyházkaagyló színpompájától ihletett zománcok alkotója, a párizsi sikereket elért Rappaport Jakab volt, akitől egy vázát láthattunk. A középkori magyar zománcművészetre is emlékeztető keleties színgazdagság az ékszergyártásban is magas szintet ért el. Sajnos Hibján Samu és Tarján Oszkár ékszereit nem sikerült bemutatni, de egy szintén magasrangú alkotó, Tafner Vidor már art-deco hatású aszúrzománcos függőjét megtekinthették a látogatók. Csontból és szaruból faragott függőket, szelencét valamint a Zsolnay-gyár ékszerként is befoglalható, finom festésű eozinjait mutatták be. Díszes bőrkötésű noteszek, kiskanalak, pecsétnyomók jelezték az apró tárgyak művészetét.

A szecessziós felfogásban alkotó művészek természetesnek tartották, hogy feladatuk teljes kör-

nyezetük kialakítására terjedjen ki. A következő iparművészeti terveket mutattuk be: Nagy Sándor színezett, vésett bőrtáskáját, Undi Mariska könyvborítóját, Tichy Kálmán virágmotívumokból kialakított ékszereit (91. kép) és Tichy Gyula tapétaterveit. A képző- és iparművészet egybeolvadásának egyik legjellemzőbb területe a képhez hasonló funkciót betöltő faliszőnyeg volt. Vaszary János Juhász, Lakatos Artúr Brügge és Torockói táj, valamint Tichy Gyula Huszár c. faliszőnyege díszítette a kiállítótermeket. A textilművészet más műfajai is virágoztak a szecesszió idején. Erről tanuskodott két finom szálú halasi csipke és az Izabella egyesület színes hímzése. Mirkovszkyné Greguss Gizellát, a nemzetközi elismerést aratott díszített bársony alkotóját terítőterve és bársonyapplikáció-terve képviselte. Kozma Lajos textilterve már a geometrizáló szecesszió jegyében fogant.

Az üvegfestészet és a mozaik művészete széles válogatásban volt látható. A terem végén a Marosvásárhelyi Kultúrpalotához készült Thoroczkai–Muhits–Róth-féle üvegfestmény színes, nagyméretű kartonja hívta a látogatókat. Ugyanehhez az épülethez készültek a Kádár Kata balladáját megelevenítő üvegfestmények is, amelyeknek két színes vázlatváltozatát mutatták be Nagy Sándortól. Üvegfestményterveket láthattunk még a következő képző- és építőművészekről: Sassy Attila, Muhits Sándor, Maróti Géza, Thoroczkai Wigand Ede, Pogány Mór és Lajta Béla. Róth Miksa világszerte elismert műhelyében⁴ készült alkotások fémjelezték ezt a ma sajnálatosképpen elhanyagolt művészeti ágat. A Studióban is közölt Kisfaludy-üvegfestményt (Nagy S.–Róth M.) hátsó átvilágítással állították ki. Egy tükrös aranymozaik, valamint egy Tiffany-üvegből készült mozaikkompozíció képviselte még Róth Miksát, valamint több terve, köztük az is, amely a Zeneakadémiához készült. Az öblösüveg művészetét a századfordulón Sovánka István reprezentálta. (2. kép) Különböző időből származó réteges üvegázai alkalmat adtak arra, hogy a szecessziós iparművészet változását, és hanyatlásának egyik okát is tanulmányozhassuk. Az 1900 körüli finom színárnyalatú, lüszteres virágváza kiválóan szolgálja funkcióját, dekoratív szépsége költői harmóniában van környezetével. A naturalisabbá váló virágdíszítés a következő vázán már némileg ellentmondásba kerül a belehelyezendő virággal, míg a harmadik, 1910 körül készült váza élénk színeivel harsány tárggyá változik, tájképmotívumával festménypótlékká tolakszik. A szecessziós iparművészet hanyatlásának másik, hasonló formáját egy sétabottegen és egy pecsétnyomón láthattuk. Mindkét tárgy naturalis motívumú, de míg a botfej díszítése elősegíti a funkciót, a bot megmarkolását, addig a pecsétnyomó ágas-bogas indáival gátolja azt. A divat természetes változásán túl, a csak profitra törő tömeggyártásból eredő eldurvítás, az olcsó póttanyagok és a motívumok túlhajtása okozta, hogy a közvetlen utókor elvetette a szecessziót. A sílány termékek nagy tömege elfedte a valóban művészi invencióval létrehozott alkotásokat, valamint a művészi tervezésben létrejött változásokat; a funkció fokozatos előtérbe kerülését, és a díszítmény logikus csökkentését.

A legszélesebb körű válogatás a rajzművészetből történt. Az 1900 körüli időből, a francia indítatású florealis szecessziót festőművészeink rajzai képviselték. Rippl-Rónai József, Iványi-Grünwald Béla, Márk Lajos és Basch Árpád keccses asszonyalakjai jól beleillenek a nemzetközileg legelterjedtebb szecessziós áramlatba. A nagybányai festők könyvillusztrációi szintén hasonló világot mutatnak.

A magyar grafikusok közül sokat dolgozott külföldön Divéky József, Vadász Miklós, Sarkady Emil és Pogány Willy, akiket rajzzal, illetve könyvillusztrációval mutattunk be.

Gazdag, még élő népművészetünkől táplálkozva alakul ki a magyaros szecesszió. Legjellemzőbb alkotóközösségüket, a gödöllői művésztelepet egy-egy Körösfői-Kriesch Aladár-, Nagy Sándorné-, Remsey Zoltán-kép, valamint válogatott anyag Nagy Sándortól, Remsey Jenőtől és Mihály Rezsőtől képviselte. (4. kép) Kacziány Aladár szintén a preraffaelita indítatású alkotók művészi világához kapcsolódott.

A gödöllői telephez tartozó Mihály Rezső, Moiret Ödön és a Remsey testvérek a KÉVE művészegyesület tagjai is voltak. Ez a modern művészegyesület nyitottabb volt a bécsi és a német művészet irányában. A KÉVE többi tagjai közül a Tichy testvérektől (5. kép) és Muhits Sándortól, Simay Imrétől, Moiret Ödöntől és Reményi Józseftől állítottak ki rajzokat, plasztikai terveket. A sokszorosított grafikát az előbb említett művészekon kívül Kozma Lajos és Gara Arnold művei képviselték. A KÉVE fiatal tagjaival egykorú grafikus generációt Biró Mihály, Sassy Attila, Medgyes László, Dobai Székely Andor, Márton Ferenc, Jaschik Álmos és az építész Kós Károly rajzokkal, metszetekkel és könyvillusztrációkkal képviselték. Az alkalmazott grafikát eredeti tervrajzokon mutatták be. Reklám, ex libris, sokszorosított grafikái, bélyeg- és könyvillusztráció-tervek kiállítására is lehetőség nyílt. Számos illusztrált könyvet láthattunk a szecesszió stílusában dolgozó művészekről.

A rajzanyag válogatásával a szecesszióból továbbvezető utakra is utalt a kiállítás. Az expresszionizmust Remsey Jenő és Muhits Sándor kis méretekben is monumentális, a polgári világot szétfeszítő munkásai idézték, a szürrealizmus felé pedig Tichy Gyula és Nagy Sándor (6. kép) víziói mutattak.

A szecesszió nem tűnt el az első világháború utáni Magyarországon, hanem a sok sikert aratott nemzeti szecesszió a népművészettel összefonódva még sokáig jelentős szerepet töltött be a környezetkultúrában. A háború emberi, művészi és nemzeti sokkja felerősítette az eltűnt szecessziós idill utáni vágyat. Itt természetesen csupán jelzésszerű bemutatásra kerülhetett sor: Nagy Sándor, Remsey Jenő, Kacziány Aladár, Tálos Gyula, Kádár Livia, Basilides Barna rajzai, Kerényi Jenő egy szép korai aktszobra jelezték ezt a korszakot. A szecesszióból kihajtó art-deco jellemző darabjainak bemutatása már nem fért bele a kiállítás kereteibe.

A kispasztikai gyűjteményben Beck Ö. Fülöp, Maróti Géza és Berán Lajos leánykaportréi szerepeltek nagyméretű plaketteken. Beck Ö. Fülöp Öregember-e és Photo Club-beli divatos nőalakjai ugyanebben a formátumban készültek. A női test, mint a szecesszió egyik központi témája, Fémes Beck Vilmos, Reményi József, Lányi Dezső aktszobrain, Lippola György domborművén is megtalálható. A fiatalon elhunyt Csikász Imre *Madárkája*, valamint Zsolnay domborművű dísztányérja és Telcs Ede zsánerképeinek fém- és Zsolnay-kerámia változatai egészítették ki a szobrok bemutatóját. Az érme- és plakettkollekció szélesebb áttekintést nyújtott; a következő szobrászok munkáit tartalmazta: Moiret Ödön, Murányi Gyula, Szirmay Tony, Schwartz István, ifj. Vastagh György és Zutt Richárd. Itt mutatták be Reményi és Moiret plasztikai vázlatrajzait is.

A Kinizsi utcai kiállításon szerepelt mintegy 80 rajz és akvarell, 60 iparművészeti és alkalmazott grafikai tervrajz, 15 sokszorosított grafika, 35 könyv, 25 nagyobb (10–14 cm) és 25 kisebb (5 cm körül) iparművészeti tárgy, 16 szobor, ill. nagyméretű plakett, 24 érem és plakett.⁵

A témához kapcsolódó előadások teljesítették ki az est programját. Egy történeti áttekintéssel foglalkozó bevezetés után Keserű Katalin beszélt a magyar iparművészetről, Gellér Katalin pedig a szecessziós grafikáról.

JEGYZETEK

1. A legnagyobb segítséget Róth Miksa családja nyújtotta, ahol emlékmúzeumszerű környezetben megtalálhatók a kor kiváló alkotásai. Érdemes lenne eme páratlan hangulatú lakást – mely a századforduló művészi, polgári együttesét hitelesen megőrizte – emlékhellyé nyilvánítani. Gyűjteményük az üvegfestészet történetét is bemutatathatóvá teszi.
2. 1902 Studio XXVI No. III.-June p. 46. 1906 Studio XXXVIII. No. 159.-June p. 301. 1911 Studio LIII. p. 289.
3. Magyar Iparművészet IX. évf. 1906. 220. Külföldi lapok véleménye. Magyar Iparművészet XIV. évf. 1911. 255. A turini világkiállítás magyar háza.
4. FIEBER HENRIK: Üvegfestészet (Stephaneum Bp. é. n. 1920 k.). 44.
5. Ezúton is köszönetet mondunk mindazoknak, akik műtárgyaik szíves kölcsönzésével segítettek létrehozni a kiállítást: Dr. Csongor Dénes, Feith Magda (Szentendre), Gerle János, Dr. Gerlóczy Géza, Kiss Horváth Sándor, Dr. Kovács Dezső, Dr. Lakatos Imre, Kacziány Aladárné, Dr. Muhits Katalin, Nagy Sándor-ház (Gödöllő) – Remsey Gábor szívességéből, Paunz Imre – akinek külön köszönjük a rendezésben nyújtott segítségét, Remsey Jenő (Gödöllő), Róth Amália és József, Székely Márta (Fót), Szimeszku József, Szlama János és felesége, Tichy Kálmánné, Dr. Tóth Jánosné és Móczár Jenőné.

MAGYAROK A SALON D'AUTOMNE-ON. (1920-1944)

A Salon d'Automne a két világháború között a francia művészeti élet liberális fóruma volt. Nem játszott kezdeményező szerepet az avantgarde mozgalmakban. A kiállítók többsége, mint a korabeli képes újságok illusztrált mellékleteiből látható, jó képességű vagy közepes szalonfestő volt. Ugyanakkor azonban a Salon d'Automne számos jelentős modern művészt szerepeltetett, így például Léger-t, Le Corbusier-t, és ami sajátos vonása: igen sok emigráns művésznek adott fórumot.

A két évtized során szám szerint 61 magyar művész állított ki ezen az őszi seregszemlén. Ezeknek a magyaroknak a szellemi arculata és művészi rangja nagyon különböző. Találunk közöttük már beérkezett művészeket, akik a Tanácsköztársaság bukása után menekültek külföldre (Kernstok, Vértess, Medgyes), olyan fiatalokat, akik a húszas-harmincas évek nyomasztó anyagi és szellemi közege elől távoztak idegenbe és váltak később Párizsban ismert művésszé (Kolozsváry, Vörös, Schöffer, Elkán). Akad a honfitársak között olyan, aki Párizsba menve végleg külföldön telepszik le (Csáky, Nemes, Réth), és több olyan is, aki hosszabb-rövidebb időt töltt kint, de azután hazatér (Frank, Diener-Dénes, Bor stb.). A névsor sok alig vagy egyáltalán nem ismert nevet is tartalmaz.

A művészek azonosításában az alábbi lexikonokat használtam: E. Benezit: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs (Párizs, 1976); Edouard-Joseph: Dictionnaire biographique des artistes contemporains, 1910–1930 (Párizs é.n.); Zádor Anna–Genthon István: Művészeti Lexikon (Budapest, 1967); Hans Vollmer: Künstlerlexikon des XX. Jahrhunderts (Lipcse, 1964).

Barta Lajos (1899–) szobrász. A harmincas évektől 1943-ig felváltva Párizsban és Budapesten élt.
 Barta László (1902–1961) festő és grafikus. 1926-tól Párizsban élt.
 Basch Andor (1885–1944) festő. 1925–31-ig Párizsban élt.
 Basch Edit (1895–) festő. 1928–1930-ig Párizsban tanul, majd ott élt.
 Báthory Júlia (1902–) iparművész. 1930–39-ig Párizsban élt.
 Beöthy István (1897–1962) 1920–24-ig Párizsban tanult, majd ott telepedett le.
 Berry Emil (? – ?) festő és szobrász.
 Bertalan Albert (1899–) festő, 1929-től Párizsban él.
 Blattner Géza (1893–) festő és iparművész. 1925-től Párizsban él.
 Bor Pál (1889–) festő. 1923–24-ig Párizsban élt.
 Braun Vera (? – ?) grafikus. Párizsban él.
 Csáky József (1888–1963) szobrász. 1908-tól Párizsban élt.
 Czinóber Miklós, Szolnoki (1899–) festő.
 Diener-Dénes Rudolf (1889–1956) festő. 1924–31-ig Párizsban élt.
 Elkán László (1910–) festő- és fotóművész. 1929-től Párizsban él. A háború után Lucien Hervé néven jegyzi műveit.
 Fodor Magda (? – ?) szobrász.
 Frank Frigyes (1890–1976) festő. 1925-től rendszeresen kiállító Párizsban.
 Hajósi Károly Antal (1916–) festő. 1931-től Párizsban él.
 Hegedüs Teodora (? – ?) iparművész.

- Iványi István (? – ?) szobrász.
 Jeges Ernő (1898–1956) festő és grafikus.
 Karikás Helén (? – ?) festő.
 Kelety Sándor (? – ?) szobrász.
 Kernstok Károly (1873–1940) festő. 1919–26-ig külföldön élt.
 Kis Pál (? – ?) iparművész.
 Klaus Ernő (1898–1970) festő.
 Kótász Károly (1872–1941) festő Párizsban is tanult és Franciaországban élt.
 Kolozsváry Zsigmond (1899–) festő. 1926-tól Párizsban élt.
 Korda Vince (1897–) festő és díszlettervező. A 20-as évek közepétől Párizsban, majd Londonban élt.
 Kotsis Tibor (? – ?) festő.
 Körmendi András (? – ?) festő.
 Kunffy Lajos (1896–1962) festő. Rendszeresen kiállított külföldön is.
 Lengyel László (? – ?) festő.
 Mannheim Róza (? – ?) festő.
 Medgyes László (1892–) festő és grafikus. 1920-tól külföldön élt.
 Miklós Gusztáv (1888–1967) szobrász és iparművész. 1920-tól Párizsban élt.
 Nagy Jenő (? – ?) festő.
 Nemes József (1889–) festő. 1923–33-ig Párizsban élt.
 Prohászka József (1885–1964) festő.
 Réth Alfréd (1884–1966) festő. 1905-től Párizsban élt.
 Révai Éva (? – ?) iparművész.
 Rózsaffy Dezső (1877–1937) festő és műkritikus. 1927–28-ig Párizsban élt.
 Sándor István (1905–1927) festő és grafikus. 1923-tól Párizsban élt.
 Schöffner Miklós (1912–) festő és szobrász. 1937-től Párizsban élt.
 Székely Andor (1877– ?) festő és grafikus. 1929-től végleg Párizsban telepedett le.
 Székely-Kovács Olga (1900–) festő. A 20-as évektől Párizsban élt.
 Szentesi Hiesz Géza (1896–) szobrász és iparművész. 1923–33-ig Párizsban élt.
 Szirmai Kornél (1897–) Felváltva Budapesten és Párizsban élt.
 Tauss Imre (? – ?) grafikus.
 Tauss Imréné (? – ?) grafikus.
 Timár Ferenc (? – ?) festő.
 Torday Imre (? – ?) festő.
 Tóth Sándor (1904–) festő, rajztanár.
 Vágó József (1877–1947) építész. 1920-tól Olaszországban, majd Franciaországban élt.
 Váradi Albert (1896–1925) grafikus. 1923-tól Párizsban élt.
 Varga Albert (1900–1940) festő. 1928-tól Párizsban élt.
 Végh Gusztáv (1889–1973) grafikus.
 Vértes Marcell (1895–1961) grafikus. 1925-től Párizsban élt.
 Viski János (1891–) festő.
 Vörös Béla (1899–) szobrász. 1925-től Párizsban élt.
 Zilzer Gyula (1898–) festő és grafikus. Párizsban tanult, majd Amerikában élt.
- 1920 –
 1921 –
 1922
- Medgyes László: Portré, Csendélet, Csendélet
 Kis Pál: Divatúrú üzlet vasdísztű bejárata
- 1923
- Bor Pál: A csók, Táncosnő, Imádság, Anya és gyermeke, Reménytelenség, Fájdalom
 Jeges Ernő: Vénusz
 Kernstok Károly: A Szűz és a gyermek Jézus
 Medgyes László: Töredék, Csendélet, Táj
 Miklós Gusztáv: Szobor, Szobor
 Váradi Albert: A rue Mouffetard, Montmartre, Tengerparton, Houlgate, Boccaccio-illusztrációk

1924

Bor Pál: Fiatal anya

Medgyes László: Dent du Midi, Leysin, Champéry, Aratás, Piros tető

Székely Andor: G. L. építész

Szirmai Kornél: Bástyá, Torony

Végh Gusztáv: Illusztrációk Fioretti di Sancto Francesco Jézus születése című művéhez

1925

Basch Andor: Akt

Korda Vince: Portré

Medgyes László: Chicita, Asszony

Nemes József: Varrónő

Sándor István: Kabaré-jelenet, Portré

Székely Andor: A square des Innocents, A place Saint-André-des Arts, A Notre Dame de la place

Maubert, Romain Rolland

Tauss Imre: Szajna-part

Tauss Imréné: Misztikus éjszaka

Varga Albert: Férfifej

Zilzer Gyula: Asszony

1926

Basch Andor: Asszony piros nyakékkal, Amerikai nő, Asztal

Bertalan Albert: Asszony legyezővel

Blattner Géza: Nantes

Diener-Dénes Rudolf: A Pont-Neuf, Táj

Szentesi Hiesz Géza: Leánybűszk

Kis Pál: Fémtárgyak

Korda Vica: M. V. kisasszony portréja

Medgyes László: A fürdő, Táj

Révai Éva: Virágok, babák

Sándor István: Tanulmányfej

Timár Ferenc: Táj

Vértés Marcell: Illusztrációk (Francis Garco: Szerelem pénzért)

Zilzer Gyula: Külvárosi ünnep, Trió, Órás

1927

Barta László: Marcel és virágok

Basch Andor: Csendélet

Fodor Magda: Táj, Táj

Frank Frigyes: A Ponte Vecchio Firenzében

Hegedüs Teodóra: Batiksál

Kis Pál: Modern iroda (v. íróasztal)

Kolozsváry Zsigmond: Asszony fehérben

Korda Vince: Festmény

Körmendi András: Asszony liliommal, Ablakban

Kunffy Lajos: Idős asszony

Medgyes László: Criqui-Brown

Szolnoki Czinóber Miklós: Magyar legenda

Vértés Marcell: Illusztrációk (Francis Garco: Rue Pigalle)

Vörös Béla: Fiatal férfi arcmása

Zilzer Gyula: Fiatal lány arcképe, Párizsi kabaré, Este a morrandie-i parasztnál

1928

Basch Andor: Álló asszony, Gyümölcsök az ablakban

Basch Edit: Portré

Beöthy István: Fiatal lány, A vágy

Blattner Géza: Annecy

Fodor Magda: Festett terrakotta, Festett terrakotta

Karikás Helén: Asszony a szabadban
 Körmendi András: Asszony fekete kabátban
 Medgyes László: Magyar falu, Magyar falu eső után, Tengerpart, Biarritz
 Nemes József: A kapu
 Prohászka József: Táj
 Szolnoki Czinóber Miklós: Ursula Otte portréja, Táj
 Vörös Béla: Jazz-zenekar, Lejtőn
 Vértés Marcell: Nana-illusztrációk

1929

Basch Andor: Asszony kék kabátban
 Basch Edit: Néger nő
 Berry Emil: A szerénység
 Fodor Magda: Táj
 Kelety Sándor: A macska
 Korda Vince: Napraforgók, Csokrok
 Medgyes László: Cirkusz, Akt
 Nemes József: Mosónők, Halászhajók
 Székely-Kovács Olga: Napsütötte táj, Modell
 Tóth Sándor: Vízhordó lány
 Varga Albert: Szenvedő
 Viski János: Pihenő lovak

1930

Basch Edit: Akt
 Iványi István: Férfifej
 Mannheim Róza: Gyermekportré
 Medgyes László: Tengerpart, Rohanás
 Nagy Jenő: Játészótér
 Révai Éva: Cserjék (valószínűleg kirakati virágok)
 Rózsaffy Dezső: Akt
 Zilzer Gyula: A San Gimignano, A San Gimignano utca

1931

Braun Vera: Temetés, Esküvő
 Kotász Károly: Avaron, Megvadult lovak
 Medgyes László: Budapest, A boulevard Raspail

1932

Basch Andor: Halak
 Báthory Júlia: Üvegtárgyak
 Kotász Károly: Cigányok üldözése

1933

Basch Andor: Platánok
 Miklós Gusztáv: Asszonyfej, Atléta
 Rózsaffy Dezső: Sárga kávékészlet

1934

Miklós Gusztáv: Zöld madár, Maszk
 Réth Alfréd: Kompozíció
 Székely-Kovács Olga: Portré

1935

Székely-Kovács Olga: Mór nők

1936

Barta László: Tűzőnő, Kötőnő, Illusztrációk (Canticus canticorum, Gargantua)
 Báthory Júlia: Kristály relief, Kristály relief
 Csáky József: Állatszobrok (René Herbst iskolai bútorai között)
 Fodor Magda: Táj, Figurák kertben, Ülő lány
 Hajósi Károly Antal: Öreg kőműves

Miklós Gusztáv: Gyermekjátékok (kutya, galamb, kakas)

1937

- Barta László: Déli táj, Olvasó, Anya és gyermek, Dolce Farniente, Illusztrációk (M. Brion: Reine Jeanne, Arisztophanész: Lüsizisztraté)

Báthory Júlia: Faldekoráció, Szekrény, rádió és asztal kristály relief dísszel

Fodor Magda: Táj, Vásár

Hajósi Károly Antal: G. W. Higgins portréja, Magyar mise

Klaus Ernő: Opus 13

Schöffner Miklós: A demagóg, Szajna-part

Torday Imre: Normandiai részlet

1938

Barta László: Trik-trak játék, Dante-illusztrációk

Barta Lajos: Lány

Beöthy István: Egymásba fonódó ritmusok, Ritmikus forma

Vágó József: Az ankarai nemzetgyűlés épületének terve és makettje

1939

– (a katalógus hiányos)

1940 –

1941

Hajósi Károly Antal: Breton kálvária, Pont-Aven Concarneau, Hálók Concarneau-ban

Kotsis Tibor: P. Chevallier mellszobra

1942

Elkán László: Ház, Hegy, Portré

Hajósi Károly Antal: Falu viharban, Házak Finistère-ben

1943

Bertalan Albert: Asszony zongoránál, Asszony kutyával

Elkán László: Fogoly

Hajósi Károly Antal: Tonhal-üzem, Port-Maneck

1944

Hajósi Károly Antal: Asszony függőágyban

Lengyel László: Műterem, W. C.

A SZOCIALISTA MŰVÉSZET NEMZETKÖZI KIÁLLÍTÁSA

(AMSZTERDAM 1930. NOVEMBER 8-TÓL DECEMBER 8-IG)

1927-ben alakult meg Amszterdamban a Socialistische Kunstenarskring – a Szocialista Művészkör: tagjai közt irodalmárokat, zenészeket és képzőművészeket egyaránt találunk. Lou Loebernek, a kör egyik tagjának, az 1927-es és az 1930-as nemzetközi kiállítás résztvevőjének emlékezései szerint alapítói Peter Alma festő, Paul F. Sanders, Johan Keja, Jan W. Jacobs, Alex Booleman, Jef Last írók, Johan van Hell és felesége, Pau van Hell-Wynman festő-grafikus, Jan Rot grafikus, Jae Both építész és ő maga voltak: 1927. március 6-án gyűltek össze Jan W. Jacobsnál a Kör megalapítására. Céljuk az volt, hogy egyrészt a konkrét művészet térhódításával szemben elősegítsék a realista tendenciák erősödését, közelebb hozzák a művészetet a közönséghez, másrészt a mind jobban erősödő jobboldali politikai nyomással szemben – ezt táplálták a szomszédos Németország jobboldali-fasizálódó körei is – az összefogás erejére támaszkodva segítsék a szocialista eszme terjedését. Ezért mondotta ki a Kör alapszabálya, hogy „az S.S.K. célja, hogy egyesítse azokat a művészeket, akik a szocializmus megvalósítását tűzik ki célul, hogy a szocialista gondolatot napjaink művészeti megnyilatkozásaiban ösztönözzék és törekedjenek a művész és a társadalom közötti szakadék megszüntetésére. Az S.S.K. célul tűzi ki továbbá, hogy a szocialista munkásmozgalmat szolgálja, annak anyagi érdekeit szíven viseli.” A kör első kiállítását 1927. május 7–30. között rendezte, ezen tizenhatan vettek részt (Katalógusát l. a mellékletben).

Mint a nemzetközi kiállítás katalógusának előszavából kiderül, a Kör hamarosan megerősödött és „néhány év leforgása alatt egyesületté nőtte ki magát”. A nemzetközi méretű összefogásnak, az erősödő fasizmussal szemben a szocializmus erői összetartásának a gondolata vezette őket egy nagy nemzetközi szocialista képzőművészeti kiállítás megrendezéséhez, hogy demonstrálják, „milyen nagy érték az alkotó művészek és a proletáriátus közötti összetartás”, s hogy a kapitalista országokban egyedül, elszigetelten dolgozó, de szocialista eszméket valló művészeknek is támogatást nyújtsanak. Példakép lehetett számukra mind az 1922-es berlini Internationale Ausstellung Revolutionärer Künstler (ennek rekonstrukcióját Peter Mantis végezte el, l. P.M.: „Versuch einer Rekonstruktion”, Kat. Versuch einer Rekonstruktion: Internationale Ausstellung Revolutionärer Künstler 1922 in Berlin, Arthotek Berlin 1975), mind pedig az 1926-os moszkvai Nyugati Forradalmi Művészet kiállítása. Az amszterdami kiállítás fő szervezője Peter Alma, Fré Cohen és a Hell házaspár volt; Almáról tudjuk, hogy a Holland KP tagja volt, de minden bizonnyal a többi is az volt.

Ma már nehezen állapítható meg, volt-e és mekkora része a kiállítás gondolata felmerülésében és megvalósításában annak a körülménynek, hogy Peter Alma (1886–1970) – akit egy méltatója a modern szociális művészet úttörőjének aposztrofált – szoros kapcsolatban volt a kölni Progresszívek csoportjával (Franz Wilhelm Seiwert, Oscar Nerlinger, Heinrich Hoerle, Gernd Arntz), közülük is elsősorban Gerd Arntz-cal, aki nagy hatással volt rá. Kettőjük szoros kapcsolatát több körülmény is bizonyítja: Dr. Otto Neurath, a bécsi Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum vezetője 1928-ban a múzeum grafikai részlegének vezetésére Gerd Arntzt hívta meg. Ő 1929-ben Düsseldorfból Bécsbe is költözött, majd kérésére néhány hónapon át Alma is e részleg munkatársaként dolgozott Bécsben. 1933-ban Arntz és Alma közös megbízást kapott egy Moszkva melletti mezőgazdasági intézettől egy nagy faliképre: sajnos, ennek realizálására nem került sor. A hágai Arntz-kiállítás katalógusából (1976, Gemeentemuseum) kiderül, hogy a húszas évek végén mind Arntz, mind Alma hasonló témá-

kon dolgoztak: Arntz 1928-ban készítette a Polgárháborút, 1930-ban a Két osztályt és a Tengerész-sztrájkot, míg Alma 1927-ben metszette fába a nemzetközi kiállításon is szereplő Munkanélküliek a váróteremben című kompozícióját, s 1930 körül készítette a Racionalizálás című lapját, amelyen „Munkát, Kenyeret” feliratú táblát hordozó munkások csoportja áll szemben a profitot védő szuro-nyos katonákkal. A két művész képalkotó felfogása igen közel áll egymáshoz: erősen konstruktív-dekoratív megoldásban dolgoznak, sematizált alakokkal. A katalógus írója szerint Almára erősen hatott a kölniek figuratív-konstruktív képformálása.

Valószínű, hogy a festészet szerepének értékelésében is hatással voltak Almára, s rajta keresztül az S.S.K.-ra a kölniek nézetei – bár azokat, mint majd látni fogjuk, nem fogadták el maradéktalanul. A kölni Progresszívek elutasították a festményt, mint művészeti médiumot, azzal érvelve, hogy ennek „keletkezése nem véletlenül, hanem belső szükségszerűségből függ össze a modern kapitalizmus keletkezésével”, s mint alternatívát, a falfestészetet és a monumentális alkalmazott művészetet fogadták el. Ennek felelhet meg az a nézet, amit a nemzetközi kiállítás katalógusában olvashatunk, hogy „a közvetlen hatásnál, amelyet a szocialista művész általában maga elé tűz, a festészet nem azt a szerepet tölti be, mint amit a polgári felfogás neki szán. Kiállításukon ezért sokkal több grafika és rajz található, mint festmény, mivel ez a közösségi tendenciák jellege szerint ... jobban igazodik az alkalmazott művészetekhez – a falfestés, stb. –, mint a festészethez ...”

