# ARS HUNGARICA 1985

2

# MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Úri u. 62. 1014.
Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

## Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

| | |
|---|---|
| 1974. Suppl. 1. | 30 Ft |
| 1975/1. | 30 Ft |
| 1975/2. | 30 Ft |
| 1976/2. | 30 Ft |
| 1978/2. | 30 Ft |
| 1979/1. | 45 Ft |
| 1980/1. | 50 Ft |
| 1980/2. | 50 Ft |
| 1983/1. | 50 Ft |
| 1983/2. | 50 Ft |
| 1984/1. | 50 Ft |
| 1984/2. | 50 Ft |
| 1985/1. | 50 Ft |

*

## Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

## Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

## Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

## Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

## Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovszky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovszky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2)., 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovszky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

## Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoba: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszobában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmásolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft

*

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

# ARS HUNGARICA

XIII. évfolyam 2. szám

1985

A Magyar
Tudományos Akadémia
Művészettörténeti
Kutató Csoportjának
Közleményei

Bulletin of the
Institute of
Art History of the
Hungarian Academy of
Sciences

## TARTALOM

TANULMÁNYOK

Szabó Lilla: A pozsonyi Szent Márton templom építéstörténetének kérdései 147
Szurcsikné Molnár Erika: A Könyves Kálmán Műintézet tevékenységének története 161
Pálosi Judit: Ferenczy Noémi művészi és tanári munkásságának eseménytörténete 181
Kontha Sándor: A Horthy-korszak építészetéről, az elvek és tények tükrében 199
Beke László: Berczeller Rudolf szobrászata 205

DOKUMENTUM

Dokumentumok Fekete Nagy Béla hagyatékából
(Közli: Pataki Gábor – György Péter) 213
Hincz Gyula tanulmánya, Dési Huber István megjegyzéseivel
(Közli: Tímár Árpád) 233
Kmetty János művészetpedagógiai feljegyzései. II. (Az Új Akadémia I. Főiskolai oktatás naplója II.)
(Közli: Ráth Zsolt) 237

SZEMLE 243

# RÉSUMÉS

STUDIEN
Lilla Szabó: Fragen zur Baugeschichte der Martinskirche von Pressburg 160
Erika Szurcsik-Molnár: Geschichte der Kunstanstalt „Könyves Kálmán" von 1891 bis zum ersten Weltkrieg 179
Judit Pálosi: Ereignisgeschichte des künstlerischen und pädagogischen Wirkens von Noémi Ferenczy 198
Sándor Kontha: Über die Architektur der Horthy-Ära, im Spiegel von Prinzipien und Tatsachen 203
László Beke: Die Plastik von Rudolf Berczeller 212

DOKUMENTE
Dokumente aus dem Nachlass von Béla Fekete Nagy (Herausgegeben von Gábor Pataki und Péter György) 232
Ein Aufsatz von Gyula Hincz – mit Randbemerkungen von István Dési Huber. (Herausgegeben von Árpád Tímár) 235
Die Kunstpädagogischen Aufzeichnungen von János Kmetty. II. (Herausgegeben von Zsolt Ráth) 242

Szabó Lilla

# A POZSONYI SZENT MÁRTON TEMPLOM ÉPÍTÉSTÖRTÉNETÉNEK KÉRDÉSEI[1]

A magyar és a közép-európai gótikus építészetben rendkívül fontos szerepet játszó pozsonyi Szent Márton templomról szóló monografikus feldolgozás mind a mai napig nem jelent meg. Ugyanakkor a középkori építészettörténet kérdéseivel általánosan foglalkozó, és a közép-európai stílustendenciákat vizsgáló munkák nem kerülhették meg a pozsonyi dóm említését. Jelentőségének hangsúlyozása viszont éppen a feldolgozatlansága miatt sohase nyert kellő és kielégítő nyomatékot. Egyik legépebben ránkmaradt központi műemlékünk kevesebb szót kapott az építészettörténeti feldolgozásokban, mint bármely más, netán romokban heverő, kődarabokban szemlélhető, akár funkcióját, akár nagyságát tekintve kisebb rendű templomunk.

A Szent Márton templom 1960-as évek közepén elkezdődött, s a jelenben is folytatódó restaurálása, a közvetlenül a templom elé tervezett híd és országút építését megelőző feltárások külső szemlélőjeként szerzett tapasztalatok és a levéltári kutatásaim együttesen, a templom építéstörténetének egy olyan új képét nyújtották számomra, amely több ponton is eltért a szakirodalom eddigi állásfoglalásától. A templom építéstörténetének következetes elemzése igazolta például az 1400-as évek építkezéseiről kialakult új nézetet is, amely nemcsak a templom, de a 15. század eleji pozsonyi építkezések és azok bécsi, Bécs környéki építészettörténeti vonatkozásait is más, az eddigiektől eltérő megvilágításba helyezték.

Miután a templom építésének említett, az 1400-as évek körüli periódusa a monografikus feldolgozáson belül egy olyan pontosan körülhatárolható nagy fejezetet jelentett, amelynek segítségével pontosítani lehetett a pozsonyi építkezések Béccsel és Budával való kapcsolatát is, jelen tanulmányomban a pozsonyi Szent Márton templom 15. század első évtizedének építéstörténetével kívánok bővebben foglalkozni.

A Szent Márton, közismertebb nevén a koronázó templomra vonatkozó legkorábbi okleveleket, írásos emlékeket még a múlt században publikálták Knauz Nándor[2], Rakovszky Iván[3] és Rómer Flóris[4]. Az ő levéltári kutatásaikra támaszkodott ezután a dómot tárgyaló első építészettörténeti elemzés szerzője, Henszlmann Imre[5] is, a Magyarország csúcsíves stylü műemlékei c. könyvében. Az 1892–1912 között megjelent, Pozsony város története c. több kötetes művében Ortvay Tivadar szintén foglalkozott a templom építéstörténetével. Munkája a városi Protocollum iratainak felhasználása, és nem utolsó sorban a múlt század végi helyreállítások kortárs tanúsága miatt mind a mai napig alapvető forrásanyagot jelent a kutatás számára.

A múlt századi leíró feldolgozások után, elemző építészeti munkákra csak a 30-as években került sor. A Mencl házaspár[6], a szlovákiai középkori építészet fejlődéséről szóló összefoglaló tanulmányaikban a pozsonyi dóm építéstörténetét vizsgálva először mutatott rá és hívta fel a figyelmet több alapvető összefüggésre. Az 1961-ben a Szlovák Tudományos Akadémia által kiadott Bratislava c. kötet „A város műemlékei és építészeti fejlődése"[7] c. fejezetében pedig már részletekbemenően tárgyalták azon főbb építészettörténeti problémákat, melyekre a konkrétabb elemzésen alapuló választ majd V. Mencl 1968-ban megjelent 13 oldalas tanulmánya[8] kívánta megadni. A 15. század első felének templomépítkezését tárgyaló részekben három olyan kérdéskör fogalmazódik meg, amelyek valamennyi későbbi kutatás kiindulópontjául szolgáltak. Ezek: 1. az 1400-as évek körüli építkezések; 2. a „cseh királynő-kápolnaként" emlegetett kápolna keletkezési ideje és 3. a templomhajó boltozásának kérdése.

Václav Mencl, a Szent Márton templom déli hajófalának kettős ablaka, a mellette levő falmező körablaka, a délnyugati földszinti kápolna ülőfülkesora, valamint a templom mai főbejárata, azaz az északi portál építészeti és stiláris megoldását a bécsi Szent István dóm építkezésén is dolgozó Michael Chnab nevével hozta összefüggésbe. Az említett kápolna délnyugati támpillérén látható bevésett 1401-es évszám alapján pedig az 1400-as évekre datálta ezen építészeti részeket.[9]

A „cseh királynő" – vagyis a délnyugati emeleti kápolna építési idejét V. Mencl, Zsófia királyné életrajzi adatai, az oklevelek, valamint a boltozat függő zárókövének címere alapján 1420–1425 közé datálta. E téma tárgyalásakor elsőként mutatott rá Mencl, Zsigmond pozsonyi várépítkezései és a templom nyugati építészeti részletei közti összefüggésre is.[10] A templom ezen nyugati részleteit vizsgálva, a szegmensívek kapcsán utalt először a „várépítkezés stílusára"[11]. A „cseh királynő-kápolna" korai datálásából kiindulva, a Szent Márton templom nyugati részein jelölte meg a szegmensív legkorábbi pozsonyi előfordulását; véleménye szerint csak ezután jelent meg az 1423 körül (Mencl datálása) elkezdődött várépítkezéseken a szegmensív.

Mencl különválasztotta a „cseh királynő-kápolna" kérdését a templomhajó boltozásának problémájától. Míg a kápolna építési idejét, boltozásával együtt – erre utal a címeres zárókőre való hivatkozása is – 1420–1425 közé teszi, addig a hajóét az 1440-től nagyobb számban előforduló adománylevelek alapján 1440–1452-re datálta. A boltozati minta eredetét vizsgálva Hans Puchspaum bécsi munkáival hozza kapcsolatba a pozsonyi hálóboltozatot[12]. S a boltozati minta tervét magát is Puchspaumnak tulajdonította.

A Mencl által felvetett – itt röviden vázolt – a közép-európai gótikus építészettel összefüggő kérdések, akár szorosan a templom építéstörténetéhez kapcsolódó problémák nyomán, folytatódott a templom építéstörténetének vizsgálata. Így Jaroslav Bureš 1968-ban megjelent írása[13] az 1400-as évek körüli pozsonyi építkezéseket elemezve, Menclnek a kettős ablakra vonatkozó megállapításait húzta alá. Átvette, s korszakolásában ugyancsak nagy szerepet játszott a dómon található 1401-es évszám[14], amit analóg alapon más pozsonyi építkezések datálására is alkalmazott. A pozsonyi Szent János kápolnával kapcsolatosan a következőket írta: „Ez a kápolna a dunamelléki kétszintes kápolnák tradícióját és a Szent István dóm néhány tipikus örökségét a prágai Szent Vitus parler-elemeinek vívmányaival kapcsolta össze. A prágai és a bécsi műhely hagyományainak összekapcsolódását tekintve, egy adott esetben meghatározó a korszakolás számára az, hogy mikor érkeztek Bécsbe az újabb prágai eredmények. Véleményem az – írja Bureš, hogy ez csak Parler fiának, Vencelnek a Szent István műhelybe lépésével kapcsolatosan történhetett, amit a pozsonyi dóm 1401-es évszámmal datált déli kettős ablakának stílusjellege is igazol."[15]

Következő, 1972-ben megjelent tanulmányában[16] a Szent Márton templom már előbb pontokban vázolt, kiemelkedő jelentőségű korszakaival – a tervező és a kivitelező kérdése szempontjából – foglalkozott Bureš, amikor Mencl, elsősorban építészeti vizsgálódásokból nyert megállapításait a templomépítkezésekre vonatkozó okleveles anyag értékelésével kibővítve próbálta pontosítani. A déli kettős ablakról és a vele együtt említett épületrészekről (ülőfülkesor, északi kapu stb.) kialakult eddigi művészettörténeti képet kiegészítette azzal, hogy a nyugati kétszintes kápolnák építésének tervét is bécsi előképekre vezette vissza. Véleménye szerint a felsorolt építészeti részek Michael Chnab tervei alapján készültek, a tervek kivitelezője pedig a pozsonyi városi számadáskönyvekben szereplő Konrad von Dürnstein. „Hasonlóan, mint Bécsben, ahol Chnab a nyugati egymás fölött fekvő kápolnákat tervezte, Pozsonyban is létezik az emeletes kápolnáknak egy programja, amelyet a valóságban régészetileg a déli kápolna lépcsője bizonyít, amelynek kapuja szervesen beleépült a sarokoszlopkötegbe. Bécshez hasonlóan a felső kápolnákat Pozsonyban is csak később vitelezték ki, de az-

zal a különbséggel, hogy a pozsonyi szélsőséges koncepció elválik a gótikus doktrináktól. Az építési mód bonyolult komponáltságát illetően Chnab, mint az említett terv szerzője szóbajöhet."[17]

Azt helyesen állapítja meg ugyanitt Bureš, hogy a „déli földszinti kápolnában az utód az első mester koncepciójába radikálisan belenyúlt, amikor a sarokpillérek levélornamentikával ellátott fejezetzónáját eltávolította, és helyére geometrikus formájú konzolokat építtett be." Viszont a Chnabnak tulajdonított kétszintes kápolna-terv és ez utóbbi megjegyzés közt olyan ellentmondás húzódik meg, amely Bureš figyelmét elkerülte.

A templom 1960-as évek közepén elkezdett restaurálásakor, a délnyugati kápolna külső déli falán feltárt – az északi kapuval azonos léptékű és formai megoldású – töredékes portál is igazolni látszott Mencl és Bureš feltevését.[18] Nem ismerték fel viszont, hogy az ülőfülkesor és a déli kapu egyidejű építése – mint majd bizonyítani fogom – kizárják egymást.

A közép-európai gótikus stílusáramlatokat szélesebb összefüggésekben vizsgáló kutatók fenntartások nélkül átvették V. Mencl és J. Bureš 1400-as évek pozsonyi építkezéseire vonatkozó építészettörténeti megállapításait, s mind a szlovák, mind a magyar szakirodalomban kihangsúlyozottan mutatnak rá arra, hogy a pozsonyi dómépítkezések rendkívül korán, már az 1400-as évek körül reagáltak a szomszédban levő, bécsi Szent István dómépítkezéseken megvalósuló új stílusformákra. Egy nagyobb építészettörténeti összefüggésben elsősorban az 1401-es évszám sugallta korszak alapján határozták meg a pozsonyi dóm szerepét, és helyezték el a közép-európai stílustendenciákban.[19]

Jelen tanulmányomban – amely a templom középkori építéstörténetének tisztázására tett kutatásaim csak egyik fontos fejezetét képezi – e nézetek téves voltára szeretnék rámutatni.

* * *

1966-ban a templom restaurálása során a torony mellé épült déli kápolna külső, déli homlokfalán egy töredékes portált tártak fel.[20] A töredékes portál a mai és a középkori talajszinttől[21] megközelítőleg 8,5 m magasan, a délnyugati és az első déli támpillér közti falszakasz tengelyében van. A középkori és a barokk vakolatréteg alól előkerült a kapu küszöbe, jobb és baloldali lábazata, valamint töredékes bélletének része, amely a fölötte levő barokk ablakkeret magasságában ér véget.[22] A négy darab kőből álló, kopás nélküli küszöb a törtkőből épült alapfalakon fekszik és a földszinti kápolna belső járószintjével egy szinten van.

A kapu arányában, lábazatának és bélletének profilálásában azonos az északi portállal.[23] Az északi és a déli kapu bélletének összevetésében fontos szerepet játszó legszélső kanellúrázott, nyolcszög keresztmetszetű lábazatok közül a jobb oldali ép, a bal sérült.[24] Ugyancsak a feltárás során vált láthatóvá a kaputöredék jobb oldalát dekoratív módon keretelő lábazati párkány, melynek profilálása teljes mértékben igazodik a portál lábazatának külső részéhez. Ha e párkány vonalát kelet felé követjük, feltűnik, hogy az a szomszédos, körablakos falmező kb. kétharmad része után befut a templomfalhoz délről (É–D irányban) később hozzáépült, a támpillér egy részét is takaró belső városfal alá.[25] A fal alatt folytatódó párkányt viszont már nem találjuk a következő, a kettős ablakkal áttört falmezőn. A lábazati párkány és a kapubéllet nyilvánvaló összetartozása az északi portál esetében is igazolható: az északi falon, a templomhajó északkeleti támpillérétől kezdődő egységes, egyszerű profilú lábazati párkány a kelettől számított 5. támpillér tövénél véget ér.

Az északi kapu múlt századi helyreállításához és a kapu elé épült neogótikus előcsarnokhoz készült tervek[26] és felmérési rajzok[27] alapján tudjuk, hogy az 5. támpillértől egy másfajta, a déli töredékes portálhoz is kapcsolódó lábazati párkánnyal azonos párkány következett. Ugyanez a lábazati párkány folytatólagosan megfigyelhető a templom nyugati

részein is.[28] Az elemzések alapján minden kétséget kizáróan megállapítható, hogy az északi és déli kapukkal egy időben készült lábazati párkányról van szó. További vizsgálataink szempontjából az sem közömbös, hogy az északi kapu bal béllete mellett levő támpillértől egészen a déli körablakos mező keleti szélső támpilléréig húzódó egységes lábazati párkány felett, mindenütt kváderkővel építkeztek egy bizonyos magasságig. A feltárt déli kapu jobb oldali bélletéhez kapcsolódó lábazati párkány fölött 4 soros kváderkő réteget tártak fel. (A kapu töredékes béllete a kváderkő falréteg második soráig ér.) Ez a 4 sor kváderkő megszakítás nélkül folytatódik a mező jobb oldali támpillérén, valamint a szomszédos körablakos mezőn. A lábazati párkány feletti kváderkő-sorok hasonló számban fordulnak elő a nyugati kápolnák nyugati falán; a déli kápolna falán 6 sor, az északién 4 sor figyelhető meg. Megközelítőleg ugyanez vonatkozik a támpillérekre is: az északi jobb oldali és a nyugati szakasz hat támpillérét 10–14 sor magasságig csak kváderkővel építették.

A templom építéstörténetének kutatása szempontjából rendkívül lényeges dologra hívja fel figyelmünket az a tény, hogy a pár soros kváderkő felett törtkő fallal folytatták tovább az építkezést. A falvizsgálatok ugyanis azt jelzik, hogy a templomtoronyhoz, a valamikori városerődítményrendszer tornyához[29] részben a belső városfalak felhasználásával[30], északról és délről csatlakozó kápolnák[31] és a déli töredékes kapu építését egy időben kezdték el, valamint azt, hogy ezen építkezésekkel egy idő után valamilyen okból leálltak.

A déli töredékes portál, és az eddig nem említett, a torony alatti részből (azaz a mai sekrestyéből) az északi földszinti kápolnába vezető ajtó, az északi főkapuval egyező profilálása[32] pedig azt bizonyítják, hogy ezen nyugati kápolnák és az északi főkapu építését egységes terv alapján, egy időben kezdték el.

Egy megválaszolatlan kérdés előttünk áll még: a mai talajszint felett 8,5 m magasan látható töredékes kapu keletkezésének oka, megközelítésének módja – mely probléma megválaszolását a művészettörténeti kutatás eddig elkerülte. Nem véletlenül, hiszen a régészeti módszernek számító falelemzések nélkül, csupán a stílusformák vizsgálata alapján e kérdés tisztázása szinte lehetetlen lett volna.

A kapu küszöbe, mint már említettük, a középkori talajszint felett 8,5 m magasan[33], de a belső járószinttel azonos szinten épült. A középkori talajszint pedig a templom délnyugati részének alapfalai tövénél keresendő; a valamikori külső és belső városfalak közti mélység, a Zwinger alja volt. A déli kápolna déli alapfala nem volt látható, ezért törmelékkőből épült. A rajta fekvő küszöb viszont funkciójánál fogva csak a járószinttel lehetett egy magasságban – ami pedig csak a városfalak között létesített járaton volt lehetséges.

E kézenfekvő megállapítás helyességének igazolását több körülmény is nehezítette: a) A város nyugati erődítményrendszerének déli falait a templomhoz a déli körablakos mező alatt csatlakozó, a mai Rudnay tér 6–9. számú házak homlok- és hátsó falában jelölik meg a várostörténészek, ami részben igaz, de nem veszik figyelembe, hogy ez a fal nem lehetett az erődítményrendszer legkorábban épült falszakasza (már csak a korábban említett, a falak alá befutó lábazati párkány miatt sem.[34]) b) A közvetlenül a templom nyugati homlokzata elé épített „Augusztus 29-e" nevű híd megnehezíti Pozsony városának valamikori, délnyugati irányban húzódó városfalainak a kutatását. Az építkezéseket megelőző feltárásokkor csak pontszondákat végeztek.

A múlt századi restauráláshoz készült 10. és 29. sz. manuálék[35] viszont olyan falviszonyokat jeleznek, amelyek alapján bizonyos, hogy a városfalak egy korábbi időpontban nyugatabbra húzódtak. (E régi városfalakat valószínűleg a templom építési koncepciójában beállt változással egyidőben szüntették meg, vagy pedig egyszerűen tönkrementek.) A templomfalak és az erődítményrendszer egymástól való kölcsönös függése folytán, később a városfalakat beljebb, azaz keletebbre építették.[36]

1899-ben a templom-restaurálás során a délnyugati sarkot is feltárták, ennek adatait tünteti fel a 29. sz. manuále. Az AB metszeten látható, hogy: 1. A csigalépcsőtorony lábazati párkánya alatti falak egészen a sziklás talajig nyúlnak le. A sziklás talaj és a lábazati párkány között 3 egymásra épült falréteg van: a „sziklával" jelölt rész felett egy 2,2 m magas törtkő, felette pedig 1,4 m magas kváderkő réteg van. Ezekre épült rá tulajdonképpen a csigalépcsőtorony[37], melynek az előbbi réteg felszínétől a lábazati párkányig emelkedő 7,3 m magas fala kváder- és törmelékkőből áll. 2. Az említett falrétegekhez, a templom falára merőlegesen, ugyancsak két rétegből álló (2,2 m; 1,4 m), törtkőből épült fal csatlakozik. Az egyes rétegeket falvastagságuk különbsége is elválasztja egymástól – a keresztmetszetet feltüntető rajzon látható, hogy a lépcsőtorony alatti legalsó, a sziklás talajra épült falréteg 0,6 m-rel szélesebb magánál a torony falánál (azaz 0,6 m-re kiáll a torony falsíkjából). Az erre épült 1,4 m vastag falréteg már 0,3 m-rel keskenyebb. A torony fala pedig megint csak 0,3 m-rel beljebb épült erre a rétegre. A keresztmetszetről ugyanakkor az is leolvasható, hogy a) az ismertetett falak a templom déli hosszházfalával párhuzamosan (a lépcsőtorony falától 0,6 m szélességben) keleti irányban húzódnak.[38] b) Az AB hosszmetszeten felvett, a déli templomfalakra merőleges, két rétegből álló törtkő fal vastagsága közül csak az alsóval kapcsolatban közli, hogy 0,3 m-rel szélesebb, a ráépült 1,4 m vastag falazásnál. A rajz alapján a lépcsőtorony alatt is húzódó falréteg folytatódása az a fal, mely 0,3 m szélességben látható. Az alsó, 2,2 m vastag falréteg egyenesen, törés nélkül dél felé tart a rajz alapján. c) A délnyugati támpillérre, részben a toronyra is merőlegesen, nyugati irányban „bástya"-fal van feltüntetve – ezt ma, egy rövid látható szakasza után a hídépítmény takarja.[39]

A 70-es években végzett pontszondák nyomán talált, de csak részleteiben feltárt falakat ma már csupán a régi metszetek, várostérképek, Ortvay részletes fejtegetései, vagy a múlt századi felmérési rajzok segítségével sikerül meghatároznunk. A múlt századi manuálékon feltüntetett falviszonyok segítségével a feltárások során több falszakasz is beazonosíthatóvá vált: 1. A nyugati támpillérre és a délnyugati csigalépcsőtoronyra, egyszóval a templom nyugati homlokzatára merőleges „bástya". 2. A délnyugati lépcsőtorony falszerkezetének vizsgálatakor kitűnt, hogy annak falai a külső városfal alapjaira épültek. (A torony 7,3 m magas falai 3,6 m magas falakon állnak.) A déli kápolna alatt végzett feltáráskor kb. 8 m mélységig hatoltak le. A feltöltő anyag (föld) eltávolításakor olyan falakra találtak, amelyeken a déli kápolna és a lépcsőtorony falai is állnak. Tehát a templom külső déli falához épült, a templomtól déli irányban feltüntetett fal tulajdonképpen a déli kápolna nyugati fala alatti, azzal párhuzamosan húzódó, de a kápolna falánál szélesebb fal folytatódása. 1980 novemberében a dómtól délre eső terület csatornázásakor, az előbb elemzett, dél felé tartó fallal kb. azonos vonalon, a templom, és az 1778-ban elbontott Vidrőcz kapu közti távolságon belül, a csőfektetés miatt kettévágott falat láttam. A fal vastagsága kb. 1,5–2 m, törmelékkőből épült, és kb. 1,5–2,5 m mélyen van a mai talajszint alatt (pontos mérésekre sajnos nem volt módom.)

A 29. sz. manuálén is feltüntetett, a templom délnyugati sarkában található, egymásra épült falak kapcsolata, szerkezete és méretük aránya megegyezik az erődítményrendszer északi szakaszának külső városfaláéval.[40]

Mindezek együttesen azt bizonyítják, hogy a kápolnák építése idején létezett egy városfal, amely a ma látható déli falszakasznál nyugatabbra állt.

A kápolnák építésekor a templom addigi alaprajzát a torony melletti „szabad terület" (valójában a Zwinger) beépítésével egységesítették. A déli töredékes portál pedig a kápolna nyugati és „keleti falához" csatlakozó, az erődítményrendszerhez tartozó korábbi városfalakon át volt megközelíthető.

A városfalak vizsgálatakor elsősorban a város különös geográfiai adottságára kell felfigyelnünk.

A régi metszetek és térképek[41] a várdombon álló, külön erődített vár után mindjárt másodikként jelölték meg a vele szemben fekvő, a városfalakra ráépült „domus ecclesiaet", a Szent Márton templomot. A várdombot a tőle keletebbre fekvő, külön erődített várostól egy mély völgy választja el. E természetes földrajzi sajátosságot kihasználva épültek a város nyugati falai: a völgy keleti peremén. A várost délről a Duna és a vele párhuzamosan emelkedő városfalak védték. A folyótól elterülő sík terület pontosan a várdombbal szemközti temetődomb magasságában kezd emelkedni. A templom erre a sziklás, magasabban fekvő dombra épült rá oly módon, hogy a déli alapfalai a terepviszonyoknak megfelelően mélyebbre nyúlnak, mint az északiak, a templom nyugati szakasza viszont a városárokba, pontosabban a Duna árterületét zsilipekkel szabályozott vizesárokba nyúlik bele.[42] Ugyancsak régi dokumentumok, valamint az utóbbi években készült városfal-rekonstrukciók alapján tudjuk azt, hogy a városerődítmény-rendszer legjobban megerősített és védett szakasza a nyugati városfalak voltak: a Vidrőcz kaputól a Zsidó és a Kapucinus utca sarkáig.

A várost földrajzi fekvésénél fogva általában nyugatról támadta meg az ellenség. Sőt írásos adataink vannak arról, hogy Pozsony városa a középkor folyamán gyakran került ellentétbe a várostól nyugatra, a várdombon álló vár népével – s falakkal védekezett azok időszakos támadásai, fosztogatásai ellen.[43]

A déli töredékes portál különleges helyzetét vizsgálva látnunk kell, hogy egy meg nem valósított terv alapján, a városfalak délnyugati sarkában álló, a Szent Márton templomhoz nagyon közeli Vidrőcz kapun át közlekedve, a városfalakon közelítették volna meg a templomot. E szerint a portál elsősorban a vár rangosabb népe számára nyújtotta volna – a város területének a megkerülésével – a legegyszerűbb, egyben a legrövidebb utat a templomba.[44]

* * *

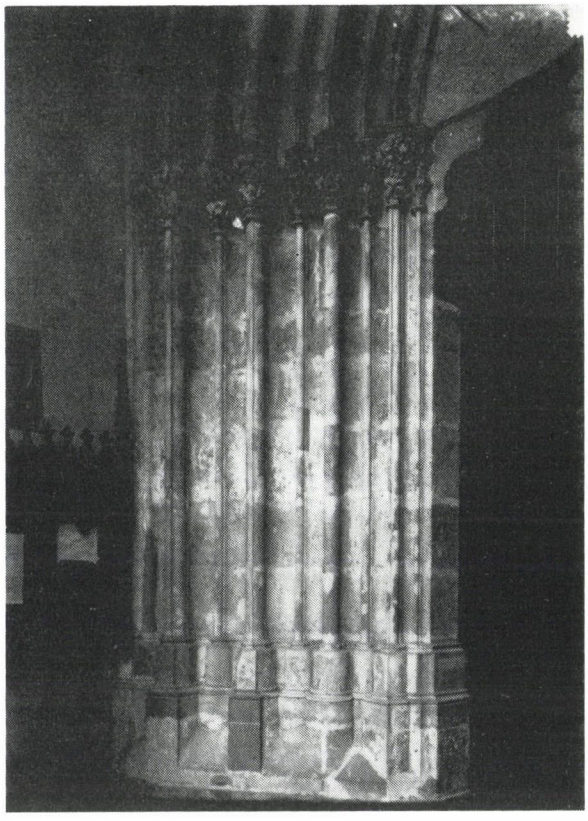
E kitérő után vizsgáljuk meg a déli kápolna töredékes kaput tartalmazó falának túlsó oldalát.

A kápolna belső, déli és nyugati falát ülőfülkék díszítik.[45] Az ülőfülkék építésekor messzemenően figyelembe vették a helyiség méreteit; míg a nyugati falon 0,98 m egy ülőfülke szélessége, a hosszabb déli falnak megfelelően 1,10 m-re „húzták szét" a sediliákat. A helyiség nyugati sarkaiban látható pillérköteg maradványok[46] profilálása azonos a kettős ablak szélső falpilléreivel. Ezek egyezése alapján már eddig is, helyesen, egy műhely munkáinak tulajdonították ezen építészeti részeket. (Az ülőfülkék szélső faloszlopait a sarokpillérekkel egyazon rétegtömbből faragták ki.)

Míg a nyugati falon 5, a délin már csak 4 ép ülőfülke látható. A déli töredékes portál tárgyalásakor már korábban is említett barokk ablak építésekor a két fiáletornyocska között nyitották az ablakot. Az ülőfülkesoron ezen kívül más beavatkozásnak nyoma nincs.

Ha elfogadnánk azt az eddigi, magát mindmáig tartó megállapítást, mely szerint a kettős ablak, a déli kápolna ülőfülkesora, az északi főkapu, valamint a déli töredékes kapu *egy műhely azonos terv alapján, egy időben* készült munkái lennének, akkor ezt úgy kellene elképzelnünk, hogy míg a kápolna külső falán az egyik mester a déli kaput építette, addig a másik a túlsó oldalról az ülőfülkesorral befalazta azt. Tehát ezen épületrészek egyidejű építése mind régészeti, mind stíluskritikai[47] szempontból kizárják egymást, és különböző időben itt dolgozó műhely munkáinak kell tekintenünk őket.

A korábbi befejezetlen terv után az építészeti koncepció megváltoztatásával folytatták tovább a templom nyugati részeinek az építését. Az így „feleslegessé" vált nagy méretű, – a töredékes építészeti tagok rekonstruálása alapján, az északi kapuval azonos szélességű

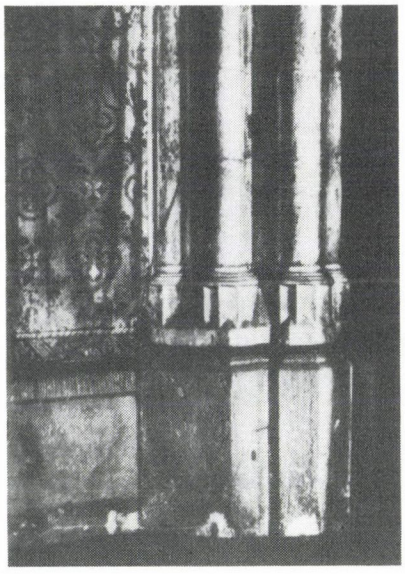


1. A pozsonyi Szent Márton templom északi főkapujának részlete

2. A déli földszinti kápolna ülőfülkesora. Nyugati fal

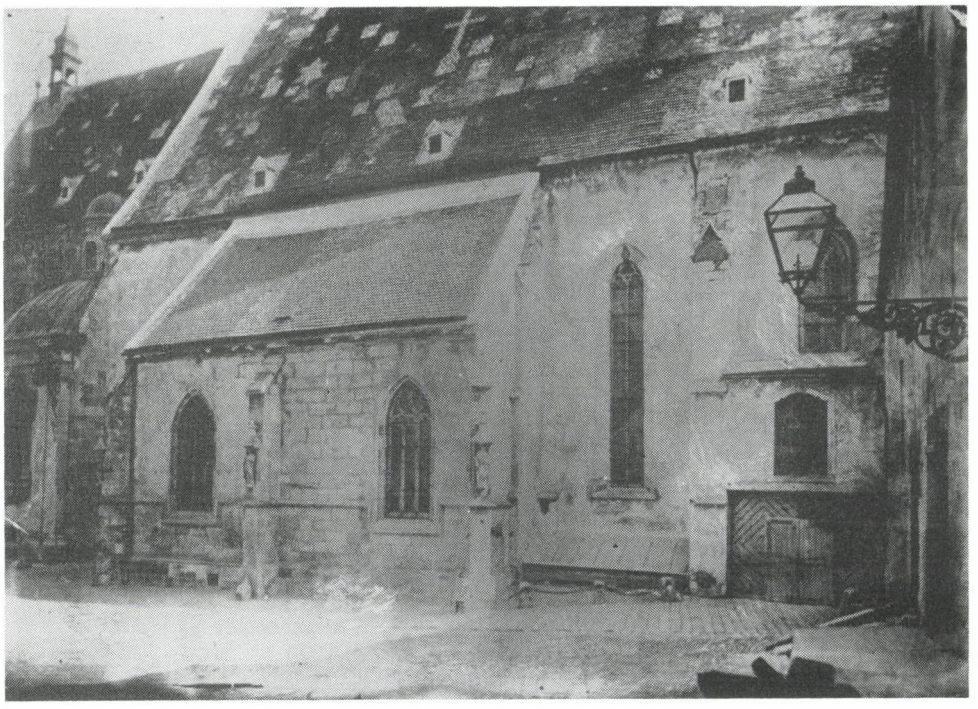


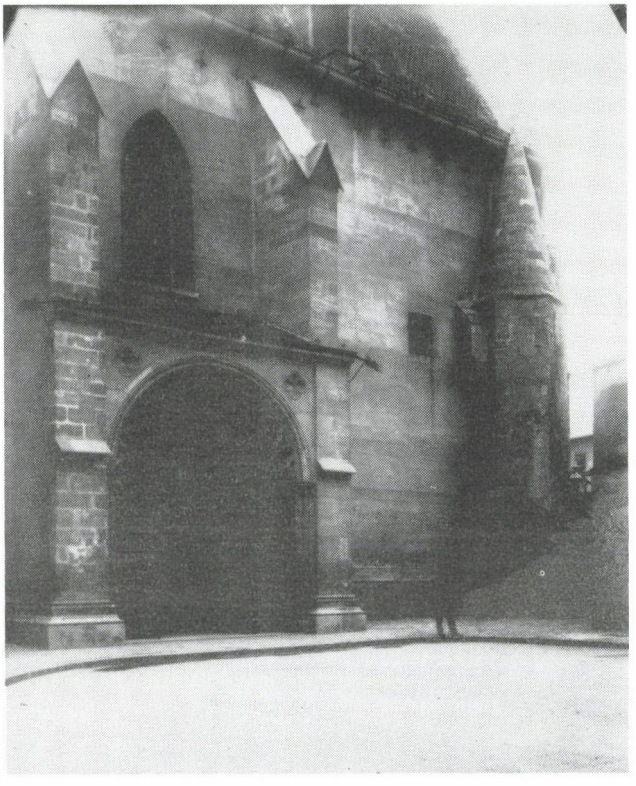
3. A déli oldal kettős ablakának falpillér részlete



4. A déli homlokzat részlete, a templomhoz később épült városfal-szakasszal és a Waydanowsky-ház részletével





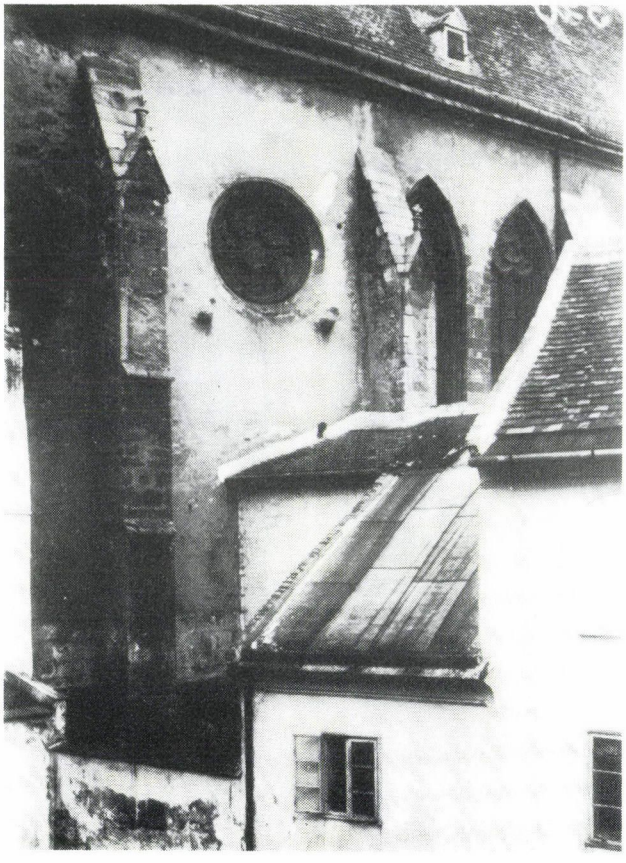


5. 19. század végi felvétel (Körper K.) a templom északi faláról. A mai főbejárat előtt még a barokk előcsarnok áll

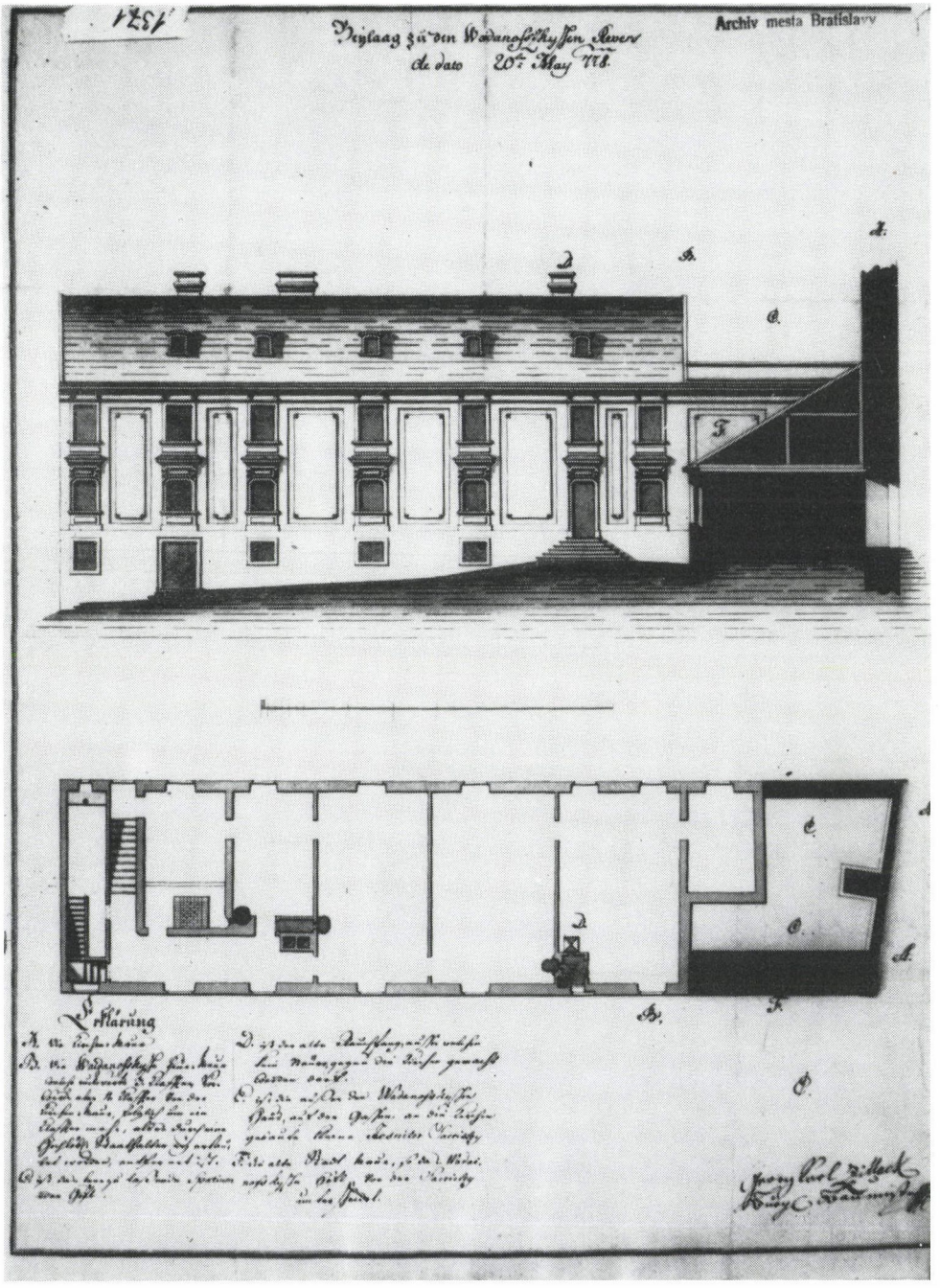
6. Az északi főkapu neogótikus előcsarnoka. 1900. szept.