A kiállítás legnépesebb csoportját természetesen a hollandok alkották – jóllehet nem minden résztvevő volt a Kör tagja. Peter Almról már esett szó; mellette szólni kell még Fré Cohenről (1903–1943) és Jo van Hellről (1889–1952), Charley Tooropról (1891–1955), Lou Loeberről (1894–), Gert Rietveldről (1884–1964) és a katalógus listájában nem szereplő, de a kiállításon részt vett Bart van der Leckről (1876–1958) is, akik a holland csoport legjelentősebb tagjai voltak. A koncentrációs táborban elpusztult Fré Cohent grafikai munkássága jellemzi: szabad grafikai többnyire realista portrék, plakátjai alkalmazott kisgrafikai (levélpapír-boríték felzet, amszterdami városi címer, stb.) ösz-szefogott, részletezéstől mentes, kicsit kemény, darabos vonalvezetésű dekoratív alkotások. Johan van Hell – zenész is volt – a külvárosi munkásvilág festője: expresszív stílusban alkotta meg a szegények mindennapjait ábrázoló csoportképeit. Charley Toorop az egyik legjelentősebb művész a résztvevők közül, ő is szegényemberek világának a festője. Műveiből a családi élet és a munka heroizmusa és súlya sugárzik, alakjai szabatos körvonalakkal szinte szobrászian formáztak, a levegő hiánya a képeken szárazzá, keménnyé teszi őket. Lou Loeber munkásságát erősen meghatározta a De Stijl csoport, közülük is elsősorban Bart van der Leck munkássága: velük ellentétben azonban soha nem mondott le a látható világ ábrázolásáról. Műveiben egyszerűsége törekszik, témáit kevés alapszín-nel, ellenpontozott ritmusokkal adja elő, a figurákat függőleges, vízszintes és átlós irányú vonalakkal szerkeszti egybe, ezzel törekszik a harmónia kifejezésére.

Részt vett a kiállításon a De Stijl-csoport két tagja: Gert Rietveld építész és Bart van der Leck festő is. Közismert, hogy a húszas években a haladó művészek soraiban elterjedt a nézet a technika fel-szabadító szerepéről. Ezt vallották a De Stijl tagjai is: s az ebbe vetett remény a szocialista jövő elvá-rásával azonosult. Ennek a felfogásnak a jegyében szerepelt a két művész a Kör rendezte szocialista művészeti kiállításon.

A külföldi anyagot részben a személyes kapcsolatok, részben pedig – ahol erre mód nyílt – a mű-vészek szervezetei révén szerezték meg. A szovjet anyagot az amszterdami Holiandia – Új Oroszország Társaság közvetítésével a Szovjetunió Külföldi Kulturális Kapcsolatok Egyesülete állította össze: eb-ben két nagy munkásklub alkotásai mellett elsősorban az OSZT tagjainak a művei szerepeltek. A né-met anyagot – mint arra a Pap Gyulának küldött, fennmaradt levélből következtethetünk – egyrészt az ASSO állította össze, másrészt a kölni Progresszívek munkáiból került ki. Közismertek az ASSO és a Progresszívek eltérő nézetei: az ASSO a tendenciaművészetet támogatta – mint Ék Sándor írta „5 év küzdelem a forradalmi képzőművészetért Németországban” című írásában, „a Bund nem teszi fel a kérdést, tendenciaművészet, vagy tiszta művészet, hanem azt mondja, csak tendenciaművészet van, mert az osztályokhoz kötött”. Ezzel szemben a kölniek, akik elsősorban Seiwert révén rendsze-res vitában álltak az ASSO-val – művészi munkájuk során mind eszmei, mind formai tekintetben a De Stijl csoporthoz, illetve az orosz konstruktivizmushoz és szuprematizmushoz kötődtek. A többi országból, így Ausztriából, Franciaországból, Csehszlovákiából, Lengyelországból, Belgiumból, Spa-nyolországból, az Egyesült Államokból egyéni meghívás alapján vettek részt a művészek, Mexikóból pedig fotókat küldtek Diego Rivera freskóiról.

A rendezők eredetileg azt tervezték, hogy egy nagyobb történeti részben bemutatják a szocialista művészet kiemelkedő alkotóit és néhány alkotásukat az I. világháború előtti időszakból. Ezt azonban nem sikerült megvalósítani, így a kiállítás történeti anyaga mindössze négy alkotóra szűkölt le: az idősebb A. P. Hahn karikatúráira, Théophile Alexandre Steinlein, Pieter de Josselin de Jongh és Neuburger műveire.

Természetes, hogy az akkori Magyarországról, ahol a KMP illegitimitásban működött, nem vett részt senki sem a kiállításon. Ennek ellenére azon több magyar művész is szerepelt, az emigránsok közül, más országok csoportjában. Így a franciák közt találjuk Zilzer Gyulát (1898–1969), aki 1924-ben Münchenből települt át Párizsba s itt a „Clarté” és a „L’Humanité” munkatársaként dolgozott, majd innen ment tovább 1932-ben az USA-ba; B.U. Martel néven Uitz Bélát (1887–1972), aki 1924–26 közt élt Párizsban s innen ment a Szovjetunióba: alkotásait – egy eredeti művét és néhánynak a reprodukcióját – minden bizonnyal elvtársai küldték be a kiállításra. Uitz nemzetközi tekintélyére, ismert voltára jellemző, hogy ezek közül az egyiket a katalógus is reprodukálta. A németek közt három magyar is szerepelt: Griffel L. néven Dallos László (1901–1947), aki 1922 októbere óta dolgozott Berlinben, Pap Gyula (1899–), aki 1926–1933 között ugyanitt tanított és a Bauhaushoz tartozó Moholy-Nagy László (1895–1946). Az amerikaiak között találjuk az odakinn élő, még kisfiúként oda kikerült Gellért Hugót (1892–), aki a tízes évek elejétől részt vett az Egyesült Államokbeli forradalmi marxista mozgalomban s egy sor haladó folyóiratnak volt alapítója és illusztrátora.

A bemutatott művek – ami stílusukat illeti – igen változatos képet mutatnak: a katalógusból ki-világlik, hogy táblakép, karikatúra, fotómontázs, épületfotó egyaránt szerepelt a tárlaton. Az előszóból fény derül arra, hogy elsősorban tendencművek bemutatására törekedtek, s ebben az ASSO célkitűzésével értettek egyet: így Peter Alma felfogása nem érvényesült. A Szocialista Művészkör vezetőinek a felfogásában is jelen volt a kommunista mozgalom jellemző korabeli ellentmondása, melyre más összefüggésben utal Lackó Miklós, nevezetesen az a kettősség, „amelyet az alakuló plebejus-demokrata irodalom gondolata s az irodalmi-művészeti alkotások szűkkeblű – mert alapvetően egy politikai ideológia igényeihez mért – megítélése között figyelhetünk meg”. (Lackó Miklós: A 100%. Ideológia, kultúra, irodalom. Századok, 1979. 1. 61. l.) Ez a felfogás természetesen kínálja a párhuzamot a néhány évvel később alakult magyar Szocialista Képzőművészek Csoportja tagjainak az első időszakban kialakult vitáival, melyekről a fennmaradt írásokból és visszaemlékezésekből tudunk.

Szembeszökő mind a szovjet, mind a német anyagban (sőt, még az osztrákban is) a korabeli építészeti nagy súlya, ami meglehetősen szokatlan volt egyéb tárlatokon. A szovjet anyagban külön részleg mutatta be az új társadalom szükségleteiből fakadó új épületfajták, vagy a régi fajták új szellemű megtervezésének nagyszerű példáit: munkásklubokat, új gyárakat és iskolákat. A német anyagban pedig olyan kiváló építészek alkotásait láthatták a nézők – természetesen csupán fotókon – mint Gropius, a Taut testvérek, Hannes Meier és mások, akik kertváros terveikkel, új lakótelepekről készült felvételeikkel, vagy terveikkel, új irodaépületeikkel a legmodernebb, s ami akkor ezzel egyenértékű volt, a leghaladóbb építészeti gondolatot képviselték.

A kiállítás visszhangja – az erős jobboldallal rendelkező Hollandiában – nem volt egyöntetű. A munkások soraiban lelkes fogadtatásra talált, – de már például a Szociáldemokrata Párt vezetői elítélték (Lon Loeber szíves közlése). Mintegy hatodfélezer látogató tekintette meg a tárlatot és negyvenöt alkalommal tartottak tárlatvezetést érdeklődő csoportok részére. A kiállított művek közül sok könyv kelt el – a szovjet részlegben voltak könyvek –, de megvettek néhány plakátot is (Fré Cohen és M. Bleekrode műveit), valamint néhány fametszetet és litográfiát (Jo van Hell, Wim Oepts, Henk Melgers, Käte Kolwitz, Georg Scholz műveit) is eladták. Ugyanakkor azonban a Stedelijk-múzeumban megrendezett kiállítást a tervezettnél hamarabb zárták be – ennek okát csak sejteni lehet ma már.

A megjelent méltatásokban olvasható fogadtatás is igen különböző, minden bizonnyal az újság pártállásától függően. A baloldali sajtó – így az Elseier – részletesen méltatta a bemutatott anyagot; akadt olyan lap is, mint a Socialist, mely külön cikkben foglalkozott a holland és külön a szovjet anyaggal. Ezek sem szűkölködnek azonban kritikai megjegyzésekkel, amelyek a szocialista művészet mibenlétére vonatkoznak. A német új tárgyiasság szellemében alkotó művészekről a szocialista művészet szellemét kéri számon (akárcsak Kállai Ernő 1936-ban a Szocialista Képzőművészek bemutatkozó kiállítása után kibontakozott vitában), s nem méltányolják az új építészet kiemelkedő társadal-

mi szerepét. A polgári sajtó hangja változatos: a kétkedéstől a nyílt becsmérésig terjed, az egyik lap pl. „a bolsevizmusról” ír, „ahogy az a művészetben megnyilvánul”.

A kiállítás életrehívásának gondolata mindenképpen egyszerű elgondolás volt, megszervezése és bemutatása pedig hatalmas munka lehetett. A tárlat a nemzetközi szocialista művészetnek jelentős eseménye, s ma már csak egyet lehet érteni az újságíróval, Cornelis Veth-tel, aki azt írta, hogy „az utókor ebben valami nagyon egyszerűnek a kezdetét fogja felismerni”.

AMSZTERDAMI VÁROSI MŰZEUM

Szocialista Művészet Ma

1930. NOV. 8. – DEC. 8.

SZOCIALISTA MŰVÉSZET MA NEMZETKÖZI KIÁLLÍTÁSA

Katalógus előszó

A Szocialista Művészeti Kört 1927 tavaszán Amszterdamban alapították és néhány év leforgása alatt egyesületté nőtte ki magát, amelynek tagjai – körülbelül nyolcvanan, akik a művészetek minden ágát gyakorolják – az egész ország területén találhatók. Ahogy az az ezután következő elvi fejtegetésből is kitűnik, az S.K.K. (Szocialista Művészeti Kör) a szocialista munkásmozgalom szolgálatában áll és arra törekszik, hogy elősegítse a szocialista gondolat érvényesülését a mai idők művészeti megnyilvánulásaiban.

A művészet és a szocializmus körünk tagjai számára tehát nem különálló fogalmak. Ellenkezőleg, hisznek egy szocialista művészetben. Öntudatosak, és tudják, hogy ez még nem érkezett el, de látják előhírnökeit és szimptomáit a mai idők számos művészeti megnyilatkozásában. Meggyőződésükben megerősíti őket az a megfontolás, hogy egyrészt a művész társadalmi tudatossága, az osztályellentétek eredetének és lényegének fokozódó megértése, politikai állásfoglalásuk az osztályharcban, a művészet és a társadalom közötti elszakíthatatlan kapcsolat, másrészt a munkásosztály felemelkedéséért folytatott küzdelme és szilárd hite egy jobb együttélés jövőjében, létre kellett, hogy hívjanak egy olyan gondolkodásmódot, amely magában hordja azokat a serkentő tényezőket, amelyek előre viszik az új, szocialista beállítottságú művészetet.

Amikor fontolóra vettük egy kiállítás szervezését, amely képet adhat arról, hogy milyen befolyást gyakorolhat a szocializmus és a munkásmozgalom a művészetre, és ugyanakkor demonstrálhatná, hogy milyen nagy érték az alkotó művészek és a proletáriátus közötti összetartozás, kezdettől fogva bizonyos volt előttünk, hogy ennek nem tudunk eleget tenni a tagok munkáinak kiállításával. A szocializmusban élő gondolatok nincsenek országhatárokhoz kötve; a szocializmus gondolatai megszüntetik a határokat. Tehát nemzetközi kiállítást kell rendezni, amely ugyanakkor lehetővé tenné számunkra azt is, hogy betekintést nyújtsunk azokba a különböző formákba, amelyekben az új kultúra-ideál megmutatkozik. Mert a formák nincsenek árnyalatok nélkül. Expresszionista és verisztikus elemeket éppen úgy találunk, mint az absztrakt művészet elemeit. Mindenütt fellelhető azonban – összekötő tényezőként – a szándékos ellenállás azokkal a művészeti megnyilatkozásokkal szemben, amelyek napjaink társadalmi életét és azok megjelenési formáit idealizálják, vagy szándékosan elpalástolva, valamely hátsó gondolattal élve, a háttérbe tolják.

A „Szocialista Művészet Ma” című kiállításunkkal bizonyítékát akarjuk adni a szocialista küzdőképességnek és azoknak a vágyaknak, amelyek jelenleg élnek a művészekben, akik cselekedetükkel, vagyis művészetükkel azt demonstrálják, hogy a politikában és a társadalmi harcban azt az oldalt választották, ahol a munkásosztály áll.

Ez az első alkalom, hogy ilyen kísérletre vállalkoztunk, és nem becsültük alá azokat a nehézségeket, amelyekkel várhatóan szembe kell majd néznünk.

Kiállításunkat máris el kellett halasztanunk egy évvel és még mindig nem sikerült elérnünk azt, hogy minden ország teljes értékkel képviseltesse magát. Ez különösen nehézségbe ütközik azokban az országokban, ahol nincsenek még meg azok a csoportosulások, mint a szervezetszervezésre jobban hajlamos Közép-Európában és a mai Oroszországban.

Ezért tehát úgy határoztunk, hogy megvalósítjuk terveinket, mert úgy gondoljuk, hogy az általunk

összehozott gyűjtemény segítségével máris nagyon jó áttekintést tudunk nyújtani a legfontosabb áramlatokról és napjaink szocialista művészetének irányzatairól és eddigi eredményeiről. Mert úgy gondoljuk, hogy kezdeményezésünk követésre fog találni azoknál is, ahol a szervezetség hiányában, kényszerűségből egyénileg munkálkodnak a szocialista művészek: ők ettől erkölcsi támogatást fognak kapni s ez a jövőben a szocialista művészek Internacionáléjához fog vezetni. Kezdetben az volt a szándékunk, hogy kiállításunk anyagát történelmi beosztás szerint csoportosítsjuk, hogy ezáltal a művekben nyomon lehessen követni a világháborús nagy megrázkódtatás előtti és utáni szocialista ideológia változásait. Amikor azt láttuk, hogy a nagy, kollektív beküldők – elsősorban Németország és Oroszország – a részvételüknél egy saját rangsorolást tartottak szem előtt, erről le kellett mondanunk. Az, hogy a kollektivitást, amennyire csak lehetett, megtartottuk, semmi esetre sem azzal a szándékkal történt, hogy a nemzeteket elkülönítve tartsuk.

A közvetlen hatásnál, amelyet a szocialista művész általában maga elé tűz, a festészet nem azt a szerepet tölti be, mint amit a polgári felfogás neki szán. Kiállításunkon ezért sokkal több grafika és rajz található, mint festmény, mivel ez a közösségi tendenciák jellege szerint, amely a szocialista művészeti megnyilatkozásnak sajátja – jobban igazodik az alkalmazott művészetekhez – falfestés, stb. –, mint a festészethez, ezért gyakorlatilag sem volt lehetőség arra, hogy teljes áttekintést nyújtsunk a mai szocialista festőművészetről.

Kiállításunk irányvonalának megfelelt az, hogy a szocialista képzőművészet alkotásaihoz hozzákapcsoljuk a rokon művészi megnyilatkozásokat. Ebből a célból fotómontázsokat, munkásfényképeket, plakátokat és könyvborítókat is gyűjtöttünk össze abban a reményben, hogy ezáltal megnöveljük kiállításunk dokumentáló értékét.

A holland részleghez hozzákapcsoltunk egy kis történelmi gyűjteményt, amelyben tipikus példákat találunk arról a munkáról, amelyet – a később részben más utat választó művészek – néha önszántukból, néha megbízásból készítettek a munkásmozgalom kezdetén. Természetes, hogy itt nem akartuk elszalasztani az alkalmat arra, hogy valamivel bővebben mutassuk be Albert Hahnnak, a holland Szocialista karikatúra úttörőjének munkáját.

Külön, jöllehet csak szerény helyet kívántunk biztosítani néhány héttel ezelőtt elhunyt felejtetetlen elvtársunknak, Pau van Hell-Wijnmannnak, aki az S.K.K. alapítóihoz tartozott, és még élénk részt vállalt kiállítási terveink legelső előkészületeiből.

Ez a kiállítás a szocialista művészek munkáját úgy akarja bemutatni, ahogy a művet látjuk: mint egészen speciális szocialista tevékenységet.

Félelmet nem ismervé szállunk szembe azokkal a rágalmakkal, amely szerint „tendencia-művészet” vagy „propaganda művészetet” művelünk, abban a meggyőződésben, hogy minden művészet az emberiség történelmének minden időszakában a gazdasági viszonyokban gyökerezik és propagandát fejt ki annak az osztálynak az ideológiájáért, amelynek a létét köszönheti.

Az S.K.K. (Szocialista Művészek Köre)
vezetősége

A kiállítási Bizottság

TÖRTÉNELMI RÉSZLEG

HAHN Sr., ALB.

1. A páncélszekrény, a Biblia és a tömjéntartó által védve
2. Az egész hajtószervezet csendben áll, ha hatalmas karja úgy akarja ...
3. Az állami jászolrácsok
4. A Courriéresi bányászerecsétlenség
5. Otthoni civódás
6. Rózsallat és holdfény
7. Az ő új szerepe
8. XX. századi építéstílus
9. Az ellenség, aki sorainkon belül van.

10. Megjelölve
11. Háborús fájdalom
12. Az új offenzíva
13. A világ bolondokháza
14. A halál jubileuma
15. Az embermajomtól a majomemberig
16. Anarchia
17. Jób a trágyadombon
18. Bramettje kikap
19. Krokodilkönnyek
20. A halál nagyüzeme
21. A kegydíjasok gyűlésén a temető kerítése előtt
22. Négyévi háború után
23. Az utcácska
24. Egy kedves nap
25. Marx Károly
- STEINLEN
26. Bányamunkások (rajz)
27. Kollekción, litográfiák
- DE JOSSELING DE JONGH
28. A vasöntő (festmény)
- NEUBURGER
29. A munkanélküliek
30. Felvonulás

HOLLANDIA

ALMA PETER

31. Mappa 10 szociális „Portré”-val (fametszet)
32. 8 óra (fametszet)
33. Utca (festmény)
34. Az igazgató úr (festmény)
35. Technika (festmény)
36. Munkanélküliek a váróteremben (festmény)
37. Utcahosszat (festmény)

BERGER P.A.

38. Maszkírozott gyerekek (festmény)
39. „Polgári interieur”, csendélet (festmény)

300 Gulden

150 Gulden

BIELING H.F.

40. A kikötői gyermek (festmény)

BLEEKRODE M., AMSTERDAM

41. Munkábamenet (fametszet)

42. A munkatábor (fametszet)

43. A haláltábor (fametszet)

44. Városkép (fametszet)

15 Gulden

45. Interieur. Gázgyár. (rajz)

60 Gulden

46. A háború ellen (akvarell)

47. A vörösök hívnak (akvarell)

48. Nem lesz muzsikás (akvarell)

49. A virradat (rajz)

25 Gulden

50. Időjelzések, Könyvkötés, bélyegző

BOERS W.

51. Az árnyék (fametszet)

15 Gulden

BOTTEMS TJERK

52. Prométheus (rajz)

BRIEDÉ JOHAN

53. Két lovag (tempera) 150 Gulden
 54. Az áldás reményében (tempera) 100 Gulden
 55. Mi ketten (tempera) 100 Gulden
 56. Küzdelem az életért (litográfia)
 57. Egyszercsak volt ... (gúnykép a Génui egyezményrel kapcsolatban) 200 Gulden
 58. Egy karácsonyi történet (tempera)

BRUINTJES, HENK

59. Rangelső (festmény) 80 Gulden
 60. Az uralkodó (festmény) 40 Gulden
 61. A fennálló rend fenntartói (festmény)
 62. Amerika (fotómontázs)
 63. Lefegyverezés (fotómontázs)

COHEN FRÉ

64. Troelstrai táj. Könyvvázlat
 65. A munkás Ifjúsági Mozgalom célja és lényege
 66. A szocializmus mint kultúrmozgalom
 67. Két naptár (A munkássajtó előrehaladása)
 68. Két lap nyomtatványokkal
 69. Plakát: Szeptember 14-i előterjesztés

COLB WALTER

70. A kapitalizmus halott! (festmény) 60 Gulden

FIKS, ALBERT

71. Áldjátok most mindnyájan Istent (rajz)

DE GROOT M.

72. Festmény I.
 73. Festmény II.

HAHN Jr., Alb.

74. December 5.-e Bécsben
 75. A halottak menete
 76. A „Békehozónak”, van Heutz tábornoknak a temetése
 77. Mars, a háborúisten
 78. 1923 karácsonya. Még mindig az ördög karmában
 79. Mérgegáz
 80. Mussolini megtiltotta a táncokat, kivéve a halottak táncát
 81. Az ismeretlen katona: „Ezért áldoztam életemet?”
 82. Genfben semmi újság
 83. Holland-Belgium vége. A mi öreg holland oroszlánunk nem érzi magát valami pompásan, ezért túl erősen ordított!
 84. Szomorú árnyék a földön
 85. Ha eljön a hajózási törvény

VAN HELL JOHAN

86. Az üvegmosó 350 Gulden
 87. Az olajember 300 Gulden
 88. Üzemi baleset 500 Gulden
 89. Énekesek (litográfia) 20 Gulden
 90. Muzsikuskok (litográfia) 20 Gulden
 91. Négy vázlat a Szociáldemokrata Munkáspártnak az amszterdami stadionban tartott 1930. május elseji ünnepéről (rajz)
 VAN HELL-VIJNMANN, PAU (1889–1930)
 92. Homokfelvonó (rajz)
 93. Cölöpverőgép (rajz)
 94. Homoknyom (rajz)
 95. Mozaikterv

HEYENBROCK

96. Munka (festmény)

97. Munka (festmény)

VAN HEUSDEN, W.

98. Párizs (fametszet)

99. Lelkész (fametszet)

100. Propagandista (fametszet)

101. Rádió (fametszet)

102. Egy könyv színes litográfiákkal illusztrálva

JANS JAN

103. Vázlat: troelstrai táj (díjazásra beküldve)

104. Lonnekeri alsó tagozatos mezőgazdasági iskola

105. Steenwijki mezőgazdasági és háztartási iskola

106. Tanya Staphorstnál, ideiglenesen a munkábaállított munkanélküliek otthonának berendezve

107. Politikai képek, ára darabonként

7.50 Gulden

KLOEK, FRANCOIS

108. Gond (fametszet)

5 Gulden

109. Május (fametszet)

2.50 Gulden

110. Május (rajz)

25 Gulden

111. Felkelés (rajz)

25 Gulden

112. Sztrájk (rajz)

25 Gulden

113. Szervezetlenül (rajz)

25 Gulden

114. Az alkoholizmus elleni küzdelem plakátja

KONING, DIRK

115. Éjjeli vontatók (festmény)

350 Gulden

116. Urbanizmus (festmény)

150 Gulden

117. Önmegsemmisítés (tempera)

100 Gulden

118. Éjjeli vontatónők (fametszet)

15 Gulden

119. Lenin (fametszet)

7.50 Gulden

120. Földmunkás (fametszet)

8 Gulden

KROP, HILDO

121. Vázlatterv az elesett bányamunkáshoz (gipsz)

122. Relief munkásfigurákkal (mészkő)

123. Fametszetsorozat

KÜPPER, A.J. FUNKE

124. Szolidaritás (olajfestmény)

125. Bánat (krétarajz)

50 Gulden

126. Egy könnyű hét (rajz)

50 Gulden

127. Frizurák (krétarajz)

40 Gulden

128. Leány (rajz)

25 Gulden

129. Öreg hölgy (rajz)

25 Gulden

130. A vég (rajz)

131. Napilap-plakát (litográfia)

LOEBER, LOU

132. Vízköpő, 1929 (festmény)

133. Gyárak II., 1930 (festmény)

60 Gulden

134. Viadukt 1930 (festmény)

60 Gulden

135. Gyermekeképeskönyv: Arany pillangók

MELGERS, HENK

136. Ivó parasztok (festmény)

150 Gulden

137. Parasztpár (festmény)

150 Gulden

138. Paraszt ravatalozó (fametszet)

15 Gulden

139. A felkelő (fametszet)

15 Gulden

140. Örület (fametszet)	15	Gulden
141. Az ismeretlen katona (fametszet)	15	Gulden
142. Hat illusztráció	8	Gulden
143. Földmunkások	10	Gulden
DE MOOR		
144. Utcai árus (rajz)		
145. Rokkant bányász (rajz)		
146. Loulou feje (rajz)		
OEPTS, WILLEM		
147. Szabadtéri táncmulatság (festmény)	450	Gulden
148. Kávéház bejárat (tempera)	3000	Gulden
149. Utcasúrolás (fametszet)	17.50	Gulden
150. Babaszekrény (fametszet)	17.50	Gulden
151. Vonatátjáró (fametszet)	12.50	Gulden
152. Utcai jelenet (fametszet)	15	Gulden
PAPENHUIZEN, WILLEM		
153. Plakát: Lefegyverezés. Vázlat (akvarell)		
154. Plakát: Lefegyverezés. Szocialista asszonyok (litográfia)		
155. Ijmuideni halászok (litográfia)		
156. Kína (litográfia)		
PLOMP, C.M.		
157. Olvassátok a „Woorwaerts”-ot (akvarell)		
158. Legyetek a Vara tagjai (akvarell)		
159. Május 1. A szállítómunkás (fotómontázs)		
160. A szállítómunkás brosúrája (fotómontázs)		
161. Sijmen fizet (fénykép)		
POSTHUMA, THOM.		
162. Rajz		
REITSMA VALENCA, E.		
163. A szocializmus felhívása az igazságosságra (rajz)	60	Gulden
164. Dr. F.M. Wibaut portréja (rajz)		
165. Illusztráció Olive Schreiner „Három álom egy sivatagban” c. művéhez (rajz)	150	Gulden
166. Gyémánthasítók (rajz)	100	Gulden
167. Gyémántcsiszolók (rajz)	100	Gulden
168. A Nokosmos 25 éves fennállására (3 tempera és tusrajz)		
169. Egy lista (kis vázlatok)		
170. A Den Helderi haditengerészet személyzetének épülete (falfestményvázlat)		
DE ROODE-HEYERMANS, MARIE		
171. Karikatúrák (akvarell)	40	Gulden
172. Egy gazdag hölgy által felruházva (tempera)	150	Gulden
173. Móric a szegényházban (pasztell)	200	Gulden
174. A mosónő (festmény)	800	Gulden
175. A legrégebb foglalkozás (tempera)	300	Gulden
176. Gerincvelősorvadás (pasztell)	200	Gulden
177. Öreg és egyedülálló vagyok (tusrajz)	150	Gulden
178. Sztrájkoló nő (rajz)	100	Gulden
179. Kakaóosztály (plakát)	150	Gulden
180. Szőnyegszövők (tempera)	200	Gulden
DE RU HUIB		
181. „Az asszony”, ólomüveg-részlet		
Troelstrai-táj. Beekbergen		
182. A Munkások Művelődését Szolgáló Intézet plakátja (litográfia)		
183. A Munkás Színjátszó Egylet Diplomája (litográfia)		

SCHRIER, NIKO

184. „A férfi”, ólomüveg-részlet

Troelstrai-táj. Beekbergen

185. „A bányász”, ólomüveg

500 Gulden

186. Szocialista Művészek Köre plakát

RIETVELD, G.

187. Szék

188. Tervrajzok (építészet)

SCHOTEL, ANDREAS

189. Fúrógép (rézkarc)

40 Gulden

190. Acetilénégő (rézkarc)

40 Gulden

191. Brikettrakodómunkások (rézkarc)

25 Gulden

192. Daruk (rézkarc)

15 Gulden

193. Teherautók (rézkarc)

25 Gulden

SIEGER, J. FRITZ

194. Plakett sírkőre (vasbeton)

195. Két kis emberke (bronz kispasztika)

196. Álarc (ébenfa)

197. Munkás (homokkő)

198. Oszlopdísz (homokkő)

199. Kompozícióterv: oromdísz a Szovjetunió 10 éves fennállása alkalmából (gipsz)

STRACKE, LEO

200. Az eredeti katalógusból hiányzik

201. A győztes (rajz)

35 Gulden

202. Prostituált (rajz)

45 Gulden

203. Dolgozó (linóleum)

6 Gulden

204. Csendélet (festmény)

60 Gulden

TAMMINGA, ELLY

205. Halásznő (festmény)

60 Gulden

206. Frank van der Goes portréja (festmény)

VAN TIEL, Q.

207. Halásznő

400 Gulden

208. Munkás

400 Gulden

TOOROP, CHARLEY

209. Figurák (festmény)

800 Gulden

210. Parasztok (festmény)

700 Gulden

VAN URK, KEES

211. Aratás (festmény)

750 Gulden

VEERMAN, J.