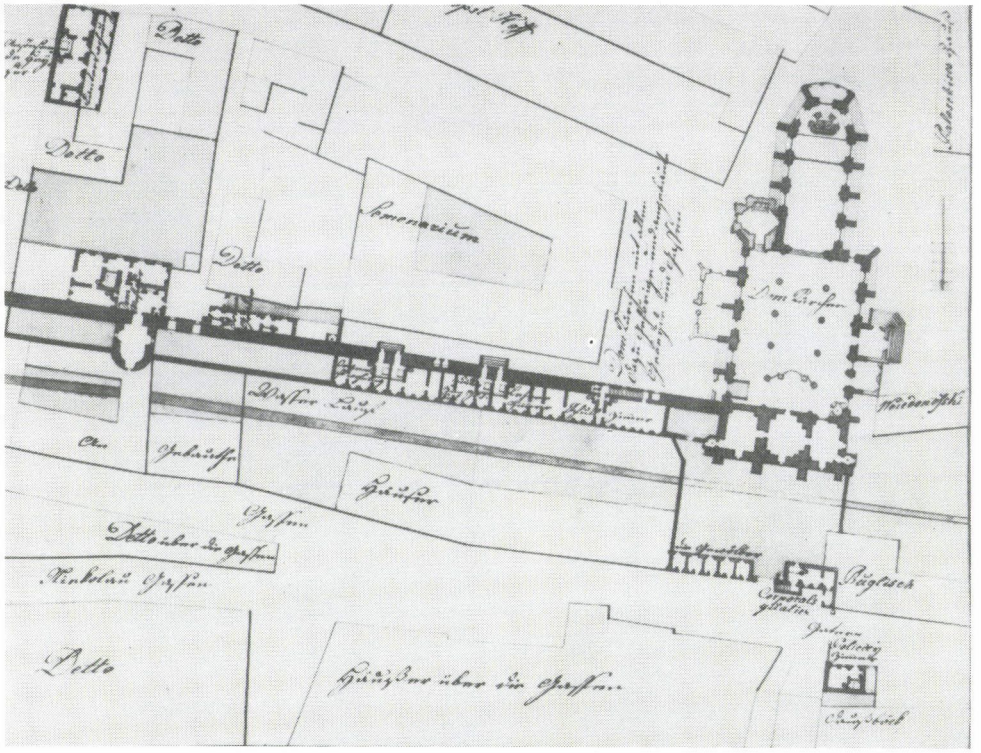
7. A templom nyugati homlokzata



8. 19. század végi felvétel a templom déli homlokzatának részletéről



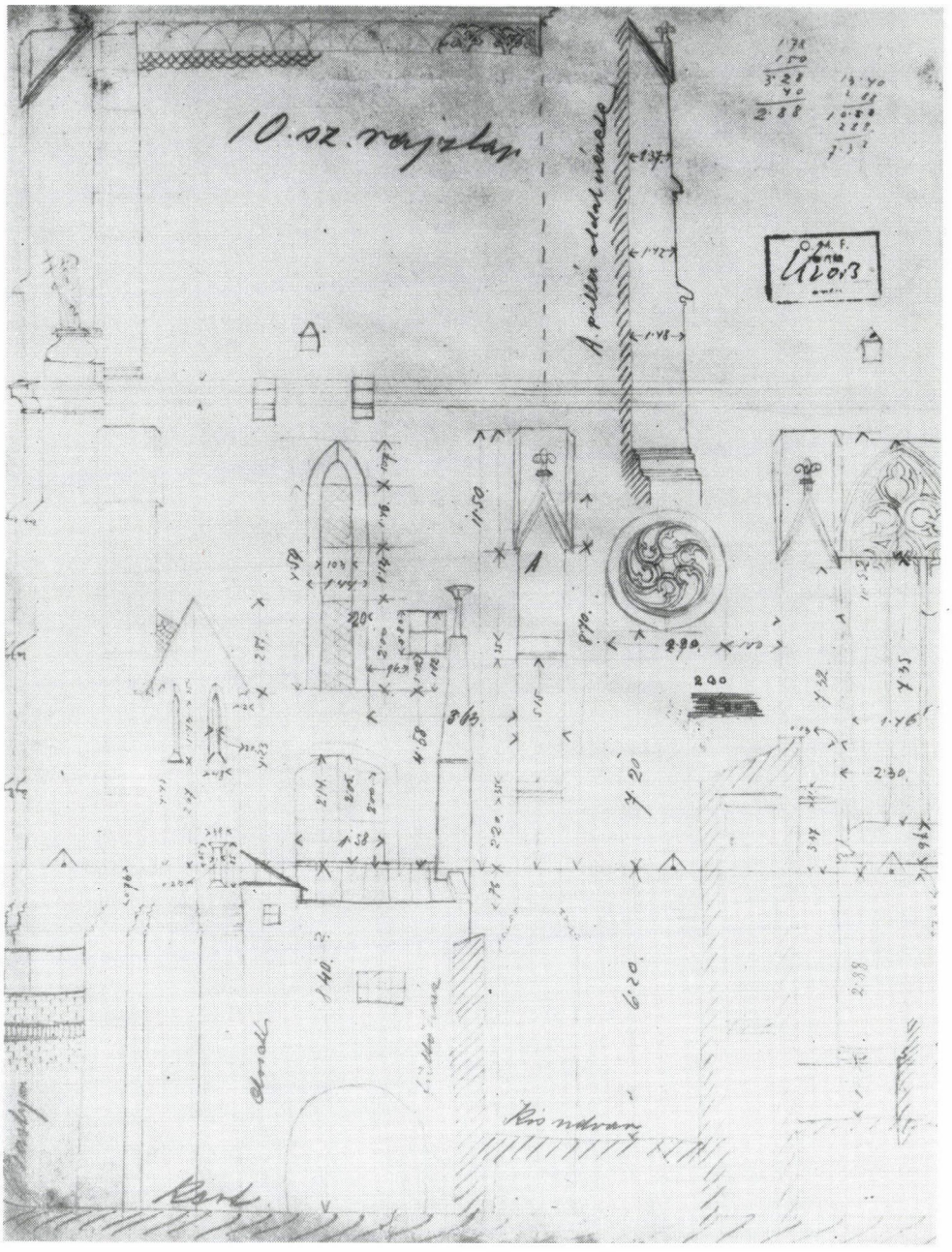

9. Zillack Károly: Waydanowsky-ház terve. 1778.



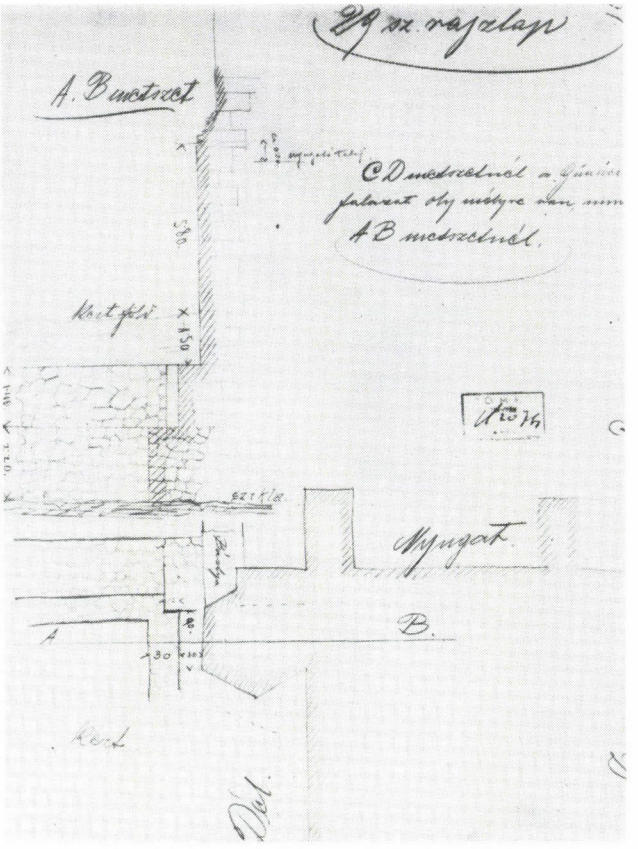

10. Pozsony híresebb épületeinek jegyzéke. 14. lap.

11. A délnyugati falszakasz homlokzata



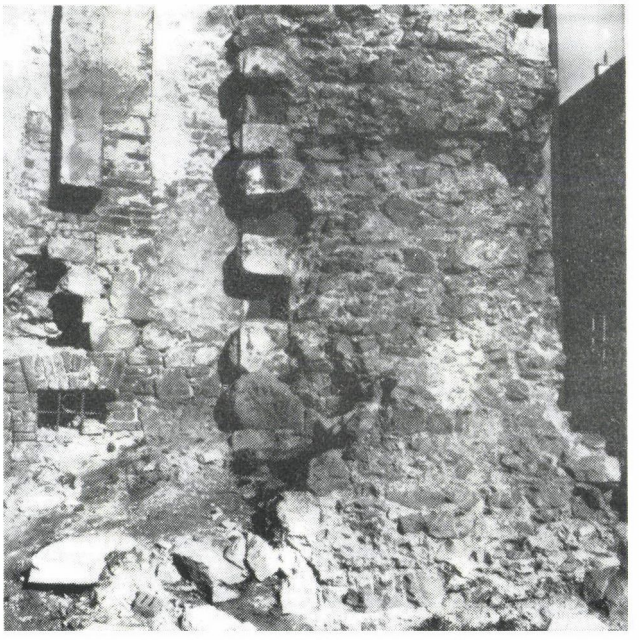


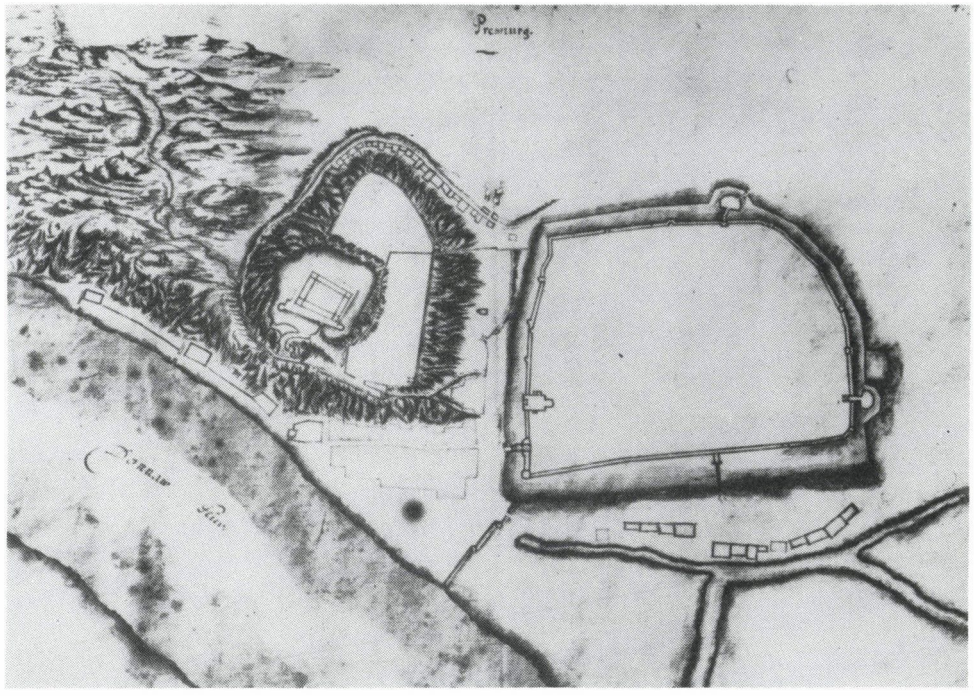

12. 10. sz. manuále a templom délnyugati szakaszáról, 1899.




13. 29. sz. manuále a délnyugati sarokról, 1899

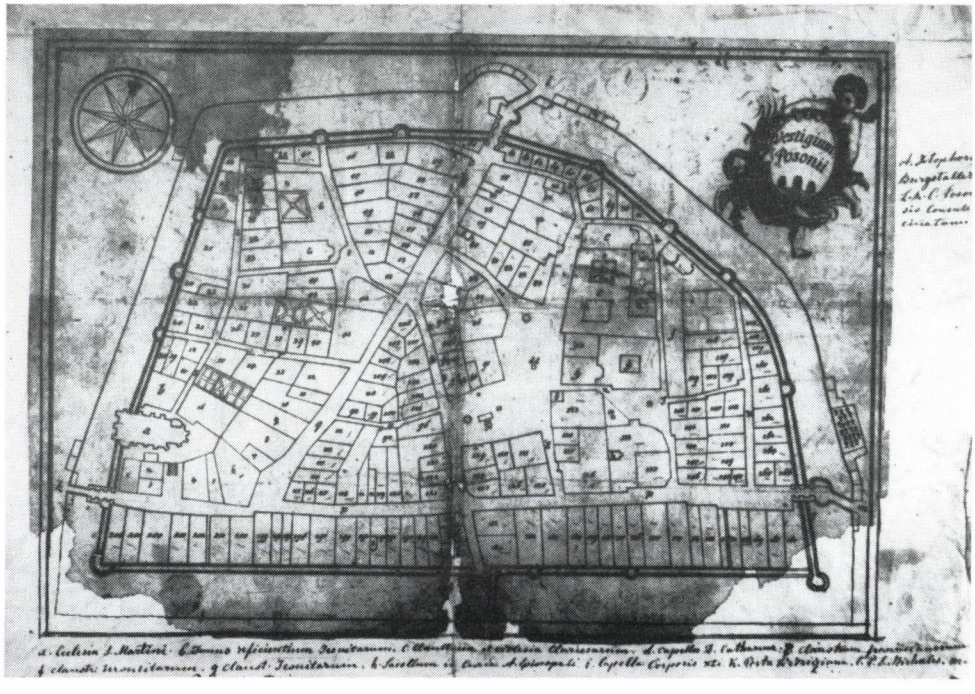
14. A volt Vidrőcz-kapu maradványai





15. Maggiorotti: Pressburg (II. 299.)

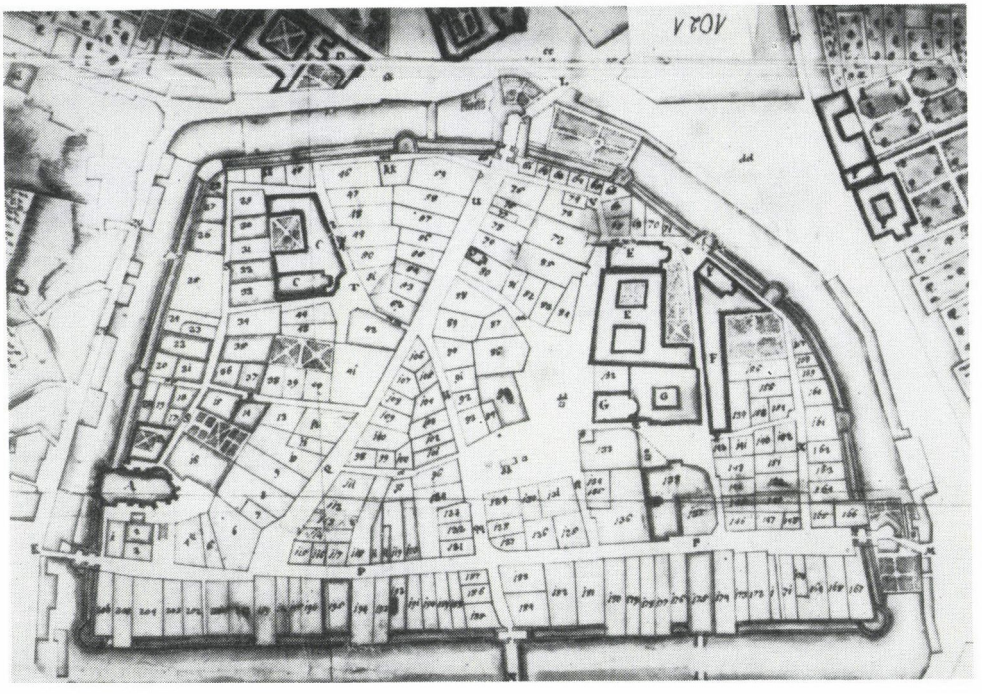
16. Pozsony város térképe 1735-ből





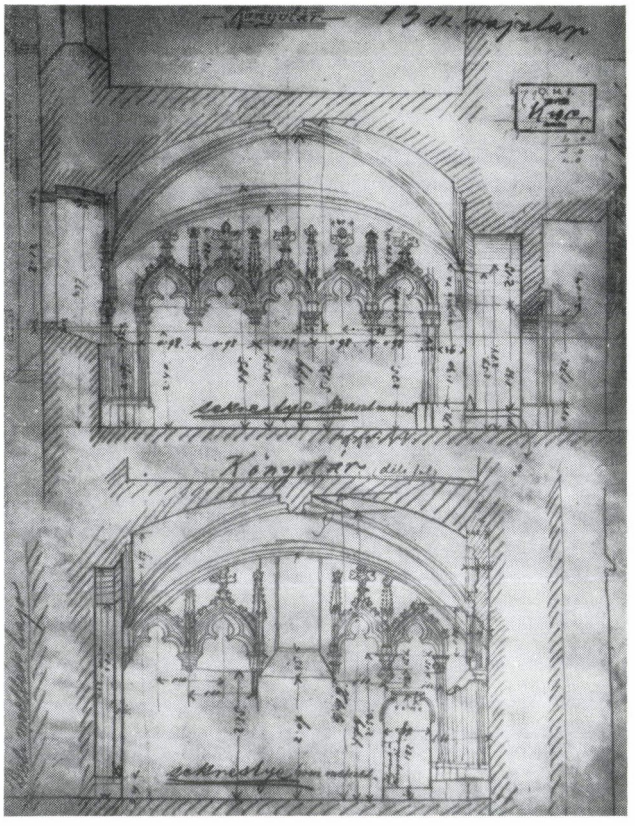

17. A. E. Fritsch: Mappa Geographica Territorii Posoniensis Partim..." 1753.

18. M. Marquart: Pozsony város alaprajza, 1765.

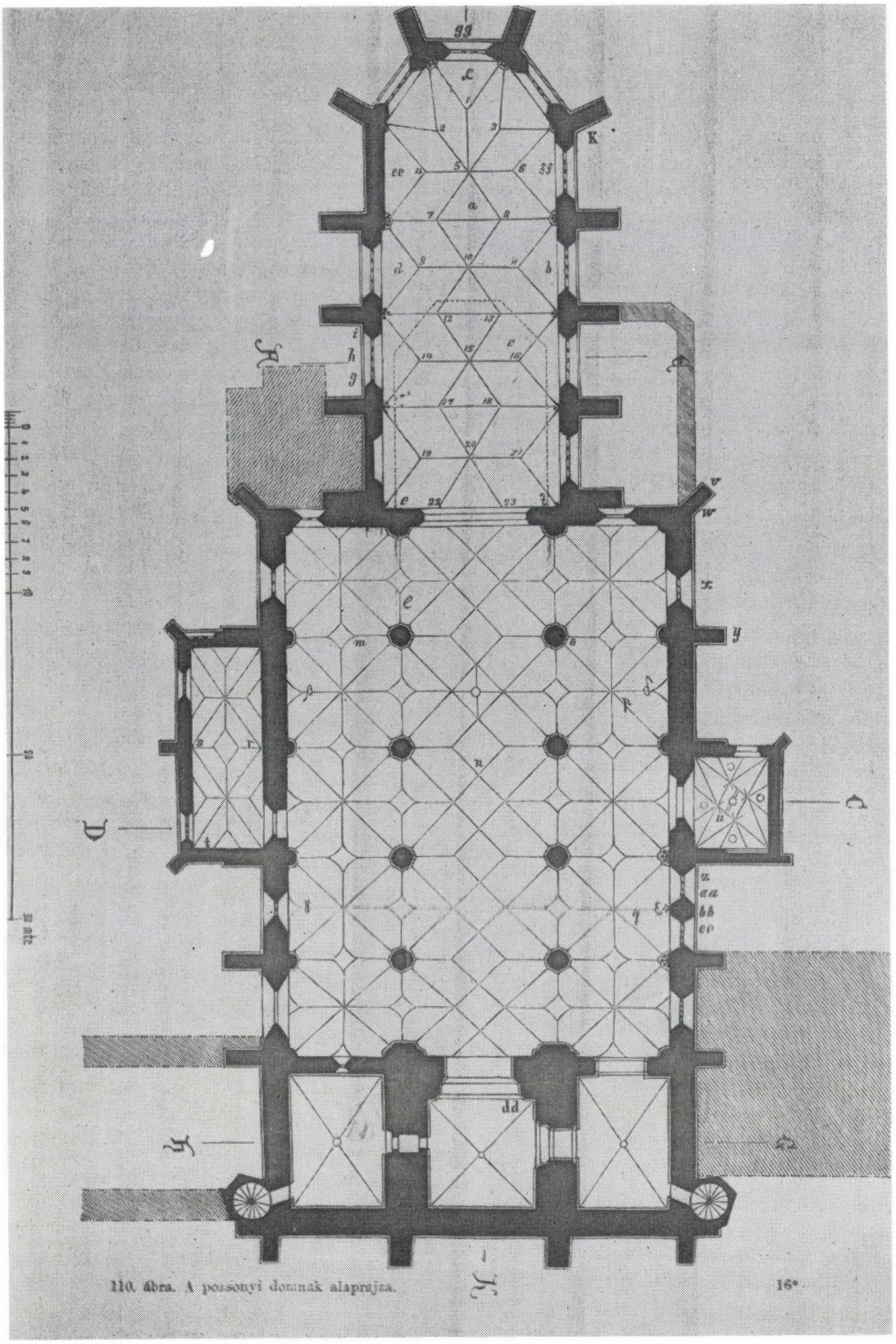




19. A déli kápolna délnyugati sarka az 1401-es évszámmal



20. A déli földszinti kápolna déli és nyugati fala. 1899-ben készült, 13. sz. manuále




21. A templom alaprajza Henszlmann I.: Magyarország csúcsíves stylü műemlékei c. könyvéből

és magasságú, reprezentatívnak készülő – befejezetlen kaput befalazták, és a belsőt ülőfülkesorral borították.

Az új műhely a falak felhúzását már törmelékkővel folytatta. A külső falfelületekről ezért is olvashatók le olyan biztonsággal a kápolnák építését megkezdő, majd az utána következő műhely munkáinak az elkülönülése.

Ugyanez a kétféle falazásmód figyelhető meg a körablakos déli falmezőn is. E tények összegzése azt jelenti, hogy az a műhely, amely a kettős ablakos falmező beépítésével a templomhajó kerítőfalainak az építését befejezte, a kápolnák építését csupán folytatta. A kápolnák elgondolásának első terve – biztonsággal állíthatjuk – nem tőlük származik. Viszont ez a műhely, a kettős ablakot építő műhely tervezte el eredetileg a templomhajó és a nyugati részek boltozását.[48] Ezt a nyugati kápolnák nyugati sarkaiban[49] és a templomhajó északnyugati sarkában épült, a templom boltozásához eddig még hiányzó, a kettős ablak szélső falpilléreivel azonos profilálású falpillérek igazolják.

Minden valószínűség szerint, a templomhajó nyugati sarkában álló – a szomszédos, korábban épült félköríves falpillérektől formailag erősen elütő –, a kettős ablak pillérkötegével azonos sarokpillér és annak az északi kapuhoz való közvetlen közelsége sugallhatták a kapu és a kettős ablak szoros összefüggését. Ugyancsak innen eredhet azon gondolati következtetés is, miszerint a kapu műformáin a bécsi Szent István dóm mesterei közvetítésével a prágai parler elemek korai pozsonyi megjelenését tapasztalhatjuk.

Végül e műhely terve és munkái sem szemlélhetők zavartalanul. A déli és az északi kápolnák nyugati sarkaiban álló „lefaragott" falpillérmaradványok egyértelműen jelzik, hogy az északi főkaput építő műhelyt felváltó új műhely építészeti terve sem valósult meg teljes egészében.

Mielőtt rátérnénk e műhellyel kapcsolatban felmerülő újabb kérdések megvitatására, vizsgáljuk meg a délnyugati támpillérbe vésett 1401-es évszámot, amely alapján az eddigi szakirodalom a fentebb tárgyalt épületrészeket (a kettős ablak, a nyugati kápolna ülőfülkesora, az északi és a töredékes déli kapu) és a velük stíluskritikai alapon analógnak vélt más pozsonyi építkezéseket is datálta.

A feltárási munkák megkezdésekor, az évszám megtalálásakor[50] jelenlevő A. Fiala közlése szerint az évszám hiteles – a templom 1966-os restaurálásakor és a hídépítési munkálatok miatt „szabaddá tett" támpilléren fedezték fel az arab számokkal írt évszámot. Ugyancsak Fiala figyelmeztetett arra, hogy a javító munkálatokat végző munkások nem ismervén fel a középkori 4-es számot, nyolcasra igazították annak ívét. Az évszám figyelmes vizsgálatakor valóban kitűnik, hogy a nyolcas alsó hurka nem kapcsolódik szervesen a felső részekhez. Az évszám hitelességét bizonyítani látszik az is, hogy az 1801 körüli időpontban a templomon semmiféle javítást, festést nem végeztek, az épület nem volt beállványozva. Ez a tény kizárja annak lehetőségét, hogy a dátum esetleg egy későbbi időpontra vonatkozna.

Az évszámot feltüntető támpillér mérete az északi kaput építő műhely által épített, a hajó más támpilléreinél kisebb méretű támpillérekével azonos.[51] A számos művészettörténeti következtetésre „felhasznált" 1401-es évszám e támpillér lábazati párkánya alatti 6. kváderkőbe van bevésve. A párkány tüzetes elemzése során pedig egyértelműen bizonyítottá vált az, hogy ez a párkány az északi főkaput építő műhelytől származik. Mindezek viszont azt jelentik, hogy az 1401-es évszám az északi kaput építő műhelynek a pozsonyi dómon való működését datálja. A kettős ablak, a kápolnák és a kapuk egyidőben történő és azonos műhelynek tulajdonított építése, valamint az 1400-as évekre való datálása téves logikai következtetésből ered.

Az építészeti részek pontos elemzésével sikerült szétválasztani az eddig 1401 körüli időre datált, egy műhely munkáinak tulajdonított részeket; kiderült, hogy az eddig egy

műhely munkájának vélt kettős ablakos, a mellette levő körablakos mező, a déli kápolna ülőfülkesora és az északi főbejárati kapu nem tartoznak össze. Az épület délnyugati sarokpillérén látható 1401 évszám után datált, felsorolt építészeti részek közül pedig csupán az északi főkaput és a déli töredékes portált, valamint a torony mellé épült kápolnák tervezését köthetjük ehhez az évszámhoz. Chnab bécsi munkái hatására, egyes vélemények szerint egyenesen az ő terve alapján készült kettős ablak és a déli ülőfülkesor építésére később került sor. Ezek keletkezésének lehetséges időpontját vizsgálva, a templomon 1401 körül építkező, és a nyugati részek (kápolnák és torony) kétszintessé építésén dolgozó várépítőműhely megjelenése közti időszakot kell megvizsgálnunk. 1. A pozsonyi vár feltárása során előkerült építészeti tagok profiljai, kőfaragójelei nagyobb számban fordulnak elő a templom nyugati szakaszán. A. Fiala tanulmányából[52] világosan kiderül, hogy akkor, amikor 1434-ben a kőkonzolok magasságában, tehát a várépítkezések befejező szakaszán dolgoztak, a kőfaragók egy része átment az ún. Corvin-kapu és a dóm építésére. Így a váron, a konzolok magasságában jelentkező kőfaragójelek a keleti belépő kapu (azaz a Corvin-kapu) alsó szakaszán és a templom nyugati emeleti részein ismétlődnek meg. S ez azt jelenti, hogy a Szent Márton templom munkáiban kb. 1434–35-től számíthatjuk a várépítő műhely tagjainak megjelenését. Ezek alapján a kettős ablakot építő műhely időmeghatározásának legalsó dátuma az 1400-as évek eleje (mindenképpen 1401 után), felső határa pedig a várépítkezések megkezdésének időpontjára, 1431-re tehető.[53] 2. A kettős ablak elemzésekor – ez esetben keletkezésének időpontját vizsgálva –, az okleveles anyag tanúságát is figyelembe kell vennünk, mely szerint s huszita veszély miatt a templom építése minden valószínűség szerint 1427–1435 között szünetelt. 3. Vizsgálatainkhoz a további támpontot a templom déli falához épült városfal jelenti; emiatt a fal miatt kellett itt, a kettős ablak tőszomszédságában csúcsíves ablak helyett körablakot építeni.

A városfalak építésére vonatkozó, Zsigmond által kiadott oklevelek közül nagyobb szabású városfal építkezésre utal az 1423. évi keltezésű, melyben a király felszólítja Garai Miklós nádort, hogy a város bekerítésére szükséges cölöpöket szolgáltassa ki elegendő mennyiségben a kincstári erdőkből a pozsonyi polgárságnak: „quatenus Pallas et virgas sepibus pro circumdacione nostre civitatis Posoniensis, civibus et hospitibus nostris Posonienibus in sufficienti de silvis vestris dari et assignari facere velitis causa nostri."[54] Talán lehet összefüggést találnunk ezen oklevél, és az északi főkaput építő műhely tárgyalásakor már elemzett, a lábazati párkány tanúsága szerint a déli templomfalhoz később hozzáépült városfalszakasz közt. Amennyiben a fenti meggondolásokat elfogadjuk, a kettős ablak, a körablak és az ülőfülkék építési idejét az 1420-as évek első felére kell helyeznünk.

Ezen épületrészek időpontjának meghatározásakor felmerül egy másik datálási lehetőség is, melyhez J. Bureš fejtegetései jelentenék a kiindulópontot. 1972-ben megjelent tanulmányában a Chnab-tervek kivitelezőjének Konrad von Dürnsteint tartja, akit a pozsonyi városi számadáskönyvek 1420. dec. 21-én már halottként jegyeznek. A klosterneuburgi számadáskönyvekben 1405-ben Michael Chnab utódjaként említett Chunrad neve még ugyanabban az évben feltűnik a bécsi számadáskönyvekben, 1406–1407-ben pedig a Szent István dóm déli tornyán dolgozik.[55] Amennyiben más adatokkal is igazolhatóvá válna, úgy esetleg elképzelhető, hogy a klosterneuburgi számadáskönyvekben Chnab utódjának nevezett Konrad von Dürnstein, e munkák, tehát 1406–1407 után, a pozsonyi Szent Márton templom építésén is dolgozott volna. E kérdést azonban nagyon óvatosan kell kezelnünk.

* * *

A szlovák és a magyar szakirodalomban a Szent Márton templom kettős ablakának és ülőfülkesorának datálásával szorosan összefügg a pozsonyi ferences templom mellé épült Szent János kápolna építészettörténeti meghatározása.

Stíluskritikai alapon J. Bureš az 1400-as évek körüli Szent Márton templom építkezésekkel hozta kapcsolatba a kápolnát az emeleti részek faltagolása, a magas, három- és négyosztású ablakokat egymástól elválasztó pillérkötegek szoborbaldachinokkal való megszakítása és az ablak alatti fülkedísz miatt. „A pozsonyi Szent János kápolna keletkezésének idejét az irodalom egyszerűen Jakab pozsonyi bíró 1361-es oklevelével hozza összefüggésbe. Ez a szöveg terminus post quem-et jelent az objektum keletkezéséhez, és a datálás pontosításához csupán a formai analízis áll rendelkezésünkre." – írja Bureš.[56] Későbbi, 1972-ben megjelent írásában a pozsonyi dóm építőmestereinek kérdését tárgyalva a pozsonyi dóm, a Szent János kápolna és a bécsi Maria am Gestade kórusa (1394–1414) baldachinokkal megszakított falpilléreinek előképét a bécsi Szent István templom hosszházának faldekorációjában jelöli meg.

V. Mencl viszont szétválasztotta a Szent Márton templom idevonatkozó építészeti részletei és a János kápolna tárgyalását. A pozsonyi Szent János kápolna tagolt timpanonú portálját a bécsi minorita templom nyugati portáljával rokonította.[57] Az egész kápolnaépítmény stílusának meghatározásakor kifejtette, hogy „annak fejlettebb formai jegyeire kell támaszkodnunk. Ide tartoznak az ablakmérművek, melyek már meghaladják a közismert posztklasszikus sémákat és későbbi stílusjegyeket hordoznak, továbbá a felső kápolna függő zárókövei (amelyek egyenesen az imbachi Szent János kápolnára utalnak), végül az ablak alatti falmezőn látható, átmetsződő keretvonal, amelyet először a prágai katedrális parler-trifóriumán, majd röviddel utána a bécsi Maria am Gestade templom presbitériumán alkalmaztak. A francia stílusformákon kívül (ablakmérművek) a közép-európai gótikának a 14. század 70-es éveire jellemző jegyei is felismerhetők a János kápolnán."[58] Mindezek alapján Mencl a kápolna építési idejét 1375–1380-ra teszi. Véleménye szerint ugyanekkor, 1375 körül épült a pozsonyi klarisszák kolostortemplomának hosszú szentélye is. A Szent János kápolnához viszonyítva a klarisszák presbitériumát hagyományosnak, az osztrák Duna-mellék egyidőben épült koldulórendi templomaihoz képest pedig egyszerűbbnek, szerényebbnek ítéli meg. Nemcsak korban, de stiláris vonatkozásaiban is szétválasztja, elkülöníti egymástól a Szent Márton templom déli falát, a Szent János kápolnát, és a klarisszák presbitériumát: „Míg a ferencesek temploma mellett épült kápolnát az imbachi valamilyen analógiájának kell tekintenünk, s míg a klarisszák kolostortemploma presbitériumának építésénél a Duna melléki koldulórendek hagyományos (bevett) stílus-sémáit használták, addig a Szent Márton templom hajójának oldalfalai egy teljesen más világba – egyenesen Bécsbe, a város fő templomához, a Szent István templomhoz vezetnek minket, ahol éppen akkortájt emelték a háromhajó kerítőfalait."[59]

Kétségkívül, mindkét pozsonyi emlék, a Szent Márton templom tárgyalt részletei és a Szent János kápolna építése közt, elsősorban a pillérkötegeket megszakító, levélornamentikával díszített konzolok és azonos képzésű baldachinok miatt szorosabb összefüggést feltételezhetnénk. Stíluskritikai vizsgálat alapján viszont nem tarthatók egy műhely, esetleg egyazon időszak munkáinak. Feltehetően egymástól függetlenül épültek. Elgondolkodtató mind Mencl, mind Bureš Szent János kápolnára vonatkozó datálása – ez utóbbival kapcsolatban viszont meg kell jegyeznünk, hogy semmiképpen sem lehet a János kápolna építési idejének meghatározása a dómon látható 1401-es évszám függvénye. Nemcsak a kettős ablak új datálása miatt, hanem elsősorban azért, mert a stiláris elemzés alapján sem köthető szorosan a Szent János kápolna építése a Szent Márton templomhoz.

A templom és a kápolna tágabb értelemben vitathatatlanul rokon építészeti részletei közös osztrák előképekre, Michael Chnab klosterneuburgi és a bécsi Maria am Gestade, de elsősorban a Szent István dómépítkezésekre vezethetők vissza – de míg a Szent Márton templom a műhelykapcsolatok révén szorosan a Szent István dómépítkezésekhez kötődik,

addig a János kápolna a Duna melléki koldulórendi templomok mellé épült kápolnák hatását őrzi. Marosi Ernő rámutatott arra, hogy „Pozsonyban, a 14. sz. közepe körül, a Szent Márton templom építésének első szakaszában, a hosszházcsarnok építésének kezdetén, és az északi kapuzat díszében távolabbra utaló svábföldi tendenciák mutathatók ki, s ezeket – véleménye szerint – csak a század vége felé, a ferences templom melletti Szent János kápolnán, a dóm hosszházának változtatott terv szerint folytatott építkezésén váltja fel a kor legmodernebb bécsi stílusa, a Klosterneuburgban, a Stefanskirchén, a Maria am Gestade templomán dolgozó Michael Chnab hatására. Ezek a közvetlen bécsi kapcsolatok a 15. sz. egész folyamán uralkodnak majd Pozsonyban."[60]

Hogy e váltásra Pozsonyban pontosan mikor került sor, dátumhoz nem köthető. Feltételezhető, hogy a Szent Márton építkezéseken, a korábbi 1401-re datált meghatározásokkal szemben, ez csak az 1420 körüli (esetleg előtti) években történhetett.

A Szent János kápolna, valamint a klarisszák szentélye és mindkét koldulórendi templom tornyának építési datálásához, pontosabb építészettörténeti feldolgozásához a jövő restaurálás eredményei nyújtanak majd egyértelműbb támpontot.

## JEGYZETEK

1. A pozsonyi Szent Márton templom építéstörténete című doktori disszertáció, A templom 1401 körüli építéstörténete c. fejezete. A disszertáció leadva: ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1982. május 2-án (terjedelme: 222 old.); védve 1983. május 31-én.

2. KNAUZ N.: A pozsonyi káptalannak kéziratai. Magyar Sion, 1867.

3. RAKOVSZKY I.: Alterthümliche Überlieferungen von Pressburg. Pressburger Zeitung, 1877.

4. RÓMER F.: A pozsonyi prépostság-válasz Rimely kanonok írására. Új Magyar Sion, 1880.

5. HENSZLMANN I.: Magyarország csúcsíves stylü műemlékei. Bp., 1880.

6. MENCLOVÁ, D.–MENCL, V.: Prehlad vývoja stredovekej architektúry na Slovensku. Bratislava, VII. 1933.; Stredoveké mestá na Slovensku. Praha–Prešov, 1937.

7. MENCLOVÁ, D.–MENCL, V.: Stavebný vývin Bratislavy. Bratislava. Szerk. Š. PISOŇ, Bratislava, 1961. 37–133.

8. MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Vlastivedný Časopis XVII. (1968) 4.

9. MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Stavebný vývin Bratislavy. Bratislava. Szerk. Pisoň, Bratislava, 1961. 62., 64.; MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. V. Č., XVII. (1968) 4., 152.

10. MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Stavebný vývin Bratislavy. Bratislava. Szerk. Pisoň, Bratislava, 1961. 64.; MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. V. Č., XVII. (1968) 4., 152., 154.

11. MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. V. Č., XVII. (1968) 4., 154.

12. MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Prehlad vývoja stredovekej architektúry na Slovensku. Bratislava, VII. 1933. 398.; MENCL, V.: Vznik a vývoj kroužené klenby. RKPPDU 1934., Praha, 1935. 95.; MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Stredoveké mestá na Slovensku. Praha–Prešov, 1937. 70.; MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Stavebný vývin Bratislavy. Bratislava. Szerk. Pisoň, Bratislava, 1961. 80.; MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. V. Č., XVII. (1968) 4., 156.

13. BUREŠ, J.: On the Beginnings of Late Architecture in Slovakia. ARS II. (1968) 1., 81–110.

14. BUREŠ, J.: uo. 81., 84.

15. BUREŠ, J.: uo. 87., 109.

16. BUREŠ, J.: Die Meister des Pressburger Domes. Acta Historiae Artium, XVIII. (1972) 1–2., 85–105.

17. BUREŠ, J.: uo. 90.

18. Mencl tanulmányában (1968) egymás mellett közölte az északi és az akkor feltárt déli kapu lábazatáról készült fotót – az azonos profil alapján összetartozásukat kívánván hangsúlyozni. LEIXNER, A.–FIALA, A.: Objavy na fasáde dómu sv. Martina v. Bratislave. Bratislava évk., 1967. 360. párhuzamot von a béllettöredék és az interieurban látható levert falpillérek magassága közt.

19. A magyarországi művészet története. 1970. 4. kiad., főszerk. FÜLEP L.: Folynak a Felvidék nyugati részein is az építkezések, a lassan készülő pozsonyi dóm a soproni minorita templom hajójával tart rokonságot. A bécsi István-templom új eredményeit majdnem egyidőben veszi át, ahogy azt a déli előcsarnok 1401-es évszáma is bizonyítja. A háromhajós csarnoktemplomot a század dereka felé boltozzák be. (152.) MAROSI, E.: Stiltendenzen und Zentren der spätgotischen Architektur in Ungarn. Kunst. Jb. d. Univ. Graz, VI. 1971. 1. MAROSI, E.: Einige tendenziöse Planänderungen Beiträge zur Stilgeschichte der ungarischen Architektur des vierzehnten Jahrhunderts. Acta Technica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 77 (1–3), 297–354. (1975.). MAROSI E.: A XIV–XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. Ars Hungarica 1973. 43. KAHOUN, K.: Neskorogotická architektúra na Slovensku a stavitelia východného okruhu. SAV. 1973. 12. Die Parler und der schöne stil 1350–1400. Europische Kunst unter den Luxemburgern. 2. köt. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle. Köln, 1978. 452.

20. A déli kápolna külső falához (feltehetően a barokk korban) épült ormótlan fűtőház elbontásakor került elő a töredékes portál. Ezt a korábbi

állapotot tükrözi a 10. sz. manuále. OMF Adattár K. 2053; OMF Fotótár 54.985.

21. A középkori talajszint, valamint a küszöb talajszinttől való magasságát az 1899-ben készült 10. és 29. sz. manuálék (OMF Adattár K. 2053; K. 20761) alapján rekonstruálhattam. Részletesebb ismertetésére később kerül sor.

22. A falvizsgálatok során bebizonyosodott, hogy a portált nem a barokk ablak építésekor verték szét.

23. Az északi, azaz a mai főbejárati kapuról teljes képet a múlt században feltárt, majd újra elfedett (Ortvay i. m. II/1, 199.), a jelen restaurálások nyomán megint csak láthatóvá tett bal oldali kapubéllet legszélső lábazata és csonka oszlopa ismeretében kapunk. KÖNYÖKI J.: Koronázási egyház 16. sz. lap a), b) ábra. OMF Adattár, publ. Henszlmann (i. m. 135. old., 120. ábra).

24. A déli csigalépcsőtorony építésekor a falsíkból kiálló részt lefaragták. (Többek közt ez is azt bizonyítja, hogy a lépcsőtornyot egy későbbi időpontban építették.)

25. Jól látható a templom lábazati párkánya felett kb. 3 m magasan véget érő, törtkőből épült fal bekötése a déli templomfalba. A körablakos falmezőhöz, a derékszögnél kissé nagyobb szögben épült fal a Rudnay tér 6–9. számú házak homlokfalában folytatódik. Az 1899-ben felvett 2. számú manuále alapján (OMF Adattár K. 2061) a „házfalként" jelölt fal a templomfaltól kb. 4 m hosszúságban (távolságban) 1,5 m vastag, majd ez a méret 1,23 m-re csökken. A 10. számú (OMF Adattár K. 2053) manuále szerint viszont ez a fal üreges. A templomhoz délről csatlakozó városfalak rendszerét feltüntetik Feigler Ignác a dómról 1864-ben készített alaprajza (OMF Adattár 12.172), valamint Schulek Frigyes a templom délnyugati homlokfaláról felvett rajza (OMF Adattár 12.186). E rajzok, továbbá a délnyugati részekről készült század végi fotó tanulsága szerint (OMF Fotótár 54.985) a Rudnay téri házak hátsó fala és a templomfal között ma látható rövid, alacsony falszakasz (a külső városfal) a múlt században még a lábazati párkány magasságáig ért. A mai Rudnay tér 6–9. házak „elődje", a valamikori Waydanowsky-ház 1765-ben, Marquart,M. Pozsonyról készített térképén szerepel először (Archiv Mesta Bratislavy-AMB, Pozsony térképek, kéziratok, 1021 ltsz.) – mely a templomtól délre eső területen 3 objektumot tüntet fel: Domus Deneficialis St Andreae Civitatis, Domus Ecclesiae S. Martini (ebben volt a német nyelvű iskola) és Domus Josephi Waydanowsky-aurifabri megjelölésekkel. (J. Waydanowsky neve a pozsonyi adójegyzékben már 1422-től szerepel.) A Rudnay téri házakat Zillack Károly építész tervezte 1778-ban, ugyancsak Waydanowsky-házként említve azt a terveken (AMB 1371). Tervén látható, hogy az épületet a dómhoz csatlakozó városfalak folytatásaként építette meg. Az ugyancsak a 18. században készült „Delineationes aedificiorum liberae regiaeqve Civitatis Posoniensis" – Pozsony híresebb épületeinek jegyzékében a 14. és a 23. lapon (AMB 1379) már látható a templom mellé épült Waydanowsky-ház. A templom déli része előtt, 1778-ban végzett térrendezéshez készült terven (AMB 1561) a Waydanowsky-házon kívül a mellé épült „Fina..."-ház is szerepel – az épület olvasható megnevezése: „pomoerium Finantzianum Senatorí", Frics Erik András 1776-i keltezésű, a városerődítmény-rendszerről készült térképén látható (AMB 1022). Tehát a Marquart térképen 1765-ben, 3-as számmal feltüntetett Waydanowsky-ház nem azonos a városfalak általános elbontása, és a dóm előtti tér rendezése után, a városfalak rövid szakaszának felhasználásával, Zillack 1778-as terve alapján épült azonos nevű házzal. (A Zillack tervei alapján készült házak homlokzata és a templom déli oldala látható többek közt a „Karolina Augusta császárnő koronázási menete" c., 1825-ben készült képen (AMB).

26. HAYBACK KÁROLY – A pozsonyi székesegyház északi bejárat előcsarnokának toldalék épülete. Keresztmetszet. 1892. jún. (OMF Adattár 12/62). Az északi főportál terve (OMF Adattár 12.194). A szakirodalomban néhányszor eredeti középkorinak tartott, az északi kapu lábazatát és bélletének profilálását megismétlő, függő csipkékkel díszített, félköríves záródású előcsarnok a múlt század végén, a régi városfalak és a kapu előtt álló barokk előcsarnok elbontása után, pályázati kiírás nyomán keletkezett; Hayback K. 1891. márc. 31-i terve alapján építették meg. Körper Károly pozsonyi fényképész, a városfalakkal és a templom északi falával bezárt sarokról készült felvételén még látható a kapu előtt álló korábbi barokk előcsarnok. (OMF Fotótár 54.984).

27. FEIGLER I. 1864-ben a templomról és a nyugati részeken húzódó városfalakról (OMF Adattár 12.172), majd Hayback K. 1892-ben a templomhoz és az északi kapuhoz csatlakozó városfalak helyzetéről készült felmérési rajzokon (OMF Adattár 12.177) fel lett tüntetve a templom nyugati részein húzódó eredeti lábazati párkány. A lábazati párkány pontos méretekkel ellátott profilrajzát a 30. sz. manuále tünteti fel (OMF Adattár K.2075). A templom falain látható valamennyi lábazati párkányt Könyöki is felvetette a „Pozsony – Koronázási egyház" 20 sz. lapon (OMF Adattár).

28. A később épült északi és déli lépcsőtornyok lábazati párkányát a nyugati kápolnákéval azonosra profilálták. Bár Ortvay megjegyzi (i. m. II/1, 192.), hogy a múlt század végi restauráláskor a templom lábazati párkányának vonalát az északi kapu környékén megváltoztatták, eredeti állapota Feigler és Hayback említett felmérési rajzai alapján rekonstruálható.

29. Az eddigi szakirodalomból is ismert, hogy a várból a városfalak mögé 1221 után leköltözött Szent Szalvátor prépostsági templom a nyugati városfalakra épült rá oly módon, hogy az erődítményrendszer tornya egyben a templom egyetlen tornya is.

30. A kripták szintjén, a templom K–Ny-i hossztengelyétől északra eső részről készült alaprajzon (AMB 1565.; uez OMF Adattár 12.167) látható, hogy a hajó nyugati falvastagsága megegyezik a torony egyes oldalainak falvastagságával. Hayback tervein és felmérési rajzain (OMF Adattár 12.62; 12.194; 12.177) ugyancsak szélesebbnek van feltüntetve az északi kápolna északi és nyugati fala. Az 1899-ben készült „A Pozsonyi Dóm felvétele – Nyugati szakasz földszinti alaprajza" (OMF Adattár 12.185) pedig pontosan közli az egyes falvastagságokat. A falelemzéseken kívül a hajó délnyugati sarkában álló, a szomszédos kettős ablakos mező falpilléreitől különböző, a hajó többi más korábbi (a kettős ablakénál korábbi) falpilléreivel azonos képzésű sarokpillér magyarázata megint csak az lehet, hogy a városfa-

lak mögé épült templom hajóját nyugatról, egy már korábban álló fal (azaz a belső városfal) zárta. Ugyanakkor pedig a templom nyugati homlokzati falánál, a lábazati párkány alatt látható, a homlokfalsíkból kissé kiemelkedő, törmelékkőből épült rakott falat, szintén a toronyhoz északdélről csatlakozó városfalak maradványainak kell tartanunk. D fal azonos a 29. sz. manuále AB metszetén feltüntetett, a templom déli falára merőleges, két rétegből álló fallal, amely, mint később bizonyítom, a városerődítmény-rendszer tornyához épült külső városfallal azonos.

31. A jelen restaurálások során az északi mellékhajó nyugati falán, az északi földszinti kápolnába nyíló kis csúcsíves ablakot tártak fel. (Az ablakot 1899 körül falazták be: az OMF Adattár K. 20–621 sz. rajz még feltünteti.) A különös helyen, két zárt tér közti falon levő ablak eredetileg a városárokba nyílott. A kápolnák más építészeti részeivel való összevetésből is kiderül, hogy az ablak korábbi a kápolna építési idejénél.

32. Könyöki „Pozsony – Koronázási egyház" feliratú rajz a) és b) ábrái. A 11. sz. manuále (1899, OMF Adattár K. 2052) az ajtó pontos méreteit is megadja. Az ajtó középkori eredetét bizonyítja, hogy még az 1899-ben történt restaurálás előtt a Magyarország csúcsíves stylü műemlékeiben, Henszlmann közli az ajtó leírását (136).

33. A 10. és 29. sz. manuálék (OMF Adattár K. 2053; K. 20761) adatai alapján rekonstruálható a kápolna „előtti" középkori talajszint. A 29. sz. rajz a „kert szintjétől" 8,4 m magasan jelöli a barokk ablak alsó keretét, amellyel kapcsolatban már korábban megjegyeztük, hogy kb. eddig ér a feltárt kapu töredék béllete. Az 1,5 m vastag kertföld réteg (azaz feltöltődés) alatt olyan 3,6 m vastag falréteg van, amely a sziklás talajon ér véget. A hídépítési munkákkor ezt a „kertföld" réteget elhordták – a kapu alatti mai talajszintet így megközelítőleg a középkorival azonosnak tarthatjuk. A 10. sz. manuále alapján a déli csigalépcsőtorony lábazati párkányának alsó része a középkori talajszinttől megközelítőleg 7,3 m-re van. A két rajz összevetéséből eredő adatot igazolták a jelen feltárások is. A déli városfalak vizsgálatához alapvető összehasonlító adatokat nyújt POLLA, B.: Bratislava, západné Suburbium. Výsledky archeologického výskumu (1979, AUSNMB) könyv, az északi városfalak feltárását tárgyaló fejezete (94.).

34. JANKOVIČ, O.: Zádady a postup rekonštrukcie miestopisu historického jadra Bratislavy v stredoveku. Monumentorum Tutela. VII. 1971.; ŠEVČÍKOVÁ, Z.: Mestské opevnenie Bratislavy. Bratislava, 1974. Polla B. munkájában (1979) nem tér ki a Rudnay tér 6–9. sz. ház homlok- és hátsó falának vizsgálatára. Kutatták viszont az 1969-ben lebontott Zsinagóga helyét. Az itt végzett ásatáskor a Vidrőcz kapu északnyugati részének alapfalaira bukkantak (XXIII/69 szonda, 57. old.). E falak összefüggtek a Rudnay téri házak délnyugati végében látható – ahhoz szervetlenül kapcsolódó – épületmaradványokkal (Polla B., 31. ábra). Az épületmaradvány sarokfala púpos kváderekkel van kirakva. Ugyanilyen (méretben, kőanyagban, megmunkálásban azonos) púpos kváderekkel találkozunk Pozsonyban az 1431–1437 között épült vár négy sarkán, továbbá az ugyancsak ekkor épült keleti belépőtorony, az ún. Corvin kapu sarkain (a kapu datálásával kapcsolatosan mind a mai napig megoszlanak a vélemények). Az oklevelek először 1434-ben említik ezt a Vidrőcz kaput (Ortvay i. m. II/3, 133.). A púpos kváderek előfordulása alapján is feltételezhetjük viszont, hogy a Vidrőcz kapu valóban az 1434 körüli években épült e helyen. Ha ezt a nézetet elfogadjuk, akkor a déli templomfal és a Vidrőcz kapu közt megépített valamikori városfalat is tudjuk datálni. A falak eme késői datálása mellett szól, a templom körablakának és a vele egy időben épült szomszédos mező kettős ablak építészeti részeinek fejlett késői formakincse. Ugyanekkor ennek fordítottja is érvényes: a körablakos falmezőhöz csatlakozó városfalmaradvány pontos datálása segíti az eddig 1401 körüli időre datált kettős ablak és déli ülőfülkesor valódi építési idejének meghatározását. Az említett városfalmaradvány és a Vidrőcz kapu keletkezésének egyidejűségét a falelemzéseken kívül a faltöredék keleti felén ma is látható 2 db konzol is bizonyítani látszik. Ugyanilyen méretű és formájú konzolok vannak a templomtól északra levő belső városfal keleti oldalán. Polla B. által publikált adatok alapján e városfalak (a templomtól délre és északra eső) méretei is egyeznek (Polla, 86.). Tehát mindezek alapján bizonyos, hogy a déli falmaradványok nem a városerődítmény legkorábbi falszakaszát jelentik.

35. OMF Adattár K. 2053; K. 20761.

36. Lásd a 23. jegyzetet.

37. A templom nyugati részén, északon és délen csigalépcsőtornyokat építettek az emeleti kápolnák megközelítése végett.

38. Lásd FEIGLER I. 1864-ben a templomról és az erődítmény-rendszerhez tartozó falakról készített alaprajzát (OMF Adattár 12172).

39. A 10. sz. manuále (1899, OMF Adattár 2053) feltünteti a „bástyát". E „bástya"-fal azonos a Mencl tanulmányában (1968, 157.) közölt, „A déli lépcsőtorony a javítások előtt" feliratú fotón látható fallal. A bástya a templom délnyugati sarkáról készült múlt század végi fotón ugyancsak látható. Funkciója, akárcsak megnevezésének eredete nem teljesen tisztázott. Miután a rajzok ennek csak egy részletét közlik, nehéz kideríteni, hogy nem azonos-e a 29. sz. manuále CD metszetén feltüntetett, 2,2 m és 1,4 m vastag falakkal, amely fal feltehető folytatódása lenne a templom nyugati homlokzatán, a lábazati párkány alatt látható, korábban már említett, törmelékkőből épült réteggel – a külső városfallal.

40. POLLA B. i. m. 94.

41. HOEFNAGEL, BRUGN és HOGGENBERG „Orbis Civitatis terrarum" c., Kölnben 1573-ban megjelent műve IV. kötetében szereplő városmetszet (Mestská Galéria Bratislavy C 7190). WERNER, Friedrich Bernhard–PROBST, Georg Balthasar: „Posonium-Pressburg" 1760. Augsburg (MGB 7215). WERNER, Friedrich Bernhard–HOFFNER, Johann Cristoph: 1750-ben készült rézkarc (MGB C 8077). PRIAMI, J.–SCHNITZER, L.: A vár és Pozsony városának erődítési terve 1663-ból (AMB 7659). Megbízható adatokat közöl Andrea Erico Fritsch 1753-ból való „Mappa Geographica Territorii Posoniensis Partim and Excelsam Familiam Palfyanam Liberam regiam que civitatem" feliratú térképe (AMB 1018); és Fritsch 1766-os keltezésű másik várostérképe (AMB 1631). Ugyancsak hiteles alaprajzi viszonyokat olvashatunk le a „Situations-Plan der Kön: Frei u. Krönung Stadt Pressburg in Pressburger Meridian geometrisch aufgenommen u. gezeichnet von Joh. Leopold

Neyder ausgetrettemen Lientanants des Inft. Bgmts. Bianali 1820" feliratú térképről, melynek bal alsó sarkában ráadásul egy 1760-ból származó térkép („Pressburg im Jahre 1760") pauz másolata van felkasírozva, AMB 1027. M. Marquart: Pozsony város alaprajza 1765 AMB 1021, Maggiorotti: Pressburg (II. 299.) repr. OMF Fotótár 40.755. A feltehetően a 18. századból való, Pozsony híresebb gyűjteményében (AMB 1379) a 14. lapon látható, a város nyugati szakaszát és a dóm körüli részt feltüntető alaprajz.

42. Ortvay i. m. II. 163.

43. HENSZLMANN 130–131. old.: Pozsonyban a toronyerődöt egyenesen a vár ellen építették; mert ennek kormánya idegen volt a várostól; sőt 1349-ben a város valóságos háborúban volt a várral, midőn Szt. Erzsébet királyné érdekében ostromolta." RAKOVSZKY: Pressburger Zeitung, 1877. szept. 15., 209.; ORTVAY i. m. II/3, 203., 245.; I., 122. Az 1439–40. évi számadáskönyvekből tudjuk, hogy ekkor a templomtorony erődként is funkcionált a várispánnal, Rozgonyi Istvánnal szembeni harcban. (Ortvay i. m. II/3., 203.)

44. A kapu keletkezésének okát kutatva, elsősorban Pozsony 1400 körüli politikai helyzetét kell vizsgálnunk. Az oklevelek tanúsága szerint pl. az 1400 előtti években Zsigmond alig fordult meg Pozsonyban. 1402 őszétől viszont már hosszabb ideig, folyamatosan itt tartózkodott (Ortvay i. m. III. Királyok és királynék Pozsonyban c. fejezet; Inventár stredovekých listov, listín a iných príbuzných písomnosti AMB 1956.) 1402. szept. 14-én Zsigmond itt engedte át az országrendek megegyezésével a jogot Albert hercegnek arra, hogy magtalan halála esetére őt Magyarországon követhesse. (Fejér; Cod. Dipl. X. IV. 132–134.; Ortvay i. m. III. 14.) 1402. szept. 19-én Zsigmond kiváltságokat ad a városnak (Fejér Cod. Dipl. X. IV. 61.; Ortvay i. m. III. 15.; Dipl. Pos. II. 21.; Inventár Stredovekých listín 1956, 10.; Lad. 8. No. 15.).

45. 13. sz. manuále, OMF Adattár 2050; Henszlmann i. m. 133.

46. Könyöki 15 sz. lap.

47. Mencl 1968-as tanulmányában a kettős ablakot és az ülőfülkesort elemezve, azok műformáit Michael Chnab heiligenkreuzi és bécsi munkáihoz hasonlítja: „A kettős ablak és azok ablak alatti párkánya tipikusan bécsi – Chnabi... Ezért feltételezhető joggal, hogy Chnab volt a Szent Márton templom összes ilyen részeinek tervezője." (152) Viszont az ugyancsak Chnab nevével együtt emlegetett északi kapu műformáit prágai előképekre vezeti vissza Mencl: „Jelentős ellenben félköríves íve, amely előképét a parler művészetben kell keresnünk" (152.). E két, különböző stílusjegyeket hordozó építészeti rész összevonásából következett aztán az a megállapítás, mely szerint a pozsonyi dómépítkezéseken nagyon korán (1401 körül) megjelenő új stílusformák, a bécsi Szent István dómon, Wencel Parler által megvalósított építészeti műformák korai, gyors átvételét tükrözik. Ugyanezen elmélet kényszerítette ki továbbá azt a nézetet, hogy az északi főkapu műformáin és eredetinek vélt neogót előcsarnokán (bár 1968-as tanulmányában Mencl, V. korrigálta korábbi, 1961-es nézetét, a szlovák szakirodalomban mégis, továbbra is eredeti gótikus alkotásnak jelzik az előcsarnokot) a Chnab vezette bécsi műhelyen keresztül Wencel Parler által közvetített prágai Tyn templom portáljának hatását vélték felfedezni.

48. A falpillérek méretei alapján az is megállapítható, hogy a déli és az északi kápolnák magassága a templom tervezett boltozatának a magasságával lett volna azonos, és így a mai kétszintes déli kápolna eredetileg a déli mellékhajóval alkotott volna egy teret. (Ez az elgondolás már korábban is, a nagyszabású déli kapu tervezésekor is felmerülhetett.) A déli kápolnát, a mellékhajóval összekapcsolt közös térképzése ellenére, mind az alaprajzi lehetőségeit tekintve, mind a tervezett déli portál, majd az ülőfülkesorok által betöltött, eddig tisztázatlan funkciója miatt, megkülönböztetett helynek kell tekintenünk.

49. Mencl (1961, 80.; 1968, 156.), majd Bureš a megvalósult boltozati minta alapján Puchspaumnak tulajdonította annak tervét (Bureš 1972, 91.). A terv kivitelezője Bureš véleménye szerint Haenrich Steinmetz. A templom építéstörténetével foglalkozó szakirodalom a hajó boltozását 1435–1452 közé datálja. A boltozás ezen aránylag késői felső határát az 1452-ben keletkezett felszentelési oklevéllel indokolták.

50. Mencl 1961-es tanulmányában hivatkozott az 1401-es évszámra. Sem ebben, sem a következő, 1968-ban megjelent tanulmányában nem a tényleges helyén jelölte meg, hanem mindkét esetben más-más helyen jelölte meg azt.

51. Feigler 1864-ben készített felmérési rajzán (OMF Adattár 12.172) látható, hogy a főkapu jobb bélletéhez kapcsolódó városfal egy, az északi oldalfalak támpilléreinél kisebb támpillért takar. Ugyanilyen, kisebb méretű támpillérek találhatók a templom északnyugati és délnyugati sarkaiban (valamint a délkeleti saroktámpillér kivételével, végig az egész déli hosszházfal mentén).

52. FIALA, A.: Gotická architektúra bratislavského hradu. Historický zborník FFUK XX. (1969) 7–52.

53. SZŰCS J.: A középkori építészet munkaszervezetének kérdéséhez. Budapest Régiségei, XVIII. (1958) 318.; FEJÉR GY.: Codex Diplomaticus. X/8. köt. 610.

54. ORTVAY T.: Pozsony város története. II/1. Pozsony 1893–1903., 113.; Dipl. Pos. II. 159. Városi levéltár. Lad. 37. S. 2. Nr. 20/aa).

55. BUREŠ, J.: Die Meister des Pressburger Domes. AHA, 1972. 90.

56. BUREŠ, J.: On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia. ARS II. (1968) 1. 81–110.

57. MENCL, V.–MENCLOVÁ, D.: Stavebný vývin Bratislavy. Szerk. Pisoň, Š. Bratislava, 1961. 60.

58. Uo. 60.

59. Uo. 61.

60. MAROSI E.: XIV–XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. Ars Hungarica I. (1973) 43.

Lilla Szabó: Fragen zur Baugeschichte der Martinskirche von Pressburg

Der Dom von Pressburg ist eines der bedeutendsten Denkmäler der Gotik auf dem Gebiet des mittelalterlichen Ungarn. Bezüglich der Untersuchung der mitteleuropäischen Stiltendenzen hat diese Kirche eine ausserordentliche baugeschichtliche Bedeutung: Die westeuropäischen Stilenflüsse wurden dort von Wien und seiner Umgebung her sowie von den Budaer Bauten direkt übernommen und diese formalen und künstlerischen Neuerungen nach weiteren Gebieten Ungarns weitervermittelt.

Vorliegender Aufsatz über die baugeschichtlichen Probleme der ersten Jahrzehnte des 15. Jh. ist ein grösseres Kapitel der Doktorarbeit der Autorin: „Baugeschichte der Martinskirche von Pressburg bis 1452". Manche Probleme dieser Epoche wurden neu aufgegriffen, wobei die neuen Untersuchungen neue Schlussfolgerungen erlaubten, die von den bisherigen Forschungsergebnissen abweichen (J. Bureš, A. Fiala, E. Marosi, V. Mencl).

Untersucht werden die Probleme der Gestaltung der Westteile des Doms, das Verhältnis dieser Teile zur Stadtmauer sowie die relative Chronologie einzelner Details. Manche Einzelteile, die von der Forschung auf stilkritischer Grundlage als zusammengehörig erachtet worden waren, konnten voneinander getrennt werden. Im Ergebnis einer genauer Bauuntersuchung können Bauteile, die auf die Zeit um 1401 datiert und derselben Werkstatt zugeschrieben worden sind, auseinandergehalten werden. Es konnte nachgewiesen werden, dass die beiden nebeneinanderliegenden südlichen Mauerabschnitte mit dem Doppelfenster bzw. mit dem Rundfenster und die Sitznischenreihe der südliche Kapelle nicht mit dem nördlichen Hauptportal und dem bruchstückhaften Südportal zusammengehören. Demnach können mit der Jahreszahl 1401 am südwestlichen Eckpfeiler des Baues nur das bruchstückhafte Südportal, das nördliche Hauptportal und die Kapellen am Turm in Zusammenhang gebracht werden. Der Bau des Doppelfensters und der südlichen Sitznischenreihe, die bisher zum Teil auf Chnabs Wiener Arbeiten zurückgeführt, zum Teil im Entwurf sogar ihm zugeschrieben wurden, kann aufgrund der Forschungsergebnisse der Autorin erst nach 1401 erfolgt sein. Die Tätigkeit der Werkstatt, die auch das Doppelfenster ausführte, lässt sich in die Zeit zwischen 1401 und dem Auftritt jener Werkstatt datieren, die die Burg errichtete.

Aufgrund der neuen Ergebnisse dürfen die früheren Ansichten über die mittelalterliche Baugeschichte Pressburgs mit einigem Recht in Frage gestellt werden. Einerseits wurden die mit derselben (stilkritischen) Methode erarbeiteten mitteleuropäischen baugeschichtlichen Zusammenhänge – Wien–Pressburg–Buda – in ein neues Licht gerückt, andererseits konnten diesbezügliche Verweise in archäologisch fundierten einschlägigen Monographien (J. Csemegi, A. Fiala, L. Gerevich) konkretisiert werden.

Szurcsikné Molnár Erika

# A KÖNYVES KÁLMÁN MŰINTÉZET TEVÉKENYSÉGÉNEK TÖRTÉNETE

A jelen tanulmány a Könyves Kálmán Műintézet történetének a 19. sz. végétől az első világháború éveiig terjedő, művészettörténeti szempontból legjelentősebb szakaszát kívánja ismertetni. Ez az időszak az, amelyben a Műintézet létrejött, s a legsokrétűbb tevékenységet fejtette ki. Működése ekkor szolgálta leginkább a művészeti közélet, az általános képzőművészeti kultúra kibontakozását, a közönség és művészet közötti kapcsolat kialakítását és biztosítását.

A Könyves Kálmán Műintézet szerteágazó, a műkiadás, műkereskedés, kiállítás szervezés terén egyaránt jelentékeny tevékenységének átfogó, a különböző működési területeket egységben szemlélő feldolgozása még nem történt meg. A korszak művészetével foglalkozó írások többnyire a Műintézetnek a progresszív művészeti törekvéseket is befogadó kiállító szalonjáról emlékeznek meg. A Magyar Művészet 1890–1919 c. kötet különböző fejezetei számos egyéb kérdést is érintenek, de a mű jellegénél fogva ott sem tárgyalják egységben azokat.

Ennek megfelelően e dolgozat elsősorban azt tekintette feladatának, hogy a Műintézet történetéről, megszületésének körülményeiről, működési területeiről a fellelhető adatok alapján minél átfogóbb, általános képet nyújtson.

## A Könyves Kálmán Műintézet története

A Könyves Kálmán Műintézet története, megszületése és működése szervesen illeszkedett a századforduló és a századelő új problémákat felvető művészeti közéletébe. A polgárosuló társadalom által támasztott új igények teremtették meg megalakulásának feltételeit, s határozták meg művészi arculatát.

A századforduló művészeti életében igen élesen vetődött föl a művészet népszerűsítésének, a műízlés fejlesztésének, a műpiac megteremtésének szükségessége. Az a jelenség, ami a század vége felé haladva Európa-szerte általánossá vált, hogy a jelentősen megnövekedett kép- és szobortermelés nem állt arányban a közönség vásárló kedvével, s a művészeknek súlyos megélhetési gondokat okozott, Magyarországon is jelentkezett. A korábbi feudális jellegű mecenatura megszűnése miatt minél szélesebb közönségrétegeket kellett megnyerni a művészet támogatására. A kortársak számára nyilvánvalóvá vált, hogy a „széles rétegű vagyonos középosztály" képezhetné a művásárló közönség alapját. Mivel a felemelkedő, polgárosuló tömegek művészet iránti érdeklődése, igénye igen alacsony szinten állt, e közönség meghódítása nem kis feladatnak számított. A probléma megoldására számos javaslat, próbálkozás született. E változások, reformkísérletek időszakában bontakozott ki a Könyves Kálmán cég tevékenysége is.

A Könyves Kálmán 1891-ben mint irodalmi és könyvkereskedelmi részvénytársaság jött létre, s főként nagyobb művek részletfizetési feltételek mellett való terjesztésére vállalkozott.[1] Kiadói tevékenysége főleg szépirodalmi művek kiadására terjedt ki. A cég kiadóhivatala a VIII. ker., Kerepesi út 19. szám alatt állt, emellett 1895-ben könyvkereskedést is nyitott.[2] 1896-ban került a cég élére Petrik Géza, neves bibliográfus, a könyvszakma elismert szakembere.[3] Az anyagi nehézségekkel küzdő fiatal vállalat helyzetét egy 1898-as átszervezés szilárdította meg. Ez a beavatkozás a gazdasági átszervezésen túl a vezetésben és a cég profiljában is változást hozott. Ekkor került az igazgatóságba Révai Ödön, a Révai Testvé-

rek Irodalmi Intézet Rt. társigazgatója[4] és Horváth Géza, a Révaiak volt főkönyvelője, a Könyves Kálmán cég későbbi ügyvezető igazgatója.[5] Az új vezetés a könyvszakma viszonylagos telítettsége miatt a tömeges kultúra terjesztésnek a nyomdai sokszorosítás révén rokon ágazata, a még kevésbé fejlett reprodukció- vagy műlapkiadás felé fordult.[6] Tevékenységének kibontakozásával az irodalom után, ami a 19. sz. folyamán a polgári kultúra szerves részévé vált, a század végére a képzőművészet demokratizálódása is nagyobb lendületet vett, illetve annak kapitalista formája is kialakult.

A Könyves Kálmán műlapkiadó tevékenysége, szemben a 19. sz. sokrétű és lényegében szétaprózott, kisebb volumenű vállalkozásaival, merőben új típusú kapitalista vállalkozás volt. Reprodukcióit a nyomdatechnika új lehetőségeit kihasználva magas színvonalon, széles választékban, nagykereskedelmi forgalmazásra állíttatta elő a kor legkiválóbb sokszorosító üzemeiben.[7] A Könyves Kálmán mint könyvkiadó esetéhez hasonlóan önálló műlapkiadással könyvkiadók, könyvkereskedők már a 19. sz.-ban is, a századfordulón is foglalkoztak, de e tevékenység nem vált meghatározóvá sem belső működésükben, sem a hazai piacon.[8] A Magyarországon forgalomba kerülő műlapok jelentős része a századforduló idején külföldi termék volt.[9] Könyvkiadóink művészi nyomatokat irodalmi műveik illusztrációiként is forgalmaztak. A Révai Testvérek és a Könyves Kálmán múltjában is találunk erre példát.[10]

A Könyves Kálmán műkiadó tevékenységének kezdetétől – ez egyes lapokat tekintve 1898 előttre datálható – a kiadott művek száma évről évre emelkedett, a műlapkiadás uralkodóvá vált a cég működésében, s éveken át az egyetlen hazai vállalat volt, amely szinte kizárólag ezzel foglalkozott.[11] Emellett egyeduralomra tett szert a többi, műlapokat is kiadó intézménnyel szemben is.[12] Ehhez hozzájárulhatott az a tény is, hogy a századforduló környékén merült föl a képzőművészeti alkotások szerzői jogának védelme, s éppen a Könyves Kálmán volt az első hazai kiadó, amely szerzői jogdíjat fizetett a művészeknek sokszorosított műveik után.[13] A fokozatosan monopol helyzetbe kerülő cég a pereskedéstől sem riadt vissza a jogtalanul reprodukált, rossz minőségű lapokat forgalmazó vállalatok visszaszorítása érdekében.[14]

Jelentősen hozzájárult a cég erkölcsi súlyának megalapozásához a magyar művészet melletti hazafias elkötelezettség, illetve a kulturális misszió, az ízlés-nevelő szándék. A Könyves Kálmán műlapjaival a Művészetet, az Ízlést és a Magyarságot kívánja terjeszteni, vallotta 1902-ben.[15] A vállalat 15 éves műlapkiadó múltjára visszatekintve így fejtette ki ezt a programot: „Kiadványaink létesítésénél fő törekvésünk az volt, hogy a legkiválóbb magyar művészek alkotásait a közönségnek hozzáférhetővé tegyük, és ezzel egyrészt itthon kiszorítsuk a művészietlen és silány külföldi képlapokat és mázolmányokat, másrészt a külföldön piacot teremtsünk a magyar művészetnek."[16]

A kortársak a Könyves Kálmán meginduló műlapkiadó tevékenységében legtöbbre az ízléstelenség fogalmával azonosított, s a 19. sz. második felében igen elterjedt külföldi olajnyomatok háttérbe szorítását tartották.[17]

A festmények reprodukcióí mellett a Műintézet sokszorosított kisplasztikai műveket is forgalomba hozott, szintén az ízléstelen külföldi áru, a „gipszöntő taljánok", „olasz figurinók" által terjesztett lakásdíszítő szobrok helyett.[18] Először 1900-ban jelentkezett a Műintézet „szalonplasztikáival".

A Könyves Kálmán művészeti tevékenysége miatt kiadványaiban már 1902 óta szerepelt Műkiadó Rt.-ként,[19] már a Kerepesi úti üzlet mint műkereskedés is hirdeti magát. Saját kiadású termékei mellett a kiadó, a korszak egyéb műkereskedéséhez hasonlóan, a nemzeti művészetet pártoló programja ellenére „mindenféle, bárhol megjelent művészi képreprodukciókat" is szállít, részletfizetésre.[20]

A Könyves Kálmán mint műkiadással és e cikkek árusításával is foglalkozó cég működésében továbblépést az 1903-as év hozott. A könyvkiadói arculat fokozottabb háttérbe szorításával erősödött a képzőművészet vállalaton belüli szerepe. A vállalat nevét most már hivatalosan is Könyves Kálmán Magyar Műkiadó Rt.-ra változtatta,[21] s székhelyét a város szívébe, a Nagymező utca–Dessewffy utca sarkán lévő üzletbe költöztette át, ahol új, ízlésesen berendezett műkereskedést nyitott.[22] Ekkor indult meg a műlapkiadás és forgalmazás folytatása mellett a magyar művészek eredeti műveinek árusítása is.

A Műintézet először külföldön, német városok műkereskedéseiben mutatott be egy „modern", kortárs magyar festők és szobrászok műveiből válogatott anyagot 1903 őszén. Ez a vállalkozás úttörő jelentőségűnek tekinthető, hasonló akcióra nem volt korábban példa. A külföldi, különösen a német, de az orosz és a balkáni művészeti piacra való betörés is élénken foglalkoztatta a kortársakat, főként a hazai művásár fejletlensége miatt,[23] az így létrejövő kapcsolatok azonban más természetűek voltak.[24] A Könyves Kálmán volt az első magyar műkereskedés, „amely saját kezdeményezéséből magyar kiállításokat szervezett" a „Nyugat művészeti központjaiban".[25] 1904 során a konkurrens Egyházy és Társa irodalmi, műkereskedelmi és műkiadó cég részvényeinek megvásárlásával a Könyves Kálmán Műintézet e vállalatnak nemcsak budapesti, de berlini üzletét is megszerezte, így megnövekedtek esélyei a magyar művészet külföldi terjesztésében. Ezzel egyidejűleg a Műintézet Bécsben is fiókvállalatot létesített.[26] A németországi kiállításokon kívül más európai országban is szervezhetett magyar tárlatot,[27] de a legszorosabb kapcsolatot a német műkereskedelemmel tarthatta a Műintézet, a magyar művészeti élet korábban kialakult német orientációja, illetve saját fióküzletei, külföldi kiállításai révén is.

Budapesten a Nagymező utcai műkereskedés és egyben kiállító szalon megnyitása 1903 novemberében, szintén fontos eseménynek tekinthető, bizonyítja ezt a korábbi évek számos próbálkozása a hazai művásárlás helyzetének megjavítására. Az ismert magyar művészek műveit árusító, korszerű kereskedelmi formákat alkalmazó műkereskedés még hiányzott a kor művészeti életéből, az igények azonban szükségessé tették megszületését, s a tőkés fejlődés, a kereskedelem fellendülése, differenciálódása megteremtették ennek gazdasági feltételeit.

A Könyves Kálmán új üzlete már a kezdetektől fogva nagyobb jelentőségűnek számított a korszak műkereskedéseinél. A csekély számú műkereskedés, ami a fővárosban működött a század végén, igen alacsony színvonalú tucattermékeket árusított. Ezeket az üzleteket csak negatív példaként vették számításba a művészet és a közönség közötti kapcsolat biztosításának területén a századforduló műértő köreiben. A Műcsarnok c. lap 1898-ban így írt róluk: „nálunk nincsenek műkereskedők, illetve vannak, csakhogy túlnyomólag külföldi és kétesnél kétesebb értékű műveket tartanak és árulnak".[28] E műkereskedések, vagy ahogy Lyka említi őket „díszműáru-kereskedések" száma a „jólét fokozatos gyarapodásával megszaporodott", de ezekben a kép és kisplasztika az egyéb árucikkek mellett csak mellékes holmi maradt.[29] A századfordulós Budapesten tevékenykedő műkereskedések jellegüknél fogva nem lehettek alkalmasak arra, hogy a korszak nagyszámú, akadémiát végzett, s a műcsarnoki bemutatkozással bizonyos tekintélyt szerzett művészének méltó körülményeket biztosítsanak a vásárló közönség elé kerülésre. Erre a viszonylag ritka, nagyszabású tárlatok adtak módot. A művészekben azonban megvolt az igény a hagyományos, nagy kiállításokkal szemben a közönséggel való szorosabb kapcsolatok, új, a vásárlások szempontjából kedvezőbb bemutatkozási formák megteremtésére.

1894-ig a művészek és a nagyközönség találkozására csupán a Műcsarnok szolgált rendszeres évi tárlataival. A műcsarnoki kiállítások korlátozott lehetőségei nem tették azonban lehetővé a művészek nagy többsége számára a megfelelő érvényesülést. Már az 1894-ben

megszülető Nemzeti Szalon is voltaképp egy, a Műcsarnokban is elismert művészgárda jobb anyagi lehetőségek biztosítására létrehozott szervezete volt. Elsődleges céljuknak a vásárló közönség megnyerését tekintették. A rendezvények, a klub-jelleg azonban háttérbe szorították a művásár racionális, üzleti szempontjait. Később a Nemzeti Szalon is kiállító intézménnyé változott, de a Műcsarnoknál rugalmasabb formában próbált eleget tenni az igényeknek.[30] A 19. sz. utolsó éveire nálunk is világossá vált az, hogy lejárt a nagy kiállítások ideje, a Glaspalastok, Künstlerhausok, Műcsarnokok kora.[31]

Bizonyos reformokat a Műcsarnok is megkísérelt bevezetni ezekben az években, ezek elsősorban a művásár folyamatosabbá tételét szolgálták. A Képzőművészeti Társulat először külön teremben ismétlő kiállítást rendezett a korábban már kiállított, de el nem adott művekből.[32] Később, 1900-ban elrendelte, hogy a rendes társulati kiállítások között egy-két terem nyitva álljon a képvásárlás előmozdítására.[33]

A folyamatos művásár lehetősége ugyan fontos volt, de mégsem lehetett elegendő feltétele a vásárlások megélénkítésének. A Műcsarnok és a Nemzeti Szalon tárlatai nem pótolhatták a kereskedelmi vállalkozás nyújtotta lehetőségeket. A hatékony művásár programját így foglalta össze a Műcsarnok c. lap cikkírója: mivel „a művásár a nagyközönségnek készül", ezért a megszokott, elszigetelt tárlatokkal szemben a műkereskedés az üzletek, boltok világából vegye példaképeit. „Mert csak boltban lesz vásár, a belső város valamely népes utcájában levő nyilvános boltban..." A jó műkereskedésnek szintén elengedhetetlen feltétele a képen feltüntetett szabott ár, ami megkönnyíti a választást és a vásárló bizalmát növeli, mivel azt üzleti érdektől mentes, „pártatlan bizottság" állapítja meg. A szerző szerint az OMKT a vállalkozáshoz nemcsak tőkét, de ezen a téren megfelelő erkölcsi alapot is nyújthatna. A havi 5—10 Ft-os részletre való törlesztés lehetősége pedig elősegítené a minél szélesebb körű vásárlóközönség megnyerését, megkönnyítené a „kispénzűek" vásárlásait.[34]

A megbízható műkereskedések hiánya élénken foglalkoztatta a kortársakat, gyakori témája volt a sajtónak is. Rózsa Miklós cikke a német műpiac fejlettségét, sokoldalúságát állította példaként honfitársai elé, s ostorozta a hazai viszonyokat.[35] Lyka Károly „Miképpen lehetne művásárt teremteni" c. írásában a megváltozott mecenatura kérdését elemezve mutat rá a vagyonos középosztály új szerepére.[36]

Művészet és közönség új típusú kapcsolatának biztosítását az érdekeltek egyre inkább egy üzleti vállalkozásban látták. Dr. Bán Zsigmond közgazdasági író a „Művészet szerepe kereskedelmünkben" c. előadásában kifejtette: „Nem sokat vár attól a társadalmi mozgalomtól, mely megindíttatott, – azaz a művészet népszerűsítésétől – mert nem látja a mozgalom élén a kereskedőket, akik elsősorban volnának hivatva arra, hogy a magyar műiparcikkeket forgalomba hozzák."[37] „A műkereskedésnek ugyanolyanok a törvényei, mint minden egyéb fajtájú kereskedésnek." – írta Dénes Diner József „A magyar művészet érdekében" kifejtett akciótervében. A társadalmi akció mellett üzleti akciót hirdet, melynek célja egy-két intelligens, elég tőkével rendelkező kereskedő megnyerése a műkereskedelem számára.[38] „Nem is kell az üzletághoz nagy tőkebefektetés. Nem szükséges, hogy a műkereskedő nagy raktárt tartson általa összevásárolt képekből. Legyen raktára a különböző festők és szobrászok permanens kiállítása, melyen el nem adott vagy újabb műveiket a közönségnek bemutatják."[39]

A Könyves Kálmán Műintézet 1903 őszén megnyíló új, kortárs magyar művészek tárlatával kialakított műkereskedése sok tekintetben megfelelt azoknak a várakozásoknak, melyeket a művészeti piac fellendítésére hivatott eljövendő műkereskedéshez fűztek.

A viszonylag jó helyen megnyitott, elismert üzletemberek által vezetett bolt alkalmazta azokat a vásárlást megkönnyítő feltételeket, melyek korábban felvetődtek – a szabott árakat s a részletfizetést. Ezeket a könyvforgalmazás, műlap és kisplasztika árusítás terén már

gyakorolta. A korábbi elképzelésekhez hasonlóan az eredeti művek árusításának bevezetése egy állandó, a vásárlásokkal párhuzamosan meg-megújuló kiállítás révén valósult meg. E tárlatokon az első években a Műcsarnokban már szerepelt vagy még addig ki nem állított művek kerültek bemutatásra.[40] E műveket anyagi okok miatt a Könyves Kálmán cég csak bizományba vette át a művészektől. „Egyes nagy intézeteink, mint például a Könyves Kálmán, ... a mai viszonyok közt nem hajlandók képek és szobrok fix vásárlására százezreket költeni. A nagytőkével dolgozó műkereskedés típusa még nem alakult ki nálunk, a nagytőke fázik az ilyen vállalkozástól..." – írja a Művészet 1905-ben.[41]

A Könyves Kálmán Műintézet korai kiállításait, néhány kivételtől eltekintve, elsődlegesen a művásár biztosításának szándéka jellemezte. E program jegyében szervezte meg mint új műeladási formát, az első hazai nyilvános és önkéntes műárverést is Rippl-Rónai műveiből, 1906 márciusában.[42] A későbbi, önálló tárlatok gondolata megjelent már ugyan ezekben az években is, de gyakorlattá csak az üzlet színvonalának emelését szolgáló belső átalakítások után vált. A kiállító helyiségek számának megnövelése, a műlapokat továbbra is árusító műkereskedéstől elszigeteltebb kiállító szalon létrehozása 1906 őszétől új típusú tárlatok szervezését tette lehetővé. A korszerű, egy-egy művészt bemutató gyűjteményes kiállításai mellett csoportos hazai tárlatokat és igen népszerű, külföldi vagy külföldön élő magyar művészeket bemutató egyéni, illetve csoport kiállításokat szervezett az állandó tárlatok helyett.