212. Öregember (rajz)

30 Gulden

213. Vétkes (rajz)

50 Gulden

214. Fejelés (rajz)

75 Gulden

VERHOEF, TOON

215. Hilversumi kikötő (festmény)

40 Gulden

216. Huizeni kikötő (festmény)

40 Gulden

VERMEULEN, DRIES

217. Fejlődés (terrakotta)

110 Gulden

218. Botvető (terrakotta)

285 Gulden

219. Munkanélküliek (terrakotta)

60 Gulden

220. Beethoven-mellszobor

65 Gulden

221. Sztrájkoló munkás

295 Gulden

VAN DER WALLE, W.A.

222. „Diótörő” I. (tempera)

223. „Diótörő” II. (tempera)

224. Ólomüveg-fríz.Troelstrai-táj	
225. Művésznaptár-vázlat	50 Gulden
226. Művésznaptár-vázlat	50 Gulden
227. N.V.V. (Holland Nők Szövetsége) plakát	
228. Két ólomüveg-részlet	
VAN ZALINGEN, N.	
229. Lakások I. (rajz)	20 Gulden
230. Lakások II. (rajz)	20 Gulden
231. Lakások III. (rajz)	10 Gulden
232. Szocializmus és kapitalizmus (rajz)	20 Gulden
233. Muzsikus I. (linóleum)	750 Gulden
234. Muzsikus II. (linóleum)	750 Gulden
235. Földmunkásbér (linóleum)	750 Gulden
236. Május 1. a tartományban (linóleum)	750 Gulden
237. A hentes (linóleum)	750 Gulden
238. Fizetéshatározat revíziója	
239. A tisztviselőmíniumvezető (rajz)	
240. A Római Katolikus Szakszervezeti Mozgalom (rajz)	
241. A kapitalizmus karácsonyi ajándéka (rajz)	
242. Egység a r. k. állampártban (rajz)	
243. Háború és választások (rajz)	
244. „Aki közületek bűn nélkül való” (rajz)	
245. A liberális nagynéni (rajz)	

NÉMETORSZÁG

Festmények

ARNTZ, GERD	
246. Két osztály	250 Márka
247. Sztrájkolók a kikötővárosban I.	350 Márka
248. Sztrájkolók a kikötővárosban II.	350 Márka
BALUSCHEK, HANS, professzor	
249. A jövőendő	18000 Márka
DIX, OTTO	
250. Barrikád	5500 Márka
251. Szalon	2500 Márka
EHMSEN, HEINRICH	
252. A halász	1000 Márka
253. A kivégzés	3000 Márka
254. A spekulánsok bárja	1000 Márka
FELIXMÜLLER, CONRAD	
255. Otto Rühle beszél	2000 Márka
HOERLE, HEINRICH	
256. Emlékmű az ismeretlen protéziseknek	400 Márka
257. Munka után	300 Márka
KALLENBACH, GREGOR	
258. Műszakváltás	
KRETZSCHMAR, BERNHARD	
259. Temetés	1500 Márka
KOCHAN, FRITZ	
260. Gazdasági válság, 1930	180 Márka
KULVIANSKI, ISSAI	
261. A pazarló	

NAGEL, OTTO	
262. Csapszék	2000 Márka
263. Proletár ifjak	800 Márka
264. Proletárok pihennek	2000 Márka
NERLINGER, OSCAR	
265. Sztrájk	1200 Márka
PAP GYULA	
266. Futóárkok	560 Márka
SCHARL, JOSEF	
267. Öregasszony	1200 Márka
268. Ember egy sarokban	1500 Márka
269. Elesett katona	nincs árazva
SCHOLZ, WERNER	
270. Ember az asztalnál	400 Márka
271. Gyilkosság	600 Márka
272. Az elűzetés áldozatai	600 Márka
SCHÖNBERG, EWALD	
273. Halászok	2000 Márka
SEIWERT, FRANZ W.	
274. Eszmecsere	600 Márka
275. Max Hölz, 1923	600 Márka
276. Krisztus a Ruhrvidéken, 1922	
277. A sötét síkátor	600 Márka
STECHOW, WERNER	
278. Lengyel arató	100 Márka
STEINHARDT, JACOB	
279. Munkavezető	900 Márka
VÖLKER, K.	
280. Pályaudvar (festmény)	1500 Márka
281. Déli szünet (festmény)	600 Márka
282. Proletárasszony (festmény)	500 Márka
WEINHOLD, KURT	
Esernyők Olympiádja (triptichon)	
283. Jobb szárny: A nagy esernyő-csata	1800 Márka
284. Bal szárny: Egy kisváros álszentelkedése	1800 Márka
285. Középrész: Az aggszűzek	1000 Márka
WUNDERWALD, GUSTAV	
286. Berlin, kertvárosi utca	600 Márka
287. Híd Berlinben	600 Márka
<i>Rajzok és grafikák</i>	
ARNTZ, GERD	
288. Fametszet	20 Márka
BRICK, MARIA	
289. Krétarajz	25 Márka
290. Krétarajz	25 Márka
DIX, OTTO	
291. Akvarell	180 Márka
292. Litográfia	20 Márka
EHMSEN, HENRIK	
293. Akvarell	
294. Ceruzarajz	
295. Litográfia	

GIROD, CHARLES	
296. Krétarajz	200 Márka
297. 3 krétarajz	100 Márka
GROSSMANN, GERHARD	
298. 2 akvarell	50 Márka
GRIEBEL, OTTO	
299. Akvarell	
GRIFFEL, L.	
300. Akvarell	100 Márka
GROSZ, GEORGE	
301. 3 rajz	200 Márka
302. 5 litográfia	á 30 Márka
303. 2 litográfia	á 30 Márka
HASSE, SELLA	
304. Fametszet	60 Márka
HERMANN	
305. Rajz	50 Márka
HIOB	
306. 2 rajz	á 50 Márka
HOLTZ, KARL	
307. 2 rajz	100 Márka
KEIL, MARIANNE	
308. Krétarajz	15 Márka
309. Krétarajz	35 Márka
KOLLWITZ, KÄTHE	
310. Akvarell	500 Márka
311. Litográfia	
312. 10 fametszet	
KRAIN, WILLIBALD	
313. 3 litográfia	á 10 Márka
KREIBIG, ERICH von	
314. Akvarell	200 Márka
315. Pasztell	200 Márka
316. 2 rajz	á 800 Márka
KRITZKY, ERNST	
317. 2 rajz	á 50 Márka
LANGER-GRUNDIG, LEA	
318. Fametszet	5 Márka
319. 3 krétarajz	á 50 Márka
RÜTTLI ISKOLA, Berlin-Neukölln	
320. 11 gyermekrajz	
321. 2 linóleumnyomat	á 20 Márka
SAUER, JOZEF	
322. 2 tollrajz	50 Márka
SCHOLZ, GEORG aus GROTZINGEN	
323. 3 litográfia	á 25 Márka
SCHOLZ, WERNER	
324. 3 pasztell	á 100 Márka
SEIWERT, FRANZ	
325. Fametszet, 1 litográfia	á 20 Márka
VÖLKER, KARL	
326. Rajz	10 Márka
327. Ciklus 1924 H.	á 35 250 Márka
328. Metszet	30 Márka

329. Rajzok WEINHOLD, KURT	55 Márka
330. Rajz ZILLE, HEINRICH	120 Márka
331. 41 szignált nyomat LUFT	60 Márka
332. Két tollrajz	200 Márka

Fotók

Természetbarátok Fotóközössége, berlini helyi csoport

333. 5 fénykép HAYDU, TRAUT	á 10 Márka
334. 5 fénykép Németország Munkásfényképészeinek Egyesülete	á 110 Márka
335. 13 fénykép AUGUST SANDER	á 15 Márka
336. „Az idő képe” Német emberek 60 fényképének sorozata	

Fotómontázsok

LEX, ALICE	
337. A tőke. 7 részes fotogram MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ	200 Márka
338. Parlamentarizmus. Fotómontázs	300 Márka
339. Militarizmus	500 Márka
340. Montázs a Piscator színház díszlete számára	300 Márka

Politikai plakátok

Németországi Képzőművészek Társasága, hamburgi részlege

341. 8 politikai plakát LACHNIT, WILHELM	á 50 Márka
342. Politikai plakát MOSER, GERHARD	
343. 5 politikai plakát	

Plasztikák

HAACKER, CARL PAUL	
344. Propaganda oszlopok	á 200 Márka
345. Propaganda oszlopok	á 200 Márka
346. Propaganda oszlopok	á 200 Márka
347. Propaganda oszlopok	á 200 Márka
348. Propaganda oszlopok	á 200 Márka
349.a. Építészeti terv	500 Márka
349.b. Az előző alaprajza	250 Márka
HOFFMANN, EUGEN	
350. Színes plasztika fából; fekete-fehér-piros	

Építészet

GROPIUS Professzor

351. Torten kertváros, 2 fénykép	
352. Munkapiac, 5 fénykép	
HAESLER építész	
353. Cellei népiskola (fénykép)	
354. Cellei kertváros (fénykép)	
355. Rathenowi kertváros (fénykép)	

356. Casseli kertváros

HENNING építész

357. Siemens-város terve (Berlin)

300 Márka

358. Egy fényképalbum (7 felvétellel)

359. A Berlin baumschulenwegi kertváros lakóháztömbje

200 Márka

MEYER, HANNES építész

360. Az Általános Német Szakszervezeti Szövetség Iskolájának tervei; Bernauban megvalósítva

TAUT, MAX építész

361. Az Általános Német Szakszervezet 2 terve

362. Moszkvai irodaépület két fényképe kartonon

363. Köpenicki iskola 10 fényképe kartonon

364. A birodalmi bányászok pihenője, 3 fénykép

365. A nyomdászház 7 fényképe

366. A moszkvai irodaház két nagyítása

367. A berlini A.D.G.B. irodaépülete

368. A frankfurti A.D.G.B. irodaépülete

TAUT, BRUNO professzor

369. A rangsdorfi fürdőhely 2 nagyításban

370. A britzi kertváros 1 nagyításban

371. A kertváros épületéről 7 fénykép kartonon

372. Ossa-út fényképfelvétele kartonon

373. Grell-út fényképfelvétele kartonon

374. A britzi lakótelep 2 felvétele kartonon

375. A zehlendorfi lakótelep 8 felvétele kartonon

GUTENBERG KÖNYVCÉH

376. 9 könyv

AZ ÚJ FRANKFURT

377. Ernst May és Fritz Wichert folyóirat-kiadó szállítmánya

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ professzor

378. A Piscator „Politikai Színház”-ának egy kötete

NEUER DEUTSCHER VERLAG

379. Könyvborítók és plakátok

UNIVERSUM-BÜCHEREI für ALLE

380. Könyvborító és plakátok

„UNIVERSITAS” Német Kiadó Rt. Berlin

381. Käthe Kollwitz két könyvkötés-terve

382. Otto Nagel két könyvkötés-terve

SZOVJETUNIO

beküldve a Szovjetunio Külföldi Kulturális Kapcsolatok Egyesületéhez, a moszkvai W.O.K.S. közvetítésével, az amszterdami Hollandia – Új Oroszország Társaság közreműködésével.

I.Z.O.R.A.M. A munkásifjúság képzőművészete

383. Egy klub panelje, 1928

384. Egy zenei klub egyik szobájának panelje

385. Egy sportklub panelje

386. „Régi és Új” panelsorozat:

a. Teáskanna

b. A gyerekszoba

c. A vörös katona

d. Október

e. Sport és foxtrott (egy sportklub számára)

f. Hoki és foxtrott (egy sportklub számára)

g. Sakk és matt (egy sakkszoba számára)

Montázsok, plakátok

- 387. Fel az iparosításra, 1928
- 388. Gondold meg: te is iszol és a családod éhezik, 1929
- 389. Le a részegeskedéssel, a prostitúcióval és a lustasággal! 1929
- 390. Egyenes, nyílt tekintet! 1929
- 391. Mindenki a Repülés Egyesületébe!
- 392. El a szocializmus felépítésével szemben emelt gátakkal! 1929
- 393. Ne vágd le a jószágot, ne hallgass a papokra és a kulákokra! 1930
- 394. Vallásellenes lubok (Orosz népművészet) 1929
- 395. Találkozás a „Krassin”-nal (rajz) 1929
- 396. A falu kultúrájáért (rajz) 1929
- 397. Ha békét akarsz, készülj fel a harcra! 1928
- 398. Az ifjú feltalálók számára szabad az út, 1929
- 399. Elektromosítás a hétköznapi életben
- 400. Egy panel létrejött az „Október” gyermekszoba számára
- 401. Egy vallásellenes „lubok” létrejött
- 402. Egy litó-nyomat létrejött
- 403. A párt helyes irányvonalaért!
- 404. Makettek egy klub számára

Építészeti montázs

Adatok új épületekről és szocialista városokról

- 405. Új épületek Moszkvában
- 406. Klub
- 407. Iskolák
- 408. Gyár
- 409. Planetárium
- 410. Krematórium

Film

- 411. Egy moszkvai új állami filmszínház makettje
- 412. Egy új Standard típusú állami-mozi makettje, 1930
- 413. Egy filmszínház makettje
- 414. „Harc a földért” filmből képek
- 415. „A kísértet, amely nem tér vissza” filmből képek
- 416. Egy filmszínház homlokzatának terve
- 417. Az imperializmus épületének romjai

Politikai rajzok

DEJNEKA, ALEXANDER

- 418. „Remény nélküli imádság”, illusztráció 50
- 419. Polgárháború 100
- 420. Az új birodalmak 100
- 421. Út 200
- 422. Építkezés 100
- 423. Parasztbárat 50
- 424. Éhség 50
- 425. Kivégzés 75
- 426. 1910 75
- 427. Háború 75
- 428. Az eredeti katalógusból hiányzik
- PIMENOV, JURIJ
- 429. A „bürokraták” az öntödében sorozatból 100
- 430. A hivatalban 75

431. Apa és anya nehéz zsákokat cipeltek	75
432. Háború	75
433. Söröző	200
JULISZEJEV, K.	
434. Interjú	75
435. A tűzerek emlékműve	50
436. Értelmetlenség	50
437. Illusztráció	50
438. Az olvasószobában	100
439. Orosz emigránsok	75
440. Az új birodalmak ipari vására	100
441. Sport a trópusokon	75
ROTOV, K.	
442. Angol dokumentum-hamisítások	75
443. A „Csiszta előtt”	75
444. Lenin él a tömegekben	50
445. Bányászok a Ruhrvidékről	50
446. Bürokrácia	75
447. Egy vezető temetése	50
448. Kína	75
449. Kínai úr	75
450. A vörös kísértet	100
451. Előkészület május 1-re	70
452. Filmexpedíció	80
HANFF, J.	
453. A Wollens' és Fisch kommuna valódi képe	55
454. A jövő Németországa	75
455. Diplomáciai udvariasság (lefejegetés)	65
456. Krokodilkönnnyek (A Haiti-i zavargások elnyomása)	70
457. Briand kedvenc hegedűje	75
458. A felbillent egyensúly – parasztzavargások Itáliában	75
459. Pilsudszki és a Szejm	50
LENINGRADI T.R.A.M.	
460. Színház-montázs	
461. 8 év munka	
462. Jelszavak	
463. A „T.R.A.M.” munkatársai. F.M. a mindennapi életből	
464. A lövés	
465. A napok múlnak	
466. A műveletlen föld	
467. A megálmodott matrózvág	
468. A napok tovasietnek	
469. A műveletlen föld – makett	
MOSZKVAI T.R.A.M.	
470. A T.R.A.M. munkatársai	
471. Az üzemi tanács hírdetése	
472. Az üzemi tanács hírdetése – makett	
473. A csodaország	
474. Népünnepek. Fotómontázs	
475. Plakátok	
476. Könyvborítók	
477. Illusztrált gyermekkönyvek	
478. Könyvek	
Az árak rubelben értendők	

A könyveket részben a Szovjetunió „Kniga” állami könyvkereskedése küldte Moszkvából, részben a Hollandia – Új Oroszország Társaság mutatja be őket.

AUSZTRIA

ADALBERTO, MAHLER (sic!)

479. Tizenegy éve Szovjetunió, rajz 5 Dollár

480. A kommunista Eszperantó Sajtószolgálat első jelentésének borítója, rajz 3 Dollár

481. Május elseje 3 Dollár

482. Az imperialista háború, rajz fotómontázssal 10 Dollár

483. Nemzetközi ifjúsági nap, rajz

484. A fehérterror Magyarországon, rajz

„ROSENHÜGEL” művésztelep, Bécs

E kollektív bemutatkozásban az alábbiak vesznek részt:

BÖCK, ALOIS

485. Munkás, fotómontázs

486. Család, kő

LEX, FRANZ

487. Lazachalász (festmény) 15 Gulden

488. Lazachalász (festmény) 60 Gulden

489. Lazachalász (festmény) 20 Gulden

490. Jajveszélés 20 Gulden

491. Ifjú 15 Gulden

492. A győztes 20 Gulden

493. A harcos 20 Gulden

494. Apotheozis 60 Gulden

495. Új hangokon 15 Gulden

496. Üdv neked, Isten szép szikrája I. 10 Gulden

497. Üdv neked, Isten szép szikrája II. 20 Gulden

498. Harcrakészen 10 Gulden

REITER, VICTOR

15 felvétel építészeti tárgyakról 9 lapon

499. 1–7 Néplakóház Bécs XIII. „Hermeswiese” kerületében

500. 8–9 Ugyanaz a Lynkengassén

RIESS, FRANZ

501. Matróz és utcanő (krétarajz) 10 Gulden

502. Hajós (fametszet) 6 Gulden

503. Csónakmunkás (rajz) 20 Gulden

504. Darukezelő (rajz) 15 Gulden

505. Aktuális kép (rajz) 20 Gulden

SAMWALD, G.

506. Építőipari szakmunkás I. (rajz) 20 Gulden

507. Építőipari szakmunkás II. (rajz) 20 Gulden

508. Kosarak (rajz) 20 Gulden

SCHARTELMÜLLER, KARL

Épületek-fotók

509. Lakótelep-terv Bécs XIII. kerületében, Lorkerwiesén

510. Lakótelep-terv Bécs XX. kerületében, Kagranban

SCHROM, ERNST

511. Gép és ember (fametszet) 5 Gulden

512. A nagyevő (fametszet) 6 Gulden

513. Szónok (fametszet) 6 Gulden

514. Szerelmespár (fametszet) 5 Gulden

515. Zeppelin (fametszet) 5 Gulden

516. Népszónok (fametszet) 5 Gulden
 517. Anya (fametszet) 5 Gulden
 518. Öngyilkos (fametszet) 5 Gulden
 519. Háború (fametszet) 5 Gulden
 520. Felkelés (fametszet) 5 Gulden
 521. Szegény anya (fametszet) 5 Gulden
 522. Részeg (fametszet) 5 Gulden
 523. Özveg (fametszet)
 524. Ember a gépnél (fametszet) 5 Gulden
 KARAU, GEORGE, építész
 525. Munkásmúzeum Aussigban (Csehszlovákia)
 526. A háború rokkantjainak telepe Hirschstettenben
 527. Kislakások Bécsben
 528. Munkáslakások Aspernben
 529. Szocialista Pártház, Bécs
 530. Szocialista Pártház, Bécs
 531. Földmunkásházak Kaisersteinbruchban (Burgenland)
 532. Szocialista Pártház, Bécs I.
 533. Szocialista Pártház, Bécs II.
 534. Munkás-Fogyasztási-Szövetkezet Semmeringben (Ausztria) I.
 535. Munkás-Fogyasztási-Szövetkezet Semmeringben (Ausztria) II.
 536. Lakóházterv, Bécs
 537. Lakótelep terv, Blumenthal
 538. Munkáslakások Bécs X. kerületében
 539. Alkalmazottak kórháza Zágrábban I. (Jugoszlávia)
 540. Alkalmazottak kórháza Zágrábban II. (Jugoszlávia)
 541. Lakótelep Hirschstettenben
 542. Munkáslakások Fürstenfeldben (Stiermarken)
 543. Népház Rigában (Lettország)
 544. Laa am Berge-i lakótelep
 545. Délkeleti lakótelep Bécsben
 546. Heubergi Lakótelep Bécsben
 SCHATZ, OTTO R.
 547. Gyár (festmény)
 548. Előváros (festmény) 1500 Schilling
 549. 12 fametszet, kézinyomás, darabonként 25 Schilling
 SCHACHERL, FRANZ
fotók és építészet
 550. „Am Wasserturm” munkáslakótelep
 551. Fohusdorff munkásotthon Stiermarkenben
 552. Szociális Gyermekotthon Brückben

FRANCIAORSZÁG

BAUER, VICTOR

553. Előváros zivatar előtt, gouache papíron 200 Frank
 554. Munkáslány, gouache papíron 200 Frank
 555. Egy amerikai elvtárs, gouache papíron
 556. A Macedón Forradalmi Bizottság egyik vezetője
 557. Egy jugoszláv elvtárs
 558. Pincér
 559. Ifjú pincér
 560. Funkcionárius
 561. Egy csavargó

562. Egy polgár	
563. Utca este (festmény)	100 Frank
564. Barbusse (festmény)	100 Frank
565. Kávéház (festmény)	100 Frank
566. Útmunkás (festmény)	100 Frank
567. Iskolaút	100 Frank
568. Fej	100 Frank
CARP, ESTER	
569. Hegedűk (festmény)	2500 Frank
570. Absztrakt kompozíció (festmény)	600 Frank
571. Zenei kompozíció (festmény)	1000 Frank
572. Kompozíció 3	1500 Frank
HERBIN, AUGUSTE	
573. Festmény I.	3000 Frank
574. Festmény II.	300 Frank
NEY, ROSEY	
575. Tutajosok Párizs kikötőjében I. fotók	
576. Tutajosok Párizs kikötőjében II. fotók	
577. Tutajosok Párizs kikötőjében III. fotók	
578. Furcsa ünnep az elővárosban, fotók	
579. Furcsa ünnep az elővárosban, fotók	
JUNKERS, A.M.	
580. A Párizs melletti Ivry városházában levő falfestmények fényképe	
SCHACHERL, JANE	
581. Munkásasszony gyermekkel	900 Frank
ZILZER, GYULA	
582. Kiáltás (Sacco és Vanzetti emlékére) (tempera)	1000 Frank
583. A munka zászlaja (tempera)	1500 Frank
584. A munka (tempera)	1000 Frank
585. A mozdonyvezető (tempera)	800 Frank
586. Földmunkások (tempera)	1500 Frank
587. Munkások csoportja (tempera)	500 Frank
588. Orosz munkás (tempera)	1500 Frank
589. Felkelés (litográfia)	500 Frank
590. A gépek és rabszolgáik (litográfia)	500 Frank
591. Gond (litográfia)	500 Frank
592. Az ember és a háború (litográfia)	500 Frank
593. A kommunizmus	500 Frank
MASEREEL, FRANZ	
594. A gyárak füstje	
595. Illusztrált könyvek	
B.U. MARTEL	
596. Az imperialista háború ellen (lapmunka)	
597. Reprodukciók rajzokkal	
CSEHSZLOVÁKIA	
TSCHINKEL	
598. Világrend (festmény)	500 Schilling
599. Elvégeztetett (festmény)	500 Schilling
600. Vörös zászlók (linóleum)	50 Schilling
601. Matrózkocsmá (linóleum)	50 Schilling
602. Munkanélküli I. (linóleum)	50 Schilling
603. Munkanélküli II. (linóleum)	50 Schilling
604. Szeretet és rend (linóleum)	50 Schilling

605. Szentháromság (fametszet) 50 Schilling
 606. Ütközben (linóleum) 50 Schilling
 607. Bányász (linóleum) 30 Schilling
 DR. BEDRICH, VACKLAVEK, BRÜNN
 608. Fronta. A jelen aktivitásának nemzetközi almanachja
 609. A tétovázás költészete
 PLEVA, J.V. BRÜNN
 610. Könyvborítók: Eskorta
 611. Pet.
 612. Studenti z hor

LENGYELORSZÁG

VOLSKA, VANDA

613. A birkózás, kő 3000 Frank

BELGIUM

DELTOR, FRED

614. „A mérsárlás játékai” mappa. Ára Belgiumban 25 Frank, külföldön 1 Dollár

NEUBURGER, ELICE

615. Munkanélküliek (festmény) 750 Frank

616. A májusi felvonulás (festmény) (A.N.D.B. tulajdona)

617. A munkás (rajz) 75 Frank

SPANYOLORSZÁG

GOMEZ, HELIOS

618. Rémuralom Spanyolországban. Mappa

AMERIKA

619. „Az új tömegek” képei, New York

ART YOUNG

Néhány régebbi karikatúra

LOUIS LOZOWICK

A daru

LOUIS LOZOWICK

Viadukt

GAN KOLSKI

Az úszók klubja

LOUIS LOZOWICK

Az „új tömegek” felhívása

EITARO ISHIGAKI

A legyőzhetetlen szegény

WILLIAM GROPPER

Újabb gyerek

WILLIAM GROPPER

Vasárnap dél

HUGÓ GELLÉRT

Gastonia

ART YOUNG

Ördögök. Tudósítók, segítők, híradók, követek, képviselők és a régi ember őrzői, valamint e huszadik századi pokol főördöge: a kapitalizmus

GAN KOLSKY

A New York-i légiút

I. KLEIN

Szerencse

M. PASS

Téglák

WILLIAM GROPPER

Egy pillanatra a munkanélküliekkel

WILLIAM GROPPER

Új minta egy indiai kartonnak

WILLIAM SIEGEL

Fekete munkások

WILLIAM SIEGEL

Művelt Amerika

MINOR

520. Rajzok:

Később érkezett:

kölcsönadva a I.T.F. által

621. Eredeti könyvomat Kollwitztól

622. Diego de Rivera faliképeinek fotója

623. Két fénykép a mexikói faszobrokról

624. Walter eredeti rajza: Felfegyverzett Egyház

625. Steinlen 25 könyvomata (háborús impressziók) saját aláírásával.

626. Steinlen eredeti rajza: Bányász nővel és gyermekkel

627. George Grosz könyve: Ecce Homo

628. Weiss eredeti rajza: (plakátterv) Az öt világrész és az I.T.F.

629. Peter Alma három kép-statisztikája

KIVONAT A SZOCIALISTA MŰVÉSZKÖR, AZ S.K.K. ALAPSZABÁLYÁBÓL

2. Cikkely

Az S.K.K. célja, hogy egyesítse azokat a művészeket, akik a szocializmus megvalósítását tűzik ki célul, hogy a szocialista gondolatot napjaink művészeti megnyilatkozásaiban ösztönözzék és törekedjenek a művész és a társadalom közötti szakadék megszüntetésére. Az S.K.K. célul tűzi ki továbbá, hogy a szocialista munkásmozgalmat szolgálja, annak anyagi érdekeit a szívében viseli.

4. cikkely

Az S.K.K.-nak vannak

a. tagjai

b. pártolótagjai

5. cikkely

Tagok azok, akik az S.K.K. alapelveit helyesnek ismerik el és a művészet valamelyik ágát mint önálló művészek gyakorolják.

Pártoló tagok azok, akik az S.K.K. alapelveit helyesnek ismerik el és készek arra, hogy törekvéseit támogassák.

TAGUL VAGY PÁRTOLÓ TAGUL LEHET JELENTKEZNI A KIÁLLÍTÁSON JELENLEVŐ BIZOTTSÁGI TAGNÁL – AKI KÉSZSÉGGEL AD TOVÁBBI FELVILÁGOSÍTÁST – VAGY A TITKÁRNÁL: AMSZTERDAM: FRAUNHOFER ÚT 37-BEN

A katalógust a holland eredetiből fordította: Kulifay Gyula

Melléklet

A SZOCIALISTA MŰVÉSZKÖR 1927. MÁJUS 7-TŐL 30-IG TARTOTT KIÁLLÍTÁSÁNAK KATALÓGUSA

Egyszersmind belépőjegy
10 cent

PETER ALMA

1–7. Fametszetek

HEIN BLOCK

8. Vaj

9. Hajók

PAU VAN HELL

10. Malmok, rajz

11. Álarc

12–21. Álarcvázlatok

JO VAN HELL

22. Húskordé, festmény

23. Kereskedők, festmény

24. Zászlóvivő, festmény

25. Szabadságszövetséges, festmény

FRANCOIS KLOEK

26. Május, fametszet

NEL KLUITMAN

27. Rajz

SIMON KRIEKS

28–31. Tanulmányok

LOU LOEBER

32. Tengeri táj, kompozíció

33. Falvacskák, kompozíció

34. Falusi út, kompozíció

35. Az alvók, kompozíció

36. Naplemente, kompozíció

HUBERT VAN LITH

37. Leányportré, litográfia

38. Férfiportré, rajz

HENK MELGERS

39. Halott napraforgók, festmény

40. Alvó parasztok, festmény

41. Pék gyerekkel, festmény

42–46. Fametszetek

JAN MOOYMAN

47. Lenin portréja, fametszet

48–53. Batikok

A.H. PILGER

54–55. Fametszetek

56. Virágtanulmány, őszirózsák, festmény

57. Bölömbika, rajz

58–60. Ex libris

E. RIETSMA – VALENCA

61. A fény, akvarell

62. Tájkép, metszet

HUIB DE RU

63. Az időfolyam, ólomüvegfestmény

64. A tetterő, ólomüvegfestményhez készített rajz

NICO SCHRIER

65. Hársfajátékos, ólomüvegfestmény

66. Munkásnő, rajz

- 67. Munkásnő, akvarell
- 68. Mappa 5 litográfiával
- 69. Don Quijote, fametszet
- 70. Éji madár, litográfia
- 71. Parasztasszony, olajfesték tanulmány
- N. VAN ZALINGEN
- 72. Csatamező, rajz

Könyvek és kéziratok a következőktől:

S. BONN
A VAN COLLEM
G DUMONT
JAN W JAKOBS
DAVID DE JONGH
JEF LAST
F VAN LEEUWEN
A MORESCO
FRITS TINGEN

A katalógust fordította: Kulifay Gyula

*

A kiállítás német szervező bizottságának levele Pap Gyulához

Arbeitsausschuss zur Vorbereitung
für die deutsche Abteilung der
Internationalen Kunstausstellung
Amsterdam – Holland
„Sozialistische Kunst von heute“
p. Adr. Dr. Fritz Schiff, Berlin
Steglitz, Schömhauserstr. 18.
Herrn
Gyula Pap
Konstanzerstr. 14
Berlin-Wilmersdorf

Sehr Geehrter Herr Pap!

Mit bestem Danke Ihre Fotos zurück. Senden Sie uns bitte das „Schützengrabenbild“ an Knauer ein.
Mit vorzüglicher Hochachtung
der Arbeitsausschuss
Dr. Adolf Behne, Dr. Fritz Schiff, John Heartfield,
Otto Nagel, Werner Scholz
i.A.