Az új műkereskedést jó üzleti érzékkel megáldott vezetői a változatosan kialakított, de a közönség ízlését messzemenően szem előtt tartó kiállítás-politikájukkal az 1900-as évek második felére Budapest művészeti életének számottevő elemévé fejlesztették. A hivatalos művészetpolitika is igazolta létezését. Tárlatait a kormány képviselői nyitották meg, s a kiállított műveket időnként az uralkodóház tagjai is megtekintették. A pesti társasági élet fontos eseményeivé váltak a Szalon vernissageai, ahol a főváros előkelőségei, a nagypolgárság és az arisztokrácia képviselői is megjelentek. A Műintézet által szervezett jótékony célú aukciókon hírneves színésznők, előkelő társasági hölgyek és tisztes védnöknők töltötték be a háziasszonyok szerepét.[43] A század elején egyre népszerűbbé váló képzőművészeti előadásoknak is otthont adott a Könyves Kálmán Szalonja.[44] Ezek többnyire az éppen aktuális tárlatokhoz kapcsolódtak, s a modern vagy csak épp divatos művészeti jelenségeket vizsgálták. Az igazán radikális, sorsdöntő viták azonban kívülrekedtek a Szalon falain.[45]

A Műintézet a kortárs művek árusítása mellett régi képek adásvételével is megpróbálkozott, valószínűleg nem nagy sikerrel[46], saját kiállításaira szóló állandó évi bérletjegye azonban a Szent György céh (Magyar Amatőrök és Gyűjtők Egyesülete) régi műtárgyakat is közzétevő tárlataira és aukcióira is érvényes volt.[47]

A Könyves Kálmán Műintézet működése, tárlatainak sorát nézve folyamatosnak tekinthető 1914 végéig. 1915-ben kiállításai szünetelnek, de 1916-ból újabb tárlatokról tudunk. 1917-ben a Szalon kiállításai feltehetően hosszabb időre ismét megszakadnak, utolsóként 1917 tavaszáról Orbán Dezső kiállítását ismerjük.

Ezzel az évvel le is zárul a Könyves Kálmán Műintézet bennünket foglalkoztató első korszaka.

A szakszerű kapitalista műkereskedelem megoldása, a tömeges reprodukció terjesztés megindítása mellett kiemelkedő érdemeket kiállításai révén szerzett a cég. E kiállításokkal nemcsak a kortárs művészet forgalmát lendítette föl[48], s mutatott példát további műkereskedések létrehozására[49], de otthont adott az önálló, független bemutatkozást igénylő modern törekvéseknek, még ha nem is kötelezte el magát mellettük.

A Könyves Kálmán Műintézet történetének két világháború közötti szakasza valószínűleg nem volt olyan jelentős, mint az azt megelőző. A műlapkiadást és terjesztést a cég

továbbra is folytatta, s „1919-ben Berlinben vállalatot létesített, amely a magyar műkiadói termékeknek világszerte való exportját intézi."[50] A Műintézet ez időszakban rendezett kiállításai közül csupán a Modern Kiállítás Szervező Bizottság néhány tárlatát ismerjük, melyeket a Könyves Kálmán új, V., Arany J. utca 9. sz. alatti helyiségében rendezett 1930-ban.[51] A Műintézet működése a 30-as évek elején szűnhetett meg. A vállalat megszűnését a gazdasági válság s a növekvő antiszemitizmus is siettethette.

### A Könyves Kálmán Műintézet műlapkiadó tevékenysége[52]

A Könyves Kálmán Műintézetnek a 19. sz. utolsó évtizedében meginduló műlapkiadó tevékenysége, bár a cég ezt úttörő jelentőségűnek vallotta,[53] valójában nem volt előzmények nélkül való Magyarországon. A 19. sz.-ban a különböző kiadású műlapok igen elterjedtek voltak, kiadásukban és terjesztésükben nyomdák, könyv- és műkereskedések, társulatok és magánszemélyek egyaránt részt vettek. Fontos volt e téren a folyóiratok szerepe is. A műlapok hazánk nagyjait, nevezetes tájegységeinket, az aktuális jelenkor vagy a múlt kiemelkedő eseményeit ábrázolták. E vegyes tematikájú műlapok közös vonása volt, hogy esztétikai értékükkel szemben informatív értékük játszotta a lényegi szerepet. Maguk a műlapok sok esetben nem is reprodukciók, hanem a sokszorosító grafika, litográfia, réz- és acélmetszet vagy fametszet eszközeivel előállított eredeti ábrázolások voltak. A reprodukálás szerepe az 50–60-as évektől kezdett megnövekedni a 19. sz. közepének legelterjedtebb sokszorosító technikájában, a litográfiában.[54] Már kifejezetten képzőművészeti alkotások reprodukálásának céljával születtek a két művészeti intézmény, a Pesti Műegylet és az OMKT műlapjai. Mind a két társaság évi egy, illetve több műlapját meglehetősen szűk körnek, az egyleti vagy társulati tagságnak szánta.

A Könyves Kálmán Műintézet műlapkiadó tevékenysége szintén alapvetően festmények reprodukálására irányult. Működése közvetlen előzményének az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat műlapkiadó gyakorlatát tekinthetjük.[55] A két intézmény kiadói tevékenységében azonban alapvető eltérések mutatkoztak. Az OMKT feudális jellegű szervezetével szemben a Könyves Kálmán tipikusan polgári vállalkozása a művészet demokratizálására használta föl a reprodukálás, sokszorosítás lehetőségét, kereskedelmi forgalmazásra szánta, tömeges terjesztésre kínálta műlapjait. Ebből következett a kiadott művek számának a növekedése, s a választék bővítésének a szándéka a művek szélesebb köréből való válogatást tette indokolttá. A műlapok mennyiségének növeléséhez és minőségük, objektivitásuk, az eredetihez való hűségük fokozásához az új nyomdatechnika nyújtott segítséget.

Míg az OMKT műlapjainak jelentős része litográfia, rézmetszet vagy rézkarc volt, s az 1880-as évektől a heliogravür is megjelent, a Könyves Kálmán kizárólag fotomechanikus úton készített reprodukciókat hozott forgalomba. Legigényesebb műlapjait, főként a reprezentatív történelmi vagy vallásos kompozíciókat akvarell-facsimile, illetve heliogravür eljárással, a műlapok zömét a kevesebb ráfordítást igénylő raszteres háromszínyomással sokszorosíttatta. Kivételként egyetlen fametszetű másolatot is kiadott, s számos eredeti litográfiát és rézkarcot is árusított a Műintézet.

A Könyves Kálmán műkiadó tevékenysége az ezredéves múltra visszatekintő millenniumi készülődések idején indult meg. Első műlapjai ennek megfelelően a történelmi festészet jegyében születtek. 1895-ben került kiadásra Morelli Gusztáv fametszet másolatában Feszty Árpád körképe, s akvarell-facsimile reprodukcióban Munkácsy Honfoglalás c. képe. A következő években számos egyéb történelmi kompozíciót jelentetett meg a kiadó főként a millenniumi kiállításra festett művekből.[56] A múlt különböző eseményét ábrázoló kép

mellett több 1848-at idéző mű is megjelent. Sajátos, de igen szűk csoportot alkottak ebben a műfajban a magyar történelmi festészet múltjából válogatott művek, Wagner Sándor, Székely Bertalan művei, mivel a Műintézet programjában nem játszottak számottevő szerepet a művészet korábbi alkotásai. A kiadó a kortárs műveket részesítette előnyben.

A műlapkiadás beindítását követően a Műintézet megpróbálkozott a történelmi zsáner műfajának népszerűsítésével is, amint azt két korai pályázata is bizonyítja. Míg 1899-ben történeti festményre vagy történeti zsánerre szól a pályázati felhívás,[57] addig a következő, 1900-as pályázat már egyértelműen történeti zsánert kíván, mely „vonzó, esetleg humoros felfogásával a magyar közönség szívéhez szóljon."[58] Az elvárásoknak, s különösen a mintául szolgáló műveknek (Tornai Gyula egzotikus életképei) rendkívül kommersz jellege tükrözi azt, hogy a millenniumi reprezentatív történeti festészet a közönség vásárlókedvére építő műkereskedésnek nem jelenthetett kielégítő üzletet. Mivel a pályázatra egyetlen mű sem érkezett, a Műcsarnok cikkírója így kommentálta az esetet: a Könyves Kálmán pályázat sikertelenségének oka, „hogy a pályázat történeti vásznat kíván. A történeti festészetre pedig manapság alkony borul."[59] A Könyves Kálmán esete jellegzetes példája annak a jelenségnek, ami a század első éveiben a történeti festészet és a történeti zsáner háttérbe szorulását is mutatta. E korai sikertelenség ellenére azonban a kiadó nem mellőzte további működéséből sem a történeti tárgyú művek sokszorosítását. A millenniumi kiállításon már szerepelt és azóta kiadott művek mellett a Műintézet újabban a történeti zsáner körébe sorolható műveket adott ki.[60] A Műintézet propagandája ellenére 1913-ig a történeti tárgyú műlapok összessége a kiadott reprodukciók 5%-át sem érte el.[61]

A Könyves Kálmán műlapjai között a történeti tárgyú műlapok túlnyomó részét konzervatív, akadémista felfogás vagy annak naturalizmus felé hajló változata jellemezte. Korszerűbb szemléletet a nagybányaiaktól kiadott egy-két mű képviselt csupán.[62]

Az akadémizmus reprezentatív portréfestészetét képviselik a Műintézet által kiadott arcképek, melyek az uralkodóház tagjait s nagy magyar politikusokat ábrázoltak. Ezeken kívül a legnépszerűbb magyar művészek, írók, költők képmásait is sokszorosíttatta a kiadó.

Sajátos helyet foglalt el a Könyves Kálmán műlapjai körében a vallásos festészet műfaja. Szembetűnő ebben a csoportban a külföldi művek nagy száma. A kiadó, amely csak a legszükségesebb esetben kívánt külföldi műlapot terjeszteni, itt ítélte a leginkább helyén valónak azokat. A Műintézet, sajnálva azt, hogy a magyar vallásos festészet múltjában nem talált kiadásra alkalmas műveket,[63] elsősorban a közelmúlt világszerte népszerű „szuperprodukcióit", Munkácsy, Feszty naturalista eszközökkel megoldott drámai kompozícióit ajánlotta. A legnagyobb csoportot azonban a fél- vagy állóalakos Mária és Krisztus képek alkották a Könyves Kálmán vallásos tárgyú műlapjainak sorában.[64] A lakásban, a hálószobában elhelyezhető kegyképek élő funkcióját leginkább ez a műlaptípus láthatta el. E Madonna és Krisztus képek jelentős része a giccs édeskés eszközeivel igyekezett felkelteni a vallásos áhitatot. A kiadott külföldi művek túlnyomó része ebbe a csoportba tartozott, közöttük az újabb ábrázolásoknak is előképéül szolgáló Raffaelló és Murilló Madonnákkal.

A tájképfestészet műfaja viszonylag későn jelenik meg a Könyves Kálmán által kiadott műlapok között, de jelentősége fokozatosan növekszik.[65] Az évek során a legtöbb tájképet a már klasszikusnak számító Paál Lászlótól, s a növekvő népszerűségű Szinyei Merse Páltól jelentette meg a kiadó. A Műintézet által kiadott tájképek zömét akadémikus naturalizmus, a plein-air elemeket csak részben alkalmazó felfogás jellemezte. Több műlap jelent meg a konzervatív Kézdi-Kovács Lászlótól, a szolnoki művésztelep alkotóitól. Számos szimbolista jellegű, de formailag konvencionális Szikszay, Kacziány, illetve Dudits mű is megjelent. Meglepően kevés tájképet adott ki a kiadó a vezető nagybányai mesterektől.[66]

A műlapok között külön csoportot alkotnak az állatképek, pusztai életből vett jelenetek, többek között Vágó, Vastagh, Juszkó jellegzetes nyers, naturalista művei. Ezek nagy része lényegében a zsáner műfajába sorolható.

A Könyves Kálmán Műintézet műlapjainak legnépesebb csoportját az életképek alkotják. Már az első kiadványok között megjelennek, s számuk hamarosan eléri a kiadott műlapoknak csaknem a felét.[67] E művek túlnyomó többsége jellegzetes szalonzsáner, anekdotizáló, csattanóra épített jelenet. Számos műlap jelent meg Margitay Tihamér, Spányik Kornél, Vajda Zsigmond művei után. Igen népszerűek voltak Márk Lajosnak a társasági élet hölgyeit, a „lipótvárosi bankárnék" világát ábrázoló képei. A polgárság élethelyzeteit megörökítő zsánerek mellett az évek során egyre csökkent a jelentősége az idillikus paraszti életképeknek (Bihari, Peske, Poll Hugó művei pl.), s olyan kritikusabb hangvételű művek is megjelentek, mint Fényes, Koszta, Vaszary, Kernstok népéletből vett ábrázolásai. A polgári és népi életképek mellett igen tekintélyes volt az idegen témák, egzotikus arab, kínai jelenetek, hollandi életképek száma.

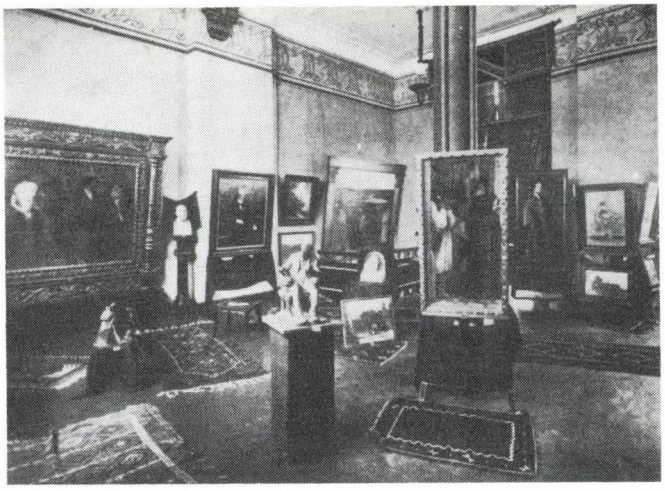
Önálló, valószínűleg igen népszerű csoportot alkottak a Könyves Kálmán műlapjai körében a női ideálképek, allegorikus nőalakok. Közöttük találjuk Lotz Károly számos aktját, de a legtöbb művet a közkedvelt Innocent Ferenctől jelentette meg a kiadó. Itt említjük meg azt a kevés számú szimbolikus tartalmú ábrázolást, melyek a szecessziótól megérintett akadémista modorban készültek, Márk Lajos, Hegedüs László, Nagy Vilmos műveit.

Igen kis számban fordultak elő a Könyves Kálmán műlapjai, főként életképei között olyan ábrázolások, melyeknél a tartalmi elem túlsúlyával szemben a festői problémák játszszák a döntő szerepet. Ferenczy Károly, Rippl-rónai József, Kernstok Károly néhány műve képviselte leginkább a műlapok között a korszerű festői elveket, a dekoratív stilizálást, a színfoltok festői használatát. A legújabb törekvéseknek, a századelő legprogresszívebb művészi csoportosulásának, a Nyolcaknak művészetét csupán Kernstok Károly Lovasok a vízparton és Magányos lovas c. kompozíciói képviselték. E festmény-reprodukciók mellett a Műintézet albumai, sokszorosított grafikai lapjai között is találunk néhány modern szellemű művet.

### A Könyves Kálmán Műintézet egyéb kiadványai

A Műintézet által kiadott műlapok mellett igen fontosnak tekinthetők az albumok, melyek anyaga az átlagos műlap kínálattól eltért, meghatározott koncepció szerinti válogatásban, egységes kötésben jelent meg. Ide sorolható a Könyves Kálmán valószínűleg első művészeti jellegű kiadványa, a Feszty Árpád Magyarok bejövetele c. körképe után készült Morelli Gusztáv féle fametszet.[68] A nagyméretű, aprólékos kivitelű másolat leporelló szerűen hajtogatva, díszes kötésben került kiadásra. Az album kötéstáblája a századvég reprezentatív historizáló stílusát idézi, a bennfoglalt művel s annak hagyományos sokszorosítási technikájával összhangban.

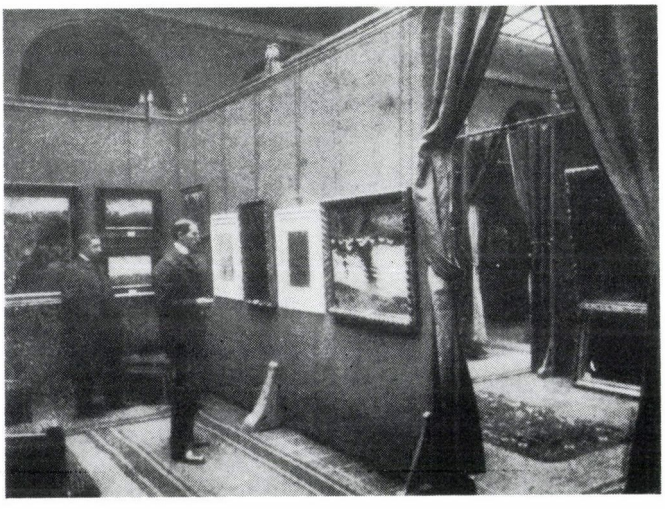
1903-ban a Műintézet litográfia sorozatot adott ki, ami valószínűleg nem album formában jelent meg,[69] de a közös technika és az egyidejű megjelentetés miatt itt tárgyaljuk. Az első modern, színes litográfia sorozat volt ez a századelőn, amit magyar kiadó finanszírozott.[70] A litográfiát a 19. sz. hetvenes éveiben való visszaszorulása óta a magyar művészetben csaknem elfelejtették. Az autonóm grafika európai jelentkezése, a grafikai technikák önálló kifejezési lehetőségeinek kutatása s a modern reprodukáló eljárások elterjedése hazánkban is új érdeklődést ébresztett a sokszorosító grafikai ágak iránt. Ezek megismertetésében jelentős szerepet játszott Olgyai Viktor, aki kezdeményezője lehetett a Könyves Kálmán féle litográfia sorozat kiadásának.[71] Az első tíz színes és hangsúlyozottan eredeti litográfia dr.



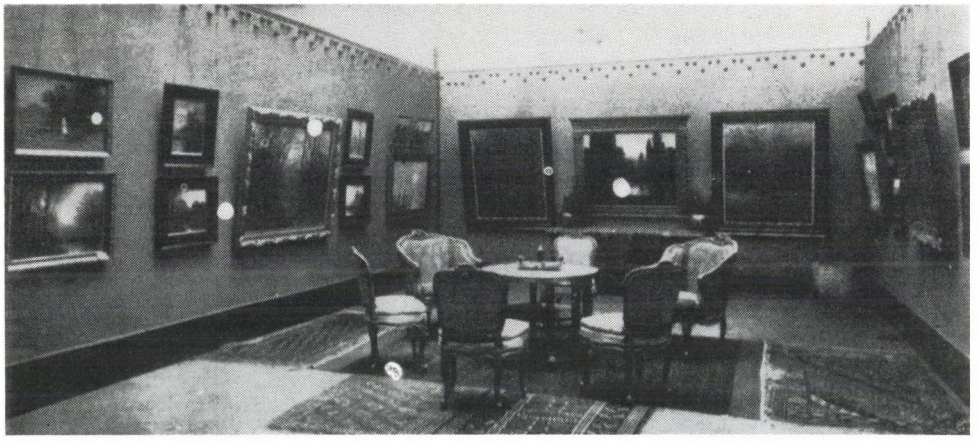
22. A Könyves Kálmán Műintézet Lipcsében, a Pietro del Vecchio műkereskedésben rendezett kiállításának enteriőrje, 1903.



23. Irodahelyiség a Nagymező utcai műkereskedésben, 1903.



24. Kiállító terem a Nagymező utcában, 1903.



25. A nagy kiállító terem részlete 1906 őszén, Kézdi Kovács László tárlatán

26. Részlet a Szalon berendezéséből, 1906.



Lázár Béla szerkesztésében került a közönség elé a Műcsarnok 1903-as téli kiállításán.[72] Az állam egy-egy példányt meg is vásárolt a művekből.[73] Az első művek mellett még a téli tárlat idején újabbak jelentek meg,[74] de mivel az új technika nem talált megfelelő érdeklődésre a közönség körében,[75] a kiadó alig bővítette később az első kollekciót. A litográfiák stílárisan igen eltérő képet mutattak. Ott találjuk közöttük Olgyai Viktor, Ujváry Ignác akadémikus rajzfelfogást tükröző műveit éppúgy, mint Helbing Ferenc, Vaszary János, Márk Lajos szecessziós grafikáit. A modern litográfia kontúrokkal és egységes színfelületekkel operáló, dekoratív komponálása leginkább Kalmár Elza, Vaszary János, Rippl-Rónai József műveinél érvényesült.

1908-ban nagyszabású album jelent meg a Könyves Kálmán kiadásában. Ez a Koronghi Lippich Elek által szerkesztett és az ő bevezetőjével ellátott Magyar Festők c. album volt. A 45 heliogravür nyomatot tartalmazó kötet az utóbbi ötven év művészetét mutatta be. A közölt művek nagy része a kiadónál korábban már megjelent egyedi műlapként, más technikával sokszorosítva. „Klasszikusaink és modernjeink galériája" Székely, Lotz klasszikus művei és a műcsarnoki festők átlagos képei mellett a magyar szecesszió kiváló műveit is tartalmazta, pl.: Kernstok Anya gyermekével, Nagy Sándor Ave Miriam, Kőrösfői Kriesch Aladár Az Élet forrása (részlet) c. műveit. A nagyméretű album a korszak kiemelkedő könyvművészeinek közreműködésével jött létre.[76] A kötés és a szövegdíszek szecessziós rajzát Helbing Ferenc tervezte.[77] Hasonló reprezentatív díszművek nem mentek ritkaságszámba a századforduló környékén.

Új, puritán szellemet tükrözött viszont az 1913-ban megjelenő album Rippl-Rónai ötven tollrajzával, melyek jórészt 1910–1912 között készültek. A fotóeljárással reprodukált, mélynyomással sokszorosított nyomatok japán papírra készültek.[78] Ez a kiadvány fontos állomásnak tekinthető a modern, autonóm grafika népszerűsítése terén, hasonló album korábban nem jelent meg nálunk.[79] Hogy a kiadó vállalkozott e rendkívül egyszerű, minden külsődleges tartalomtól mentes vázlatrajzok kiadására, azt a Művészeti Krónika így indokolta meg: „A magyar közönség régen felismerte és értékelte a kitűnő művész rajzolótehetségét, és ilynemű alkotásai a legkeresettebb magyar művészeti produktumok közé tartoznak."[80]

Újabb albumot a kiadó csak 1921-ben adott ki. Az OMKT-val közösen jelentette meg Benczúr Gyula halálára a festő 25 művének heliogravür másolatát.[81]

A Könyves Kálmán Műintézet műlapkiadó tevékenységéhez kapcsolódtak a kiadó 1901-től évente megjelentetett illusztrált műlapkatalógusai, amelyek a műlapok kisméretű képét, árát, méretét és a sokszorosítás technikáját tartalmazták.[82] Ugyancsak a műlapkiadáshoz kapcsolódtak a Műintézetnek Könyves Kálmán Értesítője címmel megjelenő füzetei, melyek egy-egy műlap elemzését tartalmazták. A kiadó ezeket – főként a korai években – többnyire havonként jelentette meg.[83]

A műlapok mellett képes levelezőlapokat is kiadott a cég, nem ritkán műlapjain már szereplő, népszerű magyar műveket reprodukálva. 1912-ben a Szépművészeti Múzeum anyagából jelentetett meg képeslapsorozatot klasszikus és kortárs külföldi mesterektől.[84] Ugyanebben az évben kiadta a nagybányaiak jubiláris kiállításának képes katalógusát.[85]

A Műintézet 1904–05-ben, illetve 1912–14-ben Művészeti Krónika címmel meglehetősen konzervatív szemléletű lapot adott ki. A Könyves Kálmán saját tevékenységével kapcsolatos cikkein túl viszonylag kevés helyet áldozott a hazai és nemzetközi művészeti élet friss jelenségeinek ismertetésére.

**Sokszorosított kisplasztikák**

A Könyves Kálmán Műintézet 1900 telén jelentkezett először saját kiadású sokszorosított kisplasztikáival. Ezek a reliefek a Műcsarnok téli kiállításán kerültek a közönség elé. A művészet népszerűsítésének lázában örömmel üdvözölték az új kísérletet, amely az úgynevezett „szalonplasztikák" terjesztésével a magyar szobrászat alkotásait juttatta el a magyar otthonokba.[86] A magyar szobrászat népszerűsítésének igénye már korábban felvetődött. Lényegében a külföldi eredetű kisplasztikák felcserélését jelentette a műkedvelő nagyközönség szalonjaiban a magyar eredetű, magyar tárgyú művekre.[87] Az első elképzelések nem egy önálló kisplasztikai műfaj szorgalmazására irányultak egyértelműen. Alkalmasnak tartották a feladatra a már ismert, kedvelt szobrászati alkotások, azaz a köztéri szobrok kicsinyített másainak terjesztését is, Zala, Fadrusz, Strobl, de különösen Róna József műveit.[88] A szobrok magyar tárgya, az általuk közvetített nemzeti gondolat volt az elsődleges. Az otthonok díszítésére a századfordulón az anekdotizáló életkép műfaja tűnt a legalkalmasabbnak. A nemzeti gondolatot előtérbe állító programban nem véletlenül jutott igen nagy szerephez a népi zsáner, ami a Könyves Kálmán első sokszorosított kisplasztikáit is jellemezte.

Az 1900-as téli tárlaton a Műkiadó Telcs Ede két humoros zsánerjelenetével jelentkezett, az Évődés és az Enyelgés voltak ezek. Később a Műintézet egy hasonló domborműpárt sokszorosíttatott Kallós Edétől is. Az első műveket bronz, illetve eozin mázas terrakotta sokszorosításban a Beschorner cég és a Zsolnay gyár készítette el.[89] 1904-ig a kiadó újabb műveket jelentetett meg. Róna József Toldi estéje és Buda halála c. plasztikáit, illetve Beck Ö. Fülöp A juhász és Az aratás c. reliefjeit.[90] A két igen drága Róna műtől eltekintve nem jellemző a Műintézet által sokszorosíttatott plasztikákra a történeti téma.

1906-tól a Könyves Kálmán kisbronz kínálata jelentősen kiszélesült, mivel a Műintézet felvette a kapcsolatot a Róna József-féle öntőműhellyel. A Róna-féle öntvényeket a Műintézet Szalonjában gyakran együtt szerepeltette az éppen kiállított festményekkel, esetleg külön teremben mutatta be azokat.[91] E kisbronzok, illetve gyakran műbronzok körében jellegzetes csoportot alkotnak a már említett népies zsánerplasztikák, anekdotázó jelenetek, humoros vagy tárgyilagos megfogalmazású népi karakterfigurák. E többnyire naturális, akadémista felfogással készült népies zsánerekkel szemben az 1900-as évtized második felében több szecessziós ízű, dekoratív igénnyel megoldott kisplasztika is megjelent, Sós Géza, Horvay János, Betlen Gyula, Kalmár Elza művei.

A vegyes tematikájú, életképi vagy szimbolikus tartalmú plasztikák mellett a kiadó neves személyiségek, Kossuth, Petőfi, Jókai portrészobrait is forgalmazta.

A Műintézet 1912 őszétől a művészi bronzöntvények újabb sorozatát adta ki, megszerezve a „világ első és legnagyobb bronzöntödéjének kizárólagos képviseletét" Magyarországon.[92] Ekkor jelennek meg a kortárs művészek műveinek sokszorosítása után a „nápolyi bronzöntvények", melyeknek túlnyomó része antik szobrok után készült kicsinyített másolat volt, de újabb, klasszicizáló műveket is találunk közöttük.

A sokszorosított művek mellett a Könyves Kálmán különböző kiállításain nagyméretű, eredeti szoboranyagot és egyéb kisplasztikákat is bemutattak.

A Műintézet különböző, igényes technikai színvonalon előállított sokszorosított kiadványait, főként műlapjait a megnövekedett számú könyv- és műkereskedésekbe eljuttatva az eddigieknél nagyobb nyilvánosságot tudott teremteni a magyar képzőművészet számára. A Könyves Kálmán által kiadott műlapok, albumok, kisplasztikák sora kevés igazán kiemelkedő műalkotást tartalmazott ugyan, a művek zömét a korra jellemző átlagos művek alkották. A Műintézet műkiadói gyakorlata sajátosan konzervatív színezetű volt. A műkiadás még a tízes években is biztosította a művészetben azóta végbemenő változások ellenére

a századforduló környékén oly népszerű műcsarnoki művészek műveinek jelenlétét. Az évek múlásával természetesen új jelenségek, új művek is feltűntek ebben a zártnak tetsző világban, de az új művek sora, a néhány modern szellemű alkotás alapvető változást nem idézett elő a Műintézet életében. Szembetűnő viszont az évek múlásával a műfajok közötti arányok, a témák megváltozása, a történeti festészet kezdeti hangsúlyával szemben a tájfestészet, de különösen az életkép jelentőségének a megnövekedése.

### A Könyves Kálmán műkereskedése

A Könyves Kálmán első, Kerepesi úti üzletéről nem tudunk mást, mint hogy itt már valószínűleg az alapítástól kezdve, a kor könyvkereskedéseire általánosan jellemzően a könyvek mellett a képzőművészet körébe tartozó cikkeket is árusíthattak. A különböző kiadású műlapok mellett 1895-től saját kiadású reprodukciókat és 1900-tól kisplasztikákat is kínálhattak. A bolt belső kiképzése ekkor még jelentéktelen lehetett.

A Könyves Kálmán új, Nagymező utcai műkereskedésének, kiállító szalonjának belsőépítészeti munkálatait viszont már a kor neves építészei, tervezői végezték. Az 1903 novemberében megnyíló első, színvonalas műkereskedés berendezését Spiegel Frigyes La Maison Moderne cége végezte el.[93] A Műintézet korábbi, egy lipcsei műkereskedésben megrendezett első kiállításának túlzsúfolt, szőnyegekkel, drapériákkal teleaggatott, festőállványokon, posztamenseken szeszélyesen elhelyezett képekkel, szobrokkal kialakított enteriőrje helyett[94] (22. kép) már az első állandó berendezésnél új szellem érvényesült. Spiegel Frigyes és cége egyszerű, áttekinthető, a funkciónak megfelelő, modern üzletberendezést (23. kép) és kiállító teret alakított ki (24. kép). A műkereskedés már ekkor igen komplex igényeket elégített ki.[95] A raktárak, a Könyves Kálmán széleskörű levelezését gyűjtő irattár, az egyterű, áttekinthető irodaterem mellett az üzlethez tartozott a reprodukciókkal teleaggatott kis kiállító és az üvegfedeles nagy kiállítóterem, melyet paravánokkal osztottak meg. A külföldi művészeti szalonok mintájára mindehhez a nagyközönség számára is nyitva álló olvasóterem csatlakozott[96], ahol számos magyar és külföldi művészeti folyóirat egészítette ki a művészeti élményeket. Az olvasóterem falait metszetek, rézkarcok, eredeti litográfiák díszítették.

A Könyves Kálmán is, ahogy az elterjedt „kép- és képkeretkereskedések", a művek árusításával párhuzamosan művészi képkereteket is kínált. E keretek, illetve egyéb kellékek, szoborállványok, albumot tartó falipolcok stb. a műkereskedés alagsori műhelyeiben készültek. A keretező, üvegező, aranyozó műhely a vevők és művészek megrendeléseit is teljesítette. A tervezésre nagy gondot fordítottak. Spiegel Frigyes, Horti Pál, Maróti Géza és Wigand Ede terveit kivitelezték.[97] A tervekre kezdetben pályázatokat írt ki a Műintézet a Magyar Iparművészeti Társulattal közösen. Ezek többnyire egy-egy konkrét reprodukció keretezésére szóltak.[98]

1906 őszére a Könyves Kálmán új, átépített belső térrel nyílik meg. Az átalakítások főként a kiállító helyiségeket érintették. A Rippl-Rónai kiállítás nagy sikere késztethette a vezetőket a kiállítótér megnövelésére. „A Rippl-Rónai kiállítás óta a művészet minden barátjának élénk emlékezetében él a Könyves Kálmán Műintézet kis szalonja, jól megválogatott, olykor elsőrangú kiállítások színhelye. De a hely kicsiny volt, kissé barátságtalan is, művészi rendezésről pedig szó sem lehetett. E régi terem helyébe most egész teremsort alakíttatott ki a Műintézet, Bálint és Jámbor építészeket bízván meg az installációval. Hatalmas rézveretű portálé ékesíti a Nagymező utcai homlokzatot, benn pedig könnyen átalakítható kiállítási helyiségek támadtak, amelyek szürke falát sötétkék farámák foglalják. A kisebb helyiségek egész sorához csatlakozik a folyóiratolvasó terem, kandallóval s szép belső

megoldással: ez is rendelkezésére áll a közönségnek. Kaptunk tehát egy olyan új művészeti szalont, amely dísz és alkalmatosság dolgában nem marad el a külföldiek mögött."[99] (25–26. kép)

A Könyves Kálmán Műintézet szalonját már az 1903-as nyitás óta gyakran vetik össze a nyugati nagyvárosok művészeti szalonjaival. Az Új Idők 1903-ban így írt a Könyves Kálmánról: elnyerte a közönség tetszését a vállalkozás, amely a „párizsi és berlini nagy művészeti szalonok budapesti kiadása, de minden ízében magyar munkát ad."[100] A Műintézet kialakításáról, tevékenységéről írva konkrétabb mintaképekre utal egy 1904-es cikk: „Ez már olyasmi, amit Berlinben Cassirerék, Keller és Reinerék csinálnak..."[101]

## A Könyves Kálmán Szalon kiállításai

A Könyves Kálmán első kiállító szalonját 1903. november 27-én nyitotta meg, a Műintézet több mint hetven koncepciózus tárlatának szervezése azonban csak egy néhány éves átmeneti periódus után vette kezdetét. A Műintézet első kiállításai a műkereskedés, a bolt jellegének megfelelően különösebb válogatás, koncepció nélkül, a vásárláshoz szükséges bemutató szándékával tették közzé a műveket. A vezető elv a kortárs magyar művészek „modern", a mai emberhez szóló, a polgári otthonokba beleillő műveinek árusítása volt.

Az első szezon állandó kiállítása a műcsarnoki tárlatok meghosszabbításának fogható föl, ahogy azt a Művészeti Krónika is megállapítja: „Ennek a tárlatnak az az alapgondolata, hogy a nagy műtárlatokon megfordult, s ott el nem kelt képeket továbbra is a közönség szeme előtt tartsa."[102] Az első tárlatot a vásárlások arányában fokozatosan újabb művekkel egészítették ki, időnként új kollekciókkal cserélték föl.[103] A kiállítások e permanens jellegét 1905 végéig őrizte meg a Könyves Kálmán Szalonja. E korai vegyes tárlatokat magas színvonaluk bizonyítékául gyakran vetették össze a műcsarnoki tárlatokkal.[104] Ezeket is a nagy tárlatokon szereplő átlagos műcsarnoki festők általános jelenléte jellemezte.

E vegyes tárlatok mellett az elkülönülés igényét tükrözi a már 1904 márciusában „Modern magyar festők tárlata" címen megrendezett kiállítás Ferenczy, Fényes, Glatz, Grünwald, Kann, Kernstok, Mannheimer, Mednyánszky, Olgyay, Rippl-Rónai és a 38 képpel külön teremben szereplő Vaszary műveiből.[105] A Műintézet által gyakran hangoztatott „modernség" fogalma ebben az esetben az akadémizmuson, a műtermi naturalizmuson különböző mértékig túllépő, oldottabb, impresszionisztikus felfogást jelenthette.

Az igényes, korszerű művészet jutott szóhoz a Műintézet további, a permanens tárlatot, az állandó művásárt színesítő, szűkebb műalkotáscsoportokat bemutató kiállításain. Ilyen volt 1904 novemberében Hollósy és iskolája műveiből rendezett csoporttárlat, ami műértő körökben elismerést aratott ugyan, de a közönség nem mutatott érdeklődést iránta. E nívós, jellegénél fogva az elkülönülést joggal igénylő, de a Könyves Kálmán újdonsült vásárló közönsége számára közömbös kiállítást 1905 őszén újabb önálló, Csók István egyéni kollekcióját bemutató tárlat követte, a művésznek jórészt Párizsban festett, új felfogású műveiből.

Az értékes, modern szellemű művek bemutatása ellenére a vásárlók az állandó kiállítások anyagából legtöbb művet Kézdi-Kovács Lászlótól, Margitay Tihamértól, Pállya Celesztintől, Greguss Imrétől stb. vásárolták.[106]

Rippl-Rónainak valószínűleg az egész kiállító szalont betöltő, több száz művet felvonultató tárlata 1906 februárjától véget vetett a műcsarnoki festők műveiből fenntartott állandó kiállításnak. Az áttörés nemcsak a kiállítás formai vonatkozásában jelentkezett, de a legmodernebb művészet iránt megmutatkozó óriási érdeklődés egy új, fogékonyabb közön-

ség jelentkezését is mutatta. A kíváncsiság és a vásárlókedv végigkísérte a számos mű két sorozatban való bemutatását, majd az újdonságszámba menő aukciót.

E nagysikerű tárlattal a Könyves Kálmán kiállításai sorában új szakasz kezdődött. Az átépített szalon új, tágas termeinek kialakítása megteremtette a lehetőséget a zsúfolt, képraktár jellegű bemutatók helyett az ízlésesen rendezett intim, egyéni vagy csoportkiállítások létrehozására.

Az 1906 őszétől meginduló új szezontól kezdve, tíz éven át ősztől tavaszig szinte havonta jelentkezett új kiállításokkal a Műintézet. A vezetőség a művészek kiválasztásánál többnyire azok népszerűségét, közérthetőségét, tehát műveik minél biztosabb eladhatóságát vette figyelembe. A szalonok díszítésére szolgáló átlagos, problémamentes, olcsó művek jelentették a biztos sikert. A továbbiakban legjellemzőbb egyéni tárlatok mellett számos hagyományosnak nevezhető vegyes tárlatnak is helyet adott a Könyves Kálmán Szalonja. Az időnként megrendezett őszi, tavaszi, téli tárlatok vegyes anyaga az átlagos művásárt biztosító kiállítások szintjén maradt, ezeken is fel-feltűntek azonban jelesebb mesterek, mint az 1909-es őszi kiállításon Hollósy tizenhét művével. Bizonyos koncepció szerint válogatva, de ugyancsak vegyes anyaggal rendezett a Műintézet egyéb tárlatokat is. 1907-es akvarell kiállítása e grafikai technika első nagyszabású hazai bemutatkozása volt. A tárlaton többek között Nagy Sándor, Kriesch Aladár, Undi Mariska, Rippl-Rónai szerepelt néhány művel, de Neogrády Antal képei is jelen voltak. Hasonlóan eklektikus szellemű volt a női arcképeket, illetve a budapesti részleteket bemutató tárlat is. Ugyancsak rendkívül változatos anyag gyűlt össze a jellegzetes jótékony célú aukciókra.

A Könyves Kálmán Szalon legfigyelemreméltóbb tárlatai a progresszív művészi törekvések elkülönülését biztosító szűkebb vagy tágabb csoportos bemutatók voltak. Ilyen volt az „Ifjúság", fiatal modern magyar festők műveinek igen jelentős kiállítása 1907-ben. Bár e társaság nem alkotott zárt csoportot, kiemelt hangsúlyt kaptak a rokon törekvések. A fiatal művészek jelentős hányadát a nagybányai művésztelep neós növendékei alkották. A harmincnál több művész között ott találjuk Boromisza Tibor, Czigány Dezső, Mikola András, Perlroth Vilmos, de Erdey Viktor, Egry József, Gulácsy Lajos, Márffy Ödön, Nagy István nevét is. Az egyéni kiállítások újszerű formái mellett ilyen esetekben, mikor a művészek által képviselt legmodernebb törekvések együttes bemutatásáról volt szó, mutatkozott meg leginkább a hivatalos művészetpolitikától viszonylag független, önálló kiállító szalon jelentősége.

A Könyves Kálmánnak a progresszív magyar művészet szempontjából másik legkiemelkedőbb tárlata a „keresők", a későbbi Nyolcak itt megrendezett első csoportos bemutatkozása volt. A kiállítást a közönség elutasító magatartása miatt nem követte további hasonló jelentőségű modern tárlat a Műintézetnél, azonban az 1911-ben megrendezett Pór Bertalan kiállítás bizonyítja, a Könyves Kálmán nem fordított hátat végleg a modern magyar művészet legradikálisabb irányának. 1917-ben az ugyancsak Nyolcak-tag Orbán Dezső műveiből rendeztek gyűjteményes tárlatot.

E radikális művészi törekvésekkel szemben biztosabb üzleti sikert ígértek az 1900-as évtized végétől a polgári intimitást faggató, gyakran erotikus szecessziós vagy titokzatos, sejtelmes szimbolista jellegű művek. Ezekben az években egyre erőteljesebb nyitottság kezdett érvényesülni a Könyves Kálmán kiállítás politikájában, nőtt a divatos európai művészeti áramlatok szerepe. Igen fontos volt a Műintézet beinduló, külföldi művészek anyagából rendezett kiállításainak sorában a berlini szecesszió kiemelkedő mestereinek első hazai tárlata. Ezt követte a szecessziós-szimbolista lengyel művészeti egyesület, a Sztuka, és a hasonló szellemű belga akvarellista klub bemutatkozása, illetve Pascin, Kubin, E.M. Lilien és Hermann Struck grafikusok műveinek bemutatása többek között.

A magyar művészeket bemutató tárlatokon is az évek előrehaladtával szinte teljesen háttérbe szorult a műcsarnoki művészet, s átadta helyét a nemzetközi jelenségekkel szorosabb kapcsolatot mutató műveknek. A korábban oly népszerű szalonzsánerek szerepét átvette a modernebb felfogást tükröző, korszerű, demokratikus művészeti ág, a grafika, s ezen belül is a karikatúra szerepe növekedett meg. Ezek a művek igen kelendőek voltak „érdekes" témáik mellett olcsóságuk miatt is. Szembetűnő, hogy a Könyves Kálmán tárlatai között igen sok karikatúra kiállítást találunk. Több magyar művész, Faragó, Kóber, Józsa, Vészi Margit s neves külföldiek, Wilke, Rezniczek mutatkoztak be, de nemzetközi karikatúra kiállításokat is rendeztek a Könyves Kálmánnál. A szecesszió nemzetközi folyóirataiban, a Simplicissimus, Asiette Aux Beurre hasábjain publikáló grafikusok a szecesszió vonalkultúráját, mondén témáit megjelenítő lapjaikat kínálták a magyar közönségnek.

A Könyves Kálmán tárlatai között a szobrászat jóval kisebb szerepet játszott, mint a festészet vagy a grafika. Egyéni szobrászati kiállítást csak a tízes években rendeztek, a bemutatott szobrász műveit egy-egy festő anyagával párosítva. Jellemzőbb volt az egyéni tárlatoknál a kisplasztikák általános, folyamatos jelenléte a különböző tárlatokon. Ezeknek a szobroknak egy részét a Műintézet sokszorosított kisbronzai alkották. Emellett 1907-ben külföldi mesterek kisbronzait mutatta be a Szalon, főként akadémista műveket. A következő években megjelenő új, önálló szobrászati anyag a szecesszió és a szimbolizmus körébe sorolható, így Kalmár Elza 1909-ben kiállított táncosnői, Kisfaludi Strobl Zsigmond aktjai, Franz Barwig és Betlen Gyula, illetve a konstruktívabb felfogású Vedres Márk szobrai.

Az iparművészet szerepe igen elenyésző volt a Könyves Kálmán Szalon programjának kialakításában. Az egyetlen, modern iparművészeti munkákat bemutató tárlat Lakatos Artur egyéni kiállítása volt, amely a művész különféle irányú művészeti tevékenységeit egységben kívánta bemutatni. A festmények mellett gobelinek, szövött anyagok, csomózott szőnyegek, kisebb dísztárgyak kerültek kiállításra teljes bútoregyüttesek, szecessziós enteriőrök keretében.

Olyan kisebb, egyedi tervezésű iparművészeti tárgyak előfordulhattak egyéb tárlatokon is, mint Tornai Gyuláné Kövér Ilona hímzett selyempárnái az 1907-es Szikszay kiállításon, de a kiállítási katalógusok ezeket nem említették.[107] Hagyományos iparművészeti tárgyakat mutatott be a nagyszabású jeruzsálemi iparművészeti kiállítás. A Műintézet az első években kiállítási katalógusaiban hirdette, hogy a termeiben látható szőnyegek és bútorok, melyek valószínűleg a Szalon berendezéséhez tartoztak, mely raktárakból valók.

### A Könyves Kálmán Műintézet külföldön rendezett kiállításai

A Műintézet külföldi tárlatairól a szórványos adatok miatt nem alkothatunk teljes képet, sem kiállítási katalógusok, sem a rendszeres hírlapi kritikák nem tudósítanak róluk folyamatosan.

A Könyves Kálmán első tárlatait külföldön, német városok műkereskedéseiben rendezte 1903 őszén. Lipcsében a Pietro del Vecchio műkereskedésben, Hamburgban a Louis Bock und Sohn Kunstssalon-ban, Münchenben az Otto Helbing Salon-ban, Drezdában a Sächsischer Kunstverein termeiben állított ki.[108] 1908-ban a Nagymező utcai Szalonban mutatták be magyar grafikusok a berlini Amsler és Ruthardt műkereskedőknél megrendezésre kerülő kiállításuk anyagát.[109]

A vegyes csoporttárlatok mellett egyéni anyagból is rendezett kiállításokat a Műintézet külföldön. Boemm Ritta festőnő 1909-es budapesti kiállítása után az el nem kelt képeket „külföldi körútra", szintén német városokba vitték,[110] ahogy Glatz Oszkár műveiből is sikeres kiállítássorozatot rendeztek 1912-ben a már említett német műkereskedésekben.[111]

A Könyves Kálmán Műintézet szellemi arculatát, tárlatait, műlapjainak s egyéb kiadványainak sorát meglehetősen eklektikus felfogás jellemezte. Az átlagközönség ízlését a konzervatív műcsarnoki művek kezdeti túlsúlya után a szecesszió és szimbolizmus kommercializálódott termékeivel kívánta kielégíteni. Ennek ellenére tevékenységének egyik legfigyelemreméltóbb vonása az volt, hogy a biztos anyagi sikert jelentő, az átlagközönség ízlését kielégítő művek közzététele mellett nem kis teret biztosított az újszerű, éles vitákat kiváltó progresszív művészeti törekvések szerepeltetésének is. Ezt elsősorban a magyar művészet vonatkozásában tette. Jellemző módon külföldi kiállításai közül következetesen elmaradtak pl. a francia posztimpresszionisták, szemben a Nemzeti Szalon és a Művészház tárlataival.[112]

A Műintézet tevékenységének sokféleségét nem tulajdoníthatjuk csupán a minden ízlést kielégíteni szándékozó kereskedelmi politika eredményének, hiszen az ízlések sokfélesége a mély társadalmi változásokkal terhes kor velejárója volt. A fokozatosan felgyorsuló polgári fejlődés ellenére még továbbélő és részben a polgárosuló rétegek által is őrzött korábbi vizuális normák együttesen jelentkeztek, ötvöződtek a valóban újszerű, a modern polgári szellemiséget kifejező, az európaiság igényével fellépő nyitott művészeti jelenségekkel, s lényegében ezek a mozgások határozták meg a Könyves Kálmán Műintézet szellemi arculatát is.

**A Könyves Kálmán Szalon kiállításainak jegyzéke. 1903–1917**

| | | |
|---|---|---|
| 1903. | nov. 27. | Állandó kiállítás |
| 1904. | márc. 8. | Modern magyar festők tárlata |
| | ápr. | Újabb vegyes tárlat |
| | okt. 7. | Őszi tárlat |
| | nov. | Hollósy és tanítványai |
| | dec. | Karácsonyi tárlat |
| 1905. | | Állandó vegyes kiállítás |
| | okt. 24. | Csók István |
| | nov. 22. | Karácsonyi tárlat |
| 1906. | febr. 1. | Rippl-Rónai József kiállítása |
| | márc. 1–3. | és aukciója |
| | nov. 7. | Kézdi-Kovács László |
| | dec. 6. | Pállya Celesztin |
| | dec. 29. | Faragó József |
| 1907. | jan. 11. | Vajda Zsigmond |
| | febr. 7. | Szikszay Ferenc |
| | febr. 27. | Telepy Károly |
| | márc. 23. | Akvarell kiállítás |
| | ápr. 16. | Tavaszi tárlat |
| | máj. 8. | Kóber Leó |
| | jún. 5. | „Ifjúság" |
| | szept. 11. | Pállya Carolus |
| | okt. 2. | Pentelei Molnár János |
| | okt. 27. | Charles Palmie |
| | nov. 12. | Nagy Zsigmond |
| | dec. 4. | Ujváry Ignác |
| 1908. | jan. 4. | Zombory Lajos |
| | febr. 7. | Zemplényi Tivadar |

| | | |
|---|---|---|
| 1908. | márc. 5. | Déri Kálmán |
| | | Magyar grafikusok |
| | ápr. 1–3. | Aukció a Gyermekvédő Liga javára |
| | ápr. 22. | Berlini festők – Liebermann, Corinth, Slevogt, Leistikov |
| | máj. 20. | Hollósy, Feiks Jenő, Feiks Alfred, Jules Pascin, Alfred Kubin, Kóber Leó |
| | szept. 27. | Józsa Károly |
| | nov. 25. | Téli tárlat |
| | dec. 18–22. | Aukció a Hírlapírók Nyugdíjintézete javára |
| 1909. | jan. 27. | Boemm Ritta és Boemm Tivadar |
| | ápr. 23. | Márk Lajos parodisztikus tárlata közben Nagy Endre humoros tárlatvezetése |
| | máj. 4–6. | Aukció a Gyermekvédő Liga javára |
| | máj. 15. | Franz Courtens |
| | szept. 15. | Kövér Gyula |
| | okt. 13. | Őszi tárlat |
| | dec. 3. | Olgyay Ferenc |
| | | Kalmár Elza |
| | dec. 17. | Pekár Gyula felolvasása Beáto Angelico angyalairól |
| | dec. 31. | Új képek – Berény, Czigány, Czóbel, Pór, Kernstok, Márffy, Orbán, Tihanyi, Jakobovits |
| 1910. | jan. 19. | Sztuka – lengyel művészeti egyesület |
| | febr. 24. | Hollandi mesterek |
| | márc. 24. | A Képzőművészeti Főiskola növendékei |
| | ápr. 20. | Nemzetközi humorisztikus kiállítás |
| | máj. 25. | Crncic Klement horvát festő |
| | | Belga Akverallista Klub |
| | szept. 18. | Kiss Rezső |
| | okt. 13. | Greguss Imre |
| | okt. 30. | Hollósy és tanítványai |
| | | Feiks Jenő, Feiks Alfred |
| | nov. 12. | Paál László |
| | | közben előadássorozat: Bárdos Artur, Gerő Ödön, Lázár Béla, Rózsa Miklós, Kempflen Hugó |
| | dec. 7. | Lakatos Artur |
| 1911. | jan. 5. | Raffaelli |
| | | Skót mesterek |
| | | F. Rezniczek, R. Wilke |
| | jan. 29. | Pór Bertalan |
| | | közben: Diner Dénes Rudolf felolvasása |
| | | irodalmi est |
| | márc. 1. | Nikolas Tarkhoff orosz festő |
| | márc. 30. | Női arcképek |
| | ápr. 26. | Balla Béla |
| | | közben: Forró Pál felolvasása |
| | jún. 1–3. | Aukció az Ingyentej Egyesület javára |
| | szept. 21. | Vészi Margit és Kubinyi Sándor |
| | okt. 12. | Varga Emil és Csuzy Károly |

| | | |
|---|---|---|
| 1911. | nov. 8. | Kóber Leó |
| | dec. 7. | Pállya Celesztin |
| 1912. | jan. 14. | Barta Ernő |
| | febr. 15. | Modern francia festők |
| | | Storm van Gravensande holland grafikus |
| | márc. 6. | Nagy Vilmos |
| | ápr. | Francia grafikusok és humoristák |
| | szept. 25. | Bánsági Vince és Beer Frigyes |
| | nov. 19. | E. M. Lilien (a Múlt és Jövő rendezésében) |
| | dec. | Palmie, Laboschin, Zoir |
| 1913. | jan. | Oskar Laske és Franz Barwig |
| | febr. | Ifjú Művészek Egyesülete |
| | márc. 9. | Pogány Margit és Betlen Gyula |
| | márc. 13. | Huszár Géza japán gyűjteményének aukciója |
| | ? | Jeruzsálemi iparművészeti munkák |
| | nov. | Balla Béla, Iritz Sándor, Pataki Sándor |
| | dec. | Kubinyi Sándor |
| | dec. | Budapest kiállítás |
| 1914. | jan. 10. | Boromisza Tibor |
| | febr. 5. | Hermann Struck |
| | | közben előadások a Múlt és Jövő rendezésében |
| | febr. 24. | Szende Dezső |
| | márc. 29. | Widder Félix |
| | | Scholtz K. F. Róbert |
| 1916. | jan. | Garai Ákos és Honti Nándor |
| | ápr. 12. | Bér Dezső |
| | okt. 15. | Bálint Rezső |
| | nov. 4. | Nagy István |
| | nov. 15. | Kóber Leó |
| | dec. 22. | Márton Lajos |
| 1917. | ápr. 14. | Orbán Dezső |

JEGYZETEK

1. Könyves Kálmán címszó. Révai Lexikon Budapest, 1915.

2. Corvina 1891. szeptember 10., Corvina 1895. július 20.

3. Magyar Életrajzi Lexikon, ill. Corvina 1906. augusztus 10. szerint Petrik Géza 1896-tól 1906-ig volt a Könyves Kálmán üzletvezetője.

4. Révai Ödön címszó. Révai Lexikon pótkötet Bp., 1924.

5. Horváth Géza ünneplése. Corvina 1913. júl. 30.

6. Kiváló Műlapok Jegyzéke. (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény (Bp. Gy.): Bq 704/7).

7. A műlapkatalógusok kisméretű reprodukcióin az AG és az MSM rövidítés szerepel, ez utóbbi azonos lehet az 1909-ben alapított Magyar Sokszorosító Műipar vállalattal.

8. Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története (Bp., 1960) szerint Heckenast, Wagner, Rózsavölgyi, Emich, Légrády stb. cége foglalkozott műlapkiadással; a századfordulón Egyházy Ágoston és Társa, Légrády és az Eggenberger-féle könyvkereskedés pl.

9. Simonyi Miksa műkereskedése pl. 1901-ben így hirdet a Műcsarnok tavaszi kiállítás katalógusában: „Közvetlen összeköttetésben (áll) valamennyi nagy világhírű angol és francia műkiadó intézetekkel. A londoni és párizsi műkereskedőkkel egyidejűleg minden jobb, újonnan megjelent acél- vagy rézmetszetű kép nálunk is kapható, s állandóan raktáron van." A nagyszámú külföldi műlap ellen emel szót a Corvina 1903. szept. 20-i számában idézett Esti Hírlap cikk.

10. A Révai Testvérek kiadványa volt pl. Kiss József verseinek a nagybányai művészek által illusztrált kiadása; a Könyves Kálmán 1898 előtt kiadott műveit jórészt Pataky László illusztrálta.

11. A Műintézet zeneműveket még adott ki a későbbiekben.

12. „eredeti reprodukciók jogainak megváltásával, a képek, metszetek, szobrok sokszorosításával intenzíve még csak egy cég foglalkozik, a Könyves Kálmán." Művészet 1905. 409.
13. Könyves Kálmán címszó. Révai Lexikon Bp., 1915.
14. Corvina 1906. febr. 30.
15. Gárdonyi G.: Krisztus temetése... A Könyves Kálmán Értesítője Bp., 1902.
16. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/7).
17. A Hét 1903. nov. 29. Ernst Lajos: Két indítvány a magyar művészet jövője érdekében. Műcsarnok 1900. máj. 20.
18. Műcsarnok 1900. dec. 23.
19. A Könyves Kálmán Értesítője 1902.
20. A Budapesti cím- és lakásjegyzék 1894-es kötete szerint a VIII. ker., Kerepesi út 19. sz. alatt Műkereskedési és arcképfestészeti vállalat is működött; az 1898-as kötet szerint ugyanott volt Szentes Imre képkereskedése. Az 1902/03-as kötetben a Könyves Kálmán irodalmi és könyvkereskedelmi Rt. a kép- és képkeretkereskedéseknél is hirdet.
21. Corvina 1903. szept. 10.
22. Új Idők 1903. nov. 29.
23. Albatrosz: Nemzetközi műpiac. Műcsarnok 1899. 298.; Ernst, L. indítványa a balkáni piac meghódítására. Műcsarnok 1900. máj. 20.
24. A magyar művészek külföldi szereplései, egyéni pályáktól eltekintve, a 90-es években indulnak meg. A nagyszabású, nemzetközi anyagot felvonultató kiállításokon vesznek részt a hivatalosan támogatott vagy magánjellegű csoportok. A magyar művészek nemzetközi tárlatokon való szervezettebb hivatalos szerepeltetésére 1904-ben Berzeviczy Albert közoktatási miniszter tesz lépéseket. A Keller és Reiner, valamint a Schulte cég berlini műkereskedéseiben pedig maguk a német műkereskedők szerveztek magyar tárlatot 1900-ban.
25. Kiváló Műlapok Jegyzéke Bp., 1904.
26. Corvina 1904. dec. 30.
27. „E raktárak egyikében még ládákban pihen a Rippl-Rónai oroszországi kiállításának gyűjteménye..." Kiváló Műlapok Jegyzéke Bp., 1904.
28. Műcsarnok 1901. febr. 17.
29. Lyka: Közönség és művészet... Bp., 1982. 42. A Budapesti cím- és lakásjegyzék alapján 1890-ben 6 képkereskedés és 5 mű- és zeneműkereskedés, 1901-ben 41 kép- és képkeretkereskedés hirdet, pl. Hegedüs Zsigmond Vl., Andrássy u. 17. Olajfestmény, lakásdísz és díszműáru kereskedő; Teichner Gyula V., Dorottya u. 4. Kép-, képkeret és díszműáruk nagy raktára.
30. Lyka: Közönség és művészet... Bp., 1982. 37.
31. Művészet 1902. 665.
32. Műcsarnok 1898. máj. 1.
33. Műcsarnok 1900. febr. 10.
34. K. K.: Állandó művásár. Műcsarnok 1898. nov. 27. A részletfizetés bevezetésével a Műcsarnok is megpróbálkozott, a Singer és Wolfner cég finanszírozása mellett, de a vállalkozás kudarcot vallott.
35. Műcsarnok 1899. 254.
36. Lyka: Miképpen lehetne művásárt teremteni. Műcsarnok 1899. nov. 26.
37. Műcsarnok 1900. febr. 4.
38. Műcsarnok 1900. máj. 20.
39. Radó Ignác: A művásár föllendítése. Műcsarnok 1899. jan. 20.
40. Művészeti Krónika 1904. jan.
41. Művészet 1905. 409.
42. Könyves Kálmán címszó. Révai Lexikon Bp., 1915.
43. Pl. 1908-ban a Hírlapírók Nyugdíjintézete javára rendezett aukción Medgyasszay Vilma, Varsányi Irén, Pálmay Ilka, Petrásss Sári és több más neves színésznő közreműködött. (Az Újság 1908. dec. 17.)
44. L. a Könyves Kálmán Szalon kiállításainak jegyzékét.
45. A Nyolcak 1909-es kiállítása kapcsán felmerülő kérdéseket a Galilei körben vitatták meg.
46. Az Újság 1908. nov. 14.
47. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/7).
48. Már az első adatok azt mutatják, hogy a vásárlások aránya jelentősen megnőtt. A Művészeti Krónika 1904. februári száma szerint a Műcsarnok akkori téli tárlatának 8 hete alatt 50 000 látogató után 26 000 K vásárlást könyvelhetnek el, míg a Könyves Kálmán az utóbbi 4 hét alatt 1500 látogató után 12 966 K forgalmat bonyolított le.
49. 1904 őszén az Eggenberger könyvkiadó nyitott műkereskedést. Viszonylag igénytelen, a vásárlásokkal párhuzamosan megújuló tárlatokat rendezett műcsarnoki festők műveiből. 1906-ban állami támogatással nyílt meg az Uránia műkereskedés, mely szintén a „limonádé és málnaszörp pikturát" támogatta, de időnként nívós egyéni és csoport kiállításokat is szervezett. Fontos szerepet játszott az Uránia tárlatain a modern iparművészet is. Ez utóbbi műkereskedés 1908-ban beolvadt a Könyves Kálmán Műintézetbe.
50. Révai Ödön címszó. Révai Lexikon pótkötet Bp., 1924.
51. Magyar posztimpresszionisták c. kiállítás sorozat: I. A kompozíció, II. A csendélet, III. Modern grafika (a katalógus adatai szerint a jelen kiállítás a XVII./4. év 103. (XXXIV.) tárlata).
52. A műfaji besorolás ebben a fejezetben a Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq. 704/7) fejezeteire illetve a műfajok aránya megváltozásának ismertetése a műlapkatalógusok összességére támaszkodott.
53. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/7).
54. Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története Bp. 1960. 102.
55. Az OMKT műlapkiadásának megszűnése 1897-től valószínűleg kapcsolatban állt a Könyves Kálmán műkiadó tevékenységének beindulásával.
56. Pl. Koroknyai: Mátyás király Bécs előtt, Pap Henrik: Nógrád várának visszafoglalása.
57. Műcsarnok 1899. jún. 4., Műcsarnok 1900. jan. 7.
58. Műcsarnok 1900. szept. 30.
59. Műcsarnok 1901. márc. 17.
60. A Műintézet több ikuruc kori jelenetet és első világháborús festményt sokszorosíttatott.
61. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/7).
62. Thorma: Aradi vértanúk, Iványi-Grünwald: Bércek között pl.
63. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/7).
64. 124 vallásos tárgyú műlapból 30 db Mária kegykép volt.
65. Tájkép a műlapok között 1901-ig nincs, 1904-ben 5—10% körül, 1913-ra 20% körül volt.
66. Pl. Iványi-Grünwald Bélától és Glatz Oszkártól néhányat.

67. Életkép 1904-ben kb. 240 műlapból kb. 100, 1913-ra kb. 1200 műlapból kb. 500 volt.

68. A Magyarok bejövetele című művet a világ legnagyobb fametszeteként emlegették.

69. Lyka: Festészeti életünk... Bp., 1954. 93. szerint a Könyves Kálmán litográfia sorozata album formában jelent meg, ez ellen szól azonban az, hogy a Révai Lexikon a Műintézet felsorolt albumai között nem említi. A Szépművészeti Múzeum könyvtárában sem található, ahol a század eleje óta következetesen gyűjtik a magyar művészeti albumokat is. Az album forma ellen szól a litográfiák igen eltérő mérete is.

70. Lyka: uo.

71. Magyar Művészet 1890–1919. Bp., 1981. 444.

72. Magyar Iparművészet 1903. 297.

73. Új Idők 1904. febr. 28.

74. A Művészeti Krónika 1904. febr. 15-i száma 12 művész 18 litográfiáját említi, ezek egy része az MNG Grafikai Gyűjteményében megtalálható.

75. Lyka: Festészeti életünk... Bp., 1954. 93.

76. Pl.: Czakó Elemér, Gottermayer Nándor.

77. Az album kétféle formában, fűzve és dobozban, eltérő fedélrajzzal jelent meg.

78. Az albumban 4 db, a lapok zömétől eltérő módon, raszteres nyomással sokszorosított tónusos rajz is található, melyek eredetije 1897–1899 között készült. Az albumban kiadott tollrajzok eredetijei csaknem ugyanebben a válogatásban egy angol gyűjtő ajándékaként kerültek az MNG Grafikai Gyűjteményébe.

79. Művészet 1914. 93.

80. Művészeti Krónika 1912. okt. 15.

81. A reprezentatív mű bevezetőjét Riedl Frigyes írta.

82. Az első katalógusról a Műcsarnok 1901. dec. 16-i száma tudósít, ugyanerről az első műlapkatalógusról, mely színes illusztrációkat tartalmazott, a Könyves Kálmán Értesítője megjegyzi: „hasonló Magyarországon még nem jelent meg" (1902. febr.). A következő Kiváló Műlapok Jegyzéke című katalógusokat 1904, 1906, 1909, 1913-ból ismerjük.

83. A Könyves Kálmán Értesítője elemzéseinek nagy részét a Horváth családdal rokonságban álló Thury Zoltán író írta, de Gárdonyi Géza is írt műismertetést.

84. Művészeti Krónika 1912. ápr. 1.

85. Művészeti Krónika 1912. okt. 15.

86. Műcsarnok 1900. dec. 9.

87. Magyar Művészet 1890–1919. Bp., 1981. 468. idézi Lyka Károly cikkét a kérdésről.

88. Műcsarnok 1898. febr. 19.

89. Műcsarnok 1900. dec. 9.

90. 1904-ből ismerjük a Párizsban élő magyar származású szobrász, Tony Szirmai Könyves Kálmánhoz írt levelét, amelyben a kiadó felkérésére vállalkozik a plakettek készítésére, de a történeti téma helyett, amire a Műintézet megbízása szól, inkább vállal zsánerjellegű feladatot. MTA Kézirattár Ms 5359/139.

91. A Róna-féle öntőműhely megalakulásáról 1905. decemberében tudósítanak a lapok. 1906. decemberében Pállya Celesztin kiállításán külön teremben mutatták be a Róna-féle öntőműhely termékeit.

92. Kiváló Műlapok Jegyzéke (Bp. Gy.: Bq 704/1).

93. Thury Zoltán: Könyves Kálmán. Budapesti Újságírók Egyesülete Almanachja 1905.

94. Új Idők 1903. nov. 15. fotót közöl a lipcsei kiállító helyiségről.

95. Az első műkereskedésről részletesen tájékoztat a Kiváló Műlapok Jegyzéke 1904.

96. PARET, P.: Die Berliner Secession. Berlin, 1981. ismerteti a Cassirerek berlini Galériáját. 104.

97. Kiváló Műlapok Jegyzéke 1904., 1906.

98. Az Újság 1906. febr. 10., 1907. febr. 12.

99. Új Idők 1906. nov. 11.: fotókat is közöl a Műintézetről.

100. Új Idők 1903. dec. 6.

101. Új Idők 1904. nov. 13.: fotókat is közöl.

102. Művészeti Krónika 1904. jan.

103. Művészeti Krónika 1905. dec.

104. A Hét 1903. nov. 29.

105. Művészeti Krónika 1904. márc.

106. A Művészeti Krónika közli a vásárlásokat 1904. januárjától 1905. decemberéig folyamatosan, a művészek, a művek és a vásárlók megjelölésével.

107. Az Újság 1907. febr. 5.

108. Művészeti Krónika 1904. febr.

109. Az Újság 1908. márc. 5.

110. Az Újság 1909. febr. 7.

111. Művészeti Krónika 1912. ápr.

112. Csupán Nikolas Tarkhoff – Párizsban élő orosz festő műveiről jegyzi meg Az Újság 1911. febr. 26-i száma, hogy Gauguin és Van Gogh hatása figyelhető meg képein.

Erika Szurcsik-Molnár: Geschichte der Kunstanstalt „Könyves Kálmán" von 1891 bis zum ersten Weltkrieg

Im Kunstleben Budapests spielte um die Jahrhundertwende und zu Beginn unseres Jahrhunderts die nach einem ungarischen König des Mittelalters benannte Kunstanstalt „Könyves Kálmán" eine besondere Rolle. Die Tätigkeit und die Geschichte dieser Anstalt, die in der Herausgabe von Kunstblättern, im Kunsthandel und in der Organisation von Kunstausstellungen gleichermassen eine herausragende Bedeutung hatte, wurde bisher nicht bearbeitet.

Die Firma wurde 1891 als literarische Aktiengesellschaft begründet, Ende der 90-er Jahre beschäftigte sie sich nur mehr fast ausschliesslich mit der Herstellung von Kunstblättern und errang auf diesem Gebiet bald die Monopolstellung. Im Jahr 1903 eröffnete die Anstalt die erste moderne Kunsthandlung in Budapest, die bald auch durch einen Ausstellungssalon für zeitgenössische Kunst erweitert wurde. Im Salon wurden die modernen Richtlinien des Ausstellungswesens befolgt, intime Einzelausstellungen und

Gruppenausstellungen veranstaltet. Die Kunstanstalt folgte in ihrem Geist und ihrem Angebot dem Vorbild der modernen europäischen, vor allem aber deutschen Kunstsalons. Die Ausstellungen und besonders die Veröffentlichungen der Kunstanstalt waren von der allgemein verbreiteten, kommerzialisierten Atmosphäre des Jugendstils und des Symbolismus gekennzeichnet, obwohl sie von Zeit zu Zeit auch den progressivsten ungarischen Kunstbestrebungen zur Öffentlichkeit verhalf.

Entstehung und Wirken der Kunstanstalt „Könyves Kálmán" zeugen von der auch im Ungarn der Jahrhundertwende zur Geltung gekommenen Tendenz der Differenzierung des Kunstlebens und der Wandlung der Mäzenatur.

Pálosi Judit

# FERENCZY NOÉMI MŰVÉSZI ÉS TANÁRI MUNKÁSSÁGÁNAK ESEMÉNYTÖRTÉNETE

Ferenczy Noémi 1913-ban a középkori francia tapisserie hagyományait követve indult el művészi útján. 1916-ban jelentkezett először műveivel a nyilvánosság előtt, a Ferenczy család közös kiállításán. Öt évvel azután, hogy tanulmányait megkezdte, szellemi és kézműves teljesítményét tekintve egyaránt maradandó művekkel állt közönség elé. Bár kezdetben kimutatható kárpitjain a francia középkor, illetve az itáliai korareneszánsz hatása, műveinek dekoratív megjelenésén kívül már ornamentális előadásának egyéni voltát értékeli az első kiállítási kritika.[1]

Pályakezdő életszakaszának lezárulásával rátalál egyéni hangjára. Filozófikus gondolatok foglalkoztatják: műveiben ember és természet kapcsolatát kutatja, majd – továbblépve a passzív vegetáción – a céllal cselekvő, a dolgozó ember jelenik meg kárpitjain. A természet – elsősorban a növényvilág – és az emberi lét viszonyáról gondolkodó művész elfogadja és átéli a szoros összetartozás eszméjét. Ez a gondolatkör a századvégi szimbolizmus panteista, pánszimbolikus ágához kapcsolja, csakúgy, mint a kifejezés formai, színbeli eszköztára. Az összefüggés ismereteken, ösztönös affinitáson és tudatos kapcsolatteremtési törekvésen alapul. Művein az ábrázolást felváltják a korreszpondenciák, a közvetlen közlést a szimbólumok. Fogalmazásmódja egyre következetesebben válik nagyvonalúbbá, formavilágának leegyszerűsödéséből műveinek monumentalitása következik.

Ferenczy Noémi tisztában van a középkornak a századvégen újraéledt és a preraffaeliták és a francia szimbolizmus példáin át egyéni irányban továbbfejleszthető virágszimbolikájával, a növényi és emberi lét egymásra vonatkoztatásának gondolati és képi lehetőségeivel. E köré a gondolat köré csoportosuló műveiben kifejezésre jut, hogy a természet nagy egészének emberek, állatok, s a növényvilág egyedei egyenrangú, egymásra utalt, közös sorsú részei (Harangvirágok, 1920.).

Művei másik nagy csoportjában a különbözésen van a hangsúly: az ember a munka által és szociális lény mivoltában különbözik az élővilág többi speciesétől. Az „emberség"-nek ezt az ismérvét Ferenczy Noémi munkaábrázolásokon és az emberek testvéri összetartozását jelképező műveken keresztül ragadja meg (Ásó ember, 1922; Nővérek, 1921.).

Önálló, egyéni stílusának kibontakozásától kezdve vesz részt rendszeresen kiállításokon, elsősorban, mint a Nagybányai Festők Társaságának tagja, a festőtelep tárlatain. Nemzetközi kiállításra 1924-ben kap először meghívást.

A felnőtté érő Ferenczy Noémi nemcsak művészetében talál rá egyéni hangjára, világnézete is kialakul és ez egyben politikai állásfoglaláshoz is vezeti.

A Ferenczy-család gyermekeinek neveltetése alapot adott a modern eszmeáramlatok befogadására. Nagybányai otthonuk magasrendű szellemi légköre, az emberi gondolkodás különböző irányait kísérő figyelem sokféle oldalról hatott az alakuló értelemre. Herbert Spencer pozitivista filozófiája és Marx tanai egyaránt érdeklődést váltottak ki e körben. Az olvasmányai megválasztásában különösen igényes apa előkelően tartózkodó magatartása ugyanolyan mértékben hatott, mint az irodalom és filozófia terén sokoldalúan tájékozott, szociális érdeklődésű anya példája. A felnövekvő ikrek, Béni és Noémi rokonszenve a kommunista eszmék felé fordult, és fiatalon érdekeltté váltak az erdélyi munkásmozgalomban. Vállalt feladataik – sztrájk-szervezés, röpirat-terjesztés – az államrenddel való összeütközésig vezettek. Ennek megtorlása, Kolozsváron való néhány hetes fogvatartása

után Ferenczy Noémi visszahúzódott a politikai események sodrából. Az „emigrációs művészet" fontos európai központjai, Bécs és Berlin művészeti életéhez azonban ő maga is szorosan hozzátartozott, a Tanácsköztársaság bukását követően emigrált fivérével, Ferenczy Bénivel együtt.

Az 1924-ben Bécsben, a Sezession épületében rendezett nagyszabású nemzetközi kiállításon[2] Ferenczy Noémi mint Baia Mare-i illetőségű romániai művész vett részt. A tárlat a világháború befejezését követő évek művészi törekvéseinek bemutatására vállalkozott. Emellett fontos célja volt, hogy különleges hangsúlyt adjon az osztrák fővárosnak, mint művészeti központnak. A kiállítás rendezői Ausztriában sok esetben addig nem ismert művészek alkotásait bemutató széles, változatos művészi tablót tártak Bécs közönsége elé. Két magyar művész kapott meghívást,[3] de nemcsak Ferenczy Noémi, Czóbel Béla sem magyar művészként szerepel a katalógusban. Czóbel 1920-ban, hosszabb hollandiai tartózkodás után Németországba költözött, ahol 1925-ig dolgozott. A katalógus mint berlini művészt tünteti föl.

Az erdélyi lapok hazafias büszkeséggel számolnak be a nagybányai Ferenczy Noémi nemzetközi tárlaton aratott sikeréről: „...kiemelésre érdemesnek tartjuk azt a tényt, hogy nemcsak Romániát, hanem az egész európai gobelin-művészetet is egyedül a nagybányai Ferenczy Noémi reprezentálja, s hogy C. Ferenczy Noémi gobelinjei nem mint iparművészeti művek, hanem mint a modern képszövés legértékesebb és legjellemzőbb reprezentánsai kerültek erre a szigorúan szelektált nemzetközi kiállításra."[4]

Két évvel később Kolozsváron adott interjújában maga Ferenczy Noémi is önérzetesen nyilatkozik a bécsi sikerről, különösen arról az oldaláról, amely műveinek a dekoráción felülemelkedő eszmeiségét hangsúlyozza: „Hogy mennyire szorosan a festőművészet szakmájabelinek tekinti a képzőművészeti kritika az én gobelinjeimet, bizonyítja az a körülmény is, hogy 1924-ben az osztrák állam által Bécsben rendezett nemzetközi kiállításon a festmények közé tették a gobelinjeimet, és nem osztályozták külön, mint iparművészeti terméket..."[5]

1925-ben Ferenczy Bénivel közösen a Nemzeti Szalonban rendezett gyűjteményes tárlatán – kartonok és akvarellek sokasága mellett – 11 kárpit tanúskodott a Ferenczy Noémi filozófiájában, szemléletmódjában, stílusában bekövetkezett változásról. A kor legfontosabb hazai művészeti folyóirata, a Magyar Művészet nem fordított különösebb figyelmet a tárlatra, a napilapok azonban felfigyeltek, s ha rövid cikkekben is, de a kiállítás jelentőségét felmérve tudósítottak az eseményről: „Régen láttunk ilyen erős, tiszta, egyéni művészet jegyében fogant harmonikus és nívós anyagot, mint amilyet ez a rendkívül tehetséges művész-testvérpár sorakoztat fel..." Ferenczy Noémiről szólva: „Fantáziája szinte kifogyhatatlanul gazdag, komponáló érzékét és formalátását pedig fölényes biztonság, kifejező erő és egyszerűség jellemzi..."[6]

A megnyitóról szóló híradások arról tájékoztatnak, hogy a szakma tekintélyes képviselői várakozással fordultak a kiállítás felé, s a fővárosi vezetők is megjelentek a vernissage-on. A szakmai baráti kör az eseményre élénken reagált.[7] A kiállítás idején Ferenczy Béni már évek óta Berlinben élt, Noémi a Romániához tartozó Nagybányán alkotott. Budapesti tárlatuk fogadtatása, az a tény, hogy 1926-tól a KUT tagjaiként a társaság kiállításain rendszeresen részt vettek,[8] sőt a hivatalos zsűrik kiemelt elismerését is kivívták, felcsillantotta a budapesti letelepedés lehetőségét. Az emigráció külső okainál azonban sokkal szigorúbb gátként emelkedett a visszatérés elé az elveikhez való hűség, s Noémi esetében az erdélyi munkásmozgalomba való aktív bekapcsolódás.[9] Elhatározásában erősítette az az érdeklődő figyelem, amellyel szűkebb pátriája, Erdély magyar értelmisége kísérte művészi munkáját. 1926-ban a Kolozsvári Újságíróklub adott helyet Ziffer Sándorral közös kiállításának. Tár-

latuk igazi nagy siker volt. Kritikák és előadások méltatták műveiket, elemezték a bennük megjelenő újat, a hagyománytól eltérőt: Ferenczy Noémi művein „nem látszik a naturalizmus és az azon túl törekvő művészi akarás küzdelme. A tárgyak nem önmagukat jelentik, hanem valami mást... tökéletesebbet, véglegesebbet: metafizikai szimbólumai az abszolút létnek."[10] A kiállítás adott alkalmat arra is, hogy az előadóművész jóbarát, Tessitori Nóra elkészítse forrásértékű interjúját Ferenczy Noémival. Írása fényt vet a művész pályakezdésére, s ismerteti addig megtett útját, alkotói indítékait.

1927-ben Nagybányán az István Szálló nagytermében rendezett kiállításon néhány művével részt vevő Ferenczy Noémit ugyancsak egyöntetű elismerés fogadja. A vélemények a nagybányai festészet aktuális jelenségeinek értékelésében megoszlanak, ám abban megegyeznek, hogy Ferenczy Noémi művei rendkívüli élményt nyújtanak a tárlatlátogatónak.[11]

1927 újra a nemzetközi elismerés esztendeje. Lipcsében az „Európai Művészet — 1927" című nemzetközi kiállításon vesz részt, és meghívják Bécsbe, ahol legfrissebben befejezett, Ébresztés című kárpitja szerepel a hozzá készült tervekkel, kartonnal együtt a „Das Werden eines Kunstwerkes" címmel rendezett kiállításon.[12]

Az álomból ébredés a képzőművészetekben régóta az emberré válás, az öntudatra ébredés szimbóluma: az értelem születése a tudatossá váló lény célratörő tetteinek forrása. Testvéri érzés fűzi egymáshoz a természet közegében élő embereket, de a felismerés, hogy létezik egy szigorúbb és szorosabb kötelék, az egymásrautaltság, az ébredés öntudatlan folyamatát irányított mozzanattá teszi: „ébresztés". Az eszmélés pátoszát, költőiségét a tudatos cselekvés realitása váltja fel.

Az Ébresztés bemutatására esett Ferenczy Noémi választása, részben azért, mert mindig a legújabban elkészült mű áll a legközelebb alkotójához, illetve közvetlenül a befejezés után lehet leginkább együtt minden fázis dokumentuma. Nem kétséges azonban, hogy egyébként is jelentősnek tartotta művét, új alkotóperiódusa leglényegesebb stíluselemeit hordozó, szimbólumrendszerébe láncszemként illeszkedő alkotásnak.

A Hans Tietze ösztönzésére létrejött kiállítás célja, mint azt H. Buschbeck írja a katalógus előszavában, hogy a nézőt közelebb vezesse a művészethez, még differenciáltabbá tegye egy-egy mű élvezetét, s felébressze a műtárgy iránti tiszteletet.

Rangos mesterek sorában olvashatjuk a Ferenczy testvérek, Béni és Noémi nevét. A kiállítás 14 művész műveit mutatja be, elsősorban osztrák alkotókét, mint Gustav Klimt, Oscar Kokoschka, Egon Schiele, Anton Hanak. Egyedül Ferenczy Noémi műve képviseli a szövött falikárpit műfaját.

A katalógus nemcsak a műtárgyak jegyzékét közli, hanem — az élő művészek esetében — magától az alkotótól származó megjegyzéseket, melyek egy-egy munkafázissal kapcsolatban tájékoztatnak az alkotói szándékról is. E rövid mondatok jelentősége időközben óriásit nőtt. Előfordul, hogy egyedüli dokumentummá váltak, ha az azóta eltelt idő alatt az előtanulmánynak nyoma veszett. Ezenkívül a személyes közlés erejével támasztják alá — analóg esetekben is — a késői kutató elemző munkáját, feltevéseit.