Die Sekretärin

Charles de Tolnay 1899-1981

Ars Hungarica 1981/2

The message arrived: a few months before his eighty second birthday Károly Tolnay – or as he was known all over the world: Charles de Tolnay –, one of the most famous art historians of our age, had died in Florence.

He was born in Budapest and though he had lived abroad for more than six decades, he never really broke up relations with the native culture. Even his first significant study – on the art of Cézanne – had been issued in Hungarian in 1924 in the monthly *Ars Una*. He always followed with utmost interest the Hungarian intellectual activities and trends: wrote a monograph on Noémi Fereneczy and in 1937 delivered an address in Brussels on contemporary Hungarian art. When visiting Hungary on the occasion of the International Congress of Art History (CIHA) he remembered so vividly on the early years of the century, on the city, its houses and people as if he had spent only a few years abroad; followed the most recent developments of Hungarian art historiography as if he were Professor at the Loránd Eötvös University and not at Princeton. He had often said that he retained the intellectual experience of his youth all his life long. In a professional curriculum vitae issued in 1974 in German he put this experience in words. Already while being a middle-school student he became related with the intellectual world of Lajos Fülep and György Lukács and he may owe to their influence that he always considered art history as the „search for the essence” and regarded the work of art not only as the document or additive of some (cultural-psychological or iconographic) factor outlying art itself, but first of all as an organism.

Károly Tolnay joined already as a secondary school student the activities of the Vasárnapi Kör (Sunday Circle), then that of the Szellemi Tudományok Szabadiskolája (Free School of Intellectual Sciences). He got acquainted with Lajos Fülep in 1915 and became his pupil, his young friend. His devotion towards Fülep is pointed out by his dedicating some years later one of his most significant monographies to Fülep. Tolnay travelled in 1919 to Vienna where he worked under Max Dvořák, the most impressive representative of the school of the history of ideas, subsequently finished his studies in Berlin as the pupil of Adolph Goldschmidt. Thereafter joined the team of art historians taking shape in Hamburg around Aby Warburg, dealing with iconologic research.

Professor in Princeton from the forties, then Director of the Casa Buonarroti in Florence from 1965 until his death.

As an art historian Tolnay was an aristocrat: only the giants of the history of art interested him. His basic studies and monographs analyze the art of Bruegel, Bosch, Van Eyck, the Master of Flémalle and first of all that of Michelangelo. This was in close connection with his art historical aims and methods. When speaking about Bruegel he wrote: „... artistic vision cannot be separated from the philosophic and scientific concept of nature and of human life, its specific structure determines the method of the study which does not stop at the visual impression but tries to penetrate into the secret thoughts of the artist through aesthetic analysis”. He examined oeuvres where great human philosophical problems of the age revealed themselves in the individual interpretation of a great artist. In his view the form of a work of art is not the simple interpretation of some kind of literary text or doctrine but it is explanation and the form includes also the most personal message of the artist. In the case of ancient masters form is really not only „mere sight”,

it also inspires impulses that point beyond the spectacle. Tolnay searched with enormous intuitive sensibility and with the historian's objectivity for these impulses. He developed an individual method, which is „... different from iconography and iconology according to which the artist is merely passive interpreter of traditional ideas, but differs also from the purely formal analysis, which consider only the external harmony of the work of art, without listening to its profound message“. Tolnay was the analyser and decipherer of these profound message“. Tolnay was the analyser and decipherer of these profound messages, a teacher of perceiving and understanding art historical phenomena in a new manner, he taught how to discover real essentials.

*

Károly Tolnay, – oder wie sein Name auf der ganzen Welt bekannt wurde: Charles de Tolnay, – ist, wie wir vor kurzem erfahren haben, einige Monate vor seinem zweiundachtzigsten Geburtstag in Florenz gestorben. Er war einer der hervorragendsten Kunsthistoriker unserer Zeit. Er ist in Budapest geboren und obwohl er mehr als sechs Jahrzehnte im Ausland lebte, hat er sich nie von der ungarischen Kultur losgesagt. Seine erste bedeutende Studie – über die Kunst Cézannes, – ist 1924 in der Zeitschrift „Ars Una“ in ungarischer Sprache erschienen. Das ungarische geistige Leben verfolgte er immer mit Aufmerksamkeit: er schrieb eine Monographie über Noémi Ferenczy, in 1937 hielt er einen Vortrag über die zeitgenössische ungarische Kunst in Brüssel. Als er anlässlich des Internationalen Kunsthistoriker-Kongresses in Budapest war, erinnerte er sich an die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, an Menschen, Städte und Häuser, als ob er nur einige Jahre im Ausland verbracht hätte; für die Entwicklung und die Probleme der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung zeigte er so reges Interesse, dass man hätte glauben können er wäre Professor an der Eötvös Loránd Universität und nicht Professor in Princeton. Er betonte immer wieder, dass er das geistige Erlebnis, das ihm in seinen Jugendjahren zuteil geworden ist, sein ganzes Leben hindurch bewahrt hat. Dieses Erlebnis brachte er auch in einer Autobiographie zum Ausdruck, die 1974 auf deutsch erschienen ist. Noch als Gymnasiast kam er mit dem geistigen Kreis von Lajos Fülep und György Lukács in Kontakt. Es ist der Wirkung von Fülep und Lukács zu verdanken, dass er die Kunstgeschichte als „Substanzforschung“ auffasste, und das Werk nicht einfach als Dokument oder Beitrag eines uasserhalb der Kunst liegenden (kulturpsychologischen oder ikonographischen) Faktors ansah, sondern vor allem als Organismus.

Károly Tolnay schloss sich bereits als Gymnasiast dem „Sonntagskreis“ an. Später beteiligte er sich an der Arbeit der Freien Schule für Geisteswissenschaften. 1915 lernte er Lajos Fülep kennen und wurde sein Schüler, sein junger Freund. (Viele Jahre später widmet er Fülep eine seiner bedeutendsten Monographien.) 1919 ging er nach Wien, wo er Mitarbeiter von Max Dvofák, einem der einflussreichsten Repräsentanten der geistesgeschichtlichen Schule wurde. Er beendete sein Studium in Berlin, als Schüler von Adolph Goldschmidt. Demnach schloss er sich in Hamburg der Arbeitsgemeinschaft an, die sich um Aby Warburg bildete und die ersten Schritte auf dem Gebiet der ikonologischen Forschung machte. In den 40er Jahren beginnt seine Laufbahn als Professor in Princeton und dauert bis 1965, als er Direktor der Casa Buonarroti in Florenz wird. In diesem Amt bleibt er bis zu seinem Tode.

Als Kunsthistoriker war Tolnay ein Aristokrat: es interessierten ihn nur die Grössten in der Geschichte der Kunst. Seine grundlegenden Studien und Monographien analysieren die Kunst von Bruegel, Bosch, Van Eyck, dem Meister von Flémalle und vor allem die Kunst Michelangelos. Die Wahl der Themen hing mit seinen kunsthistorischen Zielen und Methoden zusammen. Über Bruegel schreibend formuliert er das so: „... die künstlerische Vision und die philosophische und wissenschaftliche Konzeption des menschlichen Lebens und der menschlichen Natur sind unzertrennlich; die spezifische Struktur dieses Zusammenhanges bestimmt die Methode dieser Studie, die nicht bei den visuellen Eindrücken bleiben will, sondern versucht im Wege einer ästhetischen Analyse in die geheimen Gedanken des Künstlers einzudringen.“ Er studierte Lebenswerke, die durch die individuelle Interpretation eines grossen Künstlers Einblick in die wichtigsten menschlichen und philosophischen Probleme der Zeit gewährten. Er war der Ansicht, dass die Form des Kunstwerkes nicht einfach die Umsetzung irgendeines literarischen Textes oder eines Glaubensbekenntnisses sei, sondern die Auslegung desselben, und dass die Form es sei, die die persönliche Botschaft des Künstlers in

sich trägt. Bei den alten Meistern ist aber die Form nicht „lediglich ein Bild“, denn sie strömt Suggestionen aus, die weit über das Bildliche hinwegzeigen. Das war es, was er mit unerhört intuitiver Sensibilität und mit der Objektivität des Historikers zu erforschen suchte. Er entwickelt zu diesem Zweck eine individuelle Methode, die „... anders ist als die Ikonographie und die Ikonologie, – laut denen der Künstler passiver Vermittler der traditionellen Ideen ist, – aber sich auch von den rein formbezogenen Analysen unterscheidet, die nur die äussere Harmonie der Werke betrachten ohne dabei auch die aus der Tiefe kommende Botschaft dieser Werke zu hören.“ Tolnay war der Forscher und der Entzifferer dieser „aus der Tiefe kommenden Botschaften“, er lehrte wie kunsthistorische Erscheinungen neuartig gesehen und interpretiert werden könne, er lehrte wie man die „wahre Substanz“ sehen kann.

Lajos Németh

Az alábbiakban közzétesszük Tolnay Károly három önéletrajzi vonatkozású írását, valamint néhány Magyarországra küldött levelét. A levelek publikálásra való átengedéseért ezúton mondunk köszönetet a levelek címzettjeinek, ill. a leveleket őrző intézményeknek, az MTA Könyvtára Kézirattárának és az MTA Filozófiai Intézet Lukács Archivum és Könyvtárának.

CURRICULUM VITAE

Charles de Tolnay nato a Budapest, Ungheria, il 27 maggio 1899; Scuole elementari e medie a Budapest dove ottiene nel 1918 la licenza liceale nel Liceo classico statale del V. quartiere.

Nel 1918 andava all'Università di Vienna per studiarvi la Storia dell'Arte, archeologia classica e filosofia e dove ebbe la fortuna di avere come primo Maestro Max Dvořák; per completare il metodo della „scuola viennese” studiò due anni a Berlino con Adolph Goldschmidt e un semestre a Francoforte s.M. con R. Kautsch. Ritornato a Vienna, terminò i suoi studi, dopo la morte del Dvořák, con Julius von Schlosser e nel 1925 si laureò con una tesi su *Hieronymus Bosch*. (IV).

Dal 1925 al 1928 soggiornò a Roma per perfezionarsi nella Storia dell'Arte e soprattutto per studiare a fondo Michelangelo, facendo frequenti viaggi a Firenze e per tutta l'Italia.

Nel 1928 va a Heidelberg, dove aveva insegnato il grande michelangiologista H. Thode, sperando di trovarvi una parte almeno della sua biblioteca e documentazione. In base ai lavori già pubblicati fu invitato a prendere la libera docenza all'Università di Amburgo, dove divenne Docente nel giugno 1929, e dove dette dei corsi anche su Michelangelo; Professore ordinario emeritus ivi (dal 1957).

Dal 1934 al 1939 soggiornò a Parigi, dove ogni anno è incaricato di dare delle serie di conferenze alla Sorbona: una parte di esse su Michelangelo. Nella primavera 1939 viaggio negli Stati Uniti – conferenze a New York, Harvard e Princeton, dove ottiene di essere membro dell'Institute for Advanced Study per l'anno accademico 1939–40, e dove si trasferisce nel settembre 1939.

Dal 1939 al 1948 membro dell'Institute for Advanced Study.

Dal 1948 al 1953 Guggenheim e Bollingen Fellow.

Dal 1953 al 1965 visiting Professor alla Columbia University di New York, dove insegnava l'arte del Rinascimento italiano.

Dal 1946 si reca ogni estate in Europa, facendo soggiorni prolungati in Italia.

Nel 1948 ha dato una serie di Conferenze su Michelangelo al Collège de France (Fondation Michonis). Conferenze alle Università Basel, Bern, Bonn, Ghent, Lille, London, Mainz, Paris, Utrecht, Berkeley, Harvard, New York, ecc., e corsi a Princeton (anche un seminario su Michelangelo) e a Philadelphia.

Alla nomina di Harvard University per il 1965 ha rinunciato per accettare l'invito come Direttore della Casa Buonarroti a Firenze.

Laureat de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres Paris. Accademico Onorario dell'Accademia delle Arti del Disegno, Firenze. Guggenheim Fellow. Bollingen Fellow. Dottore in lettere honoris cause (Università di Roma). Recipiente della Medaglia dell'Accademia di San Luca, Roma (1934). Membro della „Société Nationale des Antiquaires de France” (1964). Socio straniero dell'Accademia Nazionale dei Lincei (1965). Premio Internazionale di Storia dell'Arte, Forte dei Marmi (1966).

CREDO DE L'HISTOIRE DE L'ART

Le but essentiel de mes travaux est une tentative de saisir, par un acte de communion, la poésie de la forme tout en dégagant la signification idéologique (religieuse, philosophique, esthétique, etc.). Je crois que la forme de l'oeuvre d'art n'est pas une simple traduction d'un texte littéraire ou d'une doctrine religieuse, mais son interprétation et qu'elle contient des messages personnels de l'artiste. D'autre part la forme, chez les maîtres anciens, ne se présente pas comme une „pure visibilité” mais contient toujours des suggestions qui la dépassent. C'est la totalité de la „pensée” artistique dans ses relations complexes – l'âme même de l'oeuvre – que nous voudrions exprimer.

Cette intention engendre sa propre méthode dont le guide suprême est l'intuition déterminée par l'expérience spirituelle de la forme de l'oeuvre d'art comme langage. Toutes mes recherches sont subordonnées à cette intuition première et servent seulement à l'éclairer, à la concrétiser historiquement, et à la compléter.

Cette méthode se distingue d'une part de l'iconographie et de l'iconologie, qui supposent que l'artiste est un traducteur passif des idées traditionnelles, et d'autre part des analyses purement formelles qui ne voient que l'harmonie extérieure des oeuvres sans écouter leur message profond.

NOTA RIASSUNTIVA DOGLI STUDI E LAVORI DI CARLO DE TOLNAY

(I numeri in parentesi si riferiscono a quelli della bibliografia: libri et articoli)

L'arte mi ha attirato si può dire da sempre, giacchè non avevo che cinque anni quando cominciai a visitare il Museo delle Belle Arti, e ne avevo dodici quando lessi il mio primo libro di storia dell'arte.

Ho cominciato i miei studi universitari con lavori sul manierismo olandese (Lucas van Leyden, Jan van Scorel), allora poco conosciuto, temi suggeritimi dal mio maestro Dvořák. Ben presto mi accorgevo, però della qualità relativamente inferiore e del minore interesse che per me avevano questi artisti al confronto del loro grande contemporaneo Pieter Bruegel il Vecchio, dal quale mi sentivo fortemente attirato e di cui potevo studiare ed ammirare le numerose opere esistenti nella Galleria di Vienna. Mi proponevo perciò di scrivere la mia tesi su questo maestro. Intanto l'editore Piper di Monaco mi chiese, nel 1923, di scrivere un Corpus dei disegni del Bruegel, ed io accettai con entusiasmo questo incarico e scelsi allora come tesi di laurea Hieronymus Bosch. Il libro sul Bruegel (I), per il quale feci parecchi viaggi, venne pubblicato nel 1923 poco prima di laurearmi (seconda ed. XIV). La mia tesi sul Bosch, rimaneggiata e pubblicata in lingua francese nel 1937, è stata premiata dalla Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Parigi col Prix Fould (IV).

L'interesse appassionato per l'arte italiana e per Michelangelo in particolare risale al mio primo viaggio in Italia, dove andai nel 1921 allo scopo di studiarvi i contemporanei italiani del Bruegel e la loro influenza su questi. Posso dire così che fu Bruegel a condurmi a Michelangelo. La profonda impressione suscitata in me al primo contatto con le opere di Michelangelo a Firenze e a Roma fu decisiva per il mio futuro orientamento spirituale. Mi proposi di ritornare in Italia per un soggiorno prolungato non appena fossi laureato. Infatti vi ritornai nel 1923, dopo aver conseguito la laurea all'Università di Vienna nel giugno 1923, e per tre anni vissi a Roma dedicandomi allo studio di Michelangelo. Su questi scrissi durante quel periodo i miei primi saggi su gli importantissimi disegni inediti del Codice Vaticano 3211 (2) e dell'Archivio Buonarroti (4).

Nell'inverno 1928–29 sono stato a Heidelberg, allora uno dei centri culturali più importanti della Germania e dove il Thode aveva insegnato. Vi preparai un lavoro sui tardi progetti architettonici di Michelangelo (6, completato in 8), soggetto ancora poco studiato fino a quel tempo, salvo da Dagobert Frey. Per i nuovi risultati di questi miei lavori giovanili conseguiti nel giugno 1929 la libera docenza all'Università di Amburgo, dove tenni dei corsi anche su Michelangelo, continuando al tempo stesso i miei studi michelangioleschi e pubblicando la voce Michelangelo nel Thieme-Becker, *Kunstlerlexikon*, 1930, vol. XXIV (7) e la mie nuove ricerche sulla Gioventù di Michelangelo (11).

A Parigi, 1934–39, ho raccolto il materiale per una grande monografia di Michelangelo pur continuando a pubblicare i risultati dei miei studi su Michelangelo (12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 23,

24, 26). In seguito al mio viaggio negli Stati Uniti nella primavera 1939, potei provvedere a tempo a traslocare a Princeton tutto il mio materiale michelangiolesco, prima dello scoppio della guerra.

Dal settembre 1939 abitavo a Princeton dove ho continuato a pubblicare articoli su Michelangelo (30, 32, 33, 34, 36, 37, 44, 48, 52, 60, 63, 64, 71, 89, 91) e dove la Princeton University Press ha pubblicato fino ad oggi 5 volumi della mia monografia di Michelangelo (VII, IX, X, XV, XVI). Inoltre, ho raccolto le mie conferenze al College de France su „L'Arte e Pensiero di Michelangelo” in un volumetto che è uscito in lingua tedesca (XI) ed ho pubblicato, anticipando la grande edizione, un'edizione in un volume su Michelangelo, edita da Del Turco, Firenze 1951 (XIII).

Pur restando Michelangelo al centro delle mie ricerche più appassionate, e tuttavia naturale che mi interessassi anche agli artisti che lo hanno preceduto e ispirato: Masaccio (74), Piero della Francesca (61 e 93), Domenico Ghirlandaio (83) e per l'arte del suo grande contemporaneo e rivale Leonardo (54, 62, 70, 90), come pure agli artisti che subirono l'influenza del suo genio: Pontormo (50 e 94), Tintoretto (79 e 88) e fuori d'Italia: Bruegel (50), Poussin (87), Velasquez (82 e 83), Delacroix (86).

Lo studio dei disegni e un campo che mi ha attirato fin da giovane, cioè da quando preparavo il Corpus dei disegni del Bruegel. Nel mio libro *History and Technique of old Master Drawings* (VIII) ho cercato di dare un riassunto dei miei studi sui maestri europei del disegno (vedi anche l'articolo 41).

Ho mantenuto un vivo interesse anche per l'arte del primo Rinascimento fiammingo (V, VI; 9, 35, 42, 43, 76, 77) e del Barocco nei paesi a nord delle Alpi, specialmente dei Paesi Bassi e Fiandra (Rembrandt 22, 38, 75; Vermeer 59), per il 600, 700 e 800 francese (80) (Poussin 53, 87; Watteau 65; Cezanne 1, 10, 25, 65) e anche per l'epoca classica dell'arte spagnola (Velasquez 47, 82, 83). Una nuova edizione ampliata e aggiornata del mio libro sul Bosch è in stampa.

Sto ora preparando il VI ed ultimo volume della monografia di Michelangelo che tratta dell'architettura.

Sono stato recentemente incaricato della preparazione del grande Corpus dei disegni di Michelangelo, lavoro che ho incominciato.

TOLNAY KÁROLY LEVELEI MAGYARORSZÁGRA

Tolnay Károly – Fülep Lajosnak

(1918 ?) Baden bei Wien, júl. 21.

Mélyen tisztelt Tanár úr!

üdülésem utolsó hetén, felkeresem Tanár urat soraimmal és kérem, hogy ne vegye zokon azt, hogy a Tanár úr iránt táplált őszinte hála és tisztelet ilyen vulgáris módon nyilvánul meg. Az ilyen levelek megírásának azért nincsen sok értelme, mert bennük nem mondhat semmi újat a tanítvány mesterének; azért van azonban jogosultságuk, mert a tanítvány, rút önzésével, nem képes belenyugodni abba, hogy a mester elfeledje őt. Azt hiszem, hogy ez a tulajdonképpeni oka annak, hogy én is tollat vettem kezembe.

Itt a nap legnagyobb részét olvasással töltöttem. Dostojewskij „Bűn és bűnhődése” volt az első héten fő olvasmányom. A könyvet természetesen alig bírtam kezemből kitenni. Egyetlen regényt nem ismerek, melyben ilyen mélyenjáró pszichológiai megfigyelésekre, ily nagyszerű jellemzésekre és az eseményeknek ilyen világos lebonyolítására akadtam volna. Maga Raskolnikow, sápadt arcával, tépelődő, magába zárkózott jellemével, egészen világosan áll szemeim előtt. De a többi szereplő is, kiket Raskolnikowon keresztül ismerünk meg és kik legtöbbször egész társadalmi rétegeket szimbolizálnak, ugyanannyira, „igazak” és örökké az emlékezetbe vésődnek, mint a főhős. –

Raskolnikow a regény középpontjában áll és mellette tettének áldozatai: Aljona Iwanowna a vén boszorkány és Lisabetha. Amidőn Aljona Iwanownát megöli, nem követ el elítélendő cselekedetet, de amikor Lisabethára emeli baltáját, már igen. E két etikailag egészen más minőségű tett egymás folyománya; de hangsúlyozandó, hogy az *előre meggondolt* tett *nem* ítéltető el; a pillanat ösztönös hatása alatt elkövetett gyilkosság jelent tehát csupán Raskolnikow jellemén aluli cselekedetet

és úgy érzem ez a titokzatos forrása annak, a regény minden lapjával növekvő rokonszenvnek, melyet az olvasó Raskolnikowval szemben táplál. (Azt hiszem, hogy Lukács György tévedett, amidőn etikáról szóló előadásai alkalmával, példa gyanánt felemlítette Raskolnikowot és azt mondotta, hogy a vén boszorkány meggyilkolása Raskolnikow jellemén aluli cselekedet volt.)

E két ellentétes tulajdonságú cselekedetet ellensúlyozza egymást. De midőn megismerjük Raskolnikownak Marmeladowhoz, Katharina Iwanownához, nővérehez, anyjához, de főleg Sonjához való viszonyát, akkor teljesen Raskolnikow javára dől el ítéletünk.

Rendkívül sokat lehetne e regényről írni. Én azért nem teszem, mert tudom, hogy Tanár úr mind-ezt amúgy is jobban tudja nálamnál.

Tudományos könyvek közül elolvastam Wölfflin: Die klassische Kunst c. művét és Schottmüller: Donatellóját. Ez utóbbit még nem fejeztem be.

Remélem, hogy Tanár úr is kellemesen töltötte és tölti a nyarat. Noha a szó szoros értelmében, nem leszek már ezentúl, sajnos Tanár úr tanítványa, mégis a szónak szélesebb alkalmazása értelmében örökké az kíván maradni

Tolnai Károly

Tolnai Károly – Fülep Lajosnak

Dr Fülep Lajos
tanár úrnak

Szováta
Marostorda megye.
(1918.) aug. 21.

Mélyen tisztelt Tanár úr!

Megkaptam k. levelét és köszönöm, hogy lehetővé tette a könyvek haza szállítását; a „Karamasoff-fi-
véreket” és a „Humanizmus” c. értekezését át fogom adni Csóry-nénak, hogy juttassa Tanár úrhoz.

A napokban olvastam el a Karamasoffokat, mely könyv igazán mély benyomást hagyott hátra bennem. Ha az események és jellemek, a gondolatok és lelki-indulatok tömkelegéből az egész epopeát egyetlen alapképletre akarnók visszavezetni, akkor a hatalmas mű úgy tekinthető mint Staretz Sossima bibliai szavainak megvalósulása, a dosztojewskiji empirikus élet síkján: „Mache dich selbst für die Sünden der Menschen verantwortlich. Ja es ist in Wahrheit so, wenn du dich nur aufrichtig für alle und alles verantwortlich machst, so wirst du auch einsehen, dass es in der Tat so ist, dass du allen gegenüber für alle schuldig bist.” Fedor Pawlowitsch Karamasoff meggyilkolása szolgáltatja az alkalmat a fenti szavak beteljesedésére. A regény szereplőinek lelkiösmerete annyira kimélyül, annyira érzékennyé válik, hogy a gyilkosságot magukra veszik, hogy felelőssé teszik magukat érte, noha voltaképpen egyikük sem hibás benne (persze a tényleges gyilkost, Szerdjackoffot kivéve). Dmitrij Fedorowitsch, ez a féktelen, szilaj természet, noha ártatlan a gyilkosságban, ily szavakra fakad: „An dem Blute meines Vaters bin ich unschuldig. Ich wollte ihn erschlagen, aber ich habe es nicht getan! Ich bin unschuldig! – Nun und dann noch für mich, in meinem Inneren, in der Tiefe des Herzens bin ich schuldig – das sind aber bereits privaten Angelegenheiten, das geht Sie, meine Herren, nichts mehr an.” Ezt mondja Dmitrij Fedorowitsch első kihallgatásakor a vizsgálóbíróknál és ebből kitűnik, hogy a pusztá szándékért bűnösnek tartja magát: ezt a „Hegyi beszéd”-ben Krisztus így fejezi ki: „Hallottátok, hogy megmondatott a régieknek: Ne ölj, mert aki öl, méltó az ítéletre. Én pedig azt mondom néktek, hogy mindaz, a ki haragszik az ő atyafiára ok nélkül, méltó az ítéletre.”

A kacér Gruschenkát annyira megrázza a gyilkosság híre, hogy a rendőrfelügyelő lábai elé veti magát, felkiáltván: „Ich bin es, ich! Ich Sündige, ich trage die Schuld! Meinetwegen hat er gemordet! Ich habe so weit gebracht!” Látjuk, hogy itt a lelkiösmeret még tovább megy, hogy felelőssé teszi magát, mert közvetve hozzájárulhatott a gyilkosság elkövetéséhez.

De mi ez, Iwan Fedorowitsch pokoli lelki kínjaihoz képest, aki „hallgatóságos beleegyezését” adta a gyilkossághoz (Szerdjackoff szerint) azáltal, hogy elutazott hazulról és egyedül hagyta atyját; az ő lelkiismerete oly mélyen nyúl bele a lélekbe, hogy a homályos kívánságokat, az óhajokat (nem pedig az aktív akarásokat, mint Dmitrijnél) is már bűnösnek bélyegzi; ő az atyagyilkosnak kiáltja ki magát mert –: „weil ich den *geheimen Wunsch* gehabt habe, dass der Vater sterben möge.” Ha a lel-

kiismeret ennyire kérlelhetetlenné vált, akkor valóban kiteljesedtek a krisztusi posztulátumok: „Ha pedig a te jobb szemed megbotránkoztat téged, vágd ki azt és vedd el magadtól; mert jobb néked, hogy egy vesszen el a te tagjaid közül, sem hogy egész tested a gyehennára vettessék.”

Végül Katerina Iwanowna is, egy extatikus pillanatában, magára veszi a bűnt és felkiált: „Oh, ich bin die Ursache des ganzen Unglücks, ich allein bin an allem Schuld!” És mindezeket az izolált, egymás ellen szegülő embereket összekapcsolja Aljoscha, mindegyik, mintegy Aljoschában találja meg önmagát, aki a „demütige Liebe” írtózas erejének birtokában, az ellenségeket barátokká teszi.

Aljoscha alakja tovább fejlesztése Myschkin hercegnek. Az „alázatos szerelem” megtestesülése mindkettő, de amíg az „Idiot”-ban e problémát még csak egy beteg, rendkívüli emberen, egy „félkegyelműn” tudta és merte demonstrálni Dostojewskij, addig a Karamazoffban közöttünk élő, egészséges ember az eszme hordozója. Érzem, hogy még végtelenül sokat lehetne írni e hatalmas műről, de inkább nem teszem. Abban a reményben, hogy még személyesen fogom hallhatni Tanár úr nézetét e regényről, hagyom abba elmélkedéseimet. Szeptember közepe táján ugyanis még itthon leszek a görög érettségi miatt.

Maradtam tanítványa és igaz híve
Tolnai Károly

Tolnay Károly – Fülep Lajosnak

Dr Fülep Lajos
tanár úrnak

Szováta
Marostorda megye. (Áthúzva:)
Budapest I. Lógodi utca 51.
(1918) szept. 5.

Mélyen tisztelt Tanár úr!

Megkaptam k. levelét és igazán végtelenül örültem annak, hogy a „Karamazoff fivéreket” helyesen értettem meg, de mindjárt hozzá kell tennem, hogy ez nem az én érdemem, hanem elsősorban az Öné, Tanár úr; mert, úgy vélem, hogy a dostojewskiji világ megértéséhez egy különös lelki dispozició elengedhetetlenül szükséges, és ezt a lelki hajlandóságot Tanár úr készítette elő bennem. Az evangélium olvasása kapcsán értettem csak meg igazán Tanár úrnak azon megjegyzését, hogy „Dostojewskij alakjai átélik a bibliát.”

Káldor barátommal beszéltem az átkeresztelés kérdéséről és ő is időszerűnek tartja a vallási ügyek elrendezését, akárcsak én. De mielőtt e lépést megtenném, még mélyebben szeretném áttanulmányozni az U.T.-ot, mert most a görög érettségire való készülés miatt, abba kellett hagynom a biblia olvasását. Mellékkörülményektől nem fogom magamat befolyásoltatni, de azért közölni szeretném édesatyámmal is tervemet – ki néhány nap múlva érkezik haza utazásáról.

Már régen megfogamzott bennem az elhatározás, hogy belépve a keresztyénségbe, ledöntsem az utolsó válaszfalat, amely a magyarságtól elválaszt. Most, az evangélium olvasása kapcsán, azonban beláttam azt, hogy nem egyedül ezért kell áttérnem, hanem azért is, mert az U.T.-ban van letéteményezve az az erkölcsi felfogás, amely mint egyedüli van hivatva megvalósítani az „alázatos szeretet” (Dostojewskij szava) eszményét. És egész életemben boldognak fogom magamat tekinteni, ha ebbe a világba éppen Tanár úr vezet be bennünket.

Midőn bocsánatot kérek, hogy csak most válaszolok Tanár úrnak,
maradtam

tanítványa és igazi híve
Tolnai Károly

Dr Fülel Lajos
tanár úrnak

Budapest
I. Lógodi utca 51. IV. em.
(1918.) Bécs, nov. 14.

Mélyen tisztelt Tanár úr!

Bocsásson meg, hogy csak most – négy heti itt-tartózkodás után írok Tanár úrnak, de azt hittem, hogy vidékre költözött, és csak Káldor leveléből tudtam meg, hogy egyelőre Pesten marad.

Engedje meg, hogy levelemben kizárólag művészeti és tudományos élményeimről számoljak be és a politikai és subjectiv-ethikai élményekről más alkalommal írjak.

A „Kunsthistorischer-Apparat”-nak szellemét és tudományos tendenciáját nagyjában megismerem már és első benyomásom igen kedvező volt. A komoly tudományos munkának minden előfeltétele megtalálható itten; a tanulás a kitűnő segédeszközök következtében természetesen gyorsabban megy mint odahaza, másrészt azonban éppen a még elolvasandó könyvek roppant halmaza örökösen nyugtalanítja az embert.

Olvasmányaim részint a szemináriumi dolgozatom tárgyára vonatkozó szakmunkák, részint pedig az általános tájékozódásra vonatkoznak. Utóbbiak ismét kétfélék: vannak olyan művek, amelyek methodologiai szempontból fontosak; ezeknél nem annyira az a tárgykör érdekel, melyről szólnak, mint inkább a szerző neve az irányadó. Vannak azután olyanok, melyeknél a szerző csak másodsorban jön tekintetbe, mert a legfontosabb az a művészeti anyag, amelyet feldolgoz.

Az előbbi (methodologiailag alapvető) csoportba tartozik Dvořák hatalmas műve: „Das Rätzel der Kunst der Brüder van Eyck”, amelyet már meglehetősen régen befejeztem, hogy Riegl „Holländisches Gruppenporträt”-jának olvasásához fogjak. Dvořák műve fejlődéstörténeti beállítás; módszere szigorúan induktív. Egyetlen festményből indul ki, a genti oltárból, hogy azután mindjobban kiszélesítse tárgyalásának irányát és egyszerű fokozással az észak-francia késő gothika jellemzésében érje el tanulmánya tetőfokát. A genti oltárt a művészettörténészek csak művészeti reakcióval vagy hirtelen stílusváltozással bírták megmagyarázni; a gotikus művészet idealizmusa és a van Eyck testvérek új realizmusa között csak az óriási ellentétet látták. Dvořák művében bebizonyítja, hogy az új realizmus nem született meg egyetlen éjszakán, hanem sokkal inkább a gothikus művészet realizmusára támaszkodva fejlődhetett csak ki. Mert a gothikus művészet is realistikus volt, csakhogy a természeti megfigyeléseket mindig csak az immár konventionálissá vált késő-antik sémának rendelte alá. Jan van Eyck nagy tette abban állott, hogy az évszázadokon keresztül felhalmozott naturalistikus megfigyeléseket egységes rendszerben foglalta össze és így feleslegessé vált az antik séma alkalmazása. Természetesen nem kísérlem meg ezt a háromszáz oldalas művet itt kivonatolni, de úgy érzem, hogy e könyv egyike legnagyobb tudományos élményeimnek. Az átgondolásban és okfejtésben valósággal művészi munka.

Riegl nagy művét még nem olvastam végig. Míg Dvořák szigorúan történeti alapon és induktíve jár el, addig Riegl filozófiai alapokon áll és módszere inkább deduktív. Riegl műve éppen e filozófiai beállítás következtében sokkal inspirálóbb Dvořákénál.

Löwy már megtartotta „Antrittsvorlesung”-ját, melyben az archeológia módszeréről, feladatairól és hatáiról beszélt. Felolvasása roppant érdekes volt, de talán még érdekesebb maga az ember, ez a lelkes Sokrates-arcú, pathetikus előadó.

A múzeumok és könyvtárak nagyrészt hozzáférhetők, az Albertina és Lichtenstein Gal. kivételével, amelyek be vannak csomagolva és utóbbi állítólag az elszállításra készen áll.

A diákokról nem írhatok sokat. Egy negyedéves hallgató (Benesch) messze kimagaslik a többiek közül. A tudásszomj mindegyikükben nagy, de alig egy-kettőnek van valami személyes viszonya a művészethez. Inkább a datálás a fontos, mint az analysis; barátot közöttük aligha fogok találni.

Üjből bocsánatot kérek hosszú hallgatásomért és remélem, hogy Tanár úr egészségi állapotában is

javulás állott be. Türelmetlenül és szorongó érzéssel várom a levelet, amelyről Káldor említést tesz, és amelyben etikai állásfoglalásomról fog ítélni Tanár úr.

Maradtam

igazi híve és tanítványa
Tolnai Károly

Tolnai Károly Lukács Györgynek

Firenze, 3.III.69.

Kedves Lukács György,
szükségem volna Popper Leo életrajz adataira (rövid curriculum vitaere) és bibliográfiájára. (A kitűnő Bruegel cikke kívül nem ismerem munkásságát.)

Popper Leo fiatalkori barátod volt; feltételezem, hogy segítségemre lehetsz. Köszönöm fáradozásodat.

Sokszor üdvözlő, baráti kézszorítással

Tolnai Károly

Tolnai Károly Lukács Györgynek

ápr.4.1969.

Kedves Lukács:
köszönöm Popper Leora vonatkozó kedves soraidat. Írtam Hilde Koplenignek. De Tőled még csak egyet: mindeddig feltételeztem, hogy Popper magyar születésű volt; most, hogy hallom, hogy a Fackel-ba írt, kérdezem, hogy nem volt-e osztrák? Ugyanis szeptemberben, amikor Bruegelről kell előadást tartanom Bp-en (és amikor nagyon remélem, hogy személyesen találkozni fogunk!) Poppert is evokálni szeretném ma is gyönyörű, de elfeledett Bruegel-cikkével kapcsolatban.

Melegen üdvözlő

Tolnai Károly

Tolnai Károly Lukács Györgynek

30.X.69.

Kedves Lukács,
melegen köszönöm levelét, Popper Leo két legszebb cikke magyar fordításának közléséhez, nézetem szerint, egy bevezető tanulmányra (vagy Előszóra) volna szükség az egyetlen ma élő és erre hivatott Lukács György tollából.

Ha ezt megírná, nagy örömmel javasolnám Popper cikkei közlését magyar művészettörténeti folyóiratban.

Nagyon örülnék, ha májusban viszontláthatnám; őszinte barátja:

Tolnai Károly

Tolnai Károly Lukács Györgynek

Firenze, 10.I.70.

Kedves Lukács:
már írtam Pestre a Popper Leo publikálását illetőleg és várom a választ. Én írnék egy rövid előszót és emellett közölném a Maga Pester Lloydban megjelent nekrológusát. Kérem ennek másolatát mihamarabb nekem beküldeni.

Köszönöm szívességét.

Sok-sok jó kívánsággal 1970-re és a májusi viszontlátás reményében

híve

Tolnai Károly

Tolnay Károly Lukács Györgynek

1970.II.23.

Kedves Lukács:

köszönöm a Popper Leo nekrológusát: ebben röviden de velősen a legényegesebb pontokat elemzi. Ezt teljes egészében kell majd közzétenni, a Popper cikkek bevezetéseképpen. Én egészen rövidre foghatom mondókat, mivel Popper Leo nem volt tulajdonképpen művészettörténész, hanem igen jelentékeny critique d'art volt. Persze közvetve ez nagyon fontos a művészettörténet szempontjából is!

Pestről várom a választ, hogy melyik folyóirat volna a legalkalmasabb a publikálásra.

Sokszor köszönöm, hogy megszerezte kitűnő fiatalkori írását!

Meleg kézszorítással

Tolnay Károly

Remélem májusban láthatom Magát Pesten.

Tolnay Károly Lukács Györgynek

Firenze, 1970.jún.1.

Kedves Lukács:

ma beküldtem Vayernak (Ménési út 49) a Maga Popper megemlékezését (1911) és az én rövid bevezetésem (németül). Popper Bruegel cikke a Szépművészeti Múzeum könyvtárában tudtommal megvan (Kunst und Künstler, 1910); a Rodin-Maillol cikkről Magának van egy példánya (én küldtem be). A Popper cikkek jó fordítása nehéz probléma; nem lehetne-e Eörsihez fordulni?

Az októberi viszontlátás reményében,

meleg üdvözléssel és jókívánságokkal

Tolnay Károly

Tolnay Károly Lukács Györgynek

Firenze, március 9.71.

Kedves Lukács György:

egészségi okokból, sajnos, nem jöhetek májusban Budapestre. És ezt legfőképp azért sajnálom, mert tavaly megkezdett dialógusunkat nem folytathatjuk egyelőre...

Abban a reményben, hogy 1972 májusában pótolhatom az elmulasztottakat,

hűségben és meleg üdvözléssel:

Tolnay Károly

P.S. A Popper cikkek megjelennek az Acta-ban ebben az évfolyamban (1971).

Tolnay Károly Szabolcsi Miklósnak

15.10.78

Kedves Professor Úr:

Kérdem, vajon megkapta-e „Ferenczy Noémi” cikkem különlevonatát?

És általában, jó volna már tudnom, hogy augusztus havában mi történt az MTA-ban? Úgy várom a választ, mint a túlóldali francia hölgyecske!!

Szívélyes üdvözléssel

Tolnay K.

Firenze, 27.I.'80.

Kedves Professor Úr,

elkésve köszönöm kedves karácsonyi és újévi jókívánságait és remélem, hogy közös ügyeink végre

eredményre vezetnek. Lukács Gy. Heidelbergi Esztétikájának (2. és 3. fejezet) gépelt kéziratát nemrég beküldtem a Lukács Archívumnak, „örök letétként”.

Baráti üdvözléssel és kézsókkal k. feleségének:

Tolnay Károly

Tolnay Károly Szabolcsi Miklósnak

Firenze, okt. 1.'80

Kedves Miklós Barátom:

Örültem szept. 13-i levelednek, amelyben közölted velem, hogy „teljes egyetértésben” Szentágothai Elnökkel, „a következő akadémiai közgyűlésen” megválasztanak engem is akadémiai tiszteletbeli taggá. Tudom azt is Sötértől, hogy ő is – már korábban – ezen a nézeten volt és ily irányban működött. A megválasztás után, a hagyomány szerint, székfoglaló előadást tart az Akadémián az újdonsült akadémikus – ezért arra lérek, hogy lehetőleg postafordultával közöld velem, hogy mikor szokott lenni az őszi, következő akadémiai közgyűlés?

A „Vasárnapi Kör” c. új kiadványának örültem; nézetem szerint kitűnő a felépítése és sok szép levet, esszé, emlékeztet idéz, amely feleleveníti bennem a gyönyörű emlékeket az izgató összejövetelekre 1915 és 1918 között és a rendkívül magas színvonalra. Hézagpótló mű és igen jó kezdet.

Baráti szeretettel üdvözlünk Benneteket

híved

Tolnay Károly

Tolnay Károly Pávay Jolánnak

Firenze, jan. 12. 1981

Kedves Jolánda:

... Vajon megjelent-e a Béni Album (mármint Ferenczy Béni) Budapesten? amelyet Réz Pál szerkesztett? Ez érdekelne; ebbe én is írtam egy cikket. Nagyon sok a munka itt (és a munkabírásom redukált); most jött ki a Corpus dei disegni di Michelangelo 4-ik, (utolsó) kötete –; boldog vagyok, hogy ezt is megértem...

Mihelyst időm engedi, bővebben írok, addig is, újra B.U.É.K.

Magának, kedves Jolánda,

szíves üdvözléssel

T. Károly

Mellékelek egy kis „köszöntőt” Cs. Szabó L. 75-ik születése napjára, Laci boldog volt.

SZEMLE

TEKE ZSUZSA: Hunyadi János és kora

Gondolat, Bp. 1981. 233 l., 41 kép (Magyar História)

A magyar történelemnek egy kiemelkedő személyiséggel fémjelezhető, fontos eseményekben bővelkedő és jelentős mozzanatokkal karakterizálható évtizedeit elemzi a kötet. A 15. század második negyedének képe térben és időben igen tág keretet kap benne. A keresztény Európa fogalmával és a földrajzi-ideológiai egység több évszázados történetének bizonyos csomópontokat kiragadó bemutatásával indul és a török-kérdés Mátyás-kori helyzetének summázásával zárul. A könyv terjedelméhez képest igen bő európai áttekintés indokolt, mert nem áll a Magyar História sorozat olvasója rendelkezésére olyan mű, amelynek segítségével képet alkothatna magának a korszak történetéről.

A könyv sokoldalúan jellemzi Hunyadi Jánost. A korábbi munkákhoz képest tekintélyes részt kap benne Hunyadi János egyénisége, kormányzói tevékenysége és V. László-kori működése is. A könyv vizsgálódási irányát talán a vallási-ideológiai motivációk felé lett volna érdemes kiszélesíteni. Kevésbé elemzett például Hunyadi és a Hunyadi család vallásossága, a hadvezérnek az obszerváns ferencsek és Kapisztránói János tevékenységéhez való viszonya.

A kötet illusztrációs anyaga sorozati problémát vet fel. A Magyar História egyes köteteit körülbelül 40 kép díszíti. Ezek a tárgyalt korszak fő szereplőit és jelentős eseményeit mutatják be. A képek, szobrok és metszetek többnyire a korszak művészeinek alkotásai. A képjegyzékből, véleményünk szerint, igen keveset tud meg az olvasó a művekről. Nem jelzi például a készítés helyét, idejét és az őrzési helyet sem. Különösen zavaróak e hiányok a recenzió tárgyát képező kötet 15. képénél. A reprodukció a „Zsigmond páncélos sereg élén” címet viseli. Valójában Kolozsvári Tamás 1427-ben festett garamszentbenedeki oltárának Kálvária táblájáról láthatunk egy részletet a könyvben, mely a keresztrefeszítés-téma századosát ábrázolja, katonái élén. A művészettörténeti irodalom e ponton legfeljebb annyi feltételezést enged meg, hogy a centurio arcának megfestésekor Zsigmond jól ismert vonásait használta fel a festő, avagy rejtett portréről van szó.

A sorozati problémák közé tartozik az irodalomjegyzék kérdése is. Az irodalomjegyzék – nyilván a hozzáférhetőséget tartva szem előtt – csak az utóbbi évtizedek irodalmából ad ízelítőt. Ez a megfontolás azonban aránytalansághoz, hiányos információnyújtáshoz vezet, mert éppen a forráskiadványok, a terjedelmes összefoglaló munkák esnek ki a jegyzékből.

WT

B. BOBROVSZKY IDA: A XVII. századi mezővárosok iparművészete

(Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen)

Akadémiai, Bp. 1980. 156 l., 131 kép

A jó témaválasztás fél siker. Ugyanakkor a munkába vett kutatási részterület határainak találó kijelölése a kutatói érettséget is bizonyítja. Bobrovsky Ida nagyon is helyesen döntött akkor, amikor kikerülte a magyar késő reneszánsz protestáns iparművészet átfogó korpuszának kísértését, és erőfeszítéseit a téma eddig legkevésbé feltárt – s ráadásul a hazai kutató számára legkézenfekvőbb –

részterületére, az alföldi parasztvárosok emlékanyagának vizsgálatára koncentrált. Ennek a helyes döntésnek köszönhető az, hogy munkája során imponáló mennyiségű és minőségű, sohasem látott – sokszor nem is sejtett – új anyagra bukkant, és ez az anyag épp újszerűsége okán kívánta meg a nem kevésbé újszerű vizsgálati módszer kialakítását.

Példaszerű a tanulmányban a településtörténeti, várostörténeti, valamint a társadalom- és ipartörténeti háttér terjedelmileg visszafogott, ám metodikailag annál gazdagabb felvázolása, mellyel az iparművészettörténet szerző több tekintetben megelőzte a historikusokat és az etnográfusokat. A tárgyak funkcióik szerinti, tipológiai katasztere jól egészíti ki és szemlélteti a társadalomtörténeti háttér felvázolásának konklúzióit. Az anyag bemutatása városok, mesterek, tárgytípusok és stílári impulzusok szerinti csoportosításban történik. Bobrovsky nagy súlyt fektet arra is, hogy a ráncmaradt emléanyag „hézagait” az írott források adataival próbálja kitölteni, a célból, hogy a feltételezhető teljes művészeti termés műfajok, stílusáramlatok és funkciók szerinti megoszlását minél pontosabban rekonstruálja. Ez segít abban, hogy plasztikusan tudja érzékelteni a címben jelzett három város – Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen – és negyedikként a vizsgálatba bevont másik tiszántúli „metropolis”, Nagyvárad ötvösségének és iparművészetének eltérő funkcionális és stílári jegyeit.

A dolgozat konklúziója meggyőzően bizonyítja, hogy a parasztvárosok késő reneszánsz iparművészete nemcsak létezett, nemcsak alig sejtett gazdagságú emlékanyagot örökölt ránk, hanem – minden erdélyi igazodása ellenére – egyéni arcú, határozott identitású, minden mástól elkülöníthető művészeti irányzatot is teremtett. Ezen belül két elváló régió léte is bizonyítást nyert; a törökösebb és a barokk elemeket korábban befogadó tiszáninneni emlékcsoport, valamint az Erdélyhez jobban kötődő, reprezentatívabb és hagyományörzőbben reneszánsz tiszántúli anyagegyüttes viszonylagos önállósága.

A kitűnően rendszerezett, gazdag adattári és bibliográfiai segédlettel kiegészített tanulmány egy jelentős új területtel, az összképet nemcsak gazdagító, hanem jelentősen meg is változtató új emlékcsoporttal gyarapítja késő reneszánsz művészetünkről kialakult korábbi képünket. Ugyanakkor olyan időszak hazai művészetének terebélyes „fehér foltját” sikerült kiküszöbölnie, melyben az építési tevékenység gazdasági okokból, a képzőművészet vallási tiltás folytán pangott, s a bemutatott iparművészeti ágak alkotói termése képezte a helyi társadalom művészeti igényének kielégítése szempontjából a döntő tényezőt. Így ezek az ötvösművek és textíliák joggal tekinthetők a hódoltság kori magyar protestáns civistársadalom sajátos ízü „grand art”-jának.

Theisler György

NAGYBÁKAY PÉTER: Magyarországi céhbehívó táblák
Corvina, Bp. 1981. 63 l., 48 kép

A rendkívül gazdag – jórészt eddig feldolgozatlan – anyagot bemutató, ismeretterjesztő célú összefoglalás olvastán a legnagyobb erőfeszítéssel sem talál kritikus tollhegyre kíváncsozó hibákat-hiányosságokat a recenzens. Ebben közrejátszik a szerencsés témaválasztás is; a közgyűjteményeinkben őrzött ilyen tárgyú emlékek mennyisége ugyanis pontosan egy ekkora terjedelmű tanulmány „szerves nyersanyagát” kínálja. Így nyugodtan nevezhetjük a vonzó könyvecskét a választott terület olvasmányosan megírt tudományos kiskorpuszának.

Nagybákay egyéni szakmai erényei annyiban adódnak hozzá az anyag meghatározta keretek kedvező adottságaihoz, hogy széles látókörű, interdiszciplináris beállítottságú tudós lévén, képes választott témáját a legkülönbözőbb tudományok metodikájával megközelíteni. A céhek szervezettörténeti bemutatását, a vizsgált tárgyak funkcióját, használatuk szokástörténetét s európai elterjedésük feltérképezését a történettudomány és a néprajz együttes alkalmazásával – mintegy a történeti etnográfia sajátos módszerével – végzi el. Ezután mutatja be kronológiai egymásra rétegzettségében a gazdag hazai anyagot, melyet a heraldika, az ikonográfia, a technikatörténet, a stíuselemzés és a népművészeti aspektus külön-külön és együttes alkalmazásával – komplex néprajzi-művészettörténeti-kultúrhistoriai metódussal – vizsgál és értékel. A könyv bibliográfiai és topográfiai segédlete is mintaszerűen precíz és áttekinthető.

Theisler György

WEINER PIROSKA: Faragott mézeskalácsformák
Corvina, Bp. 1981. 42 l., 52 kép

Az ipartörténet, a tárgyi néprajz és az iparművészet határmezsgyéjén mozgó sajátos műfaj fél évezredes történetébe és egy jelentős gyűjteményanyagába nyújt bepillantást a gondolatgazdag tanulmány és a vonzó színességű képválogatás. A céhes iparág történeti háttérét – a rendelkezésre álló terjedelmhez képest – kissé túlrészletező írásból plastikus képet kapunk a formafaragás eredetéről, földrajzi elterjedéséről, s a hazai ilyen irányú praxis nemzetközi összefüggéseiről.

A kötet egyoldalúságát az okozza, hogy a tárgyalt és bemutatott anyag zöme egy – a múlt század vége óta alig gyarapodó – központi közgyűjtemény, az Iparművészeti Múzeum kollekciójára épül. Ez a már-már „arisztokratikus” zártság oda vezet, hogy az élénk tárt anyag inkább tűnik egy műgyűjtéstörténeti indítékú szakkatalógus előtanulmányának, mint a popularizálódott, népszerű műfaj kereszttmetszetét megmutató, népszerűsítő összefoglalásnak. Vidéki múzeumi séták során ugyanis e nagy múltú mesterség egészen más ízű, formakultúrájú hazai variánsai vésődnek a néző emlékezetébe. Mindez azonban csak a jelen mű és a tanulmánynak teret adó sorozat koncepciójának ellentmondása, s cseppet sem von le a gondosan, szakszerűen megírt és megszerkesztett kötet önmagában vett értékeiből.

T. Gy.

Magyarország története 1790–1848. I–II. Főszerk. Mérei Gyula, szerk. Vörös Károly
Akadémia, Bp. 1980. 1456 l., 520 kép (Magyarország története V.)

Annak ellenére, hogy a másfél ezer oldalas történeti szintézis zárófejezetében mindössze 14 oldal jutott a tárgyalt félszázad képzőművészeti életének bemutatására, a magvas tömörségű összefoglalás a művészettörténetek számára is sokatmondó és újszerű jellemzése a korszak hazai építészetének, plasztikájának, iparművészetének és festészetének. Vörös Károly avatott tollú írása elsődlegesen a történetírásunkban az utóbbi évtizedben kibontakozó „művelődéstörténeti reneszánsz” új szempontokban gazdag, friss szemléletmódját tükrözi. Vörös Károly számára a periódus művészeti – s művészetpótló – produktuma nem pusztán a ránk maradt muzeális szelekciójú anyag számbavételére, rendszerezésére és méltatására-elemzésére csábító apropó, hanem tudatosan keresi a társadalom összetett igény-struktúrája, valamint a rendelkezésre álló, s az elvárásoknak megfelelni igyekvő alkotók történeti szembesülésének sajátos eredőjét is. Ez a metodikai megközelítés akkor is gyümölcsöző, friss és újszerű, ha – mint esetünkben – a történetész szerző nem is vállalkozik a tényleges alkotói termés értékközpontú esztétikai elemzésére, s a társadalmi rétegigények szerinti differenciáltabb bemutatására. Adósunk marad továbbá a vizsgált hazai anyag és a társországok egyidejű művészeti termésének összevetésével is. Viszont teljesen új és merész kísérlet Vörös Károly részéről az, hogy külön szól a honi nemzetiségek képzőművészeti kultúrájában körvonalazódó önállósuló tendenciákról, melyek kutatása mindeddig elkerülte a magyar művészettörténetírás figyelmét.

Theisler György

GÁBOR ISTVÁN: A Vigadó története
Zeneműkiadó, Bp. 1978. 158 l., 45 kép

Bátor feladatra vállalkozott a zenetörténetész-zenekritikus szerző, amikor a főváros egyik legjelentősebb kulturális funkciójú műemléképületének történetét az egykor a falai közt zajlott élet krónikájával egyetemben vázolja fel. Gördülékeny stílusú, színes írása másfél száz év koncertéletének, s egyéb kulturális, avagy politikai eseményeinek hű felidézése. Annál meglepőbb, hogy Gábor emellett arra is vette a fáradságot, hogy végigolvassa és ismertesse a Pollack Mihály-féle Redout és a Feszli Frigyes tervezte mai épület építéstörténeti szakirodalmát is. Így írása a jelentős műemlék építéstörténetének fontosabb állomásairól is tudósít. És annál sajnálatosabb, hogy – bár a tucatnyi kortársi sajtóidézettel mellett Kismarty Lechner Jenő, Sódor Alajos és Czagyány István véleményeit is ismerteti a Feszli-féle épület „védelmében” – a legfontosabbról: Vámos Ferencnek a feszli életmű értékelésében fordulópontot hozó tanulmányáról megfeledkezett.

T. Gy.

TELEPY KATALIN: Telepy Károly

Corvina, Bp. 1980. 30 l., 63 kép (A Művészet Kiskönyvtára)

„Édesapja, Telepy György – dédapám testvére – a magyar színjátszás úttörői közé tartozott”, írja Telepy útrabocsátó közegét vázolv a kötet szerzője. Ez az önmagában tiszteletreméltó családi-rokoni kötődés nyomja rá a bélyegét az élvezetes stílusú tanulmány majd egészére. A segédletekkel együtt 30 oldalas szöveganyagot olvasva ugyanis már-már érthetetlen, hogy a tanulmány írója még a 16. oldalon sem jut el Telepy művésszé válásának kezdetéig. Az egyébiránt izgalmas és jól összefoglalt kultúrhistóriai-családtörténeti háttér egy tízeekkora terjedelmű feldolgozás elején is hosszú volna. Amikor végre a szerző rátérne az érett művész pályaalakulásának ismertetésére, tolla ismét vakvágányra téved; indokolatlanul agyonrészletezi annak a művészetpolitikai-szervezői szerepnek a taglalását, melyet Telepy a Képzőművészeti Társulat élén töltött be. Bármily kíváncsian várjuk tehát, hogy mikor olvashatunk végre magukról a művészekről, ezek bemutatására csak az utolsó három oldalon, egy sematikus tematikai osztályozás keretei közt kerül sor. Így a könyv olvasója azt kénytelen nyugtázni, hogy egy – egyébként nem érdektelen – adattári emlékezőanyag ismertetésén túl a szerző tulajdonképpen adós maradt témájának monografikus rendszerezettségű feldolgozásával.

T. Gy.

Budapest története a forradalmak korától a felszabadulásig. Szerk. Horváth Miklós
Akadémiai, Bp. 1980. 665 l., 311 kép, 3 melléklet (Budapest története V.)

A tiszteletet parancsoló méretű kötet az ismert sorozat zárórésze. A benne egybefűzött tanulmányok hét szerző – különböző indítékból írott – szövegrészeinek összeötölvése. Vagy inkább félcelése? Ez okozza azt a frenetikus aránytévesztést, hogy a fővárosi munkásmozgalom és a várospolitikai élet tárgyalása túlméretezett (ezek ugyanis Gerelyes Ede és Tarjányi Sándor kandidátusi értekezéseinek adaptációi), míg az egyéb fejezetek többsége elnagyolt, vagy éppen mikroszkopikus méretűvé zsugorodott.

Ez utóbbi sorsra jutott a főváros kulturális és művészeti életét tárgyaló három fejezet is, ami annál sajnálatosabb, mivel a tárgyalt korszakban a nemzetiségi területek önálló arcú kultúrcentrumainak elvesztése folytán, a trianoni Magyarország szellemi élete fokozottan Budapest-centrikussá vált.

A legkiegyensúlyozottabb résztanulmány Gerelyes Ede írása a Tanácsköztársaság művészeti életéről. Ennek azonban a bántó egyoldalúsága, hogy túlföntül az intézményhálózat módosulásaira koncentrált, és alig szól valamit az e hónapokban született műalkotásokról.

Preisich Gábor fejezete a városkép és a fővárosi építészet két világháború közti alakulásáról jól megoldott, szakszerű összefoglalás, ám az összterjedelem ismeretében megérdemelt volna kétannyi oldalszámot is.

A legproblematisabb rész Lackó Miklós 38 oldalas, röpke áttekintése 25 év fővárosi irodalmi-színházi-zenei-film- és képzőművészeti életéről. Ebből a képzőművészeti területre mindössze 3,5 oldal és 1 azaz egy kép jutott. A korszak művészeit a jószándékú történész-szerző akadémikusokra, modernekre, modernebbekre, álmodernekre és „különböző formaelvű” szocialista művészekre osztja. Ugyanakkor elég szakszerűen szól az építészet párhuzamosan élő áramlatairól, csakhogy teljességgel feleslegesen, mivel ezeket Preisich már hússzoros terjedelemben korábban megírta.

Summa summarum, a kötet szerkesztői helyesebben jártak volna el akkor, ha a kulturális-művészeti fejezetek megírására a várostörténeti kérdésekben is jártas irodalomtudósokat és művészettörténészeket kértek volna fel. Hasonló következtetést sugall a kötet képanyaga is, melyből hiányzik Derkovits Gyula, Ferenczy Noémi, Bokros Birman Dezső, Mészáros László, Szőnyi István és Medgyessy Ferenc legalább egy-egy jellegzetes – netán a várostörténeti szemlélettől sem idegen – „budapesti témájú” művének reprodukciója.

Theisler György

KARÁDI ÉVA – VEZÉR ERZSÉBET: A Vasárnapi Kör. Dokumentumok.

Gondolat, Bp. 1980. 408 l., 24 képtábla

Eszméltető erejű dokumentumválogatást vehet kézbe a szép kiállítású kötet olvasója. A Függelékben

közölt kislexikont lapozgatva, joggal ámulunk el azon, hogy az eleddig tudatunk megannyi távoleső rubrikájába sorolt életutak és művek mily lenyűgöző névsorba egyesülnek a mindeddig csak sejtett, ám végig nem gondolt – konzekvensen először e kötetben érvényesített – új rendezési szempont jóvoltából. Fantáziánk el-eljátszadozik avval a gondolattal, hogy milyen és mekkora is volna az a képzetbeli könyvespolc, melyre a Kör résztvevőinek összes műveit – netán valamennyi nyelvi verziójukkal egyetemben – összegyűjtenénk. Ha pedig az elsődleges írói termést a reflexiókkal, a tagok munkáit méltató, elemző s feldolgozó művekkel is kiegészítenénk, akkor nem is kis könyvtárra való munkát kéne számba vennünk.

Nemzeti kultúránk e páratlan kincsestárának kései „repatriálása” terén jelentős előrelépés, mondhatni frontáttöréssel felérő tett a jelen válogatás közreadása. A művészettörténész elfoglaltságával nézve-lapozgatva a szép kötetet, azonban komoly hiányosságok is szemünkbe ötlenek.