Hazai csoportkiállításokon való rendszeres részvétel mellett Ferenczy Noémi újabb külföldi bemutatkozására 1929-ben került sor. 1928—29 telét Berlinben töltötte, 1929. januárjában a Bellevuestrassé-n lévő Wiltschek Galériában állította ki műveit. Ez a tárlata a 20-as évek legnagyobb sikerét hozta számára. Elemző tanulmányok foglalkoznak műveivel, a berlini, kolozsvári, brassói, budapesti lapok mellett felfigyel kiállítására az angol iparművészeti folyóirat, a The Studio is. Valamennyi kritika lelkesen üdvözli a művészi alkotómunka és a kézműves mesterség magas szintű összefonódását Ferenczy Noémi művészetében. Max Osborn, a neves művészeti író komolyan mérlegeli műveinek a műfaj klasszikus mintáitól való különbözőségét. Elemző szavakkal emeli ki a gyűjteményből a legjobbnak

tartott Nővérek-et, meghajol a művész alapos mesterségbeli felkészültsége előtt, felfedezi a preraffaelitákkal való rokonságot, s rangsorolásában Ferenczy Noémit illeti meg az elsőkelőbb hely.[13]

Berlini Művészeti Krónikájában a Deutsche Tageszeitung kritikusa Max Wisslicenus és Wanda Bibrowicz,[14] a kortárs német művészet, a szövött falikárpit műfajának művelői munkásságával veti össze Ferenczy Noémi művészetét. Ma is korszerű elvek alapján, tiszteletreméltó elfogulatlansággal, határozott hangon foglal állást a magyar művész alkotóelvei mellett.[15]

A Berliner Tageblatt Adolph Donath tollából közöl kritikát a Wiltschek Galéria kiállításáról.[16] Nemcsak tényt közöl, amikor arról tudósít, hogy a magyar művész maga kivitelezi terveit, hanem érzékeli az eljárás előnyeit. Ehhez módot ad az a kiállításrendezői koncepció, amely fontosnak tartja az előtanulmányok: tervek, kartonok bemutatását a megszövött kárpit mellett.

A The Studio szívesen közli Elek Artur ismertetését a művészcsaládban született Ferenczy Noémiről.[17] Kárpitjai motívumainak művészi átírásával összefüggésben a cikk felismeri a kézműves-technika ismeretéből, az anyag törvényeinek megértéséből fakadó előnyöket, végül párhuzamot fedez fel Ferenczy Noémi és a trecento művészete között a realitásigény és az eszközök megválasztása terén.

A Brassói Lapok arról tudósít, hogy „A kiállítást meglátogatta a német hivatalos élet minden kiválósága: Friedländer, az összes múzeumok vezérfelügyelője és a műgyűjtők társaságának elnöke, Schmidt dr., a Schlossmuseum igazgatója és Balzer professzor, a drezdai Állami Iparművészeti Múzeum igazgatója..."[18] A szakemberek érdeklődése nem fejeződött be a kiállítás megtekintésével. Balzer professzor még február folyamán be szeretné mutatni a kiállítást múzeumában.[19] Erre valóban sor kerül. Drezdában a kiállítást érdeklődéssel és elismerően fogadta a helyi kritika: értékelte a művész pályaindulásától megtett útját, hogy meglelte a középkori kárpitművészet folytatható tradícióját, s hogy innen indulva új műveit művészi önállóság jellemzi. Méltatói párhuzamot vonnak a pillnitzi művészekkel, és Ferenczy Noémi művei láttán megalapozottnak ítélik a falikárpitművészet reneszánszában való reménykedést.[20]

Berlini tartózkodása során Ferenczy Noéminek tehát nem volt hiánya erkölcsi elismerésben. A sajtó komolyan értékelő, sőt gyakran elragadtatott véleménye azonban sem itthon, sem külföldön nem jár együtt számottevő eladási lehetőséggel. Sikeres kiállítások sora, nemzetközi elismerés és a mindennapi megélhetésért folytatott elkeseredett küzdelem jellemzi – mint annyi más kortársáét – Ferenczy Noémi életét is.

1923-ban Krizsán Sándor újságíróval kötött házassága két ember közös szegénységét eredményezi anyagi biztonság helyett. Megélhetésének egyetlen forrása, egyben az alkotás egyetlen lehetséges biztosítéka a szakadatlan munka. A megmutatkozás vágya szorosan összefügg alkotói ambícióival, s noha kiállításainak igen fontos meghatározója az anyagi érdek, várja és örömmel fogadja az értő kritikát.

Ferenczy Noémi életformája a 30-as évek elejére alakul művészi terveinek megvalósításához alkalmassá. 1923-ban kötött házassága 1929-ben saját akaratából fölbomlik, ezután megpróbál Brassóban új egzisztenciát teremteni. Ebben barátai és volt férje, akivel a válás után továbbra is szép emberi kapcsolatot tart fenn, készségesen segítik. Brassót azonban maga is csak ideiglenes megoldásnak tekinti. 1928-ban már súlyosan nehezedik rá romániai elszigeteltsége, s tudja, hogy kiállításokon való részvétel mellett a személyes ottlétre is nagy szüksége lenne, hogy ne szakadjon ki az európai művészeti élet áramából: lassan megérett az elhatározása, hogy Pestre telepszik. A döntő lépésre édesanyjának 1930. decemberében bekövetkezett halála után szánta rá magát.

1931-ben az Ernst Múzeum csoportkiállítására[21] Brassóból küldte új műveit. Jelentkezése komoly elismerést váltott ki. Méltatói jó érzékkel mérték fel megtett útját. Dutka Mária pályaképet rajzol, s beilleszti azt a műfaj egyetemes és rövid magyar történetébe. Tisztázni igyekszik a gobelin-művészet festészettel való kapcsolatát, s ennek a kapcsolatnak Ferenczy Noémi műveiben felismerhető jeleit.[22] Értékelése megegyezik Bor Pál írásáéval[23] abban, hogy mindketten a grand art rangján méltatják műveit. Dutka értékelése a művész tetszésével találkozik.[24]

A jó pesti fogadtatás lendületet adott a Magyarországra való áttelepüléshez. Romániai egzisztenciájának felszámolásától lelkileg és fizikailag egyaránt kimerülten, mégis nagy munkakedvvel érkezik április második felében véglegesen Budapestre.[25]

Rövidebb külföldi tartózkodások kivételével, amelyek néhány hónapnál sosem tartottak tovább, Ferenczy Noémi gyermekkorától állandó környezetben élt. Pályaválasztását, első bemutatkozását, hazai, majd külföldi sikereit végső soron Nagybányán élte át. Pályájának alakulását ottani környezete kísérte jóindulatú figyelemmel. Budapesten letelepedve viszonylag későn, de végérvényesen elérte az óhajtott függetlenséget. Ugyan nem idegenbe érkezett, sokféle szakmai, jóbaráti kapcsolat fogadta, életét mégis önállóan, csak saját magára számítva kellett ettől fogva szerveznie mind hivatásának gyakorlása, mind a napi tennivalók vonatkozásában. Az életkörülményeiben beállott gyökeres változás pozitív hatást gyakorolt művészi munkájára, legtermékenyebb alkotóperiódusát vezette be. Műveinek száma, tematikai változatossága, érzelmi telítettsége művészi biztonságról, kiteljesedésről tanúskodik. Ez újabb alkotókorszak szerves folytatása korábbi munkásságának. A művek szellemiségének vonatkozásában és formai, kompozíciós tekintetben egyaránt fokozatos, zökkenőmentes az átmenet. Érdeklődése középpontjában továbbra is az ember áll, a kifejezés módja az érzelmi vonásokkal gazdagabbá lett mondanivalóhoz igazodik.

A keskeny, álló formátumú, szűkre zárt keretben egyetlen emberalakot foglaló kárpitok végigkísérik élete utolsó esztendeiig Ferenczy Noémi munkásságát. A 30-as évek során azonban enyhül a kompozíció archaikus szigora. A frontalitásból kimozdult figurák ugyan továbbra is jelképszerűen statikusak, s munkájuk attribútumait hordozzák, arcuk azonban szelíden elgondolkozó kifejezést ölt, mozdulataikból eltűnik a szertartásosság. A mindennapi munkájában életcélt és örömet találó ember csendes békességének kifejezése váltja fel a korábbi ünnepélyes hangot (Piros korsós szőlőmunkásnő, 1929.). A cselekvő ember pedig egyre szélesebb, gazdagabban bemutatott környezetben jelenik meg (Zsindelyező, 1935.).

Ember és természet kapcsolatának kifejezésében is változás állt be: az óda magasztossága felől a személyes líra gyengédebb hangjaihoz érkezett el Ferenczy Noémi. A természeti környezettel lelki harmóniában élő, de passzív szerepű ember alakját magányosan vagy egymás közelségében csendes elmélyedéssel munkálkodók váltják fel. Kertekben, irtásokon merengő arcú, de céltudatos emberalakok dolgoznak. A növényvilág életének lassú folyamatai már nem nélkülük mennek végbe (Fahordók, 1932.).

1931-ben, az Ernst Múzeumban rendezett kiállításának kedvező fogadtatása nemcsak elismerő sajtóvisszhanggal járt, szerény megrendelések is követték. Műveinek egyéni hangja, színvilága, a kifejezés módja utat talált a magánember felé, aki azonban magának tartotta fönn a témaválasztás jogát. Így 1932-ben újra bibliai motívum jelenik meg egyik művén. Madonnájában azonban a téma általános emberi tartalma kap hangsúlyt. Míg Ferenczy Noémi kárpitjainak emberalakjai alig viselik magukon a nemek megkülönböztető vonásait, újabb kárpitjain nőalakjainak testtartása, gyengéd mozdulata, arckifejezése hangsúlyozottan nőies (Madonna, 1932.; Bárányos, 1935.).

Műveinek érzelmi gazdagodása híveket szerzett a művésznek. A lírai hang kedvező rezonanciája azonban nem azonos a megértéssel. Ezekben az években különös kontraszt jön létre

pályája művészettörténetileg fontosnak ítélt, érvényesülést bizonyító eseményei és művészi magányossága között.

A lendületes alkotómunka mellett rendszeres kiállítótevékenység jellemzi Ferenczy Noémi új alkotóperiódusát. Ebben az évtizedben jelenik meg munkásságáról az első – és életében az egyetlen – önálló könyv, Tolnay Károly monográfiája.[26] Ezekben az években vállalja először magára a művészpedagógus sok vesződséget, energiát igénylő, s oly bizonytalan végeredményű munkáját, s az évtized meghozza első állami megbízását is.

A Műcsarnok és a Nemzeti Szalon csoportos kiállításain (köztük a KUT tárlatain) jelenléte megszokottá válik. 1935-ben egyéni kiállításra küldi műveit Hollandiába, 1937-ben Budapesten, a Fränkel Szalonban rendezi meg önálló bemutatóját, ugyancsak 1937-ben szerepelnek kárpitjai a párizsi világkiállításon.

A felsorolás a „beérkezett művész" sikeres pályafutásának látszatát kelti, ám a felfelé ívelés a művészi munkára jellemző, nem pedig annak valóságos társadalmi megbecsülésére, sőt megértésére sem. Az anyagi gondok súlya csak egyik összetevője Ferenczy Noémi rossz közérzetének, illetve a megnemértés gyakorlati vetülete. „Itt a helyzet mindig csak roszszabb lesz, a provinc-jelleg néha nagyon nyomasztó... És mindig újabb és újabb sikertelenség ér az itteni 'műértőknél', sőt tulajdonképpen a barátaim sem támogatnak lelkileg sem." – írja Tolnay Károlynak 1934-ben.[27]

Magárahagyottságának érzetét Tolnayval, Wilde Jánossal és testvérével, Bénivel való kapcsolata enyhíti. Véleményük döntő fontosságú számára. Közülük Tolnay az, akinek észrevételeit, kritikáját, állásfoglalását minden esetben, feltétel nélkül elfogadja. Tolnay pedig őszintén megbecsüli, nagyra értékeli munkásságát. Ennek legfontosabb tanújele az 1934-ben megjelent monográfia, az Ártinger Imre szerkesztette Ars Hungarica sorozatban kiadott első összefoglaló méltatás. A sorozat komoly vállalkozás igényével indult, eredetileg ötven élő művész munkásságának monográfikus feldolgozását tűzte célul, melyből végül 16 valósult meg. A kiadói tevékenységet kezdettől anyagi gondok nehezítették,[28] s emellett a hazai viszonyok között a baloldali értelmiség soraiba tartozó művészek valóságnak megfelelő bemutatása akadályokba ütközött.

Tolnay jóbarátjaként Pogány Kálmán vállalta a kézirat gondozását. Munkáját, hozzáállását a politikai helyzet alapos ismerete és óvatosság jellemezte. Ez a magyarázata a húzásoknak, amelyeket Ferenczy Noémi túlzott óvatossággal magyaráz, és amelyekre elkeseredetten reagál: „Kár, hogy itt kell megjelenjen a könyv... Talán egyszer lehet egy olyan országban, ahol szabad írni..."[29] – s nemcsak művészi szempontból ejtette kétségbe a kényszerűség, amikor két művének bordűr-motívumait, a sarló-kalapács emblémát felismerhetetlenné kellett tennie a reprodukción.[30]

A – jóllehet kompromisszumokkal létrejött – publikáció mégis, már egy éven belül teljesíteni kezdte hivatását. Révészné Alexander Magda, Hollandiában élő magyar műkritikus Tolnay Károly monográfiája révén szerzett tudomást Ferenczy Noémi munkásságáról. A. Vecht az ő közbenjárására rendezte meg 1937-ben amsterdami galériájában Ferenczy Noémi kiállítását.[31]

A hollandiai bemutatkozás lehetősége fuldoklónak nyújtott mentőöv jelentőségével ért fel. Önálló külföldi kiállítás gondolata akkor már évek óta foglalkoztatta Ferenczy Noémit, mivel itthon eladásra alig volt módja.[32] Az 1935 áprilisában A. Vecht galériájában rendezett kiállítást jó sajtóvisszhang követi. Kasper Niehaus, a De Telegraf című napilap kritikusa Ferenczy Noémi műveit a kor legjobb dekoratív alkotásai közé sorolja, s reprodukálja a Pásztor bárányokkal című kárpitot.[33] Egy másik napilap cikke ismerteti megtett útját, értékeli a folyamatot, amelyben egyéni hangjára rátalált, s melynek során fokozatosan mélyül műveinek színharmóniája.[34] Amsterdami tudósító útján egy belga napilap is hírt ad Vecht

galériájának kiállításáról. A cikk Giotto hatását regisztrálja, és a francia festészet dekoratív igényű műveivel fedez fel kapcsolatot. Színvilágát meghökkentőnek tartja ugyan, de ennél fontosabb, hogy észreveszi és értékeli, hogy a kiállított kárpitok nem megszőtt képek, hanem gobelin-technikára tervezett művek.[35]

A sikeres tárlatot első tanítványa, az amsterdami Maria C. Bos kisasszony jelentkezése követte.

Az elismerő kritikák és Alexander Magda lankadatlan ügybuzgalmának eredményeként májusban már a rotterdami Magazin „de Bijenkorf" fogadja és mutatja be Ferenczy Noémi műveit.[36]

Bár a Hollandiából érkező levelek lelkes érdeklődésről, közönségsikerről számolnak be, vásárlások nem követik a bemutatkozást. Mindössze egyetlen korai, legkisebb méretű művére akad vevő. Az izgatott várakozást lassan felváltja a lehangoltság és mind mélyebb elkeseredés: „Révészné még nagyon biztat, de, úgy látszik, nincs sikere a kiállításnak. Ez persze nagy baj nekem, mert mindig csak a szekrény számára dolgozni rém nehéz."[37] „Ha a dolgok mind visszajönnek, akkor az én életlehetőségem összes reményei meghiúsultak."[38]

Leveleinek keserű hangja érzékelteti, milyen kemény hit és bátorság kellett ahhoz, hogy munkáját folytatni tudja, s ne váljék hűtlenné művészi elveihez. A pályája delelőjére ért, alkotóereje teljében lévő művész azonban – elbizonytalanodás helyett – ontja magából új művek terveit, s szövőszékén szoros egymásutánban követik egymást a születő kárpitok.

1937-ben a Fränkel Szalonban rendezett önálló kiállításán néhány korábbi műve mellett 14 új kárpitot mutat be, nagyszámú akvarell, kartonok és rajzok kíséretében.[39] A kiállítás jelentős sajtóvisszhanggal járt. A méltatások, ismertetések sorában azonban alig akad igazán értő írás. Chartres és Giotto hatásának – mint egyetlen és a művész által is hitelesített fogódzónak – immár szokványossá vált fölemlegetésén kívül elsősorban a kárpitok megvalósításának gyakorlati nehézségeit hangsúlyozzák az újságírók. A hivatásos műítészek szakszerűtlen megjegyzései teljes hozzánemértést árulnak el, és messzemenően igazolják Ferenczy Noémi magányérzetét, keserűségét. Lyka Károly Pesti Hírlapban közölt cikke az egyetlen komoly értékelés. Szakmai tisztánlátása, tévedhetetlen értékítélete megbízhatóan jelöli meg a követendő példát, járható utat a kárpitművészet lényegét félreértő, torz látásmódú korban. „A laikusok ma is a barokk gobelint imádják, amely pedig velejében festményutánzás, s nem beszéli a gobelin igazi nyelvét."[40] írja egyhelyütt még nem Ferenczy Noémivel kapcsolatban, majd konkrétan Ferenczy Noémiről megállapítja, hogy „...ezzel a nagy egyszerűsítéssel valóban fején találta a szöget, a gobelin középkori nagymesterei is egy-egy színfoltba tudták sűríteni alakjaikat, s ezzel az anyagszerűség és technika legmagasabb fokára emelték a képszövést. Valóban nagy színfoltok sorozata egy-egy kompozíció, fény és árnyék kivetve, a színfoltok halk crescendoja gyöngéden árnyal, a részletek mellőzve, a belső rajz csak néhány vonal és csak jelzés, a kompozícióból kivetve minden távlati fogás, az egymás mögöttiséget az egymás fölöttiség váltja fel, szóval a kép síkra feszül, s e sajátos vetületben adja a lét szublimált, átteremtett képét..."[41]

A Lyka Károly cikkén kívül megjelent írások sokasága – jóllehet jelentéktelen és közhely-megállapításaik folytán érdektelen – alkalmas volt arra, hogy legalább a propagandát szolgálja. Hozzájárult ehhez a párizsi világkiállításon való sikeres szereplés is.[42] Mindennek nem kis szerepe volt abban, hogy előkészítse első állami megbízását, a Szent István kárpit létrejöttét.

Ferenczy Noémi 30-as évek folyamán létrejött alkotásainak a lírai művekkel párhuzamos csoportja a formai szerkezetet hangsúlyozza. Kudarcok, megnemértés és a mindennapi élet nyomasztó gondjai közepette e kristálytiszta szerkezetű művek művészi és eszmei biztonságot sugároznak. Az objektív valóság összefüggéseinek tiszta logikájú feltárása, világosan

értelmezett művészi formában való kifejezése szilárd világnézet, s művészi és emberi önismeret tükre.

A lehető legegyszerűbb eszközökkel teremti meg a képfelület tökéletes geometriai egyensúlyát. A mondanivaló és kifejezés, valamint a formai rend igénye összecseng. Az egymásnak felelő formák kiérlelt ritmusára, a színek nemes harmóniájára épülő kompozíciókban kifejezésre jut, hogy a kézműves munkát, a szövés világos renden alapuló gyakorlatát gondolat és érzelem motiválja.

A kompozíció geometrikus rendje egy időre Ferenczy Noémi kárpitjainak legfontosabb alakító eleme lesz. Különösen határozottan nyilvánul meg a szerkesztettség a mesterségek bemutatását célul tűző sorozat egyik csoportjában. A kiszélesedett képfelületen a figura környezetének motívumai megsokasodnak, szigorú konstrukcióba szerveződnek. Az alaptól színkontrasztjuk által élesen elváló motívumok, s a világos tagolású kompozíció eredményezi a kárpitok felfokozott dekorativitását. Ugyanakkor a kézműves munkát vállaló művésznek a tisztes mesterségek művelői iránt érzett megbecsülése, mély rokonszenve áthevíti e műveket. A formai kiszámítottságot feloldja a színek meleg harmóniája (Pék, 1933.).

Kárpitok mellett jellemző darabja ennek a periódusnak Ferenczy Noémi Lessner Manó rózsadombi háza számára készített üvegablak-terve.[43] Kompozíciója képet ad a hasonló feladatokhoz nem szokott művésznek az adottságokhoz, kötöttségekhez való alkalmazkodókészségéről és meggyőz művészi ökonómiájáról. Ugyanezeknek az alkotói jellemvonásoknak meglétét bizonyítja a Szent István kárpit.

A Fränkel Szalonban rendezett kiállítás sajtóvisszhangja, s a párizsi világkiállításon való sikeres szereplése Ferenczy Noémire irányította a hivatalos körök figyelmét. Egyike volt azoknak, akiket az 1938-as Szent István Évvel összefüggésben tematikus alkotás készítésére kértek fel.

1938-ban a XXXIV. Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszusnak helyet adó Magyarország egyúttal államalapító királya halálának 900. évfordulóját ünnepelte. A vallási ünnep egész országot megmozgató előkészületei sorában számos művészeti pályázat kiírására, egyházművészeti tárlat szervezésére került sor, közvetlen megbízás eredményeként pedig 1938-ra már megvalósult művek díszítették a főbb egyházi központok, Esztergom, Pannonhalma, Székesfehérvár templomait, köztereit. A nagyszabású művészeti eseménysorozat az ünnep elteltével is folytatódott. 1939. és 1942. között a Szent István Emlékév Végrehajtó Bizottsága Szent Istvánnal kapcsolatos műveket készíttet és adományoz különböző vidéki városoknak, közöttük Pécsnek, Győrnek, Nyíregyházának, Szegednek és Szombathelynek szövött falikárpitot. Nyíregyházára, a polgármester fogadószobáját díszítő kárpit tervezésére Ferenczy Noémi kapott megbízást.

A mű tárgya: Jövevények és magyarok Szent István udvarában. A tárgyválasztás alapja István király intelmeinek a jövevény és vendég népek megbecsülésére vonatkozó részlete. A megbízás nagyméretű kárpit tervezésére szólt, elhelyezése építészeti meggondolást is kívánt: a mű „...a polgármester fogadószobájában helyeztetnék el, és nagysága mintegy 9 $m^2$-t tehet ki annak figyelembevételével, hogy a rendelkezésre álló falfelületen miként helyezhető el... Megbízom a Művésznőt, hogy a faliszőnyeg elhelyezésének módját Nyíregyházán tekintse meg, és az ott tapasztaltak figyelembevételével a faliszőnyeg tervének vázlatát készítse el..."[44]

A kárpit első elgondolásával a megrendelő nem értett egyet. Emiatt hosszabb időre „megszakadtak a diplomáciai kapcsolatok" a művész és megbízója között, amint az Ferenczy Noémi Tolnay Károlynak a háború után írt egyik leveléből kiderül.[45] A zsűri kifogásai csak részben ismeretesek. A VKM III. Ügyosztályának iratanyaga megsemmisült. A kompozíció megváltoztatására a művész csak nehezen szánta el magát. Mindvégig kötődött első

elképzeléséhez, és évek múlva is gondolkozott annak megvalósításán. „Annyira szerettem volna megcsinálni nagyban, gobelinben nem volt módomban, próbáltam egy falat kapni, ahol ingyen megcsináltam volna freskóban, de senki nem adta ide a falát, nem kellett senkinek."[46]

Az 1940. februárjában bemutatott és elfogadott karton alapján Ferenczy Noémi megszőtte, és 1941. márciusában – műtermi bemutatása után – átadta nagyszabású kompozícióját.[47] A kárpit készülésekor a hivatalos vélemények hallatán tisztában lehetett azzal, hogy újabb nagy megrendelésekre nemigen számíthat. A háború éveitől a létbizonytalanság gyötrő érzése egyre súlyosabban nehezedett rá, művészi alkotómunkájának folytatását érezte állandó veszélyben. Élete során nemegyszer találta szemben magát a mindennapi élet elháríthatatlannak tűnő gondjaival, most azonban teljes kilátástalanságot árulnak el Tolnay Károlyhoz Amerikába írt sorai: „Bár igaz volna, hogy egész évben szőhetek... Nem lesz fonalam, már csak az van, ami megvan, mert hozatni már nem lehet. Most örülj, hogy ott vagy, és ha módodban van, próbálj engem is hozzásegíteni ahhoz, hogy oda jussak, ahol fonál van. Bárhova elmennék, hogy dolgozhassak tovább..."[48]

Az elkeseredett hang másik komoly oka, hogy a röviddel azelőtt Magyarországon letelepedett Bénivel megszakadt minden személyes és szakmai kapcsolata.

Keserűség és magárahagyottság ellenére a munkára mégis, minden körülmények között megtalálja a lehetőséget.[49] Még ezekben a nehéz években is olykor mód van egy-egy művének külföldre való kijuttatására. Lévy Vilmos, a Budapestről Londonba települt fiatal szobrász Angliában mint műkereskedő (Peter Lambda néven) megpróbálja külföldi kiállításhoz is hozzásegíteni.[50] 1942-ben az ő közvetítésével vásárolta meg a Victoria and Albert Museum a Nővérek című kárpitot.[51]

Ha ezekben az években önálló bemutató rendezésére alig kerül is sor, Ferenczy Noémi rendszeresen résztvesz a Nemzeti Szalon, a Tamás Galéria, a Műcsarnok különböző csoportkiállításain. 1942-ben pedig Domanovszky Endrével közösen állít ki a kolozsvári Redouteban, a Művészeti Hetek alkalmával. Eközben fáradhatatlanul dolgozik. Budapest ostroma alatt is ott a szövőszékén a készülő kárpit, s bár a Deák téri épület, amelyben akkor élt, bombatalálatot kapott, alsó emeletei ki is égtek, az elkezdett kárpit (Virágkosár) megmenekült.[52]

A világégés közepén éppúgy, mint az ostrom utáni hónapokban, melyekben „...a puszta lét feltételei majdnem teljesen hiányoztak..." és „körülményes a mindennapi életszükséglet bármilyen csökkentett igényű megteremtése...", Ferenczy Noémi mindent kizárólag a művészi alkotómunka folytatása szempontjából mérlegel. „Úgy szeretnék nagyon sokat dolgozni..., de folyton visszahúz ez a nyomor, mely magában nem volna baj, ha nem bénítaná a munkalehetőséget."[53] Tolnay Károlynak és Rose Viebrock-nak, unokahúgának írott levelei ezekben a hónapokban keserves mindennapi élelmiszergondokról adnak hírt, emellett az alkotómunka folytatása egyébként is technikai akadályok tömegébe ütközött: nagy szövőszékhengerei elégtek a pincében, fonalának 90%-a ugyancsak megsemmisült.

A lassan újra meginduló, új alapokon megszervezett művészeti életet kívülről figyeli. Barátai, funkcióba került művésztársai segítségére egyelőre nemigen számíthat: „...'külső segítség' nem jön, mindenki el van foglalva a saját ügyeivel vagy közügyekkel."[53]

Külső segítségre pedig ugyancsak rá lenne szorulva. Ekkor írt levelei bizonyos fokig naív csodavárónak mutatják, vagy csak a mindennapi létért folytatott küzdelem, a kétségbeesettség tereli gondolatait képtelen irányba. Ahogyan a háború meggyötörte Európa jelentős része amerikai segítségre támaszkodott, Ferenczy Noémi is Amerikából érkező megbízást remél, melynek budapesti műtermében tehetne eleget. Az ötleten komolyan elgondolkozik, végül maga is felismeri annak kivihetetlenségét – sajátos szempontból mérlegelve

a lehetőséget: a mesebeli megbízó érdeklődését csak kiküldött művekkel lehetne felkelteni, egyelőre azonban csak két műve fölött rendelkezik szabadon, de ezeket nem küldheti Amerikába, „...mert hátha ott nem veszik meg, vagy csak olyan áron, amilyenből nem lehet itt tovább dolgozni" – írja.[54]

Elképzelése, persze, csak annyiban naív, amennyiben a háború alatti nehéz éveket nem különbözteti meg a háború utáni, ugyancsak nehéz évektől. Lévy Vilmos még csakugyan kivihette Angliába két kárpitját, sőt vevőre is talált, a vételár kifizetése, Magyarországra juttatása a háború után azonban lehetetlenné vált (Ferenczy Noémi nehezen tudja elhinni, hogy ezért nem egyedül a műkereskedő a felelős).

Reálisabb a másik gondolat: tanári álláshoz jutni, „...ahol kevés dolog és megélhetés volna". Ferenczy Noémi élete alakulását, pedagógusi tevékenységét ismerve is jogos az elképzelés, s az újjászervezett Képzőművészeti Főiskolán is nyitott kérdés még ekkor a gobelin-tanszék ügye. Pátzay Pál, a jóbarát pedig, mint a VKM Művészeti Osztályának vezetője támogathatná is e tervének realizálásában. A tanszék vezetője azonban Domanovszky Endre lett, mint arról Ferenczy Noémi keserű szavakkal értesíti Tolnay Károlyt: „...megszavazta a Képzőművészeti Szaktanács: Béni, Szőnyi, Bernáth, Kmetty, akik mind csak tőlem tudják, mi az a gobelin."[55]

A háború befejezését közvetlenül követő időkben elsősorban az emigrációból 1944-ben hazatért Révai Józseftől kapott segítséget. Az 1945-től központi vezetőségi tag Révai még az illegalitás éveiben került jó viszonyba Ferenczy Bénivel. Nővérével, a művészetpártoló Révai Emmával együtt a Ferenczy ikrek baráti köréhez tartozott. „Egy éve csak Józsinak köszönhettem, hogy dolgozhattam, de ez nem megy tovább, a hivatalosak nekem nem segítenek." – írja Ferenczy Noémi Tolnaynak 1946. tavaszán.[56] Révai segítsége ekkor valószínűleg anyagi támogatásban nyilvánult meg, s így megrendelés nélkül megszőhette Rügyező fa című nagyméretű kárpitját.

1946. decemberében – épp a szövés befejezését követően – a Comité International du Placement des Intellectuels Réfugiés meghívására néhány hétre Svájcba utazott. A szervezet az internált értelmiségieken igyekezett segíteni a háború idején, s annak elmúltával különböző országok művészeinek, tudósainak nyújtott lehetőséget néhány hetes gondtalan pihenésre, regenerálódásra. A kis hegyi faluban Ferenczy Noémi a sok lelki és fizikai megpróbáltatás után friss szellemmel, nyitott szemmel élvezi újra a természet szépségét, s máris komponálásra készül.[57] Megcsillan előtte egy következő évi svájci kiállítás lehetősége is: Hubay Miklós, a Comité akkor Genfben élő magyar tagja, a luzerni Zenei Heteken önálló kiállítással való bemutatkozását javasolja.

1947. január végén tér vissza Svájcból. Szomorúan tapasztalja az itthoni nyomort, s a művészi alkotómunka feltételeinek hiányát. A svájci hetek azonban nemcsak a kontraszt elkeserítő konstatálásához vezették, hanem észrevétlen feltöltődést eredményeztek. Bár leszögezi, hogy „...művészetet csinálni nem lehet, ha az embert zavarja a fázás például",[58] mégis munkakedvet érez, s ha megrendelésre továbbra sincs remény, mégis tervek sokaságát forgatja fejében.[59] Műtermében két új kárpit áll készen, mire a várva-várt első megbízás megérkezik. A háborús romok, belövéses műterem környezetében megszületett első kárpit a Rügyező fa (Köztársaság fája), a történelmi eseményekkel őszintén rokonszenvező művész egyszerű, magától értetődő megnyilvánulása. Főművei egyikének, a sarló-kalapács bordűrös Rőzsehordó-nak újra megszövésével ugyancsak a népi demokratikus rend megszületésére reagál. Mindkét kárpit rövidesen vevőre talál. Ferenczy Noémi 1947-ben rendezett kiállításának katalógusa a Rőzsehordó-t az MKP tulajdonaként, a Rügyező fá-t mint állami tulajdonban lévő művet tünteti fel.

A kiállítás helye az MKP II. kerületi, Fillér utcai helyisége, rendezője a Derkovits Kolgéium volt.[60] Az előképzettséggel nem rendelkező, tehetséges vidéki, paraszt-, bányász-, munkásfiatalok speciális iskolájaként 1946-ban létrehozott első képzőművészeti kollégium három kiállítást rendezett meg fennállásának három éve alatt. Ezek egyike Ferenczy Noémi gyűjteményes tárlata volt. Megnyitására Lukács György vállalkozott. Az ugyancsak 1947-ben megindult képzőművészeti folyóirat, a Szabad Művészet közli megnyitóbeszédét, melyben Lukács örömmel üdvözli Ferenczy Noémit, mint az „új realizmus" képviselőjét.[61]

A Szabad Művészetben jelenik meg Berény Róbert ismertetése is a kiállításról.[62] Berény felhívja a figyelmet a látott valóság forma- és színelemei által megindított, s a műben kifejezett forma- és színgondolatokra, s az építészi szerkesztőmunkához hasonlítható komponálásmódra, melynek eredményeképpen síkba simuló, elvont, dekoratív művek sora jött létre. Azaz Berény a látványból való kiindulásra irányítja a figyelmet, ami által elfogadtatja a végeredmény absztrakcióját.

Pogány Ö. Gábornak a Szabad Népben közölt írása a műfaj törvényeit tiszteletben tartó, „...történeti és gyakorlati hagyományait haladó ízléssel párosító" művész munkásságának leginkább értő méltatása. A rövid, tömör jellemzés a művészi magasrendűségre és technikai tökéletességre vonatkozó megállapításokat lényeget érintő indokláshoz fűzi, s megfogalmazza a művész megbecsülésének társadalmi érdekű fontosságát.[63]

A sikeres kiállítást követően 1947 nyarán került sor az első állami megbízásra. Mihályfi Ernő tájékoztatásügyi miniszter 1848 centenáriumára rendel kárpitot minisztériuma számára.[64] Majd az év végén Ortutay Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter fordul megbízással Ferenczy Noémihez.[65] A két politikus egyúttal jószemű művészetpártoló, akik Ferenczy Noémi korábbi munkásságát figyelemmel kísérve meglátták művészi elhivatottságát arra, hogy korszerű formai előadásban világosan értelmezhető, egyúttal tömör egyszerűségű szimbólumok útján fejezze ki a fiatal népi állam vezérelveit: néphatalmat, munkásösszefogást, a nemzeti tudat erősítését. Műveket rendeltek a művésztől, mert valóban szükségük volt kárpitjaira, a világosan megfogalmazott politikai alapelvek magasrendű képi kifejezésére.

A Magyar Népköztársaságtól kapott első megbízást komoly elismerés követte. Az 1948. március 15-én első ízben kiosztott Kossuth-díj egyik kitüntetettje Ferenczy Noémi. Az alkotómunka jutalmazására a Centenárium kárpit adott alkalmat, de a munkásmozgalomnak akkor már negyedszázada elkötelezett művész életművének, mozgalmi múltjának elismerését is magában foglalta. A Kossuth-díjasokról beszámoló képes folyóiratok a Centenárium kárpit mellett a húsz év után újra megszőtt Rőzsehordó-t reprodukálják, s hírt adnak készülő új művéről, az Összefogás-ról. Ennek alapmotívuma egy, a 20-as évek végén tervezett frízkompozíció részeként jelenik meg először, mint egymás kezét fogó férfi és nő, paraszt-pár. A téma később mint munkás-paraszt összefogás gondolata vetődött fel Ferenczy Noémiben a 30-as évek elején. A téma tehát, s annak munkásegységet jelképező oldala is régóta foglalkoztatta a művészt. Erről Tolnay Károlynak 1946-ban írt levelében is beszámolt: „A nagy szövőszék-hengerek elégtek a pincében, nem hiszem, hogy megcsinálhatom az 'Összefogást' (két munkás, kézen fogva, régi témám)... megfestettem a nagy tervet, és iszonyúan szeretném megszőni..."[66]

1947-ben érett meg az idő a terv megvalósítására. Ekkor került a munkásegység gondolata az MKP politikájának homlokterébe, mint ahogy főhelyen szerepelt az akkor a Szabad Nép főszerkesztőjeként működő Révai József publicisztikájában is. Vallás- és közoktatásügyi miniszteri kinevezésének első évében Ortutay Gyula dönt végül a kárpit kivitelezéséről, miután megismerte annak kartonját Ferenczy Noémi 1947 nyarán az MKP II. kerületi helyiségében rendezett kiállításán.[67] „Az 'Összefogást' mindenképpen készítse el a Minisz-

térium számára. Ebben az ügyben az utasítást a megrendelésre már ki is adtam, írtam a szövőhengerek ügyében is."[68] – Az 1948-ban elkészült kárpit a korszak telitalálata. Kevés eszközzel megteremtett, sokoldalú szimbolikája, motívumainak mesteri léptékválasztása, a figuráknak a képmező egészéhez való viszonya, hatásos dekorativitása teszi azzá.

Ferenczy Noémi minden figyelmét összpontosítva dolgozott fél éven át az Összefogás kárpiton, a készülő mű iránti teljes odaadással. Nemcsak a mindennapi élet valamennyi tennivalóját, s társadalmi kapcsolatait rendelte alá művészi munkájának, hanem komoly önmegtartóztatással fordult el egy időre más alkotói terveitől is. Pedig az Összefogás tervezésével egyidőben megszületett egy – jelentőségében azzal vetekedő – főmű, a forradalmi menetelés-képek sajátos gobelin-változatának, a Felvonulás-nak alapgondolata is. Később ennek megvalósítása is hallatlan munkatempóval történt, noha nem előzte meg megrendelés.

A 60. éve felé közeledő művész életmódjában még az sem okoz lényeget érintő változást, hogy a pártmunkán[69] kívül fokozatosan bevonják a művészeti közéletbe: 1949-ben a Magyar Képzőművészek Szövetségének, 1952-ben a Művészeti Alapnak lesz tagja. Noha részt vesz a Szövetség ülésein s a zsűribizottság munkájában, művészi alkotótevékenysége szervezi az életét, minden egyéb alárendelt szerepet játszik. A munkásmozgalomba már egészen fiatalon bekapcsolódott művész, amikor az veszélyes volt, nyíltan kiállt kommunista nézeteiért, vállalva akár az elfogatás kockázatát. A felszabadulás után készült műveiben észlelhető, hogy megtartotta eredeti elméleti elképzeléseit munkáról, munkásmozgalomról, demokráciáról, s továbbra is becsülte hatalomhoz jutott régi barátait. Politikai aktivitását azonban szinte teljesen helyettesíti művészi alkotótevékenysége. A magyar népi demokrácia megszületésétől fogva írásos személyes megnyilvánulásaiból is elmarad a politizáló hang. „Egyetlen dologgal tud tenni, – hangoztatta – azzal, amit sző" – emlékszik rá Benke Valéria, aki azokban az években mint az Országos Béketanács titkára állt kapcsolatban Ferenczy Noémivel.[70]

Az elkövetkező évektől azután idejét mégis megosztja alkotó munkája, s egy másfajta, sok energiát igénylő tevékenység között. Révai József már 1949-től tervezi, hogy az abban az évben főiskolai rangra emelt Iparművészeti Akadémia (az Iparművészeti Iskola utódja) átszervezésével létesült gobelin-tanszék élére állítja.[71] 1950. november 1-től Ferenczy Noémi kinevezett tanár. Ezzel a fordulattal a 60 éves művész életében először jut biztos megélhetéshez, alkotó munkája folyamatosságát biztosító anyagi bázishoz.

1950. március 7-én a Népművelési Minisztérium a miniszteri hivatalát néhány hónapja elfoglalt Révai József rendeletéből megbízza a Szabad Nép székháza számára a Magvető elkészítésével.[71] A téma Ferenczy Noémit már két évtizeddel korábban foglalkoztatta, a magvető alakja a szocialista képzőművészet szívesen alkalmazott jelképe. A kárpit a felszabadulás utáni magyar képzőművészet legjelentősebb alkotásai közé emelkedett. Korára utaló, s mégis időtlen. Aktuális, az ország, az új társadalom építésére utaló jelképi értelme mellett a jövendőt tudatosan teremtő ember hatásos megformálásával általános emberi vonatkozású.

1952. augusztus 20-án újabb nagy állami elismerésben részesül Ferenczy Noémi: a Magyar Népköztársaság Elnöki Tanácsa érdemes művészi címmel tünteti ki.[72] Ezzel egyidejűleg azonban a kultúrpolitika irányelveinek megváltozása Ferenczy Noémi munkásságának értékelésében is éreztetni kezdi hatását. A Népművelési Minisztérium személyzeti nyilvántartójának 1952. szeptember 1-i bejegyzése már fenntartásokat tartalmaz: „Egyéni munkájában még nem tudott elszakadni közismert régi formalizmusától, bár az utóbbi tervei kis fejlődést mutatnak."[73] Az Ernst Múzeumban megrendezett I. Iparművészeti Kiállításról Schubert Márta és Schubert Ernő tollából a Szabad Művészetben megjelent ismertetés és

kritika még pontosabban fogalmaz. Amit a kárpitművészet területén elismerésre tart érdemesnek, azt nem Ferenczy Noéminél tapasztalja, hanem egy, a címében a békeharcra utaló kárpiton, melynek közvetlen hangját, levegős ábrázolását tartja figyelemre méltó eredménynek. Ezzel szemben Ferenczy Noémit elmarasztalja, és bár némi vállonveregető dicséretet is tartalmaz a kritika, a haladást tanítványainál mutatja ki: „Növendékeinek... kis tanulmányaiban már jelentkezik a rajzosabb, természethűbb térbeli ábrázolásra való törekvés."[74] A kritikusok megállapításai a művészeti alkotásokkal szemben támasztott tartalmi és formai igények megváltozását jelzik. A hivatalos kultúrpolitika által előírt modellek keveset igazodtak műfaji törvényszerűségekhez, még kevésbé vették figyelembe eltérő művészegyéniségek szabadság-igényét. A naturalisztikus ábrázoláshoz és optimizmust hirdető témákhoz ragaszkodva a művészre bízták, hogyan egyezteti össze mindezt az általa művelt műfaj törvényeivel és saját alkotói képességeivel.