Vezér Erzsébet történeti áttekintése olyannyira Vasárnapi Kör-centrikus, hogy az általa szentesített protokoll-listából – az egy Gergely Tibor kivételével – kimaradnak a társutas képzőművész és muzsikusi résztvevők és az általuk jelzett művészi irányzatok említésére sem történik utalás. Pedig a Ferenczy testvérek és Nemes Lampérth József, Bartók Béla és Kodály Zoltán dokumentálhatóan szoros szálakkal kapcsolódtak a körhöz, s nem is csak annak rangos művészettörténész-szekciójához. Hasonlóan vérszegény Lesznai Anna „vonzáskörének” felvázolása is, amely Jászi Oszkártól, Szabó Ervintől Madzsar Józsefen át József Attiláig és Vilt Tiborig ível. Említetlenül marad Pogány Kálmán neve és az *Ars Una* folyóirat szerzőinek köre is, melyben a „vasárnaposok” újbóli összefogására történt kísérlet, ha nem is egy helyre, de legalább egy lap hasábjaira. Mint tudjuk, nem is sikertelenül.

Karádi Éva eszméletörténeti összefoglalása túlonként koncentrálna a csoportosulás filozófiai kérdéskifejtéseire, mintha nem venné észre, hogy a tagok legjelentősebbjeinek életművei az esztétika, a filmelmélet, a művészetszociológia és a művészettörténetírás terén produkáltak maradandó eredményeket. Ezek világnézeti aspektusai, vizsgálati módszereik filozófiai háttére nem kevésbé érdekfeszítő, mint a szakbölcselő tagok eszméletörténeti fejlődésvonala.

Annál inkább szembeütő mindkét szerző filozófiatörténeti elfoglaltsága, mivel az általuk válogatott és gondozott dokumentumok többsége is a művészettudományok körébe sorolható, s elsődlegesen azok mai művelőinek érdeklődésére tarthat számot.

Theisler György

KATHY IMRE: Medgyaszay István

Akadémia, Bp. 1979. 48 l., 61 kép (Architektúra)

Medgyaszay az építészetben a múlt század végén bekövetkezett forradalmi változások építészé volt. E változások részben az életmód és ennek kapcsán az építészettel szemben támasztott igények átalakulásában, részben új anyagok (elsősorban a vasbeton) és technológiák megjelenésében mutatkoztak. Az eklektikával szemben teret hódított az új szemlélet és stílus, a szecesszió, az európai fejlődésben utolsó mindent átfogó művészeti mozgalom.

Kathy Imre könyvének első részében tömör ismertetést adja e nagy horderejű változások lényegének. Fontos jellegzetességként emeli ki, hogy a szecesszió építészetében nem volt városrendezési koncepció kidolgozására szükség, mivel a megelőző korszak ezt a feladatot megoldotta. Hangsúlyozza továbbá, hogy a megelőző korszak olyan magas kivitelezői szakmai színvonalat teremtett, amely lehetővé tette a szecesszió legmerészebb terveinek a megvalósítását is. A magyar fejlődés legkiemelkedőbb jellegzetességét a népi építészethez való fordulásban látja. Mint írja, ezzel egyedülálló karaktert kölcsönöz a magyar szecessziós építészetnek és ezzel válik egyben európaivá is.

Medgyaszay legnagyobb érdeme, hogy felismerte az új lehetőségeket: „új életfeltételek számára, új technika segítségével új életkeretet teremteni” (14. l.). Az életmű tárgyalása és bemutatása során kialakul az olvasó előtt az a folyamat, miként formálódott ki az egyéni tehetségből és az elsajátított stílárús kifejező eszközökből, európaiból és népiből a „lehetőségeknek” megfelelő, sajátos, „medgyaszays” építészet.

A Medgyaszay-monográfia jellegzetesen építész szemmel megírt könyv. Az épületeket a feladatmegoldás, a funkció-szerkezet-forma szempontjai alapján elemzi és mutatja be. Nagy erénye a könyvnek a műleírások stílusa: szemléletes, szakszerű, világos nyelvezet, amely az épület legfontosabb jellegzetességei mellett a benne megvalósított újszerű megoldásokra is rámutat.

Rendkívül gondos munka eredménye a kötet nagyobbik hányadát adó fénykép- és rajzanyag. A tervrajzok többsége Medgyaszay eredeti rajza, míg a fényképek zömmel egykorú felvételek. A szerző alaposágát dicséri e nagyszerű anyag összeállítása.

A kötet felsorolt erőnei alapján az Architektúra sorozat legjobban megírt kötetei közé tartozik.

Hajnóczy Gábor

EGRI MÁRIA: A szolnoki művésztelep

Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 227 l., 84 kép

A szolnoki telep alapításának 75. évfordulójára megjelent reprezentatív kötet a protokolláris tiszteletadás, a topográfiai-lexikális anyagfeltárás és a tudományos feldolgozói szándék sajátos ötvözete.

Egri Mária számos sikeres monográfia szerzőjeként bizonyította, hogy széles tájékozódási, összefoglaló látású, s avatott tollú művelője szakmájának. Nem az ő szakírói elégtelensége okozta tehát azt, hogy e csoportmonográfia igényét szuggesztív ünnepi kiadvány jószerével csak a könyvkötők jóvoltából kötetbe sorolódó, külön tanulmányok laza füzérévé sikeredett.

A topográfiai kiindulópontú lexikális anyaggyűjtés ugyanis a legtrikább esetben eredményez a művészettörténeti vonulatok, irányzatok vagy stílusáramlatok megragadását elősegítő, szerves összetételű szakmai nyersanyagot. Nagybánya, Vásárhely vagy Szentendre monográfusai a megmondhatók, hogy mennyi kínzó szakmai-etikai-metodikai dilemma fakad ebből a makacs tényből. Szolnok esetében ráadásul a legrégebbi alapítású, a leghosszabb életű – és a talán legeklektikusabb arculatú – lokális iskolával állunk szemben, melynek feldolgozását még az alföldi festészet szélesebb panorámájával kapcsolatos téves szakirodalmi beidegződések is jócskán megnehezítik.

Mindazonáltal az imponáló adatgazdagságú tanulmány számos részlete tartalmaz találó, újszerű meglátásokat, s nyújt maradandó, emlékeztető olvasmányélményt. A tisztító-szűrő hatású történeti távlat is indokolja, hogy a legérettebb fejezetnek a Pettenkofftól Fényes Adolfig terjedő első korszak összefoglalását, az annak műfaji, ábrázolási típusbeli és stílári jegyeivel foglalkozó elemzéseket érezzük. Ekkor ugyanis valóban úgy tűnik, hogy az itt tevékeny festők művei közt több az összefűző, közös vonás, mint az eltérés.

Századunk első felének szolnoki művészete a minőség tekintetében is heterogénebb, s a stílári tájékozódás terén is többarcú, mint a megelőző periódus. Az ekkor itt működő művészek legjelesebbjei ugyanakkor tagjai voltak más – helyi vagy eszmei – csoportosulásoknak is (pl. Aba Novák és Patkó a római iskolának, Bernáth a Greshamnek).

Az utóbbi évtizedek művészetei alkotói természetesen áttekintése arról tanúskodik, hogy a szerzőben megvan az a szakmai bátorítás, hogy élő-formálódó életművekről is a történetész szemével alkosson véleményt. E – gyakran találó – meglátások azonban legtöbbször kényszerűen nélkülözik a feldolgozáshoz elengedhetetlen egységes szempontrendszert.

Theisler György

SZÉKELY ANDRÁS: Kandinszkij

Gondolat, Bp. 1979. 226 l., 69 kép, 5 színes melléklet (Szemtől szemben)

A vonzó kiállítású kötet több ténnyel tanúsít. Székely András kiadói szerkesztőként megtanult könyvet csinálni, publicistaként elsajátította a művészekről-művészetéről élvezetesen szólás mesterségét, így írása kevés munkát ad a recenzensnek. Jól eltalált a könyvben az életrajzi, a dokumentatív és az elemző-értékelő szövegrészek aránya. Ami az idézett Kandinszkij-írásokat illeti, Székely könnyű helyzetben volt, mivel századunk egyik legműveltebb és legelmélyültebb alkotó-teoretikusának gondolatait közvetíthette. Érzéketlen és mértéktartó a művész személyiségének származási-nyelvi-kulturális összetettségét tárgyaló fejezet is. Nagy érdeme a könyvnek, hogy a szerző bevonja vizsgálódása körébe a Kandinszkijjal kapcsolatba-kölcsönhatásba került festők, írók, muzsikások széles körét, köztük nem egy magyar származású művészt is. S ez nem is kis tájékozottságot követelt századunk kulturális-művészeti mozgalmainak szövevényében az „ismeretterjesztő” munka írójától. A kandinszkiji életútja helyszíneinek és kapcsolódásainak végigkövetése ugyanis a század jóformán valamennyi jelentősebb művészeti centrumának és alkotói csoportosulásának ismeretét, s az azok eszmei-esztétikai igazodásának, valamint stílári színképének értő interpretációját követeli meg a témáról szóló-

tól. Székely – a könyv tanúsága szerint – fel tudott nőni feladatához és így írása lényegesen több egy szokványos pályaképnél.

Nem tudunk viszont teljesen egyetérteni azzal a szimplifikáló magyarázattal, amit a szerző a Kandinszkij-házaspár 1921-es németországi emigrációjához fűz. Ennek elsődleges oka ugyanis – Székely állításával ellentétben – még nem lehetett a szovjet kultúrpolitika avantgardellenes fordulata, mivel arra csak sokkal később, 1926 után került sor. Sokkal inkább arra kell gondolnunk, hogy Kandinszkij nagyszabású művészetoktatási elképzeléseinek – anyagi okokkal magyarázható – megvalósíthatatlansága kedvetlenítette el a mestert. Az ekkor még aligha számottevő naturalisztikus tendenciáknál sokkal élesebb ellentét választotta el a lírai absztrakció megteremtőjét a technicista, mérnöki konstruktivizmus képviselőitől. Ezenkívül személyes természetű körülmények – a művész németországi iskolázottsága, ottani barátai, ottlevő anyagi érdekeltségei és a nyelv tökéletes bírása – járulhattak hozzá e bizonyára nem könnyű döntéshez.

Székely könyve nagy nyeresége századunk egyetemes művészetét bemutató ismeretterjesztő irodalmunknak. Kár, hogy a kiadó – túlonúl ragaszkodva a sorozat szabványaihoz – oly mostohán korlátozta a kötetben közölhető színes képek számát. Így az öt mellékleten bemutatott alkotások alig-alig nyújtanak lehetőséget arra, hogy a könyvet lapozó olvasó a kolorista Kandinszkijről is szemléletes képet kapjon.

Theisler György

„Szabadság és a Nép”

(A Szocialista Képzőművészek Csoportjának dokumentumai). Bev., szerk. Aradi Nóra, vál., jegyzetek Lánicz Sándor, képvál. Theisler György. Corvina, Bp. 1981. 500 l., 136 kép

A nem csekély számú részlettanulmány, művészeket bemutató kismonográfia, a szövegkiadások ellenére is régi adósságot törleszt a „Szabadság és a Nép” forráskiadványa, először nyújtva szinte teljes áttekintést a Szocialista Képzőművészek Csoportjának történetéről.

A csoport története nagyobb részt mostanáig is ismert volt, megközelítőleg teljes tudással már rendelkezhetett az érdeklődő, ám a dokumentumok nagy részének kiadatatlansága, hozzáférhetetlensége miatt végül nem alakulhatott ki elfogulatlanságoktól mentes, politikai meggyőződésektől függetlenedő, objektív értékeket figyelembe vevő művészettörténeti álláspont. Úgy tűnik, e kötet tényre segít ezen, megteremti a lehetőséget az objektivitásra, a művészettörténeti megítélés folyamatának kezdetére.

Az eredeti szövegeket, dokumentumokat, visszaemlékezéseket, interjúkat egyaránt tartalmazó gyűjteményt több szaktudomány többféle részletkutatója forgathatja haszonnal, épp a kötet sokrétűsége, anyaggazdagsága miatt. Elsősorban a mozgalomtörténet kulturális aspektusainak kutatói, a baloldali kultúrpolitika, ideológiatörténet alakulásának feltárói. De alapvető információkat rejt magában a kötet későbbi, 1945 utáni időszakok kutatói számára is; kiváltképp az Európai Iskola kutatói számára szolgál fontos adalékokkal, a résztvevők múltjának összefüggéseit bemutatva (Vilt Tibor, Bán Béla, Fekete Béla, Szántó Piroska, Korniss Dezső).

De hasznos például e kötet a Lukács-kutatók számára is, bemutatva a Tendencia vagy pártosság (1932, Linkskurve) hatástörténetét, a nyomán keletkezett, csoportbéli vitát.

A kötet három szerkezeti egységre tagolódik. Első két részében a korabeli dokumentumokat, forrásokat, harmadikban pedig az utólagos visszaemlékezéseket, interjúkat közli, bő terjedelemben, kellő mennyiségben.

Az első rész a csoport 1932–34-es megalakulásától, a Szociáldemokrata Pártban létrejött legális helyzetének megteremtésétől, első felosztásáig tárgyalja az eseményeket. E rész gyakorlatilag három célt teljesít. Elsősorban Derkovits személyének kiemelését, mégha ő nem is tekinthető a csoport tagjának. Kassák, Bálint György, Kállai írásait közli a kötet, e névsorral is bemutatandó, hogy függetlenül Derkovits későbbi művészeti utóéletének történetétől, a baloldali intellektuális elit idejekorán felismerte művészetének alapvető fontosságát. Másodsorban az Újrealisták kiállításának (1936) kritikáiból közöl, egész terjedelmében bemutatva Kállai és Háy Károly László vitáját. Kállai Gondolatbeli cikkének őszintesége ma is kötelez, véleménye – „ilyen gyöngye szóval nem lehet igét terjesztetni” – az ideológiai megfontolásokon túl, azokat ötvözve, végső soron a művészettörténet mérlegére helyezi a csoport működését, épp ezzel mutatván mélységes rokonszenvét és megbecsülését. Ám szá-

mon is kéri a csoport tagjainak alapállását, felhívja a figyelmet arra, hogy „a realizmus tárt kebellet, nyitott szemmel áll elébe a tárgyak és a történések valóságbeli sodrának” (69. l.). Kállai cikke adott alkalmat Háty Károly Lászlónak, mint ezt előszavában Aradi Nóra is kiemeli, hogy kifejtse a csoport teoretikus vélekedését, példázva a kultúrpolitika, történetfilozófia, művészetfilozófia közvetlen egységének lehetőségét. Kállai válaszában mélységesen korrekt, és felhívja a figyelmet a csoport egyik valóban legveszélyesebb tendenciájára, az „alárendelt szegényfestés” (Armeleutemalerei) polgári jellegére (81. l.).

Harmadsorban e rész súlypontja épp Háty Károly László munkásságának ismertetése, hét közül cikke minderre jó alkalmat nyújt. Az első rész külön érdekes, szociológiatörténetileg releváns vonatkozása Jahn Ferenc Kíspeszt szociográfiája c. kiállításának ismertetése, az eredeti katalógus szövegének újraközlése.

Jóval gazdagabb a második rész dokumentumanyaga. A jegyzőkönyvekből, egykorú kritikákból, meghívókból kibontakozik a csoport élete, bizonyos fokig mindennapjaira is rálátást nyerünk. Dési Huber, Nagyfalusi József, Pintér Géza tanulmányaiból, írásaiból kibontakoznak a csoport belső, ideológiai, művészetértelmezési ellentmondásai, eltérő megítélések a művészet és pártosság összefüggéseire, valamint általában a baloldali, elkötelezett művészetre vonatkozóan.

Ha „némi egyszerűsítéssel” is ugyan, mint Aradi Nóra megjegyzi, de valóban Dési Huber és Vértés György álláspontja között kristályosodik ki a leglényegesebb, élesebb ellentét, a két pólust vitathatatlanul ők képviselik a legegységelműbben és legszínvonalasabban. (Az utólagos rekonstrukciók szerint a viták centrumában a szocialista, ill. kommunista művész feladata állott, Vértés az agitációs munka elsődlegességének álláspontját képviselte, Dési Huberé jóval árnyaltabb, sokrétűbb volt.) Vértés munkásságának dokumentálásával a kötet nagyjából adós, ám valóban nem hagyható figyelmen kívül, hogy hagyatékának köztulajdonba kerülésére, gyakorlatilag a szerkesztés lezárulása után került sor (lásd 17. l.).

A dogmatikus vélekedések, és a jóval nyitottabb, proletárművészetet nem szó szerint értő álláspontok közötti viták eldöntése nem e kötet feladata, így csak helyeselhető, hogy sem a válogatásban, sem az előszóban erre nem kerül sor. Mindez valóban a munka következő, más formátumot igénylő része lehet. Visszatérve a második részhez, ennek centrumában végső soron a címadó, 1942-es Szabadság és a Nép kiállítás áll. E kiállítás valóban döntő fejezete a magyar művészet- és kiváltképp a mozgalomtörténetnek. A kötet egyik erőssége, hogy eredeti fényképeket közöl a kiállításról. Mindez már arra mutat, hogy feltétlenül helyeselhető a kötet képválogatása, amely nem a művésztörténetileg feltétlen helytálló, és nagyjából már máshol publikált művek újrabemutatását tartotta feladatának, hanem a dokumentumjellegét tartotta szem előtt, ezzel is törve az objektivitásra, realitásra. A harmadik rész interjúkat, visszaemlékezéseket közöl, valamint részleteket Erdős László művéből (Valami készül). Érthetően e rész tartalmazza a legtöbb ellentmondást, eltérő állítást mind a tények, mind a megítélések, vélemények szintjén. Mindez érthető, és a kötet érdeme, hogy ezeket nem simította el, nem kívánt egyértelműséget teremteni, álláspontokat a jelenben egymáshoz közelíteni.

Egy kérdés vár még eldöntésre, s véleményem szerint épp ebben áll a jövőbeli kutatás feladata. Túl a mozgalmi, történeti értékeken valójában milyen művésztörténeti súlyt jelent, milyen értéket a Szocialista Képzőművészek Csoportjának tevékenysége a magyar művészet történetében. Egyéni életművekről, vagy valamiféle egységes, formailag is tettenérhető, tehát nem pusztán ikonográfiaiilag követhető szemléletről van-e szó. (Aradi Nóra előszava végén vázlatos kísérletet tesz a tematikai, műfaji csoportosításra, épp a fentiekre való tekintettel. Ő maga így fogalmaz: „...sajátos módon összefonódik a művésztörténet és a mozgalomtörténet”.)

A jövő e feladatának végrehajtásához azonban elkerülhetetlen és szükséges volt e kötet, amely így vitathatatlanul fontos hozzávé a kutatásnak.

György Péter

ECSEY ELEMÉR: Csorba Géza

Corvina, Bp. 1978. 29 l., 67 kép (A Művészet Kiskönyvtára)

Vállalt feladatának kívánalmait messze meghaladó szorgalommal és kitartással gyűjtötte össze Ecsey a fájdalmasan csonka, torzó-életmű – mai ismereteink szerint – teljes oeuvre-katalógusát, biográfiai és könyvészeti apparátusát. A tanulmány írásakor azonban épp ez a nyomasztóan gazdag ismeret-

anyag-háttér akadályozta meg a szerzőt abban, hogy ilyen terjedelemben elsőként kifejtve a témát, a súlypontokra és az arányokra pontosabban koncentráló, lendületes ívű összefoglalást írjon. Egyes kérdéseket ugyanis jól exponál, néhány műelemzése találó, sőt szép, máskor azonban menthetetlenül belesüpped a kortárs kritikusok zsurnalisztikai közhelyeinek argumentáló célzatú idézgetésébe, vagy ami még ennél is komikusabb, azok „blickfangosan” semmitmondó „megállapításaival” száll vitába. Hasonlóképpen kifogásolható az, hogy Ecsery a művész tekintélyes íróbarátainak – Móricz Zsigmond, Szabó Dezső stb. – szubjektív indítékú sorait a Csorba-életmű értékelésével kapcsolatban érvként kezeli. Pontatlannak érezzük azt a sommás megállapítást is, hogy „Az Ady-síremlék a korszak magyar szobrászatának legkiemelkedőbb alkotása”. Helyesen e vélekedés igazságmagja így hangozhatna: az 1930 körüli évek legszínvonalasabb felállításra került köztéri szobra. Bár az eklektikus szöveganyagú írás inkább tekinthető a majdani monografikus feldolgozás részlegesen kidolgozott szinopszisának, az olvasó mégis sokat nyer azzal, hogy egy jelentékeny szobrászi életmű ránk maradt töredékéről először olvashat ilyen részletes, s bőséges képanyaggal kísért tanulmányt.

Theisler György

ARADI NÓRA: Kondor György

Corvina, Bp. 1981. 31 l., 52 kép (A Művészet Kiskönyvtára)

Vaskos kötetek írásához szokott szerző esetében különös önfegyelmet kíván az egy ívnyi terjedelemben való szólás. Aradi Nóra „kis” monográfiája példaként idézhető eme önkéntes írói fegyelemre. Szántsándékkal írtuk külön a sorozat műfaji megjelöléseként polgárjogot nyert kismonográfia kifejezést. A kötet ugyanis – 10 alkotói esztendő száznál kevesebb munkájáról szólván – a téma első, s bizonyára sokáig egyedüli tudományos feldolgozását nyújtja.

Bár a művészettörténész szerző inkább érzi magát otthon az érzéletes képelemzésekben, a tematikai-ikonográfiai jelenségek tárgyalásánál, vagy a stílári összetevők felfejtésénél, példamutatóan tömör és jól súlypontosított a bevezető történeti-életrajzi rész is. Itt csak az a kritikai megjegyzés tehető, hogy a szövegezés helyenként olyannyira sűrített, hogy némely mondat szerkezet zsúfolttá válik, többszöri utánolvasást kíván.

A pályaképet felvázoló és a műveket ismertető rész fő erénye a világos periodizáció, a fejlődési csomópontok biztos kezű megragadása, a felbukkanó témák, műfajok és kompozíciós megoldások világos definíciója. A tudományág összes részdiszciplínájának folyamatos és érzékletesen súlypontosított jelenlétét érezzük a szerző kérdésfeltevéseiben és válaszaiban. Pontos a kondori életműnek a korszak szocialista törekvéseinek összképébe való elhelyezése is, különös tekintettel a közvetlen pályatársi közeget adó művészcsoporthoz fűződő szervezeti és alkotói kötődésre. E kapcsolódás mibenlétét illetően Aradi több megállapítása új, itt először megfogalmazott tudományos eredmény. Például Kondor csendéleteinek a kompozíciós-képkivágási szisztéma alkalmazásában mutatkozó összetevése a harmincas évek elejének mozgalmi szimbolikát alkalmazó csendéleteivel, a kondori tájlátás Dési Huber-i gyökereinek felismerése, vagy annak a különbségnek az észlelése, ami az Olvasó munkást a képtípus korábbi jelentkezéseitől elválasztja. Frappáns, új tudományos meglátás a Szunyókáló című diópác rajz tükröztetése, motívummegkettőző megoldásának elemzése is, rámutatva a derkovitsi előképek közvetett hatására.

Theisler György

CSAPÓ GYÖRGY: Ilosvai Varga István

Képzőművészeti Alap, Bp. 1981. 48 l., 18 kép, 32 színes tábla

A szentendrei „rég” művésztelep „fiatalabb” gárdájához tartozó – szerény életművét példás szorgalmú és következetességgű műhelymunkával építő – mester teljesítménye feltétlenül megérdemli a szép kiállítású, önálló kötetet.

Csapó György írása szeizmográfyszerű hűséggel és érzékenységgel simul-ízül a méltatott, s elemzett művekhez, tanúsítván azok mély átélését, ismeretét és az alkotójukkal való emberi-etikai azonosulást. Az egészében példamutatóan míves, cizellált, már-már költői szárnyalású írásszövet értő módra értelkei-értelmezi a tónus- és valórgazdagságával az írói fantáziát is mozgásbalendítő festői életművet.

Elemzéseibe csak elvétele s hangsúlytalanul szűrődnek be szimplifikáló szakírói közhelyek, avagy a kritikátlan méltatói elokvencia túlzásai. Nagyban-egészében Csapó példát mutat a művészetről szakma szépprózai eszközökkel élő képviselőinek a tekintetben, hogy szubjektív ihletettséggel írván pik-túráról, hol a határ, hol húzódik az eddig és ne tovább demarkációs vonala?

A magával ragadó szépségű írás hibája-hiányossága egy tőről fakad erényeivel. A beleélő, belülről láttató írói megközelítés ugyanis több esetben kiiktatja az értékeléshez elengedhetetlen távolságtartást, az elhelyező-megmérő ítéletalkotás kötelező distanciáját. Így azután Csapó adósunk marad Ilosvai Varga helyének kijelölésével mind a szentendrei, mind pedig az egész 20. századi magyar piktúra fő vonulatainak összetett erőterében, azok gyakran érintkező, egymást átfedő perifériáinak széles terrénján. Könnyen lehet, hogy ez nem is állt szándékában, korainak tartván még az ítélezést, avagy e feladatot a historikusoknak kívánta átengedni. Erre látszik utalni az is, hogy a kötet füg-gelékében bőséges válogatást közöl a művész munkásságára reagáló sajtóközleményekből és szakírói állásfoglalásokból. E rokonszenvesen sokszínű szövegmozaikból a „vajtűlű” olvasó sokmindent ki-hüvelyezhet, Ilosvai valóságos helyén-súlyán-kvalitásain töprengve. A kötetet a pályáiv kronológiai egymásra rétegződését hiven szemléltető képválogatás teszi még teljesebbé.

Theisler György

BODNÁR ÉVA: Halápy János

Corvina, Bp. 1978. 32 l., 63 kép (A Művészet Kiskönyvtára)

Az egyenletes pályáivű és kvalitású, rokonszenves kismester munkásságát bemutató kötet példasze-rű gondossággal megírt, valódi kismonográfia. Jól eltalált benne az életrajzi, a pályatörténeti és a műveket elemző szövegrészek aránya, pontos az egyébiránt szinte elmentszhetetlen folyamatosságú életmű periodizációja, szép és tárgyához méltó az élvezetes olvasmányosságú írás stílusa. Bodnár Éva szerencsésen elkerüli a monográfusi elfogultság gyakori következményét; azt, hogy a témájául válasz-tott oeuvre-t többnek láttassa, mint ami. Képelemzései visszafogott szűkszavúságukban is érzéklete-sek és az alkotások szeretetét sugározzák. Egyedüli kifogásolnivalóként mindössze az ötlük fel az ol-vasóban, hogy a rendelkezésre álló összerjedelemhez mérve tán túlon-túl sok a szövegben az idézet. Nem azért, mintha ezek mindegyike nem volna érdekes és információgazdag, hanem mert az ezek el-foglalta helyet az életművet fölényesen ismerő szerző talán még magvasabb megállapításokkal tölt-hette volna meg. Szép és helyes arányú a kötet képanyagának válogatása is.

T. Gy.

URY IBOLYA: Gráber Margit

Képzőművészeti Alap, Bp. 1981. 46 l., 26 kép, 16 színes tábla (Mai Magyar Művészet)

A „mai” művészetünk jelenségeire figyelő sorozatban közreadott könyv lapjairól egy művészettör-téneti léptékű, századunk magyar piktúrájában fontos egyedi vonulatot felrajzoló, monumentális oeuvre körvonalai bontakoznak ki. A gráberi pálya állomásai a századelő útkereső magyar festőinek tipikus stációi. Egyéni hangját Cézanne, a Fauve-ok, a német expresszionizmus és hazai pályatársai közül elsősorban férje – a kubizmus iskoláját is kijárt Perlrott Csaba Vilmos – hatását asszimilálva már a húszas évek fordulója tájt kialakította. Szerkezetes lírai expresszionizmusnak nevezhetnénk ezt a – Czóbel Bélával is sok vonásában rokon – az asszonyi melegséget „férfiás” keménységgel és szigorral ötvöző egyéni stílusvariánst.

Ury Ibolya tanulmányában példás alapossággal gyűjti össze az életút megannyi érdekfeszítő bio-gráfiai adatát, gondosan rekonstruálja a hányatott művészpálya ágas-bogas itineráriumát, s láttató erővel villantja fel a Grábert mindenkor körülvevő pályatársi és kulturális közeg kaleidoszkópszerű gazdagságát. Átgondolt és helyes a rövid írás periodizációja, terjedelmi tagolása és szerkezeti felépi-tése. Mégsem hallgathatjuk el azt az észrevételt, hogy Ury sorainak olvastán egy majdani nagymonog-ráfia hústól-vértől-bőrtől megkopasztott, mezítelen csontváza ötlük eszünkbe legkézenfekvőbb ana-lógiaként. Rossz helyen kereskedik ugyanis az a naiv olvasó, aki a lebilincselő szépségű, s a pálya szemléletes keresztmetszetét jól érzékeltető képanyag egyes darabjairól bármilyen közelebbit szeretne megtudni. Így a vonzó szépségű kis kötet egy képzeletbeli Gráber-kiállítás képsorának és egy ezzel

szinte semmi kontaktust nem teremtő életrajzi-történeti vázlatnak a már-már komikus egymás mellé helyezésével adja fel a megfajtásra váró talányok egész sorát.

Reméljük, hogy Ury Ibolya mégiscsak sort kerít majd rá, hogy egy következő írásában a művekről is elmondja mindazt, amit a gráberi alkotópálya főlényes ismeretében képes tudunkra adni.

Theisler György

PETÉNYI KATALIN: Csikszentmihályi Róbert

Képzőművészeti Alap, Bp. 1979. 46 l., 24 kép, 16 színes tábla (Mai Magyar Művészet)

A tanulmányt lapozgatva a recenzens első impressziója így összegezhető: jó művészről jótolú írástudó mi mást is írhatna, mint frappáns mondandójú, élvezetes stílusú, jó könyvet? Egészében véve nem is csalódunk eme előzetes benyomás helytálló voltának ellenőrzésekor. A kötet felépítése világos, a tényközlő és az elemző szövegrészek aránya jól eltalált, a szerző meggyőzően bizonyítja írásával, hogy nemcsak érti, hanem érzi is Csikszentmihályi művészetének élménybázisát, emocionális töltését, világszemléleti háttérét, s fokozatosan stílussá érő kifejezési eszközeit. Petényi könyve – túlzás nélkül mondhatjuk – magasan fölülte áll a népszerű sorozat megszokott átlagszintjének, sokatmondó tömörségével és lebilincselően gördülékeny stílusával.

Kritikai megjegyzéseinket jószerével csak a használt terminológia némely, félreértésre okot adó következtetlensége indokolja. Az unos-untalan visszatérő „organikus” jelző például hol a szervesen önmagából épülő szerkesztési-kompozicionális szisztémára utal, hol pedig naiv vulgarizáló módon egyszerűen a szerves eredetű szobrászi nyersanyagokat – a fát, vagy a kövület-zárványokat rejtő mészkövet – jelöli. Talányos, sőt már-már zavaros a „végtelenre érzékeny mikrokozmosz szemlélet” említése is. A végtelenség képzetéhez ugyanis sokkal inkább asszociálható a makrokozmosz (bár kétségtelen, hogy a mikrovilág irányában kutatva is átélhető a határtalanság szubjektív érzete). Hasonlóan zavaró és félreérthető az „anyanyelvű” kifejezés használata is. E filozófiai hangzású „terminus technicus” – ami egyébként a világnézeti materializmus jól-rosszul magyarított, kihálófélben levő megfelelője – Petényinél hol anyagszerű szobrászi gondolkodásmódot jelent, hol pedig egyszerűen a választott nyersanyag ismeretét és szeretetét. Hasonlóan következtelen és megtévesztő az a flitteres csillogású passzus, ahol a szerző a „természeti organikus anyag és az alkotó gondolat dramatikus találkozását”-t említi az Ébredés című szobor kapcsán. Ez a műtermi társalgási zsargonban még elfogadható megfogalmazás leírva azt a primitív dualisztikus, idealista elképzelést juttatja eszünkbe, mely szerint az eredendően élettelen, passzív matéria csak valamely misztikus szellemi szubsztancia „közreműködésével” válhat lelkes, élő, „organikus” anyaggá.

Még számos kisebb-nagyobb nyelvhasználati következtetlenséget idézhetnénk a tanulmányból. Ezek valószínű előképe az a Juhász Ferenc írás, melyből Petényi több részletet is idéz. Az ihletett költői képalkotás meglehetősen asszociációi és szókapcsolatai azonban nem alkalmasak a más nyelvi réteget használó értekező próza élénkítő színezésére.

Theisler György

HAIMAN GYÖRGY: A könyv műhelyében

Szépirodalmi, Bp. 1979. 293 l., sztl. kép

HAIMAN GYÖRGY: A Kner család és a magyar könyvművészet

Corvina, Bp. 1979. 66 l., sztl. kép

Könyvkiadásunk ad arra, hogy a sokszor „láthatatlan” vagy színhibás képekkel nyomott művészeti albumokkal szemben a nyomdatörténeti könyvek, még ha csak viszonylag mellékes kutatási adalékokat közölnek is, hibátlan tipográfiával, briliáns nyomással jelenjenek meg. Haiman György két nyomdatörténeti könyve is könyvészeti remek.

Haiman 20 év írásait egybegyűjtő tanulmánykötete a szép betűn felnőtt könyvművész ars poetica. Monográfiái melléktermékeként született betű-, nyomda- és könyvtörténeti műhelytanulmányokat foglal magába (különösen érdekesek és alaposak Tótfalusi Kis Miklós életének és tevékenységének néhány periódusát, továbbá hagyatékának sorsát tárgyaló cikkei), továbbá az aktív könyvtervező alkalmi megnyilatkozásait szakmája mai gyakorlatáról.

Kner-monográfiájában a tömegkönyv és a könyvművészet összeegyeztetésével küzdő Kner család – melynek Haiman is tagja – pályájának ismertetésével a könyvészet mindig aktuális kérdéséhez szól hozzá a szerző. Elsősorban a két „nagy”, Izidor és Imre tevékenységének bemutatása révén a 20. századi – ma is meghatározó – „szép magyar könyv” létrejöttét mondja el, melynek születése épp a gyomai tipográfiához kötődik, s melynek meghaladása lenne végre a mai tervezők feladata.

b.a.

KOCZOGH ÁKOS: Fémművéség

Képzőművészeti Alap, Bp. 1977. 180 l., 126 kép (Mai Magyar Iparművészet)

A reprezentatív kiállítású kötet egy olyan sorozat része, melynek célja megújult iparművészetünk panorámájának minél teljesebb bemutatása. A bevezető tanulmány írója kiváló ismerője tárgyának, s így nem tudott ellenállni annak a kísértésnek, hogy fémművéségünk mai körképét annak harmad-félszázados „előtörténetével” egyetemben kísérelje meg felvázolni. Így a magvas írás egyrészt egy újjászülető művészeti ág kifejlődésének változó részletességű nyomonkövetése, másrészt a vizsgált terület jelen állásának keresztmetszete. A tanulmány oly sok érdekes és újszerű megállapítást tartalmaz, hogy csak sajnálhatjuk, miért nem fejt ki Koczogh mondanóját még részletesebben. A terjedelmi kötöttségek folytán ugyanis számos felvillantott kérdés megválaszolásán „átugrik”, s nem egy esetben elveszti saját gondolatmenetének fonalát. Nem kevésbé értő, sőt „bennfentes” beavatottságról vall a szakma mai helyzetének – a napjainkban tevékeny jelentősebb művészegyéniségek munkáinak – bemutatása is. Helyesnek érezzük a merev ági-műfaji határok „lebontására” való törekvést is, azt hogy Koczogh – ha csak érintőlegesen is – kitér az éremművészeti, a fémszobrászati és a különböző technikájú murális munkák ismertetésére is.

A könyv legszembetűnőbb ellentmondása a szöveg és a képanyag első pillantásra is felismerhető „különélése”. Míg a tanulmány történeti rétegzettségükben és kvalitásuk arányában súlypontoszva szól a bemutatandó anyagról, addig a képválogatás nem több a szakma aktív képviselőinek protokolláris felvonultatásánál, s az egy-egy művészről közölt művek száma korántsem igazít el alkotójuk jelentőségét illetően. Így a szép kötet menthetetlenül kettéhasad egy önállóan élő, fejlődéstörténeti kiindulópontú tudományos dolgozatra és egy képzeletbeli kiállítás, avagy inkább egy értékeit tekintve nivellált áruminta-kollekció katalógusszerűen szenvtelen bemutatására.

Theisler György

FRANK JÁNOS: Az eleven textil

Corvina, Bp. 1980. 136 l., sztl. kép

Az új magyar textilesség egyik „bábája” Frank János. Ott volt a vajúdáskor, talán éppen ő vágta el a „gobelinességhez” kötő köldökzsinórt, ott volt amikor először szólalt meg önállóan, amikor már nem gügyögött ez a gyorsan megnőtt újszülött. Ám épp a textil nagykorúsága indokolja, hogy Frank könyvét ne az újszülöttnék kijáró elnézéssel bíráljuk, s emellett szól az is, hogy egy mozgalom első, és hosszú ideig valószínűleg egyetlen nyilvános dokumentumát foghatjuk a kezünkben.

Frank könyve ugyanis csalódást keltett megjelenésekor. Talán túl közel áll hozzá az új textil első generációja, mindenesetre a csak felsőfokot használó könyv a reális értékelésnek és a nagyobb összefüggések felismerésének egyaránt híján van. Szempontját – térbeliség, tárgyak – maga választotta, de sem következetesen érvényesíteni, sem kiaknázni nem tudta. A „tértextilről” beszélve hogyan is hiányozhat Pauli Anna, viszont hogy kerül ide a par excellence gobelines Péreli Zsuzsa; ha viszont az ő szerepeltetése indokolható, akkor még inkább indokolható lenne Solti Gizella vagy Szilasi Anna bemutatása is. Ha a három dimenzióra koncentrálna, akkor miért kalandozik el erre-arra, például a motípiás selyem lehetőségeihez, ha viszont nem tud lemondani Hübner Aranka munkáinak elősorolásáról, ami nem csoda, akkor miért nem vonja be elemzése körébe a többi falkép-műfaj feltáratlan lehetőségeit is? És a következtetések felsorolása sajnos még folytatható. Ha az 1976-ban írott (és 1980-ban megjelent!) mű általában az akkori friss művekre koncentrálna, akkor miért ad életmű-áttekinést Buzás Árpád vagy Szilvitzky Margit esetében?

A kötet felépítése tagolt, rendkívül világos. A rövid bevezető áttekinthetést ad az új textil indulása (1968) és a megírás éve közötti eseményekről, illetve – részben – kritikai fogadtatásáról. Ezután

ábécébe sorolva 14 kismonográfia következik: az adatok, rövid jellemzés, majd fejenként 4–5 mű bemutatása, elemzése. (A képválogatás érzékelhetően kvalitásközpontú, a tárgyfotók szokatlanul jók, meggyerőek.) A bevezetésképpen közölt időrendi összefoglalás precíz, csak Attalai Gábor 1972-es önálló kiállításának súlyára (amely az új textil beérésének és budapesti manifesztálódásának kulcspontja) nem mutat rá, és nem szól az 1975-ben újtárra indult Velei Textilművészeti Alkotótélepről, amely kezdettől a szakmai kísérletek bázisának számított (első jelentős eredményét, Gecser Lujza 76-os biennálé-fődíjas Hidak című munkáját egyébként Frank is nagyra értékeli könyvében).

A művészértékelések már kissé túl személyesre sikerültek. Különösen kirívó ez Attalai esetében, akinek divergáló munkaterületeivel valószínűleg nem tudott mit kezdeni, a hajdani gobelines (ennek eredményeiről szégyenlősen hallgat Attalai „közműveinek” listája), a ma is működő, nem élvonalbeli designer, a nemzetközileg kapós „konceptes” és a (csak idehaza) jegyzett, épp 1972 körül prosperáló kísérleti textiles tevékenységének köreit Frank nem tudta összefüggésbe hozni, vagy nem akarta összefüggéstelenségüket kimondani, így csak a hozzá közel álló, filcet formáló textilművészről beszél, minden egyébről hallgat. (Attalai sok egyéni kiállítását felsorolja, de nem derül ki, hogy azok közül csak egy a textiles.)

E személyesség miatt elsősorban a művészek önállóságát emeli ki, s a hatásokról nem szól, legyen szó nyilvánvaló átvételekről vagy utalásokról az egyetemes új textilt illetően, vagy legyen szó itthoni mester-tanítványi, esetleg kollegiális kapcsolatról. Gecser Lujza sajátos anyagkezelése például – mely kinyilvánítja a textilmű személyességét és az improvizáció primátusát – egy egész generáció indulását határozta meg.

A kötet a hazai művészeti könyvekhez képest meglepően jól tipografált, szépen nyomott. Talán emiatt volt ilyen hosszú a kiadói-nyomdai átfutása, s talán emiatt vesztette el az aktualitását. 1976-ban még valóban védeni, propagálni kellett az ilyesfajta textilt mint mozgalmat, a leghevesebb támadások épp ez idő tájt érték: a szakma a kenyerét, a művészetpolitika pedig a hegemoniáját féltette minden logikusan és magas szinten („profi” módon) szerveződő újtól. Az azóta eltelt időben a külső és belső erőző elvégezte munkáját, mozgalmáról már nem beszélhetünk, bizonygatni sem kell az egészen belül az egyes művészek önállóságát – tényleg önállósultak már. Ezt egyéni kiállítások, monográfiák bizonyíthatnak, ha lenne arra lehetőség.

Frank végeredményben elismeri, hogy az új textilesség kiállítótermi művészet. Elhangozhatnak az ismert sirámok, hogy milyen jó lenne, ha a művészet-hivatal osztogatna megbízást, és felsorolódik a „köztéri” textil egy-két kivétele, ám a lényeg az, hogy az új textilt mint autonóm művészetet kellene elemeznie a megfelelő kategóriákkal és értékrenddel. Az eddig említett mellékes kifogások mellett ennek hiányát rohajtuk föl igazán Frank János művészettörténésznek, a textil egyik legkiválóbb ismerőjének. Attalai minimal-textiljei, land-textiljei a hatvanas évek avantgardájának nyelvét használják, ez nem hagyható figyelmen kívül értékelésükkor: textiles tevékenysége legalább annyira közvetítő, mint újtító jellegű. Ugyanilyen közvetlen a kapcsolat a lausanne-i textilesség, a neokonstruktív festészet vagy az újkonzervatív művészetideológia és néhány más textilesünk tevékenysége között. Teszem azt a zászló vagy a kocka, mint motívum, többeknél nem felfedezés, hanem idézet, párbeszéd.

Ennek következtében a hangsúly eltolódott ebben a könyvben: nem az új textilesség originalitására került, hanem azokra a „kész” művekre, amelyek az előző évtized vizuális művészeti köznyelvét adekvát módon használják. A Frank által definiált „eleven textil” egyben „ortodox textil” is, mindaz, ami kívül esik a szombathelyi biennálék körén, az érdektelen a szerző számára. Pedig a „mozgalom” csak látszólag volt ilyen zárt, hazai művészeti közéletünkben volt ilyen elszigetelt. Ám erre az egyes művek kapcsolódási pontjainak bemutatásával és üzenetének fölfejtésével lehetett volna rávilágítani. Frank műelemzéseinek visszatérő zárómondata azonban körülbelül így hangzik: a mű egyébként „filozófiai tartalmakat sem nélkülöz”.

Bán András

TORDAY ALIZ: Lakni jó!

Gondolat, Bp. 1979. 317 l., 144 kép

Torday Aliz könyve a szokásos lakberendezési ábécéknél sokkal intelligensebb alkalmazott művészeti ismeretterjesztő munka. Akkor jó, amikor saját környezetéről beszél, az olyasfajta városi lakásokról,

amelyekre használóik pénzt, időt, energiát fordítanak, s ezekből rendelkeznek is elegendővel otthonuk számára. A másfajta városi és falusi otthonokról igencsak szeszélyes megfigyelései vannak.

Megállapítja, hogy a lakás négy tényezője változtathatatlan: a hely, a fekvés, az alapterület és a fő szerkezet. Ezek tárgyalása után sort kerít a változtatható tényezőkre és a változtatás, formálás eszközeire, a bútorok sajátosságaira, elhelyezésére, a tér tagolására, a színezésre, díszítésre, az egyes anyagok (textil, fa stb.) tulajdonságaira, esztétikai jellemzőire, majd sorra veszi az egyes élettevékenységeknek és a lakás funkcióinak kapcsolatát. Ahol lehet, művészettörténeti adalékokat is elejt a szövegben, nagy jelentőséget tulajdonít az iparművészek alkotta tárgyakkal, s mérsékelt lelkes a kortárs designt illetően. A könyv képanyaga színvonalas: jó ízlésű enteriőrök sora. A hangsúly inkább az adott elemek dekoratív elrendezésén, mint a kreativitáson van. A szerző stílusa néha kissé dagályossá válik, különösen amikor saját „lakásának” történetét meséli el.

b. a.

SZIJ REZSŐ: Percz János

Képzőművészeti Alap, Bp. 1981. 46 l., 30 kép, 16 színes tábla (Mai Magyar Művészet)

Cseppet sem volt könnyű helyzetben a könyv írója akkor, amikor a sajátos műfaját-műfajait viszonylag későn megtalálta, ám rendkívül szerteágazó érdeklődésű ötvös-szobrász pályaképének elsőkénti felvázolására vállalkozott. Szij a percsi életút historikuma felől közelíti meg az alkotóereje teljében levő mai művészt. Ez az önmagában aligha kifogásolható módszer azonban csapdától sem mentes. Ez okozta azt a már-már bántó aránytvesztést, hogy a teljes szöveg csaknem fele-harmada a saját hangját és kifejezőeszközeit kereső Percz alkotói eszmélésének – egyébként érdekesítő és árnyalt – „előtörténetével” foglalkozik. Így azután – a maradék terjedelem szűkös volta miatt – az elmúlt negyedszázadban kibontakozott érett alkotóperiódus jellemzése sokhelyütt kissé elnagyoltra sikerült.

A szerző szemmel láthatóan „belülről” ismeri témáját, számos passzusán közvetlenül is érezhető a művész szubjektív közléseinek sugallata. Műleírásainál azonban mégis több esetben a méltatás és az elemzés kívánatos egyensúlya az előbbi irányába tolódik el. Bármennyire is jellemzőek a művész érdeklődési körére, műveltséganyagára a leleményes címadások, ily röpke terjedelmű írásban zavaró a művek tucatjait leltárszerűen lajstromozó felsorolások túltengése.

T. Gy.

KRATOCHWILL MIMI: Fett Jolán

Képzőművészeti Alap, Bp. 1978. 46 l. 38 kép (Mai magyar Művészet)

Fett Jolán egyik vezető gobelintervezőnk, munkásságában kevésbé ismerhető fel nagy elődeinek, Ferenczy Noéminek vagy Domanovszky Endrének hatása. Elsősorban az alakrajz mestereire, Hinczre, Gadányira figyelhetett oda, de nem nagyon. Kissé dilettantisztikus, expresszív rajzai azonban semmi önállóságot nem mutatnak, s önállóan meg sem állják a helyüket, de – és ez a nagyobb baj – a legkorábbi műveket leszámítva gobelinbe való áttevésüket sem indokolja semmi, sem rajzi értékeik, sem színviláguk: nem dekoratívak, nem síkszerűek, ám nem törődnek e kategóriák megújításával vagy elvetésével sem. Persze leszöni szinte mindent lehet.

Kratochwill Mimi tanulmánya higgadt, leíró. Nem mer kritikai megjegyzéseket kockáztatni, bár érzi, hogy szükség lenne rá: inkább rövidebbre fogja szövegét, s a fennmaradó helyet képekkel tölti ki. Részletesen elemzi viszont az Álom (1960–1970) című művet, melyben Fett Jolán művészeti tevékenységének a kulcsát látja. A mű egy ifjú leány és egy vad bika közelgő nászát ábrázolja érzéketlenül.

b. a.

KATONA IMRE: Csekovszky Árpád

Képzőművészeti Alap, Bp. 1979. 46 l., 43 kép (Mai Magyar Művészet)

Csekovszky Árpád tanszékvezető az Iparművészeti Főiskolán, legalább egy tucat nagyméretű köztéri műve valósult már meg, kerámia-plasztikáit gyakran küldik reprezentatív külföldi kiállításokra, Munká-

csy-díjas érdemes művész. Nagyon ígéretesen indult, az ötvenes évek végén üde kerámia-plasztikákat készített az akkori modernség, azaz Picasso szellemében. Később sajnos ezt a relatív időszűrését is elvesztette.

A szerzőt némileg zavarja ez a kerámia kontra plasztika pör. „Az idolk a modern enteriőrben a szobrok szerepét töltik be, korunk funkcionalista szemléletéről tanúskodva” (26. l.). „Csekovszky e vázái ... inkább szobrok ... a térben elfoglalt sajátos helyük alig vitatható” (30. l.). Majd később: „Kermiái mégsem válnak ... szobrokká, hanem kerámiák maradnak” (34. l.). Katona precíz megállapításokat tesz, ha a kerámia technikájáról van szó, egyébként azonban olyan észrevételeket olvasunk tőle: „Felismerte, hogy ló és lovas megfelelő viszonyának kifejtése csak sok évi kutatás, kísérletezés eredménye lehet, és nem máról holnapra elérhető feladat” (38. l.). És olyan általános törvényszerűségekre is felhívja a figyelmünket: „A grafika és a kerámia látszólag nincsen egymással semmilyen összefüggésben, a valóságban azonban a kerámia falikép is reklám, a figyelemfelkeltés céljait szolgál, ha üzletházra, ipari létesítményre vagy intézményre kerül” (40. l.).

A kötet színes fotói rendkívül gyenge színvonalukkal „emelkednek ki” a sorozatból.

b. a.

KOVÁCS ANIKÓ: Mikó Sándor

Corvina, Bp. 1979. 48 l., képekkel (Műterem)

A vizuálisan, tipográfiaiilag legszebb magyar művészeti könyvsorozat újabb kötete a 60-as–70-es évek egyik legjelentősebb és legsikeresebb belsőépítészét mutatja be. Kovács Anikó precíz, visszafogott hangvételű tanulmánya végigvezet az eddigi életművön. Az írás nagy erénye, hogy az elemzésen, az épületbelső leírásán túl figyelmét kiterjeszti a szociológiai-urbanisztikai szempontokra is. A könyvet lapozgatva, a képanyagot nézegetve – ha indirekt módon is – bepillantást nyerhetünk a magyar vendéglátóipari belső kialakításának változataiba-változáiba. S talán ez az a pont, ahol a szerző, ha jelzésszerűen is, túlléphetne kissé szűkebb témáján. Nyomon követhetné azt a folyamatot, ahol a funkcióhoz való idomuláson túl (mert Mikó tevékenységében is erről van szó), az interieur és a design szorosan kötődik össze az *éppen aktuális* divattal – a 60-as évek „áramvonalaitól” kezdve (Royal Szálló) a 70-es évek elejének rusztikus hullámán (Rondella borozó) s organikusan alakított bútorain át a jelen egyszerre decens és csillogó presszóbelsőig (Egyetem presszó).

A könyvet jól válogatott illusztrációs anyag s gondos bibliográfia egészíti ki, a Mikó Sándor különböző, elsősorban protokolláris jellegű felszólalásaiból összeállított válogatás viszont feleslegesnek látszik.

Pataki Gábor

SZÉKÁCSNÉ VIDA MÁRIA: A művészeti nevelés hatásrendszere

Akadémiai, Bp. 1980. 116 l., 40 kép

SCHENK LEA: Időgéppel a képzőművészetben

Móra, Bp. 1981. 132 l., sztl. kép

Tíz év nevelési vizsgálatait foglalja össze Székácsné Vida Mária könyve. Kísérleteit abból a megfigyelésből indította, hogy a gyermekek művészetre nevelése bármilyen szép eredményeket ért is el „steril” körülményei között sokfelé, „nagyüzemileg” sohasem működött jól. A hiba nem a módszerekben van talán, nem a pedagógiában, hanem a kiindulópont rossz: nem a művészet befogadására kellene nevelni a gyermekeket, hanem a kultúra átadásáról kell gondoskodni, ezen át kell a személyiségüket kibontakoztatni (s ebben a vonatkozásban a művészet élvezete inkább eszköz). A világ érzékelésének módszereire kell rávezetni, megtanítani a kisgyereket, mégpedig – természetesen életkorának megfelelően – a játék, a mozgás, a ritmus, a zene s persze a vizualitás segítségével. „A zenei nevelés végül is hat a társas viselkedésre, az együttműködés képességének fejlesztésére. Természetes módon hozza felszínre a gyermeki gondolkodásban az esztétikai elemeket” (42. l.). És hasonló transzferhatás lép föl az érzékelés, befogadás és aktivitás más csatornáinak működésekor is. Végeredményben pedig: „A művészet szférájában fellelhető játékos elem megkönnyíti a gyermekjátékokból éppen kifele növekednek az aktív, edző művészeti gyakorlatokban és az egyre tudatosabb befogadásban történő növekedésüket” (78. l.). A többi, a konkrét módszerek kidolgozása és azok hatásfokának működés köz-

beni vizsgálata már a gyakorló pedagógusok és a nevelépszichológusok dolga. Székácsné Vida Mária elgondolását – a könyvben részletesen ismertetett vizsgálati eredményeinek figyelembevételével – már az ő dolguk a gyakorlatba bevezetni.

És itt az ellenpélda: Schenk Lea gyermekkönyve. Az alapos műelemzéseiről ismert szerző ügyő-gően megfogalmazott művészeti formatörténetet nyújt át a gyermekeknek. Itt aztán nincs szó sem-miféle komplexitásról, transzferhatásról, műalkotások sorakoznak csak kompozíciós szabályokkal, erővonalakkal átfirkálva. Ha a művekhez való közelférkőzés a szerző specialitása, vajon miért nem kevesebb, vagy akár csak egyetlen műhöz vitte közel „nyolc éven felüli” olvasóit e kis terjedelem keretei között? „Nesz-művészettörténetében” így ilyen mélységekig jut el a főhős, Lurkó, és sci-fiből jött kísérője:

„– Most megnézzük egy lovon ülő király és a sárkányölő Szent György szobrát. Ugye most már egye-dül is meg tudod állapítani, Lurkó, hogy mi a fő különbség formálásuknál?

– Igen, Csupaszem. Az egyik formálás nyugodtabb, míg a másik sokkal mozgalmasabb. A király olyan, mintha éppen most állt volna meg a lovával. A sárkányölő lovnak viszont nincs ideje nyu-godtan nézegetni, mert éppen a sárkánnyal küzd.

– Nagyszerű, Lurkó! Ezért uralkodnak a király alakjánál a nyugodtabb hatású vízszintes és függőle-ges irányú tömegek, a sárkányölő lovnál pedig a mozgalmasabb íves formák, Lurkó! A középkori szobrok ugye, mozgalmasak voltak” (69–73. l.).

b. a.



1. P.I. jelű művész: Címlap a Patrona Hungariae és a magyar szentek alakjával, rézmetszet, 1613.



2. Attila. Rézmetszet-rézkarc, 1610-es évek. In.: Mausoleum ... Nürnberg, 1664.



3. Drentwett, Philipp Jacob:
Díztál a vezekényi csata
emlékére, 1654–55. Budapest,
Iparművészeti Múzeum



4. Drentwett, Abraham: Esterházy
László lovasszobra. Asztaldísz,
1654–55. Ismeretlen helyen.



5. Miller, Hans Rudolf: Pápa ostroma, 1653. Sárvár, vár



6. Oltárkép a magyar szentek oltáráról, 1642. Győr, Bencés templom



7. Köpenyes Madonna, 1666–67. Árpás, plébániatemplom



8. Tencala, Carpofo: Magyarország tartományainak allegóriája, a Hesperidák története. Kismarton, Esterházy kastély



9. Guglielmi, Gregorio: Részlet a schönbrunni kastély nagy galériájának mennyezetképéről – Magyarország, 1761–62.



10. Nedeczky Pál: A budai királyi palota metszete és oldalnézete, 1779. Budapest, Központi Piarista Levéltár



11. Koronaőrző bandérium Budán 1790-ben, színezett rézmetszet



12. Dorffmaister István: I. András visszaállítja a kereszténységet, 1793. Vázlat a kiskomáromi plébániatemplom mennyezetképéhez, Sopron. Liszt Ferenc Múzeum





14. Dorffmaister István: Szentgotthárdi csata, 1784. Szentgotthárd, plébániatemplom

◀ 13. Dorffmaister István: Mohácsi csata, 1787 körül (részlet). Mohács, temetőkápolna



15. Dorffmaister István: III. Béla megalapítja a szentgotthárdi cisztercita apátságot, 1795–96.
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



16. Melegh Gábor – Steinmüller, Josef:
Toldi (illusztráció Vörösmarty verséhez),
rézmetszet. 1830.



17. Kisfaludy Károly – Hofmann, Michael:
A magyar amazon (illusztráció Horváth
Endre verséhez), rézmetszet, 1825.



18. Heinrich, Thugut – Rahl, Carl: Serena
halála, rézmetszet, 1830.



19. Schwind, Moritz – Hofmann, Michael:
„A Csákányi Vérményekző” (illusztráció
Kölcsy verséhez), rézmetszet,
1827.



20. Krafft, Peter – Stöber, Franz: Zrínyi kirohanása Szigetvárból, rézmetszet, 1836.



21. Erős János – John, Friedrich: Csokonai Vitéz Mihály, pontozómodorú rézmetszet



22. Ferenczy István: Csokonai Vitéz Mihály, 1818, márvány; Debrecen, Ref. Kollégium



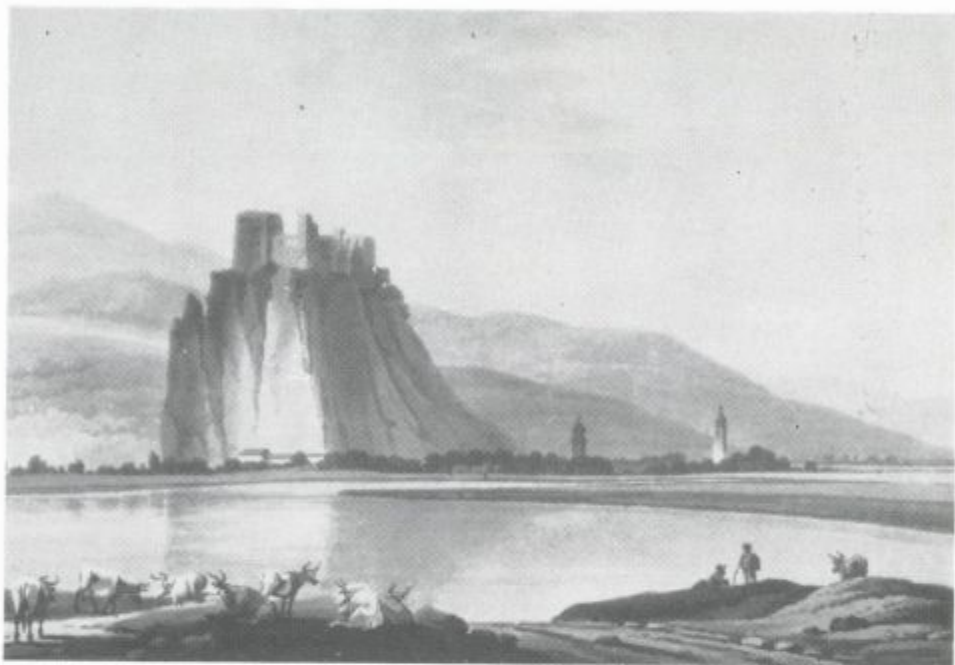
Gráf Teleky Ferenc

23. Lütgendorf Ferdinand: Teleky Ferenc, 1826, rézkarc

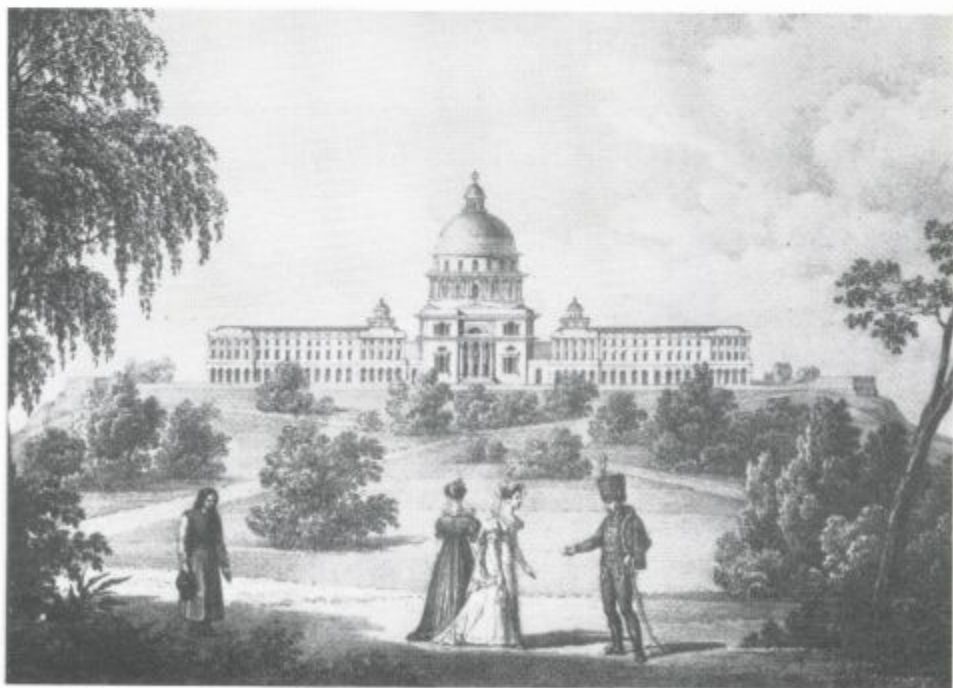


Gróf Brunszi József

24. Lütgendorf Ferdinand: Brunszi József, 1826, rézkarc



25. Fischer, Josef – Schlotterbeck, Wilhelm Friedrich: Beckó, 1818, aquatinta



26. Alt, Jakob: Az esztergomi székesegyház látképe (terv), litográfia



27. Krafft, Peter után ismeretlen festő: Zrínyi kirohánása, olajfestmény, Szigetvár, Zrínyi Miklós Múzeum



Szabolcs György: Zrínyi Miklós a szigetvári hőstörténetben. Budapest: Helikon Könyvtár, 1980.