1953 tavaszán Budapest Város Tanácsa pályázatot hirdetett a korszak nagyszabású építkezése, a Népstadion díszpáholyának két szövött falikárpittal való díszítésére. „A stadionban a mintegy 50 személy befogadására alkalmas, fedett díszpáholy mögött külön fogadótermet építenek. A fogadóterem díszítésére két hatalmas, 3,80 x 2,60 m-es nagyságú gobelin-kép elkészítését vették tervbe. A gobelin-képekre zártkörű pályázatot hirdettek, amelynek résztvevői közül Pekáry István festőművész... tervét már elfogadták...A másik gobelinkép pályaművén egyrészt Ferenczy Noémi gobelin-művésznő, másrészt Schubert Ernő és Rákosi Zoltán festőművész dolgozik, s későbbi időpontban döntenek, melyik mű kerül kivitelezésre."[75]

Összesen három vázlat elkészítésére szólítja fel Ferenczy Noémit a Budapest Városi Tanács Beruházási Igazgatósága. Ezek „egyikének tárgya a tatai edzőtábor, a másiknak egy kultúrjelenet (tánc, játék stb.), a harmadiknak a tárgya szabadon választott."[76] A pályatervek a kívánalmaknak való megfelelés során kifejtett görcsös erőfeszítést és az elvekről való lemondást tükrözik. A Népstadion díszítésére kiírt pályázatnak végül nem lett nyertese. A Városi Tanács közölte a művészekkel, hogy „az OTSB Elnöksége a Népstadion díszpáholyába tervezett gobelinek elkészítéséről lemondott"[77] – nyilvánvalóan anyagi okok miatt. Két évvel később azonban Ferenczy Noémi úgy döntött, hogy az egyik – egyébként továbbfejlesztésre legalkalmasabb – terv részletét megszövi önmaga számára (Anya gyermekével).

1953 tavaszán, amikor Budapest Város Tanácsa felszólítja, hogy vegyen részt a Népstadion gobelin-pályázatán, Ferenczy Noémi már hónapok óta szövi nagyméretű művét, a Leánykoszorú (Béke) című kárpitot. A munka folyamatát több ízben kellett megszakítania, hogy más tervezési feladatoknak eleget tegyen, így két és fél év után jött létre a mű, mely komoly sikert hozott alkotójának. Elkészülése művészeti eseménynek számított. A politikai és művészeti élet vezetői, s a szakma fiatal képviselői egyaránt jelen voltak a kárpit bemutatásakor.[78] A Felszabadulási pályázaton a mű elnyerte az első díjat, s értékei elismeréseként a minisztérium személyzeti osztálya a Kossuth-díj másodszori odaítélésére tett fölterjesztést. Indoklásában külön hangsúlyt kap a realista ábrázolásmód, mint a mű legfőbb értéke.[79]

1955-ben a Képzőművészek Szövetsége beválasztotta Ferenczy Noémit 51 tagú elnökségébe.[80] A jegyzőkönyvek tanúsága szerint ezt követően rendszeresen részt vett az elnökségi üléseken, ahol más kérdésekben való állásfoglalás mellett felelősséggel képviselte tanítványai és általában a fiatal képzőművészek érdekeit. Elsősorban a külföldön való tapasztalatszerzés fontosságát hangsúlyozza: nagy képtárak anyagának elmélyült tanulmányozása nélkülözhetetlen a művésszé válásban.

Időről időre külföldön való kiállítás rendezése is hozzátartozna a művészi gyakorlathoz, a háború utáni években erre ritkán, leginkább csoportkiállítás keretében nyílt csak lehetőség. Ferenczy Noémi műveit a Felszabadulás után 1949-ben állították ki először külföldön, a párizsi magyar nagykövetségen.[81] A következő években a magyar állam szívesen képviselteti magát külföldön Ferenczy Noémi és Kovács Margit műveivel: kiállításon kívül hivatalos ajándékként is küldenek ki alkotásaikból.[82] Franciaországi tárlatukkal külföldi kérésnek tett eleget a Népművelési Minisztérium a Szövetség 1955. március 25-i ülésének jegyzőkönyve szerint. Sőt, felvetődik az a gondolat is, hogy komoly, rendszeres valutajövedelemre lehetne számítani, ha eladásra is küldenének kettőjük műveiből.[83] Erre azonban Ferenczy Noémi esetében nem kerül sor. Eladható művel ugyanis nem rendelkezik, kárpitjai zömmel megrendelésre készültek. Külföldi műkereskedők számára pedig a minőség melletti legfontosabb szempont az eladhatóság. Éppen ilyen okok miatt hiúsul meg hollandiai kiállítása is 1957-ben. Az elmaradt tárlatot nem pótolhatta Révészné Alexander Magda Ferenczy Noémi művészetéről tartott, s fekete-fehér reprodukciókkal illusztrált előadása, melyre 1957 februárjában került sor Amsterdamban.[84]

1956. szeptember 22-én azonban megnyílt Ferenczy Noémi nagy, gyűjteményes kiállítása Budapesten, a Nemzeti Szalonban. Oelmacher Anna, a kiállítás rendezője a Magyarországon fellelhető valamennyi kárpit gondos összegyűjtésével, kartonok és gazdag akvarell-együttes bemutatásával jelentőségének megfelelően állította közönség elé a nagyszabású oeuvre-t. A sajtó érdeklődését a dokumentumok csak hiányosan illusztrálják, megsemmisült a rádióinterjú anyaga is. Egy hónappal a megnyitás után Budapest harcok színhelye lett.

A kiállított képek épségben vészelték át a súlyos napokat az Engels téri kiállítóteremben, s Ferenczy Noémi már 1957 első napjaiban új kárpitján dolgozott. Sorozataitól különváló, jellegzetességeiket részben ötvöző, részben új vonásokat mutató műve, a Hazatérő lányok a művész utolsó alkotása. A befejező centimétereket már növendékei, Prepelicza Katalin és Pintér Éva szőtték.

Történelmi korszakváltás nehéz időszakában, s a megrendült egészségi állapot változó körülményei között született az utolsó kárpit. Nagyon sok próbálkozás előzte meg a végleges változat létrejöttét, írja unokahúgának küldött levelében.[85] Könnyebb lett volna egy már megkezdett mű folytatása, mint új témába belefognia. Februártól foghatott hozzá a szövéshez, a művet a brüsszeli világkiállításra szánta.

Az 1950. november 1-i hatállyal főiskolai tanárrá kinevezett Ferenczy Noémi 1951 januárjától kezdett tanítani.[86] Munkába állásakor azonban előbb meg kellett teremtenie a tanítás feltételeit: az Iparművészeti Főiskola gobelin-tanszékének megalapítása várt rá. Ez a szervező munka nem ment minden nehézség nélkül. Úgy látta, szándékosan akadályozzák a műhelymunka alapvető feltételeinek megteremtésében.[87] Bár úgy érezte, hiányzik belőle a fiatalos energia, amellyel magának és növendékeinek mindezt kiverekedhetné, a tanítást mégis nagy lendülettel kezdte meg.[88]

Ferenczy Noémi nemcsak lelkiismeretes tanár, hanem odaadó művész-nevelő, aki a szakmai tudnivalók átadása mellett felelősséggel igyekezett rávezetni a köréje gyűlt fiatal embereket, hogy amit tanulnak, nem egyszerűen foglalkozás, pálya, kenyérkereset, hanem életforma, méghozzá a mű szolgálatában alakuló „gyönyörű, kiváltságos életforma".

Ferenczy Noémi munkáját azonban nagy mértékben nehezítette a főiskola igazgatójával, Schubert Ernővel egyre jobban kiélesedő művészi és emberi ellentéte. Schubert Ferenczy Noémi műveiről alkotott szakmai véleményét világosan illusztrálja az I. Iparművészeti Kiállításról írott, korábban már idézett ismertetése, pedagógusi és személyes vitáik hatása tükröződik a Népművelési Minisztérium személyzeti nyilvántartójának 1952. szeptember 1-i, Ferenczy Noémire vonatkozó bejegyzésében: „Tanári munkáját rendkívül nagy oda-

adással végzi. Hallgatóit mindenben igyekszik segíteni, néha túlzott igényeikért is kiáll... Munkatársaival, de különösen Schubert elvtárssal szemben néha minden ok nélkül bizalmatlankodik..."[89]

Az 1954. évi racionalizálások során Ferenczy Noémit elbocsátották a főiskoláról, illetve nyugdíjba küldték, de óradíjasként továbbra is megbízták a tanszak vezetésével, amit el is vállalt, ám a nem sokkal később kibocsájtott új nyugdíjrendelet ezt végül nem tette lehetővé. Így 1954. november 16-án a Népművelési Minisztérium személyügyi előadója ismét javaslatot tett Ferenczy Noémi újbóli kinevezésére, most már nem tanszékvezetői, csak tanári beosztásba.[90] Ennek értelmében 1956 nyaráig tanított Ferenczy Noémi a főiskolán. Munkakönyvének bejegyzése szerint 1956. november 4-én kapta meg felmondását. Ezzel egyidejűleg a nagy átszervezést követően átmenetileg megszűnt maga a gobelin tanszak is az Iparművészeti Főiskolán.[91]

Ferenczy Noémi pedagógusi munkássága azonban ezzel sem ért véget. Sőt, az állami vezetés továbbra is igényt tartott aktív tevékenységére, és ő maga is felelősséget érzett időközben végzett növendékeiért. A művészi pályán való elindításuk gondját magára vette, mesteriskola keretében vállalta első megbízásos munkáik irányítását. A várpalotai Művelődési Otthon számára készítendő négy szövött falikárpit tervezési és szövési munkálatait vezetve továbbra is rendszeres kapcsolatban maradt növendékeivel[92] – sajnos, már csak rövid ideig, 1957. december 20-án bekövetkezett haláláig. Gondoskodása azonban túlnőtt az emberi élet határán. Növendékeire hagyta mindenét, valamennyi saját tulajdonában maradt rajzát, akvarelljét, kartonjait, munkaeszközét, lakását.[93] Anyagi javakat tehát, melyek megkönnyítették a pályára lépő hat növendék mindennapi életét. Erkölcsi öröksége a másik nagy adomány, melyben a mellette dolgozni tanuló fiatal emberek részesülhettek.

Életének példája a munkát emelte az emberi lét legfőbb céljává, mindent meghatározó szervező elemévé. A munka folyamatában valósult meg Ferenczy Noémi teljes-ember eszménye: a gondolkodó és gondolatainak tökéletes megvalósítására képes ember ideálja.

## JEGYZETEK

1. Az Ernst Múzeum kiállításai XXIII. A Ferenczy-család (Károly, Valér, Béni és Noémi) gyűjteményes kiállítása. Megnyílt: 1916. nov. 22. „A Ferenczy-család kiállításáról." Kiállítások Krónikája, Művészet, XVI. 1917. Tavaszi szám. Kiállítási Krónika. 23–25. Ferenczy Károly hagyatéka és Ferenczy Béni, Noémi és Valér gyűjteményes kiállítása, 1918. október.

2. Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien: Internationale Kunstausstellung, 11. September bis 20. Oktober 1924. Sezession, Wien.

3. A Ferenczy Noémi munkásságával foglalkozó szakirodalom végig úgy említi a bécsi Sezession-ban 1924-ben rendezett kiállítást, mint amelynek egyetlen magyar résztvevője Ferenczy Noémi volt.

4. N. N. A modernek első nemzetközi kiállítása Bécsben. Keleti Újság VII. 1924. szept. 26.; „C": F. N. 1923-ban házasságot kötött Krizsán Sándor (Alex Crisan) újságíróval.

5. N. TESSITORI Nóra: A Chartres-i üvegfestmények igézete. Ellenzék, 1926. máj. 30.

6. Ferenczy Béni szobrászművész és Ferenczy Noémi iparművésznő kollektív kiállítása, Nemzeti Szalon. Megnyílt: 1925. szept. 20. Pesti Napló, 1925. szept. 20. 14.

7. „Megkaptam a vernissage-ról szóló lapot... Nagyon nagyon örülök Béniék sikerének, és sajnálom, hogy nem lehettem ott..." Wilde János levele Wilde Ferencnek, 1925. IX. 28. MNG Adattár 20151/79 59/5.

8. 1926-ban az Ernst Múzeumban a KUT 3. nagy kiállításán a törzstagok mellett Ferenczy Noémi és Béni már mint a KUT rendes tagjai szerepelnek.

9. A kevés fennmaradt dokumentum közül Murádin Jenő közölte Köblös Elekné emlékezéseinek egy Ferenczy Noémi munkásmozgalmi aktivitására vonatkozó mondatát Egy művészpálya erdélyi fejezetei című tanulmányában. Művt. Ért. 1976. 3. sz. 247.

10. DIENES László: Naturalista és metafizikus művészet. Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor kiállítása. Keleti Újság IX. 1926. V. 27. 6. TÓTH István: K. Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor képkiállítása. Pásztortűz, 1926. 264.

11. „Igaz nagy lelki élményt Ferenczy Noémi jelentett... akit sorsa sok küzdelemmel megkülönböztetett, de egyben ki is választott a hanyatlást reprezentáló nagybányai dekadensekből." T. g. (Tabéry Géza): Alkony a Zazar-parton II. Nagyvárad, 1927. okt. 26.

12. Das Werden eines Kunstwerkes, 1927. Oktober–November Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien. A kiállítás rendező szerve a Gesellschaft zur Förderung Moderner

Kunst in Wien. A megnyitás időpontja: 1927. október 28.

13. Vossische Zeitung, 1929. jan. 27.

14. Max Wisslicenus szövött falikárpit-tervező, 1896 és 1921 között a Breslau-i Kunstschule tanára. Műveit a Pillnitz-i kastélyban berendezett Werkstätte für Bildwirkerei szövi. A műhely vezetője Wanda Bibrowicz.

15. Deutsche Tageszeitung, 1929. jan. 30.

16. Berliner Tageblatt, 1929. jan. 19.

17. The Studio, 97. köt. 431. sz. 1929. febr., 149. A. E. (Arthur Elek): Reviews, Budapest címszó alatt.

18. N. N.: Egy erdélyi művésznő nagy sikere Berlinben. Brassói Lapok, 1929. febr. 11.

19. „Wir würden bereit sein, Ihre Arbeiten im Februar im Stadtl. Kunstgewerbemuseum in Dresden zu zeigen... Es sollte mich freuen, wenn der Plan, Ihrer Arbeiten bei uns zu zeigen, Ihre Sympathie finden würde." Prof. Balzer levele Ferenczy Noéminek, 1929. jan. 28. MNG Adattár 20150/79 3/115.

20. Dresdner Nachrichten, 1929. márc. 1. Nr. 102. Sachsiche Staatszeitung, 1929. febr. 18. Nr. 41. Dresdner Nachrichten, 1929. márc. 1. Nr. 102.

21. Az Ernst Múzeum Kiállításai. CXX. Csoportkiállítás. 1931. okt.

22. DUTKA Mária: Ferenczy Noémi. Magyar Művészet, VII. 1931. 475–480.

23. BOR Pál: Ferenczy Noémi gobelinjei. Magyar Iparművészet, XXXIV. 1931. 194.

24. „Tegnap kaptam a 'Magyar Művészetet' avval a cikkel az én dolgaimról. Ti már biztosan olvastátok előbb. Egész jó cikk." Ferenczy Noémi lapja Wilde Ferencnek, 1932. I. 4. MNG Adattár 20151/79/121.

25. „Jancsi (Wilde János) azt írja, hogy reméli, hogy Pesten pihenni fogok, de én remélem, hogy Pesten nem pihenni, hanem dolgozni fogok..." Ferenczy Noémi levele Wilde Ferencnek, 1932. IV. 16. MNG Adattár 20151/79/123.

26. TOLNAY Károly: Ferenczy Noémi. Ars Hungarica Budapest, 1934.

27. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1934. nov. 3. C.B. Firenze.

28. Az Ars Hungarica sorozat „...rosszul megy, és vannak tavalyi kéziratok (könyvek) készen, melyek még nem tudtak megjelenni... A szelekció mostmár, hogy az eddig megjelent kötetek nem fizetődtek ki, aszerint történik, hogy melyik kötet fogja saját költségeit fedezni az eladott példányszámokból." Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1935. júl. 18. C. B. Firenze.

29. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1933. MDK–C–I. 10/2324.

30. „Az emblémák a bordureben nyugodtan maradtak volna, ha Kálmán (Pogány Kálmán) (aki a Maga megbízottja) nem ragaszkodott volna a 'törléshez',... Hogy ez kellett-e, az felfogás dolga." Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1933. XII. 29. C. B. Firenze. „Az itteni klisék közül kettő 'meghamisítva' kell megjelenjen. Az én jelenlétemben, nálam, felismerhetetlenné kellett tenni a 'sarló és kalapács'-ot a Fahordó nőn és a Kaszás fej-nél... Maga nem ismeri az itteni viszonyokat, ha nem egyezünk bele mindenbe, a könyv nem jelenhetik meg. Viszont ezt a két reprodukciót kihagyni sem lehetett. Nyomorult ország ez..." Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1933. XII. 21. C. B. Firenze. „...a ceruzázott sarló és kalapácsok felismerhetők, csak el vannak rontva egy kicsit (inkább én csináltam volna)..." Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1933. XII. 22. C. B. Firenze.

31. „Most küldöm összes dolgaimat Amsterdamba kiállításra, Révészné Alexander Magda segített hozzá, még tavaly a könyv révén proponálta. Szóval úgy, ahogy én kívántam: egyedül egy műkereskedőnél Art Gallery A. Vecht, Ronkin 56... Állítólag szép, új helyiség, és Vecht (a könyv alapján) el van ragadtatva a dolgoktól." Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1935. márc. 8. C. B. Firenze. Révészné nagy lendülettel fogott az amsterdami kiállítás megszervezéséhez. Ferenczy Noéminek a kiutazáshoz nem volt anyagi lehetősége, csak műveit küldte ki. Révészné lelkes hangú levelekben értesíti a sikerről: „Gyönyörű a rendezés, mindenki el van ragadtatva a kiállítástól. A sajtó is már részben látta, egy-két napon belül lesz kritika is." Révészné Alexander Magda levele Ferenczy Noéminek, MNG Adattár 20150/79 3/126.

32. „Kellene valahol kiállítást csinálni próbálni, olyan országban, ahol mégis inkább van pénz, Norvégiában vagy Hollandiában... Én nem bánom a nyomorúságot, csak tudjak tovább dolgozni" Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1933. XII. 21. C. B. Firenze. „...a helyzetem még soha ilyen rossz nem volt anyagilag..." Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1934. III. 10. C. B. Firenze.

33. „Határozott vonalak és síkfelületek, nemes és tiszta anyag és jó technika jellemzi kárpitjait... Művei korunk legjobb dekoratív alkotásai közé tartoznak... sok dekoratív érzékkel megáldott holland festő, aki jobb híján használ olajfestéket, és ezért felemás eredményt ér el, jól tenné, ha követné ennek a magyar szövőművésznőnek a példáját, és a vásznat testesebb anyaggal cserélné fel. Ez mind nekik, mind nekünk javunkra szolgálna. Anyagán is múlik a művészet!" Kasper Niehaus, De Telegraf, 1935.

34. „Legutóbbi munkáiban egyéni karaktert ér el, miközben figurái és a környezet közötti kapcsolat gazdagodik, s mélyebbé válik a színek harmóniája." M. V.: Moderne Gobelinen van Noémi Ferenczy. Avonblad-Allgemeen Handelsblad, 6. April 1935.

35. N. N.: Kunstzalen A. Vecht Gobelins van Noémi Ferenczy.

36. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1935. V. 7. C. B. Firenze.

37. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1935. ápr. 11. C. B. Firenze.

38. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1935. márc. 8. C. B. Firenze.

39. Ferenczy Noémi gobelinjeinek és vízfestményeinek gyűjteményes kiállítása, Fränkel Szalon, 1937. szept.–okt.

40. LYKA K.: Festő, szobrász és gobelinművész az Ernst Múzeumban. Pesti Hírlap, 1938. I. 1.

41. LYKA K.: Szövött képek. Pesti Hírlap, 1937. IX. 26.

42. LÁTÓ Anna: Nagybányától a világhírig. Brassói Lapok, 1937. nov. 7. Magyarország az 1937. évi párizsi világkiállításon. Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt. Bp.

43. A ház építtetője Márton Ödön műgyűjtő és felesége, akiket szívélyes barátság fűzött a Ferenczy-ikrekhez. A család tagjairól 1936–37-ben Bécsben Ferenczy Béni érmet mintáz, Ferenczy Noémi Fej virágok közt című, 1931-ben készült művét Márton Eta rendelte meg. – A baráti kör

tagja, Lessner Manó építész tervezte ház 1940-ben épült fel, ma is áll (Budapest II., Endrődi Sándor u. 24.), sajnos erősen átépítve. Az üvegablak megvalósítására végül nem került sor. Márton Eta (Stockholm) szíves közlése, 1982.

44. Megbízás a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumtól 1939. ápr. 26. MNG Adattár 20150/79 3/135.

45. Dátum nélküli levél Ferenczy Noémitől Tolnay K.-nak, 1946. k. C. B. Firenze.

46. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1941. jan. 5. C. B. Firenze.

47. 1940. II. 29-én a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium értesíti Ferenczy Noémit a II. 14-én bemutatott karton elfogadásáról. MNG Adattár 20150/79.

48. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1941. jan. 5. C. B. Firenze.

49. „A háború alatt meg tudtam élni... Rengeteget dolgoztam." Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1946. C. B. Firenze.

50. Peter Lambda (Lévy Vilmos) levele Ferenczy Noéminek, dátum nélkül, 1939. k. MNG Adattár 20150/79 3/6.

51. Peter Lambda (Lévy Vilmos) levele Ferenczy Noéminek, dátum nélkül, 1946. k. MNG Adattár 20150/79 3/5.

52. „Nálam, a fergeteg centrumában, foszforbombáktól tűzvész, és a fél ház leszakadt, az elkezdett gobelin a szövőszéken csodaszerűen épségben megmaradt." Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1946. II. 22. C. B. Firenze.

53. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1946. II. 22. C. B. Firenze.

54. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1946. okt. 21. C. B. Firenze.

55. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1946. aug. 26. C. B. Firenze.

56. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K-nak, dátum nélkül, 1946. márc. vagy ápr., C. B. Firenze.

57. Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak Svájcból, 1946. dec. 27. C. B. Firenze.

58. Ferenczy Noémi lapja Tolnay K.-nak, 1947. febr. 19. C. B. Firenze.

59. „...nagy 'fellendülésben' vagyok munkailag. Sajnos, csak tervekben, mert a megvalósításokhoz megbízások kellenének, amikhez nem jutok." Ferenczy Noémi levele Tolnay K.-nak, 1947. máj. 25. C. B. Firenze.

60. 1947. máj. 31–jún. 22.

61. Szabad Művészet I. 1947. 6–7. sz. 117.

62. BERÉNY R.: Ferenczy Noémi. Szabad Művészet I. 1947. 6–7. sz. 116.

63. POGÁNY Ö. G.: Ferenczy Noémi kiállítása. Szabad Nép 1947. jún. 1. 9.

64. MNG Adattár 20150/79 3/53. 1947. júl. 22.

65. MNG Adattár 20150/79 1947. XII. 9.

66. Ferenczy N. levele Tolnay K.-nak, 1946. febr. 22. C. B. Firenze.

67. „Die Skitze, die erste habe ich vielleich vor 12 Jahren gemacht u. den grossen Entwurf in 45. Im Sommer war es ausgestellt u. der Kultusminister hatte die Idee, ich muss das ausführen. Zwei Arbeiter, Hand in Hand, der eine haltet einen Hammer, der andre einen Zirkel, physische u. geistige Arbeit..." Ferenczy N. levele R. Viebrocknak, 1947. XI. 17.

68. Ortutay Gy. vallás- és közoktatásügyi miniszter levele Ferenczy N.-nek, 1947. aug. 30. MNG Adattár 20150/79 3/154.

69. 1945. X. 16-tól tagja az MKP-nak, majd 1953. I. 1-től az MDP-nek. 1945 és 1953 között a Magyar–Szovjet Baráti Társaság tagja.

70. Az 1950 decemberében rendezett Magyar Békekongresszus résztvevői között Ferenczy Noémi is ott volt, formailag azonban nagyon passzív volt, nem vállalt el semmi szóbeli szereplést sem akkor, sem más alkalommal. – Benke Valéria személyes közlése, 1984. jún. 11.

71. „A 'Magvető' gobelint meg fogjuk rendelni a Szabad Nép székház számára. Erre nézve a napokban megkapod a hivatalos megbízást. Az Iparművészeti Főiskolára való kinevezésedet még megnézem." Révai J. népművelési miniszter levele Ferenczy N.-nek, 1950. II. 3. MNG Adattár 20150/79 6/3.

72. Oklevél, MNG Adattár, 20150/79 3/84.

73. MDK–C–I–32/4257.

74. SCHUBERT E.–SCHUBERT M.: Az I. Iparművészeti Kiállítás. A textilművészet. Szabad Művészet VI. 1952. 9. sz. 405–409.

75. Magyar Nemzet, 1953. VII. 23. 5.

76. 1953. máj. 27. MNG Adattár 20150/79 3/76.

77. 1953. dec. 15. MNG Adattár 20150/79 9/4.

78. „...ich habe unlangst meinen Gobelin beendet u. musste es zeigen. Es war für viele ein grosser Eindruck u. ein 'Kunstereignis'. Ich habe etwa 2 1/2 Jahre daran gewirkt (ohne 'Öffentlichkeit' u. ohne Auftrag), dann sind nacheinander alle führenden Kompetenten hergekommen. Auch viel Jugend, Freunde meiner Schüler u. Kunsthistoriker Jugend von der Universitat."

79. 1955. jan. 13. MDK–C–I–32/4256. A Kossuth-díj másodszori odaítélésére azonban nem került sor.

80. MKCS–C–I–2/1046–87; MDK–C–I–2/1047–1.

81. Az erre vonatkozó egyetlen dokumentum Révai Emma levele Ferenczy N.-nek Párizsból, 1949. okt. 21. MNG Adattár 20150/79 3/8.

82. 1953. jún. 1-i levelében Benke Valéria, az Országos Béketanács titkára köszönetet mond Ferenczy N.-nek az Angol Béketanácsnak ajándékozott művéért. (MNG Adattár 20150/79.) Hogy milyen mű készült erre a célra, arról nincsenek feljegyzések. Benke Valéria tájékoztatása szerint a Béketanács iratanyagát nem őrizték meg.

83. MKCS–C–I–2/1029/2, 3, 4.

84. Ferenczy N. levele R. Viebrock-nak, 1957. I. 26.

85. Ferenczy N. levele R. Viebrock-nak, 1957. jan. 6.

86. Kinevezési okmány, 1950. okt. 20. MNG Adattár 20150/79.

87. „1950. XI. 1-én lett kinevezve az Iparművészeti Főiskolára, és csak pár napja tanít az iskola gobelin-tanszakán. Úgy látja, hogy Schubert elvtárs akadályozza munkáját, mert nem gondoskodik a legszükségesebb dolgokról, amivel megkezdhetné a munkát. Ő nem azért vállalta a tanítást, hogy több keresete legyen, hanem hogy művészetét ne vigye a sírba. A legkevesebb segítséget sem kapja meg. Ahhoz már nem elég lendületes, hogy ezt ki tudja harcolni a hallgatók, a tanszak részére..." Népművelési Minisztérium személyzeti nyilvántartója, 1951. III. 2. MDK–C–I–32/4263.

88. Ferenczy N. hat állandó tanítványa közül Prepelicza Katalin, Solti Gizella, Nagy Gy. Margit, Metzger Erzsébet a Székesfővárosi Iparrajziskola (később Szépműves Líceum) elvégzése után felvételizett a főiskolára. Pintér Éva a Női Iparis-

kolát végezte, Szőke Erzsébet egyéves főiskolai előkészítő tanfolyam után kezdte meg tanulmányait. Mellettük Rácz András festőművész (a Képzőművészeti Főiskola elvégzése után) és Nagy B. István, (aki később Ferenczy N. segítségével lett Szőnyi I., majd Bernáth A. növendéke) látogatták Ferenczy N. óráit.

89. MDK–C–I–32/4257.

90. MDK–C–I–32/4258.

91. BUNDEV-TODOROV Ilona: A Magyar Iparművészeti Főiskola története 1945–1973. Ars Hungarica 1979/1. 103.

92. „Nachste Woche werde ich noch ausgehen, denn ich muss korrigieren meinen Schülern beim Weben, die Skitzen u. Entwürfe bringen sie zu mir, aber wenn sie weben, muss ich es doch anschauen. Ich bin zwar pensioniert, aber korrigiere weiter. Jetzt habe ich aber auch einen 'Auftrag', dass ich den Auftrag von 4 Gobelins, die bei meinen Schülern bestellt sind, 'dirigiere'. Diese Dinge sind schwer zu verstehen, wenn man nicht die hiesigen Verhaltnisse kennt." Ferenczy N. levele R. Viebrock-nak, 1957. II. 16.

93. TARJÁN István: Ferenczy Noémi örökösei. Petőfi Népe, 1958. jan. 25.

**Judit Pálosi: Ereignisgeschichte des künstlerischen und pädagogischen Wirkens von Noémi Ferenczy**

Im vorliegenden Aufsatz werden aufgrund von in Ungarn und im Ausland zugänglichen Dokumenten (Katalogen, Ausstellungskritiken, persönlicher und amtlicher Korrespondenz, Urkunden und Aufzeichnungen) die künstlerische Laufbahn und die pädagogische Tätigkeit von Noémi Ferenczy nachgezeichnet.

Die grosse Erneuerin der Kunst des gewebten Wandteppichs in Ungarn, die in der Künstlerkolonie von Nagybánya aufgewachsene Noémi Ferenczy trat nach ihren Studien in Paris 1919 zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Sie entwickelte ihren persönlichen Stil im Lauf der 20-er Jahre. Die Werke aus dieser Zeit sind dem pantheistischen Zweig des Symbolismus der Jahrhundertwende verpflichtet.

Die Künstlerin übersiedelte 1932 von Nagybánya nach Budapest und schuf ihre Werke mit den Ansprüchen der *grand art* eigenhändig in Handwerkertechnik. Diese Werke wurden in erster Linie im Ausland richtig eingeschätzt.

In den Werken aus den 30-er Jahren, aus ihrer künstlerischen Reifezeit, geht es der Künstlerin darum, die innere Struktur sehen zu lassen. Im Jahr 1934 erscheint der erste – und bis zu ihrem Tod einzige – selbständige Band, der ihrem Schaffen gewidmet ist, die Monographie von Charles de Tolnay. Neben Gruppenausstellungen werden aus ihren Werken 1935 in Holland, 1937 in Budapest selbständige Ausstellungen veranstaltet. Im Jahr 1942 kauft ihr das Victoria and Albert Museum den Teppich „Schwestern" ab.

Sie erhält nach 1945 Aufträge von offiziellen Stellen, denen auch hohe staatliche Auszeichnungen folgen (Kossuth-Preis, Verdienter Künstler). 1951 wird sie an die Hochschule für Kunstgewerbe berufen: ihr untersteht das Lehrfach Gobelin. Die letzte grosse Ausstellung zu ihren Lebzeiten, im Herbst 1956 im Nationalsalon, konnte ihre künstlerische Laufbahn in ihrer ganzen Breite und Vielfalt repräsentieren.

Kontha Sándor

# A HORTHY-KORSZAK ÉPÍTÉSZETÉRŐL AZ ELVEK ÉS TÉNYEK TÜKRÉBEN

„Budapesten éppúgy, mint más kultúrnemzetek fővárosában, a renaissance és ennek különböző válfajai képezték a vezető stílust a múltban és képezik a jelenben is" – mondta 1925-ös akadémiai székfoglalójában a századforduló nagytekintélyű magyar építésze, Hauszmann Alajos. Előadásában kifejtette egyebek között, hogy a középületek és a lakóházak – „az egyszerű polgári hajléktól a legfényesebb palotáig" – ennek a stílusnak az elveit követve elégíthetik ki a praktikusság és a kényelem kívánta követelményeket. Szerinte az építészet a jövőben is csak „hisztorikus alapon haladva" tudja megoldani feladatait.[1]

Hauszmannak ebben természetesen – sem előre-, sem visszatekintve – nem volt igaza, hiszen a korszerű hazai építészeti törekvések jelenlétét és létjogosultságát már a századforduló idején komoly eredmények jelezték, nem is beszélve a későbbi fejlődésről. Vélekedése azonban rávilágít az időszak legmagasabb tudományos köreinek szemellenzős konzervativizmusára, sőt arra a lépéshátrányra is, amellyel ez az elmélet a hivatalos építészet tényleges tendenciái mögött kullogott. Az államilag favorizált stílus ugyanis – persze a historizálás és eklektika innen is, onnan is merítő szellemében – legfőképpen a neobarokk lett. „Trianon neobarokk építészetének a társadalom neobarokk gondolkodásmódja felelt meg" – írta e kérdésről Szekfü Gyula. „Az új képződményben van valami ressentiment-féle, mely a forradalmak népbarát frazeológiája reakciójaként fordul el a szegény embertől, s még ha számára akar is alkotni, akkor is a barokk úri, nagyúri formáiban teszi azt."[2] De elevenre tapintott Farkas Zoltán is – s jól jellemezte a kultúrpolitikának az építészetben játszott szerepét –, amikor Klebelsbergről szólván ezeket írta: „Középületek emelésénél a történelmi stílusok alkalmazásához ragaszkodott. Meghatározta, hogy ha egy magyar városban néhány jó régi barokk épület van, mint Székesfehérvárott, vagy klasszicista, mint Szombathelyen, akkor ott ilyen stílusban kell az általa tervezett épületeket megalkotni. Esetleg ugyanaz az építész tehát kaméleonszerűen, ma ebben, holnap abban a modorban dolgozzék. Legyen román, gót, barokk vagy klasszicista, csak éppen valahogyan mai építész ne merészkedjék lenni."[3]

Ilyen körülmények között a korszerű törekvések nehezen kaptak új erőre. A húszas évek dominálóan historizáló-konzervatív építészetének gyenge lábakon álló elméletét és meglehetősen erőteljes gyakorlatát azonban az évtized végétől kezdődően mind hatásosabban támadta és bomlasztotta az új építészetet követelő, egyre magabiztosabb és meggyőzőbb elmélet és – a harmincas évektől is inkább csak a magánépítkezések területén érvényesülő, bizonyító – korszerű gyakorlat. Genthon István sok szempontból joggal írhatta 1933-ban: „A hivatalos építészet háború utáni tevékenysége elérkezett az évadvégi mérleg elkészítéséhez, az elszámoláshoz."[4] Ami ezután következett, az már a konzervativizmus vonatkozásában sem volt ugyanaz, mint korábban.

Korszakunk historizáló stílusa persze már az első évtizedben is különbözött a századforduló pompázatos eklektikájától, de nem csupán és – lényegét tekintve – nem is elsősorban a barokk téralakítás és architektonikus formakészlet jelzett követésében, szemben a megelőző reneszánsz kultusszal, hanem mindenekelőtt az itt is ható általános lehiggadásban (ez a szerényebb lehetőségekből és feladatokból is következett), bizonyos egyszerűségre törekvésben, a történeti formák olykor szinte csak jelzésszerű, díszítményes alkalmazásában. A „modernség" követelménye tehát lassan tért hódított az ekletikában is, s annak

kimúlását jelezve, utolsó fázisában sajátosan kompromisszumos, voltaképpeni őseit is megtagadó vagy elfelejtő, „modern" történelmi stílussá alakult.

Nem tagadható, hogy ez a kompromisszumos ekletika számos megbecsülésre érdemes eredményt is hozott. Már a korabeli értékelések, de a későbbi művészettörténeti összefoglalások is ilyenként emelik ki például a szegedi dóm-tér barokk szellemű kialakítását (Rerrich Béla). Genthon szerint ez egyenesen „nagy tett volt, amelynek ereje sokáig eleven marad". Hasonlóan a kiemelt példák között szerepelnek a finom ízlésű Wälder Gyula neobarokk épületei, Hikisch Rezső, Györgyi Dénes, Málnai Béla és mások múltbeli stílusokat követő, mégis egyéni hangvételű, s a korszerűség követelményeit is kielégíteni szándékozó épületei.

A különböző stílustörekvések egymástól való szigorú elhatárolása – éppen az általánosan és egyre inkább kompromisszumosnak mondható jellege miatt – voltaképpen alig lehetséges. Ennek ellenére eléggé határozottan körvonalazódik a „korszerűen és magyarul" építés gondolatát ápoló építészek tevékenysége. Képviselői főleg – a hazai művelődés egyéb területeinek számos reprezentánsával, köztük Bartók Bélával együtt – az 1928-ban alakult Lechner Ödön Társaságban tömörültek. Céljaikról már maga az elnevezés fogalmat ad. Legjobb eredményeik végső fokon a fentebb jellemzett, ún. modern történelmi stílusban alkotók munkásságához hasonló szintet mutatnak, hiszen a különbség közöttük elvileg sem nagy: ők csupán mintegy negyedszázaddal korábbra nyúltak vissza mintaképeket keresve. A példákat azonban ők is meglehetősen szabadon értelmezték. (Medgyaszay István, Szivessy Tibor, Jánszky Béla, Árkay Aladár stb.) A korszak utolsó harmadában, a nacionalista tendenciák felerősödésével, a tág jelentésű magyar jelleg helyett a népi-paraszti építészet követésére tevődött át a hangsúly, s ezzel voltaképpen az egész irányzat jelentős változáson ment át. Többoldalú nemzetközi hatás, de különösen a német, Heimatsil befolyása is lemérhető ebben. Sajnos, a népi építészet lényegének megértése helyett – amit a modern építészet legjobbjainál érzékelhetünk – itt az esetek többségében inkább csak bizonyos formák, megoldások külsőséges átvételéről, stilizálásáról van szó. (Rimanóczy Gyula, Wanner János, Padányi Gulyás Jenő, Miskolczy László stb.)

Ezekkel az irányzatokkal szemben „az új építészet a tradíciókkal való teljes szakítás jegyében indult. Mindenekelőtt elveti a monumentalitás és reprezentáció évezredes törvényeit" – írta 1930-ban Fischer József,[5] visszatekintve az újat akaró építészek két esztendővel azelőtti összefogására, a Svájcban elindított, elveket tisztázó, programot adó kongreszszusok sorára (CIAM), és az 1929-ben megszervezett nemzetközi bizottság (CIRPAC) tevékenységére. E szervezetek magyar képviselői voltak a közös elvek legkövetkezetesebb hazai tervezői és megvalósítói (Molnár Farkas, Fischer József, Preisich Gábor, Bierbauer Borbiró Virgil stb.). „Amire már több mint száz éve nem volt példa, teljesen önálló, megalkuvásmentes, egységes építészet tört magának utat a világ minden részében" – szögezte le Preisich Gábor 1931-ben. Rámutatott arra, hogy a modern építészet nem stílus (jelezve ezzel magától a szótól való idegenkedést is), mint ahogy semmilyen kor egyéni építészete nem volt „stílus" a maga idejében, „hanem a kor gyakorlati és szellemi követelményeinek természetes megoldása."[6]

Hasonló elveket hangoztattak mások is, világosan látva, hogy az új építészetet nem a mindenáron való új keresése, hanem a kor parancsoló szükségletei hívták életre. Az építőtechnika első világháború utáni rohamos fejlődése, az új anyagok és szerkezeti lehetőségek gyors és széles körű elterjedése segítette a korábbitól különböző feladatok és igények mind tökéletesebb kielégítését.

Mint a világon szinte mindenütt, a háború utáni élet – és így az építészet – egyik legnagyobb problémája nálunk is az óriási méretű lakásínség lett. Az új építészet élharcosai



27. Francsek Imre: Széchenyi strand, 1928.

28. Medgyaszay István: Baár-Madas leánynevelő intézet, 1928.

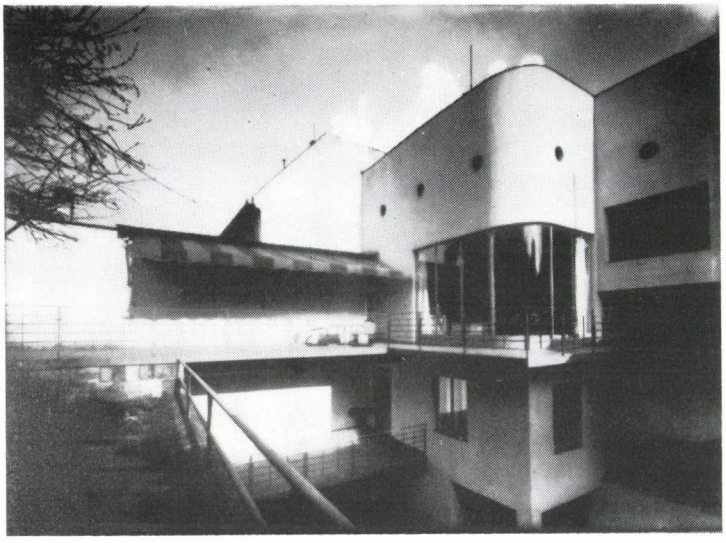




29. Kozma Lajos: Villa a Rózsadombon, 1932.

30. Árkay Bertalan és társai: A Köztársaság-téri OTI bérházcsoport, 1933.





31. Molnár Farkas: Lotz K. utcai bérvilla, 1934.

Lauber László: Iskola utcai bérvilla

32. Rimanóczy Gyula: A pasaréti rk. templom, 1934.






33. Rimanóczy Gyula: A Dob utcai postapalota, 1939.



34. Körmendy Nándor–Gerlóczy Gedeon: OTI baleseti kórház, 1940.

35. Hidasi Lajos – Papp Imre: Az óbudai Árpád gimnázium, 1940.



– akiket hivatalos és konzervatív oldalról nem teljesen alaptalanul tekintettek kommunista-gyanúsnak – erről cikkeztek a legtöbbet, ezt tekintették tevékenységük centrális kérdésének, ebben is követve az építészet egyetemes törekvéseit, a nemzetközi kezdeményezéseket. Mindenekelőtt a kislakások, kislakásos telepek, tehát a tömegek lakásigényeinek kielégítési lehetőségei foglalkoztatták őket, sajnálatosan persze – s ez nem rajtuk múlott – az elvek és polémiák szintjén maradva.