28. Krafft, Peter: „Zrínyi Miklós a szigetvári hőstörténetben”, olajfestmény, Keszthely, Helikon Könyvtár



Szabolcs György: Zrínyi Miklós a szigetvári hőstörténetben. Budapest: Helikon Könyvtár, 1980.

29. Krafft, Peter – Rahl, Carl: „Zrínyi Miklós a szigetvári hőstörténetben”, rézmetszet, 1820.



30. Custos, Dominicus: Zrínyi Miklós, a szigetvári hős, rézmetszet



31. A pesti megyeháza hátsó (Bp. V. Semmelweis u. 6.) homlokzata



32. A pesti megyeháza hátsó homlokzatának részlete



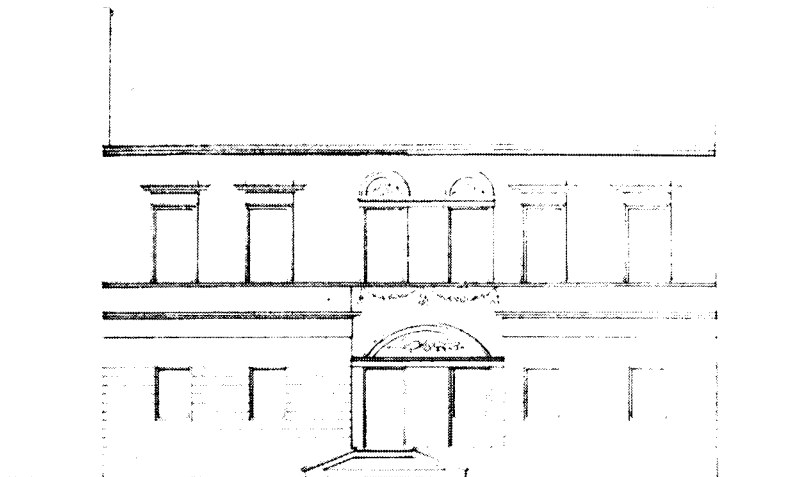
33. A pesti megyeháza hátsó homlokzatának részlete



34. A pesti megyeháza hátsó udvara



35. A pesti megyeháza hátsó udvara



Ebenez Erd.

36. Lakóház terve Hofrichter Józseftől, az 1820-as évekből

No 379. Hozzávaló a házterv, mely a kőből építendő, két emelet
 alatti és egy emelet magas, azaz a földszint és az első emelet
 a házterv, mely a kőből építendő, azaz a földszint és az első emelet
 a házterv, mely a kőből építendő, azaz a földszint és az első emelet

Ad.

Az építész, Hofrichter József, a házterv, mely a kőből építendő, azaz a földszint és az első emelet
 a házterv, mely a kőből építendő, azaz a földszint és az első emelet



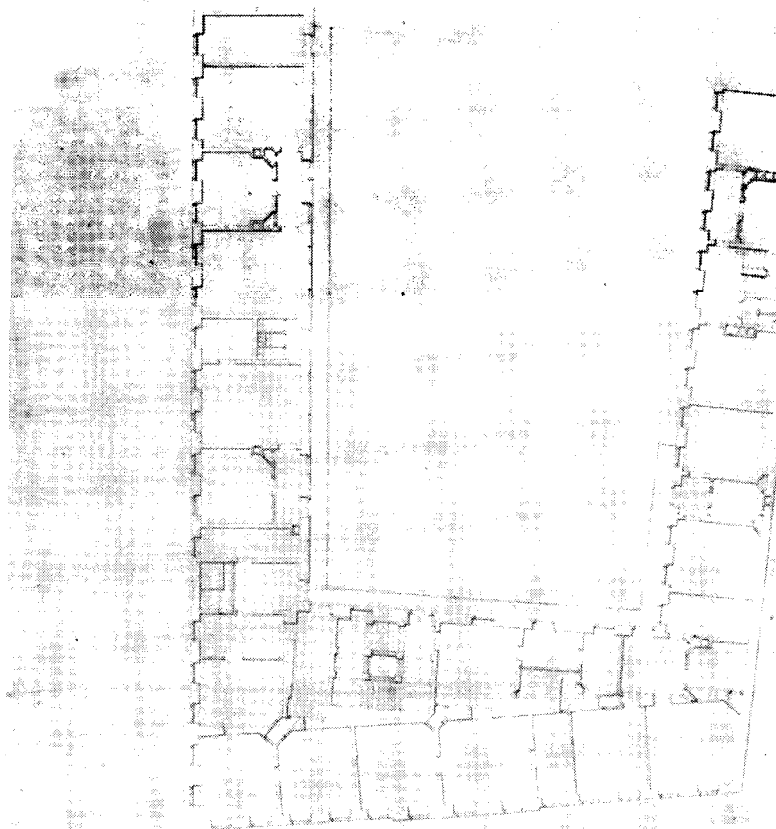
L. 379. 6-5. (Erd.)

*József Hofrichter
 Építész*

37. A pesti megyeháza hátsó részének homlokzatterve

[illegible]

Zweyler Stock. *Jafern* *Engelhardt*



G.L. Parker

Joseph Hopfmeister
Baumeister



41. Hesz János Mihály: A szent család szentekkel, 1813.

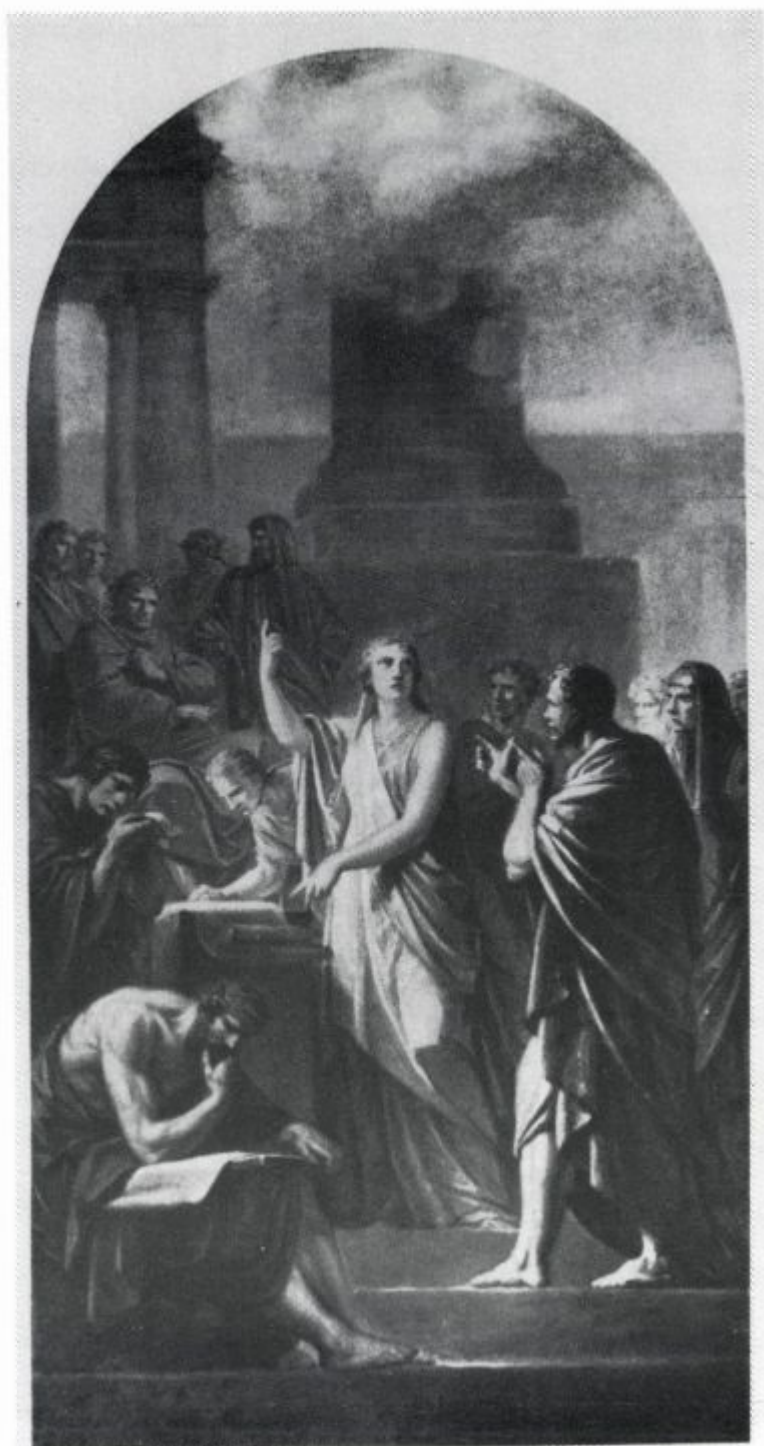


42. Heszlár János Mihály: Szent István-oltárkép, 1813, Eger, Líceumi kápolna



43. Heszlár János Mihály: Szent András a vesztőhelyen, 1820. Oltárkép, Iván (Győr-Sopron megye) plébániatemplomában

44. Friedrich Heinrich Füger: Szent Katalin vitája a bölcsekkel, 1802. Oltárképvázlat, Bécs, ► Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste (reprodukció)





45. Hesz János Mihály: Vajk megkeresztelése, 1825. Vázlat az esztergomi főszékesegyház főoltárképéhez, Balatonfüred, r.k. plébánia



46. Címlapdísz (Hadi és Más Nevezetes Történetek, Wien, 1791.)



47. Fejléc (Hadi és Más Nevezetes Történetek, Wien, 1791.)

Felséges Császári és Apostoli Király

különbös

A Magyar

1780dik

Alszonyunknak engedelmeből.

Hírmondó,

esztendőben,

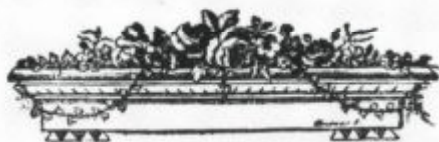
· Böjt elő - havának 5dik napján,

Szombatonn költ

48. Fejléc (Magyar Hírmondó, Pozsony, 1780.)



49. Szent István felajánlja a koronát a boldogságos Szűznek (I.S. Oratio de reliquiis sanctorum die festo divi Stephani regis Hungariae ..., Vác, 1796.)







61. Címlapdísz (Magyar Kurir, Wien, 1790.)



62. Fejléc (A nemes magyar dámákhoz és kis asszonyokhoz szőlő versek ... Pozsony, Komárom, 1790.)



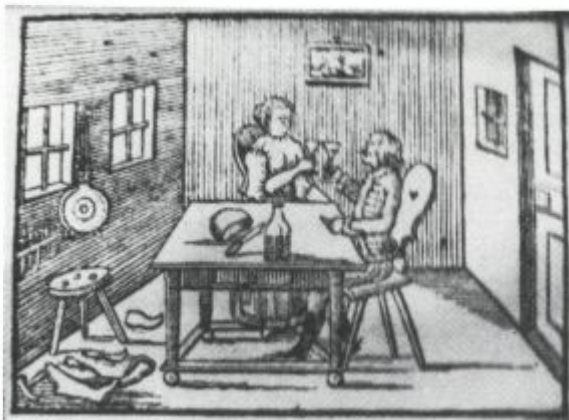
63. Illusztráció (Kömlei János: Szükségben segítő könyv. Német nyelvből magyarra fordítva, Pest, 1790.)



64. Illusztráció (Becker, Zakarias: Noth- und Hülf-Büchlein ..., Neue verbesserte Auflage, Gotha, 1800.)



65–66. Illusztrációk (Kömlei János: Szükségben segítő könyv. Német nyelvből magyarra fordítva, Pest, 1790.)



A' ki kedvére él, 's boldogul meg halhat,
Az ekképpen minden öröögöt meg találhat.



A' melly ember magát emberül viseli,
Ast tartja embernek minden, 's azt tiszteli.

67–69. Illusztrációk (Kömlel János: Szükségben segítő könyv. Német nyelvből magyarra fordítva, Pest, 1790.)

70. Címlapkép (Csokonai Vitéz Mihály: Anakreoni dalok, Wien, 1813.)



71. Címlapkép (Csokonai Vitéz Mihály: Dorottya, Wien, 1813.)



72. Címlapkép (Két szép világi énekek, Az első egy falusi részeg gazdáról ..., h. és év nélkül.)

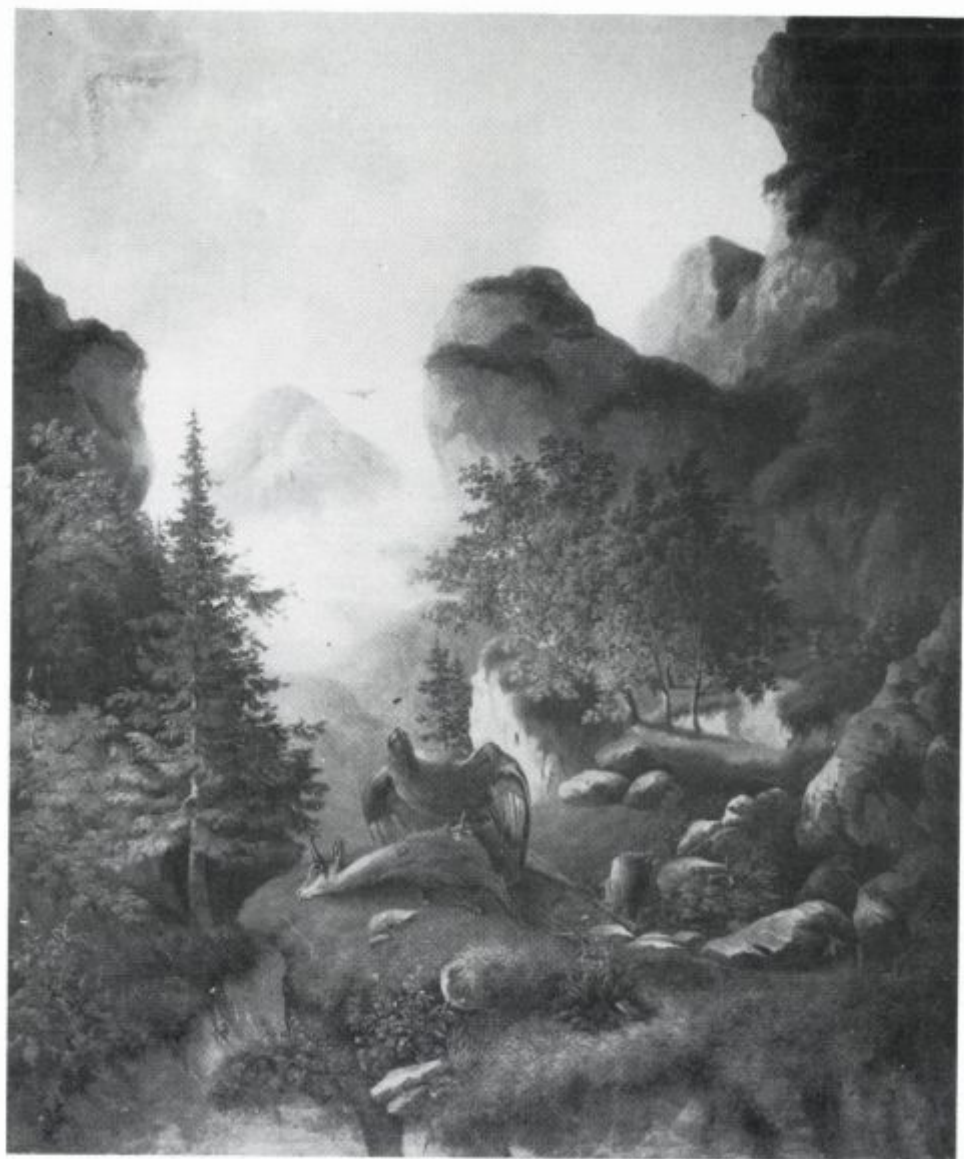


73. Címlapkép (F.M.: Lúdas Matyi, Wien, 1817.)

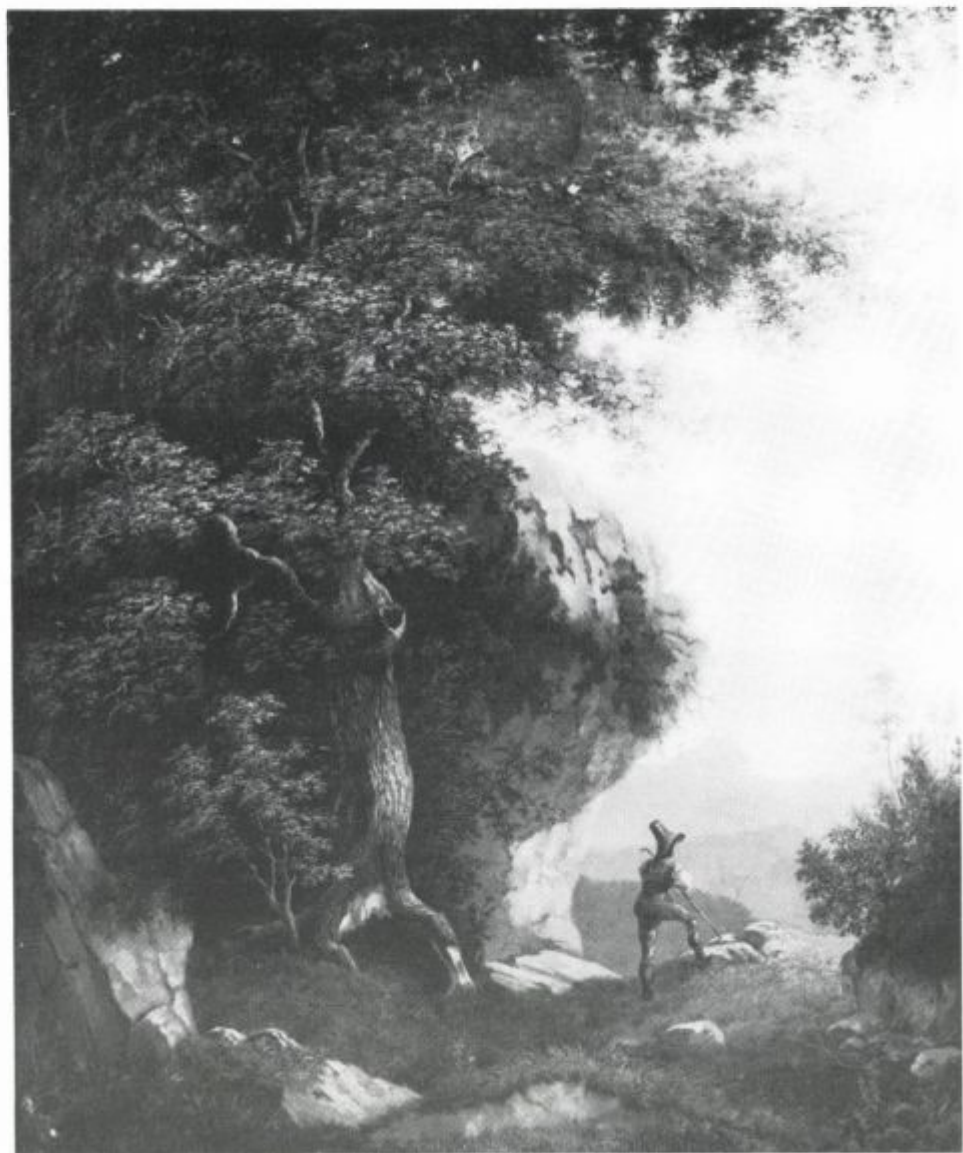




78. Száde János: Halászház a St. Wolfgang tónál. 1842. Kat. 36. sz.



79. Száde János: Táj keselyűvel és halott kecskével, 1842. Kat. 38. sz.



80. Száde János: Hegyi táj (Tiroli hegyek?) 1842. Kat. 39. sz.



81. Szále János: A mosoni Duna Magyaróvárnál (Vadkacsavadászat)
1843. Kat. 45. sz.



82. Eduard Szvoboda: Szále János
mint hadnagy. Hansági Múzeum
55.81 o., fa, j.n.



83. Száde János: Erdős táj szarvasokkal. 1844, Kat. 51. sz.



84. Eduard Szvoboda: Pihenő szarvasok.
1844. o., fa, 49 x 41 cm, J.l.j.: 1844,
Hansági Múzeum 55.103.



85. Száde János: Sziklás táj patakkal. 1845. Kat. 58. sz.



86. Száde János: A Sónáz a pozsonyi híddal. 1846. Kat. 62. sz.



87. Szálc János: Kies vidék (Festő a szabadban). 1847. Kat. 67. sz.



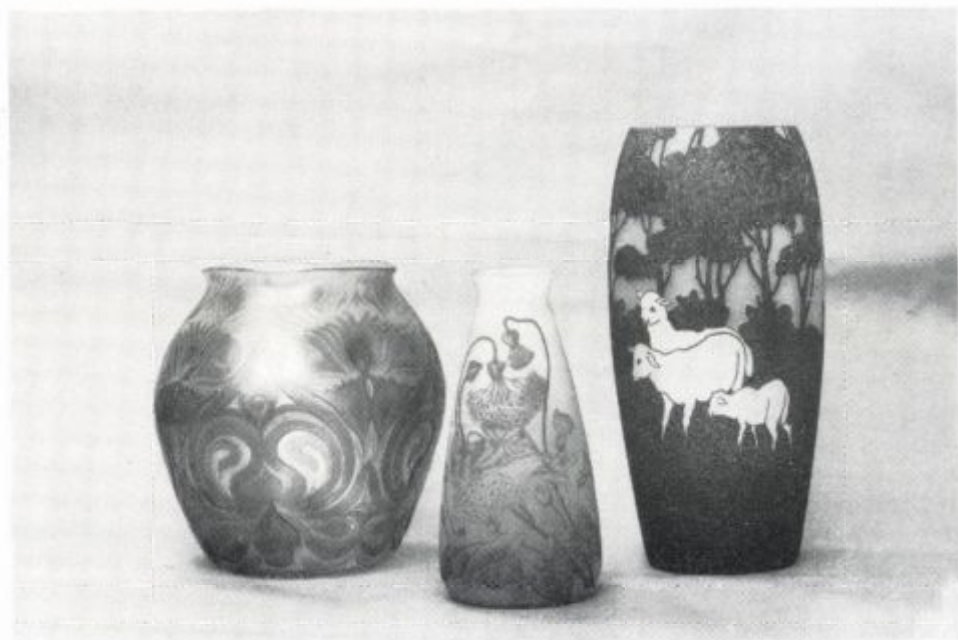
88. Szálc János: Sziklás táj várossal, Kat. 69. sz.



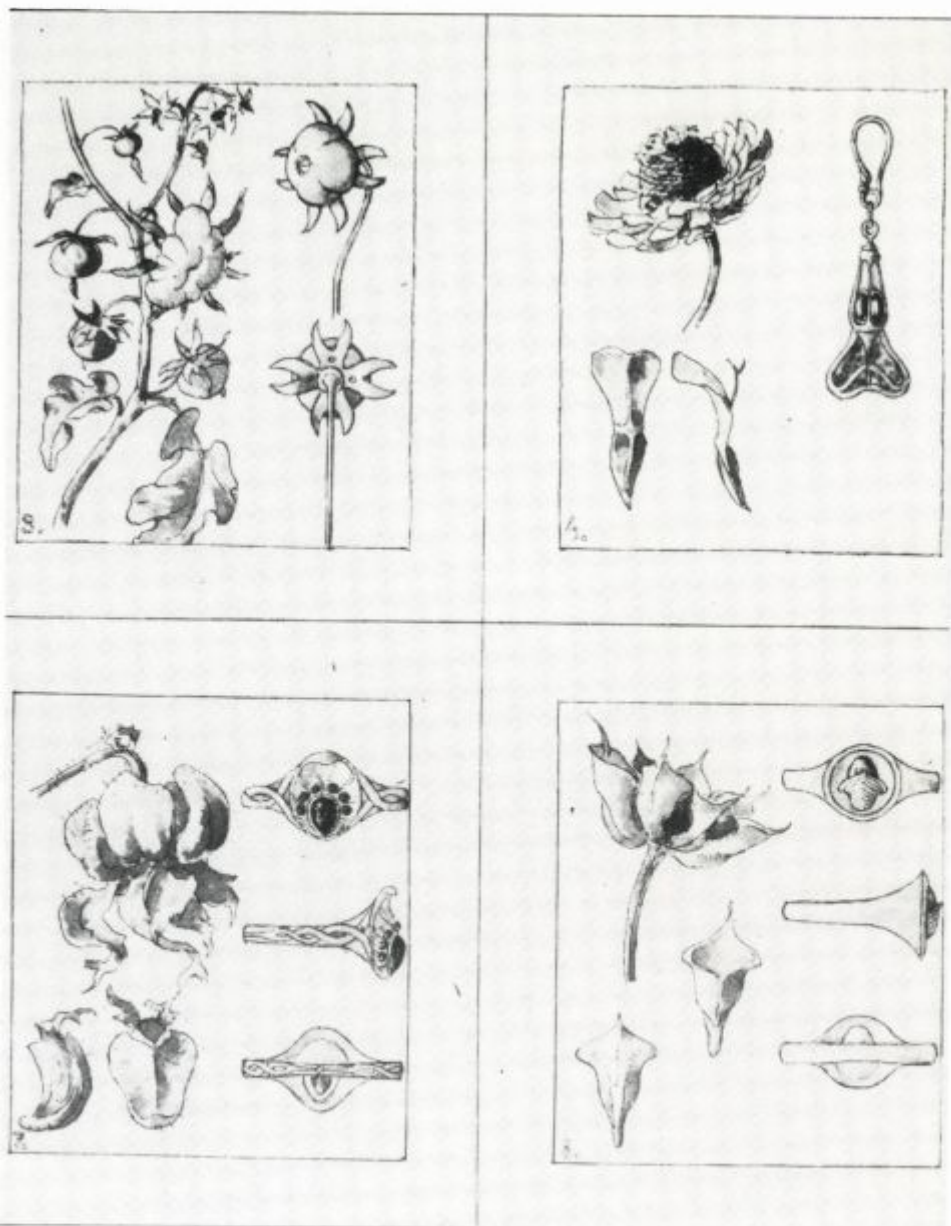
89. Száde János: Viharos táj arató paraszttal, Kat. 76. sz.



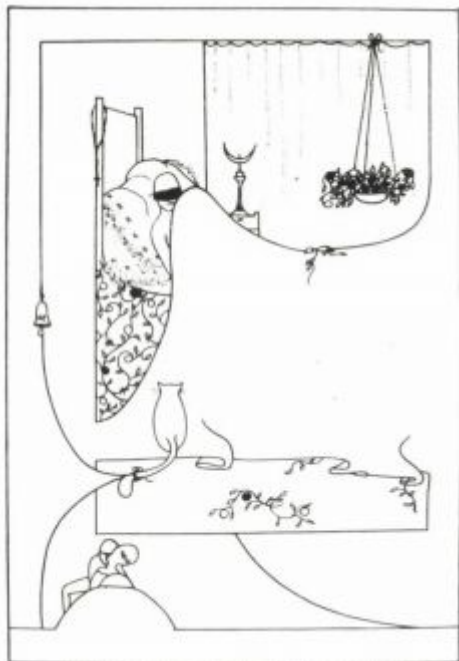
90. Zsolnay kerámiák eozinos mázzal 1900 után



91. Sovánka István vázái, fúvott, réteges üvegek, maratott minta



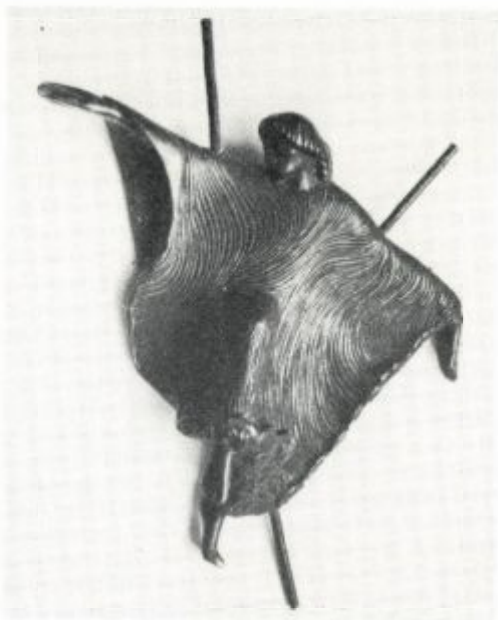
92. Tichy Kálmán: Ékszertervek 1906 (részlet)



93. Mihály Rezső: Pierrot álma 1910 előtt



94. Tichy Gyula: Bethfegor 1918



95. Kövesházy Kalmár Elza: Pillangó 1908 k.



96. Nagy Sándor: Az Ármány (vázlat a Buda halálához) 1918 k.