A háború utáni első állami épületek is bérházak voltak (Bethlen-udvar, Ráday utcai bérház stb.). Ezek építését, mint az egyéb állami – városi – közületi építkezéseket általában, a népszövetségi kölcsön tette lehetővé. Annak egy kis hányadát, mintegy 15%-át ugyanis ilyen és hasonló jellegű (közegészségügyi, közoktatásügyi stb.) beruházásokra fordították. Az egyik bérházban 98 lakás volt, erre „nem kevesebb, mint 13 500 kérvényt nyújtottak be, közöttük több mint ötezer igazán súlyos helyzetben lévő és tényleg nélkülözést szenvedő egyén részéről."

1926-ban a főváros 1334 lakást építtetett, nyolc ún. bérpalotában. A benyújtott igénylések száma 12 000 volt. A pályázók tolongása nem csökkent a következő évben sem. „A lakásszükséggel és a lakásínséggel mint tényezővel, sajnos, még mindig számolnunk kell... Társasház, kertváros és a többi új fogalom mind szép évtizedes jelszavak, de talán nem is egyebek annál" – állapította meg 1928-ban Czakó István.[7]

Az új építészet képviselői, szakmai és szociális tekintetben egyaránt bírálták a főváros kislakásépítési kampányát. Fischer József „páratlan tervszerűtlenséggel lefolytatott akciónak" nevezte, s kifejtette, hogy azonos költséggel legalább 30%-kal több, jó minőségű, korszerű kislakás lett volna építhető. Ő mondta ki azt az igazságot is, hogy a lakáskérdés csak része az általános szociális problémáknak, és így azt önmagában megoldani lehetetlen.[8]

A modern európai építészet legkiválóbbjait hasonló felismerés és az ebből fakadó reménykedés késztette arra, hogy a húszas-harmincas évek fordulóján a Szovjetunióban vállaljanak munkát, vegyenek részt városok, középületek tervezésében, legalábbis a 30-as évek elején bekövetkező bel- és kultúrpolitikai változásig, amit az építészetben a klasszicizáló eklektika követelése és eluralkodása jelzett. A hazai avantgarde képviselői pedig ennek a felismerésnek a tudatában vetették papírra, tették közszemlére terveiket, olykor – mai távlatból szemlélve is – utópisztikus elképzeléseiket „kolházról", korszerű munkáslakásokról, lakótelepekről. Aminek megvalósítására viszont ténylegesen módjuk nyílt, az ezektől a tervektől eléggé távol állott: társasházak, kisebb lakóházak, kertes villák, nyaralók építése, általában és zömében a vagyonosabb rétegek lakásigényeinek kielégítése volt ez. Az ilyenfajta lakásépítések, mint üzleti vállalkozások számára előnyösnek bizonyultak a kedvezőtlen gazdasági viszonyok: a tehetősek, az újgazdagok tőkéje már az infláció évei alatt, majd a gazdasági válság és a háború idején is építkezésekbe menekült.

Korszakunkban hiányoztak a városképeket döntően meghatározó nagy építkezések, volt viszont néhány épülettípus, amelynek feltűnése, kialakítása erre a negyedszázadra különösen jellemző: repülőterek, sportcsarnokok, uszodák, strandok, üdülőszállók, mozik, rendelőintézetek, kórházak, iskolák épültek – főleg az időszak második felében – az igények és a funkció kívánta korszerű formában. Az új építészet erejét, térhódítását a 40-es évek elején már néhány miniszteriális jellegű középület is jelezte. A hivatalos körök e téren mutatott engedékenységét mindenekelőtt a racionalista olasz építészet hatása magyarázza.

A kibontakozó korszerű építészet első szakaszát leginkább a tiszta funkcionalizmusra való törekvés, szinte a sterilitás jellemezte. Később a legjobbaknál, az elvek legkövetkezetesebb megvalósítóinál is oldódott ez a szigorúság, anélkül azonban, hogy az alapelvek csorbát szenvedtek volna. Más volt a helyzet azoknál, akik a mozgalom elterjedésével, abban divatot látva, átvettek bizonyos részeredményeket, külsőségeket, s ezzel nem kis mértékben

kompromittálták az elveket is. A harmincas évek második felében már nemzetközi fórumokon is időszerűnek látszott a modern építészet alapvető indító okainak újbóli meghatározása. Ezen okokat feltárva és magyarázva, zürichi előadásában Breuer Marcel párhuzamot vont a más tekintetben is, sokak által és sokszor emlegetett népi építészet, népművészet, meg a modern mozgalom között. Szerinte mindkettőre az elfogulatlan szemlélet és kiindulás, az elemek és formák személytelen jellege, a tipikusra, a divattalanra és a szükségszerűen fejlesztettre való törekvés jellemző. Fontos mozzanatként emelte ki ugyanitt a töretlen elemek, az ellentétek összekapcsolását. „Természet és lakás, munka és magánélet, tömeg és levegő, csillogó fém és puha szövet, élő szerves lények, emberek, növények, szemben a sima fal merev felületével." Ismételten hangoztatta, hogy nem a mindenáron való új elérése a fontos, hanem annak megtalálása, ami megfelelő, ami az igazi és helyes, ami viszonylag teljes és tökéletes. „A modern mozgalomban az 'új' csak célhoz vezető eszközként, munka- és nevelési módszerként értékelendő, nem pedig célként, mint például a divatban."[9]

L. J. Oud, a neves holland építész F. A.-hoz intézett levelében[10] – véleményt mondva annak ház-tervéről – az előbbiekkel teljesen egybevágó nézeteket fejtegetett: „Egy gépalkatrészekből összeállított csendélet a felületes szemlélő előtt modernebbnek látszik, mint egy gyümölcs csendélet és ugyanúgy egy ház, amelyen a modern anyagok provokálóan hatnak, az első pillanatra modernebbnek tűnik, mint az olyan ház, amelynél megkísérelték az anyagokat szeretetteljesen feldolgozni és betagozni. Az ilyen modernségnek azonban a valóban modern szellem lényegéhez igen kevés köze van s én nem hagyom magam ettől a felfogástól megfélemlíteni."

A századforduló európai színvonalú magyar építészete korszakunk indulásakor nagy törést szenvedett. A harmincas évektől kibontakozó új tendenciáknak köszönhetően azonban, az igazán jelentős építészeti feladatok hiánya, a gazdasági és politikai nyomás ellenére építészetünk – legalábbis építészeink és építőiparunk felkészültsége, fejlettsége, nagyobb erőpróbákra való alkalmassága tekintetében – fokozatosan ismét felzárkózott az európai átlaghoz. Sokaknak az a reménykedése viszont, hogy a kor esztétikai zűrzavarából, a különböző művészeti törekvések áttekinthetetlennek látszó dzsungeléből az új építészet racionális elvei mutatják majd a kivezető utat, mivel az új építészet magához vonzza és igazítja majd a képzőművészet többi ágát, a festészetet, szobrászatot, nem vált valóra. A Bauhaus tiszta funkcionalizmusát vallóknál éppúgy, mint a könnyedebb, szabadabb francia igazodásúaknál már az elvek is, de voltaképpen mindkettőnél a korlátozott lehetőségek szabtak eleve határt az összművészeti próbálkozásoknak. Nem vonatkozik ez a szorosabban vett berendezésekre, bútorra, lakástextilre stb., általában az ún. belső építészetre. Az előrelépés ezen a téren jelentős volt, noha széleskörűnek nem nevezhető.

A különböző művészeti ágak viszonylag legteljesebb, tudatosan és a befogadó épülettel rokon szellemben kialakított együttesével az egyházművészetben találkozhatunk. Ezek azonban, mint maguk az épületek is, inkább kísérleteknek, mint valóban kiforrott, egységes, tiszta koncepciót tükröző eredményeknek tekinthetők, s a művek külön-külön sem képviselik, sem eszmeileg, sem a kvalitás vonatkozásában, a korban lehetséges legmagasabb szintet.

A korszerű profán építészet és képzőművészet agitatív célú összekapcsolásának példáit legelébb az olasz építészet teremtette meg. (Itt hozták először azt a rendelkezést is, hogy az építészeti beruházások bizonyos ezrelékét képzőművészeti alkotások finanszírozására kell fordítani.) A példát – a helyi szellemhez és direktebben a múlt századi klasszicizmushoz igazodva – hamar követte a német művészet. Nálunk szintén lemérhető a példa követésének szándéka, a lehetőségek azonban – mondhatni szerencsére – ezen a területen is korlátozólag hatottak. Így nagyobb számú, s főleg igazán jelentős összművészeti produktumok-

kal nem találkozhatunk a korszak hazai művészetében. Legfeljebb építészet és szobrászat néhány szerencsésnek mondható összekapcsolását emelhetnénk ki, csekély kivételtől eltekintve ezt is leginkább a mérsékelten haladó jellegű, kompromisszumos építészet és plasztika képviselőinek munkásságából.

JEGYZETEK

1. Akadémiai Értesítő, 1925. 49.
2. SZEKFÜ Gyula: Három nemzedék és ami utána következik; Bp., 1934. 410.
3. FARKAS Zoltán: Gróf Klebelsberg Kunó képzőművészeti politikája. Nyugat, 1933., 321–324.
4. GENTHON István: Háború utáni középítészetünk stílusa. Magyar Szemle, 1933., 357–363.
5. FISCHER József: Internacionális új építészet és a lakáskérdés. Munka, 11., 12. sz. 346–347, 376–378.
6. PREISICH Gábor: A Cirpac és a modern építészet. Magyar Szemle, 1931. 47.
7. CZAKÓ István: Lakáspolitika és építkezés. Magyar Szemle, 1928. 336–344.
8. Lásd: 5. sz. jegyzet.
9. Az új építészet problémaköréből. Munka, 54. sz. 1709–1717.
10. Uo. Az F. A. monogram – így utal rá a Munka idézett cikke – minden bizonnyal Forbát Alfréd nevének rövidítése.

**Sándor Kontha: Über die Architektur der Horthy-Ära – im Spiegel von Prinzipien und Tatsachen**

Der erste Weltkrieg, die darauffolgenden Revolutionen von 1918 und 1919 sowie die allmählich erstarkende Konterrevolution unter dem Reichsverweser Konteradmiral Miklós Horthy (1921–1944) drückten der Entwicklung der verschiedenen Kunstgattungen, darunter auch der Entwicklung der Architektur in Ungarn ihren Stempel auf. Vorübergehend erstarkte sich wieder der eklektische Historismus, später waren die Produkte der offiziellen Architektur vom Neobarock geprägt. Wie der Historiker Gyula Szekfü formulierte: „Der neobarocken Architektur Trianons entsprach eine neobarocke Denkweise der Gesellschaft."

Zwischen den offiziellen Theorien und der Praxis der Architektur zeigten sich erhebliche Widersprüche, naturgemäss waren aber die Gegensätze zwischen der tatsächlichen Architekturpraxis und den zeitgemässen Anforderungen noch stärker. Bei einigen Kompromisslösungen ist es dennoch erkennbar gelungen, die modernen Erfordernisse mit den offiziellen Vorschriften einigermassen in Einklang zu bringen. Die zeitgemässen Forderungen konnten nur vereinzelt, und eher nach Mitte der 30-er Jahre deutlicher zur Geltung kommen.

Im vorliegenden Beitrag wird nach Gegenüberstellung der Prinzipien und der Tatsachen eine kurze aber umfassende Darstellung dieser Umstände geboten.

Beke László

# BERCZELLER RUDOLF SZOBRÁSZATA

„Olyan szerkezeti és formai megoldásokra törekszem, amelyek alkalmasak lennének a korunkban jelentkező, újra, meg újra felbukkanó, általános jellegű 'drámai' történések – 'kifejezések' – megmutatására.

Ezek a fa- és fémmunkák ebben az évben készültek. Igyekeztem a már említett 'drámai' mozgásokat kifejezni egyszerű vázszerkezetekkel és egyúttal a formák bonyolódottságával. És igyekeztem a világot 'szerkesztő' erőösszefüggések 'egyszerűségét', ugyanakkor az ezen 'belül' jelentkező részlet, az emberi világ, esetleges formavariációit jelezni. Idézőjeleket azért használok, mert a 'drámai', vagy a 'kifejezések', a 'szerkesztő', vagy a 'belül' stb. szavak itt már olyan színezetű fogalmak kifejezői, hogy szükségesnek tartom a mindennapi használatnál tovább mutató jelentésüket hangsúlyozni."

Berczeller Rudolf 1969-es kiállításának katalógusába írta le ezeket a gondolatokat. Ez volt az első kiállítása, 57 éves korában. A szövegben nincsen semmi különös – árnyalatnyit talán tudálékosnak hat (pedig csak nehezen találja a megfelelő kifejezéseket), és szűkszavúan elhallgatja azt a szorongató feszültséget, ami benne él, és ami szobrainak nyüzsgését, rohanását, burjánzását, osztódással szaporodását irányítja.

Berczeller mint „jelenség", a mindennapi, praktikus gondolkodás számára teljességgel érthetetlen. Művészeti életünkben alig lehet észrevenni jelenlétét – mintha harmad- vagy negyedrangú kismester volna; aki kap néha egy-egy kevéssé fontos megbízást, vagy kiállít pár szerény művet valamelyik országos tárlaton. A külvilág számára érthetetlen már az is, ha egy középszerű művész csinálja mániákusan a maga munkáját, és nem akarja észrevenni, hogy az égvilágon semmi igény nincs rá. Berczeller viszont pontosan felmérte a maga érvényesülésének lehetőségeit, a „társadalom" iránta tanúsított teljes érdektelenségét, és *ennek tudatában* tart ki rögeszmésen művészeti elképzelései mellett. Sőt, mégcsak nem is ez az igazán meglepő, hanem az, hogy rögeszméje nem más, mint *közösségi művészet létrehozása, a tömegek forradalmi lendületének megmutatása.* A szerény és semmitmondó szavak („a korunkban jelentkező, újra meg újra felbukkanó, általános jellegű 'drámai' történések") ennyit jelentenek – nem többet és nem kevesebbet. Berczellernek meggyőződése, hogy a forradalmi pátosz napjainkban is megszólaltatható és jelrendszere a társadalom számára most is tartalmassá tehető. Talán van is némi idealista naivitás ebben a hitben – másként hogyan lenne érthető, hogy művészete mégis egyéni érvényű maradt? A dogmatizmus éveiben egy ilyen programmal könnyűszerrel karriert csinálhatott volna.

Berczeller azonban nem mérhető az átlagos mércével. Lehet ugyan, hogy vannak gyenge alkotásai, pusztán ezeket ismerve talán még azt is hihetnénk, hogy középszerű szobrász. Természetesen az ellenkezője is bizonyítható számos kiváló művével. Mindenesetre művészetének súlypontja nem az egyes szobrok plasztikai kvalitásaira esik, hanem az eddigi életmű egészére, vállalkozásának akár a szó szoros értelmében is megdöbbentő, minden „realitásérzéket" nélkülöző méreteire. Műteremnek használt lakószobájában elképesztő mennyiségű kisplasztikát találunk, melynek legtöbbje öt-tíz-húszalakos kompozíció, eddigi főműve pedig, a fából készült Dózsa-csoportozat, mennyezetig és faltól-falig betölti a teret, rendesen fel sem állítható, szétszedés nélkül a szobából ki sem vihető. Pedig ő nem akar itt megállni, ennél is nagyobb szobrokat tervez. Majdnem minden kisplasztikája csak vázlat egy (?) nagy kompozícióhoz. (Már csak ezért sem szerencsés önálló szoborként tekinteni őket.) A nagyobb szobrok elkészítése előtt azonban arra volna szükség, hogy a már meglévő nagy csoportot legalább meg lehessen nézni...*

*Fentiek az 1975-ös állapotra utalnak, amikor a művész még az I., Kosciuszko Tádé utcában lakott.

Valóban megalomániával állunk szemben? Ez a tanulmány elsősorban erre a kérdésre keres magyarázatot. Annyit azonban már most leszögezhetünk, hogy ha megszállottság élteti is Berczeller művészetét, nem él aránytévesztésben. Az arányokat *ő* látja helyesen.

Igaz, már pályájának „külső" története, életrajza is sokban eltér azoktól az utaktól, melyeket a mai magyar szobrászat mesterei végigjártak. Berczeller Rudolf 1912. január 2-án született az Árva megyei Trsztenán. Édesapja ekkor már felül volt az ötvenen. A kisfiú egy éves volt, mikor a család Budapestre költözött. Ettől kezdve Berczeller itt élt mind a mai napig – eltekintve a számára egyébként sorsdöntőnek bizonyuló rövidebb megszakításoktól. Miután ugyanis elvégzi az Iparrajziskolát (1927–31), és beiratkozik a Képzőművészeti Főiskolára, egy év után, 1932-ben váratlanul otthagyja Vaszary festőosztályát, és elindul gyalog – Afrika felé. Végcélja az Egyenlítő (miért pont az Egyenlítő?), ahova sohasem jut el, viszont eljut – rengeteget nélkülözve, többször az éhhalál küszöbén, életveszélyek közepette és egy fantasztikus hallucináció élményében részesülve – Algírba, Tuniszba és Észak-Afrika más vidékeire. Ide másodszor is visszatér, de az Egyenlítőt most sem éri el. Ismétlődő utazásai során bejárja – leginkább gyalog – Olaszországot és Dél-Franciaországot. 1936-ban egy verekedés következtében kiszáll egy indulófélben levő vitorlásról, melynek úticélja India lett volna, és végképp hazajön. „Kalandvágyból" fogott kezébe vándorbotot, de a kalandozás motívumai homályosak: „azt mondtam, lemegyünk a Szaharához, átmegyünk a Szaharán, egy karaván hoz csatlakozunk, és aztán az Egyenlítő-Afrikában eltűnünk."

Hazatérése után kezd mintázni – útjai során csak rajzolgatott –, sógorától, Szőllősy Endrétől tanul. 1939-ben minden addigi művét elpusztítja. Hogy miért? Nem tudja magának sem pontosan megmagyarázni.

Az egész világháborút végigcsinálja munkaszolgálatosként. Borzalmas gyaloglás után, a szó szoros értelmében haldokolva érkezik haza a Kárpátokból, 1944-ben. 1945-ben lép be a kommunista pártba, mellyel már a háború előtt is kapcsolatban állt. Megélhetési forrásként alkalmazott grafikai munkákat vállal, térképeket, katonai terepasztalokat készít, fényképet retusál. Csak az 50-es évek elejétől kezd szobrászként szerepelni országos kiállításokon, pályázatokon, nem különösebb sikerrel. 1956–57 táján – így látja visszatekintve, és ekkori vázlatai is igazolják – rátalál egy olyan plasztikai-szerkezeti gondolkodásmódra, mely egy biztos monumentális szobrászi pálya megalapozása lehetne. Meg kellene csinálnia néhány elképzelését nagy méretekben, hogy igazolva lássa önmagát, azonban nem tud dönteni, és a vázlatok mind a mai napig vázlatok maradnak. Kap ugyan egy más természetű, kisebb megbízást – bányászfigura egy budai ház homlokzatára; elkészül 1958–59-ben –, ám munkáját „formalizmusnak" találják, s magától értetődően nem halmozzák el további megrendelésekkel. A következő másfél évtizedben mindössze hat köztéri szobrot készít, mindegyikben csak töredékét megoldva az őt valóban foglalkoztató művészi problémáknak: a miskolci Nehézipari Műszaki Egyetem aulájának mennyezetdomborművét (1961), a székesfehérvári Vörösmarty Színház mennyezetét (1963), a Fészek Klub kupoláját (1964–65), a bronz *Táncoló nők*et az Országos Korányi Tbc-intézet kertjébe (1971), egy *Anya gyermekkel* kompozíciót a szombathelyi óvoda-napközibe (1974) és végül a *Nőt mandolinnal* a nyíregyházi szabadtéri színpad mellé (1974–75).

Igen könnyű lenne azt mondani, Berczeller pártjára állva, hogy „ismét egy meg nem értett művész", akit természetszerűleg nem tud befogadni egy társadalom, melynek művészeti igényei intézményesített csatornán futnak keresztül, és elégülnek ki. Berczellernek olyan monumentális művészet az eszménye, mint a majáké volt és olyan hagyományon alapuló, közösségi jellegű, mint az egyiptomi. Nem panaszkodik különösebben, hogy ez a törekvése mégsem kap visszhangot a társadalomban, sőt azt mondja, hogy a művésznek sohasem szabad rákényszerítenie magát a közösségre, vagy eltartatnia magát vele. Ilyen

eszmei-morális alapon folytatott szobrászi tevékenységébe azonban idővel annyira beletemetkezett, hogy az már egyre kevésbé érdekelte, miként válhatnak művészi gondolatai valóban társadalmilag hatékonnyá. És ennek a mulasztásnak ő is tudatában van. Ha azonban még mélyebb összefüggésében keressük elszigeteltségének okait, eljuthatunk a lényegi kérdéshez: Berczeller művészetét éppen az igazolja, hogy vállalkozásával a lehetetlent súrolja. Hagyományt nem lehet programszerűen létrehozni, különösen akkor nem, ha a művészet nagy vonulata minden igyekezetével az újat akarja; nem lehet emlékművet létrehozni, ha nincs amit megörökíthetünk; egykor pozitív tartalmú, de kiürült szimbólumokat nem lehet újra feltölteni, ha nem áll a művész mögött az eszmét hordozó közösség. Berczeller azonban az utópista művészek közé tartozik, akik nem számítgatják a megvalósulás esélyeit, hanem egyszerűen hisznek benne.

Berczeller az eddigi szobraira úgy tekint vissza, mint egy modell-sorozatra, melynek minden tagja egy azonos (vagy hasonló) monumentális szerkezeti gondolat megoldására tett kísérlet. Nem életmű, mely szobrokból áll, hanem a szerkezet alakulásának folyamata. A magyar szobrászatban sok hasonló törekvés volt, mely azonban végülis beérte azzal, hogy befejezettnek formálta meg a kisméretű modellt. Ebből a kompromisszumból, szükség szülte erényből táplálkozhatott nálunk a „kisplasztika" műfaja. Berczeller azonban kisplasztikáit nem tekinti többnek vázlatnál, nem feledkezik meg arról, hogy mindenkor a monumentalitást kell célbavennie. Így, szigorú értelemben véve és néhány kivételtől eltekintve, „szobrászata" talán nem is létezik.

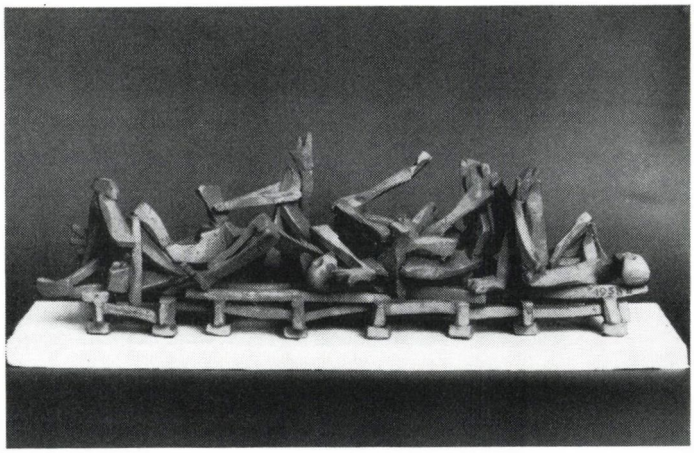
A monumentális szobrász a mindenkori társadalom hivatásos jelképtermelője. A monumentum emlékmű, melynek valós tartalma ma már nem az eredeti kapcsolatteremtés az örökkévalósággal, hanem a saját magunk múlthoz vagy jelenhez vagy jövőhöz való viszonyának dokumentálása. A monumentális szobrász eredetileg jelképeket, szimbólumokat, esetleg allegóriákat hozott létre, és ezen fáradozik ma is, a beváltnak hitt recept szerint: vedd a megörökíteni kívánt közösségi eszmét, és üsd fel hozzá a pátosz-szótár megfelelő címszavát (erő = szétterpesztett láb, ökölbeszorított kéz, előreszegezett áll stb.). Így azonban ma már nem jöhet létre igazi közösségi jelkép, legfeljebb jelkép-kövület, mert az „eszme" és hordozója közti viszony a lehető legdinamikusabbá vált. Berczeller ezért volt kénytelen más utat választani. Szubjektíve a nyomorúság, szenvedés és mártíromság emberi jelensége foglalkoztatta, a társadalomban pedig a tömegek mozgásának, a forradalomnak a pátosszal teljes sodrását érezte. Elfordult tehát a statikus, legtöbbször egyalakos jelképektől, és olyan rendszereket keresett, melyek a tömegek lendületét, majd egyre inkább magát az elvont értelemben vett lendületet (rohanást, szaporodást, burjánzást, ezerfajta szenvedő és szenvedélyes lüktetést) képesek hordozni. Rendszerei tulajdonképpen kapcsolási pontok hálózatai; vázszerkezetek, melyek szerinte a legalkalmasabbak az egyéni-emberi és a társadalmi-eszmei problémák befogadására. A gondolatmenetben az a legmeglepőbb, hogy nem metaforikusan, hanem szó szerint értendő: Berczeller szobrászi gondolkodásában, melynek látható folyamata a szerkezet-próbálgató „kisplasztikák" sora — a hordozó váz kialakítása *valóban megelőzi* a „tartalmat". A szerkezetek *várják*, hogy alkalmas pillanatban eszmékkel telítődjenek. Fő műve, a *Dózsa* is így jött létre.

Mindez nem jelenti azt, hogy Berczellert a radikális újító szerepében szeretném feltüntetni. Még az 50-es évek végén is sok hagyományos kisplasztikát készít, és később is gyakran használ hagyományos jelképi utalásokat (zászlóvivő alak, ember és gép stb.). Ezek azonban csupán jelzések a mindig elsődleges szerkezetben, melyek arra figyelmeztetnek, hogy a váz mindig készen áll valamilyen magasabbrendű elv hordozására. Tulajdonképpen a csoportkompozíció problémájából indult ki, és jutott el a szerkezetekig, melyek sorában minden újabb technikai eljárás újabb variációs csoportot jelent. 1956–57 táján kis kövér

táncoló nők fűzéreit készítette el agyagból, melyeknek változataiban kizárólag a csoport sűrítése vagy széthúzása érdekelte. Egy évvel később a szoborcsoport figuráiba – három lépő alak – már látszólag esetleges hasábformákat épít bele, nem azért, hogy absztrakt formát teremtsen, hanem, hogy a hasáb-figurákat egy alig rejtett vázszerkezetre fűzze. Egy *mauthauseni emlékmű tervé*ben (1958) pedig a hasábként megformált agyagvégtagok már annyira bonyolultan kapcsolódnak össze, hogy önmagukban alkotnak vázat – egymásra dobált hullák vázát –, mely alig különböztethető meg az őket hordozó ácsolt piccs gerendáitól. Berczeller ezzel rátalált az önelvű tartószerkezet, struktúra lehetőségére, melynek első változata: *a hasábokból álló rács*. A rács szerepe ebben az időszakban meglehetősen kétértelmű, mert a művész tulajdonképpen el akarja rejteni. Ahelyett, hogy egymásba lényegítené a megmutatott tartóelemeket és a hordozott figurákat, még jó ideig arra gondol, hogy a figuratív közlés lényegesen fontosabb – a néző akár észre se vegye, hogy a megformált embertömeget mennyire *konstruált* elv rendezi alakzatba. A térrácsként felfogott csoport érzelmi feszültsége azonban a hálózat csomópontjainak sűrűségével áll egyenes arányban, ami már elsősorban technikai kérdés – ezzel magyarázható, hogy Berczeller még az 50-es és 60-as évek fordulóján a hasábráccsal párhuzamosan néhány más technikai eljárással is kezdett kísérletezni. Ilyen volt a (szervesen) *mintázott agyagfigurák együttese*, olyan vékony végtagokkal, hogy a művész szemében már csak kizárólag a végtagokból kirajzolódó térbeli hálózatnak van jelentősége. Ebből a szerkesztési elvből következik néhány *drótvázas gipsz* kompozíció: az eljárás éppen fordítottja az előzőnek: a vázra rácsurgatott anyag testesedik meg annyira, hogy emberalakok együttese rajzolódik ki belőle. Már itt megfigyelhető, hogy a pusztán technikai eljárás mennyire összefügg bizonyos tartalmi vonatkozásokkal, hiszen a bonyolultan hajlított és megdöntött, sűrű drót hálózat nem véletlenül a rohanó tömeget jeleníti meg. Feltehetjük a kérdést: a tömegábrázolás korszerű formáját keresi-e a művész a térrácsokkal, vagy pedig a tömegábrázolás bizonyos sémái szolgálnak számára ürügyként, hogy térrácsokkal kísérletezzék? A válasz néhány évvel később fog beérni, amikor tudniillik a két probléma elválaszthatatlan egységgé fonódik majd össze.

Még mindig 1958-ban jön létre egy újabb szerkesztési elv, mely napjainkig kíséri végig az alkotót. Terrakotta egyedi figurákon vagy kettős-hármas csoportokon, részben vagy teljesen eltűnik a gerincoszlop-szerű váz, és maga *a testfelület válik geometrikus lapokból összerótt vázzá*. Még nem következetesen azonban – nem szerkezeti érvényre emelkedve. Három bohóc táncol összekapaszkodva (hasonlóképpen, mint a korábbi *Táncoló nők*) – testük, csúcsos süvegük az égetett agyag tektonikus törvényeit meghazudtoló módon háromszögű és négyszögű lapocskákból összeállítva. Zászlóvivők születnek ilyenformán, valamint egy különös haláltánc szereplői, a *Mártír*, az *Akasztott*, egy *Nyomorék*, és egy oszlophoz kötözött férfi. A *Mártír* már más, mint a bohócok. Teste egybefonódik a keresztszerű tartóval, a saját keresztje az, ami egyszersmind tartja; és ahol feltárul a tartószerkezet, ott a testet alkotó agyagdarabkák azonnal testrész-roncsokká minősülnek át. „A megbontott szobortestet is zártnak érzem – mondja a művész e szobrával kapcsolatban –: az elektron az atommag körül kering, de olyan gyorsasággal, hogy végül teret zár. Érzékeltetni akarom testi világunk össze-vissza foltozottságát..." A roncsolt test a *Mártír* lényege, aki viszont szenvedéseivel a közösségi gondolathoz tartozik, és mivel formailag ugyanaz az elv hozta létre, mint a *Zászlóvivők*et, így is létrejön a kapcsolat közte és a forradalom között.

A lapokból épített struktúra létrejön a drótvázból is, ha *a háló közeit borítja gipsz* (az absztrakt Chadwickre emlékeztető figurális csoportok tartoznak ide), vagy pedig *fémdomborítás* útján. Berczeller domborított torzói külön-külön megformált anatómiai „sejtekből" épülnek fel, néha belsejükbe rejtett vázzal, tehát készen arra, hogy az emberalak roncsokká essen szét, és megmutassa magában a második szerkezetet. Ez a technika megintcsak gondo-



36. Mauthauseni emlékmű terve. 1958. Terrakotta, 9x29x10,7 cm. A művész tulajdona. Fotó: Roboz László



37. A béke első napja (Bolondok hajója). 1966. Terrakotta, 13x32x25,5 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter



38. Papok felvonulása. 1966. Terrakotta, 12x31x 19,3 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter

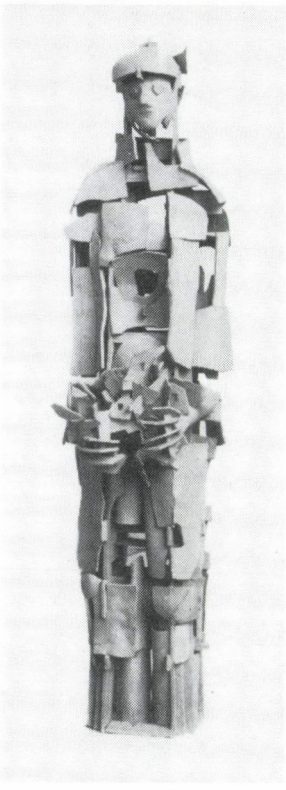


39. Marseillaise (Zászlóvivő csoport). 1966. Terrakotta, 12x13x26 cm. A művész tulajdona. Fotó: Roboz László.

40. Leviatán. 1967. Terrakotta, 11x29x 23,4 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter.





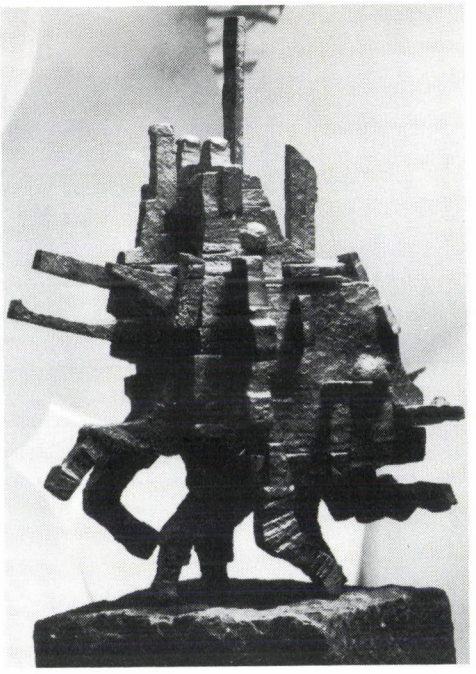


41. Karóbahúzott. 1968–69. Fa, 256 cm. A művész tulajdona. Fotó: Roboz László

42. Katona. 1967–68. Terrakotta, 28x25x102 cm. A művész tulajdona. Fotó: Roboz László.

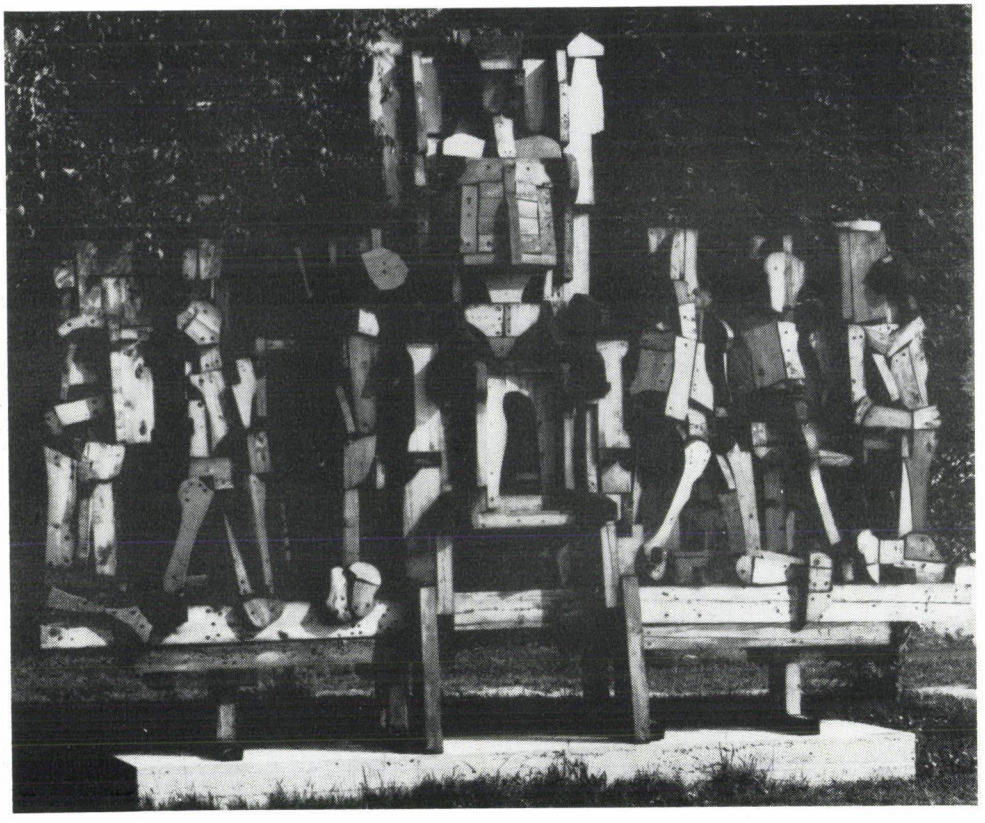
43. Rohanók. 1969. Bronz, 30x46x29,5 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter





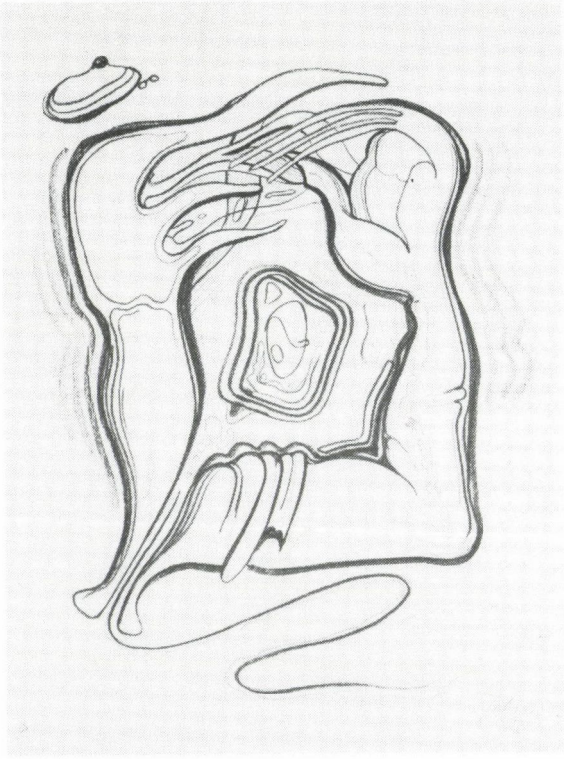
44. Tankemberek. 1969. Bronz, 33 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter.

45. Dózsa. 1972. Fa, 440x325 cm. A művész tulajdona. Fotó: Balla Demeter.

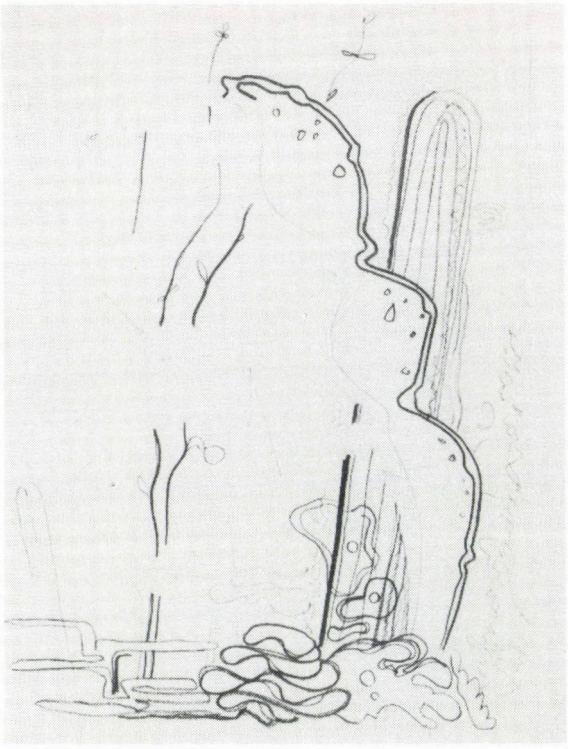




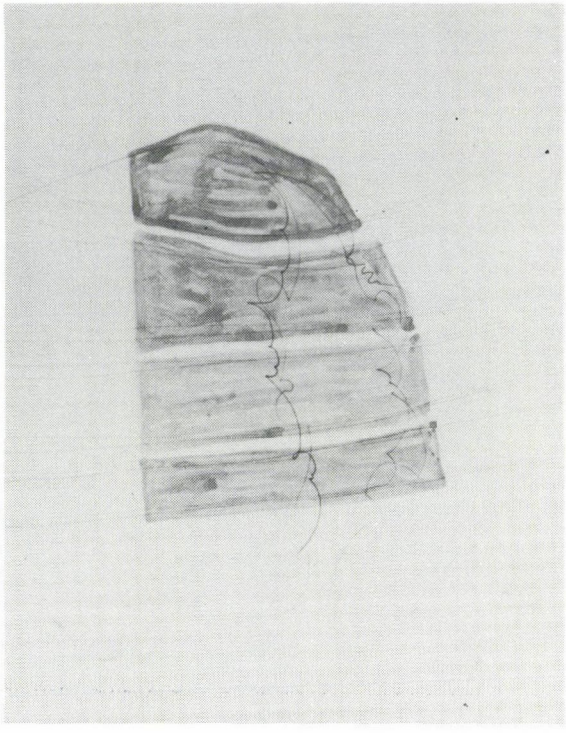
46. Fekete Nagy Béla: Kompozíció (Négerek) 1940. pittkréta 61x45,5 cm



47. Fekete Nagy Béla: Emlékezés, 1939, pittkréta, p., 59,5x46,8 cm



48. Fekete Nagy Béla: Kaktuszok, 1938, pittkréta, p., 59,5x41,5 cm



49. Fekete Nagy Béla: Polifónia II., 1947, akv. tus, p., 27,5x38,5 cm

lathordozó, közvetlen összefüggésben a kiszolgáltatottsággal és szenvedéssel, amit bizonyít a (hagyományos) rézdomborításban is vissza-visszatérő nyomorék-téma. Berczeller számára a bruegeli nyomorék ugyanolyan, mint a mártír: ha olyan, hagyományosabb formában jelenik meg, mintha egy ökölbeszorított kéz formájából lenne kifaragva, még akkor is két mankója dominál, mint valami testhez hozzánőtt tartó és támasz; ha pedig az érzelmi telítettség még jellemzőbb technikai megoldással találkozik, akkor a két mankó roncsokat hordozó állványzattá válik, a szobor pedig „szenvedésszerkezetté", akár a keresztfa-testű halálra-kínzott.

1964-ben Berczeller úgy érzi, megtalálta az ideális struktúrát. Az ábrázolás tárgya most valóban csak ürügy, az emberalak arra való, hogy testével széles és viszonylag vastag sávot képezzen, és többedmagával *párhuzamosan egymásratolt lapokból* szerkezetet alkosson. A karok, lábak szögletes hasábok, a fejek a hasábra ültetett agyaggömbök. Ez a rendszer azonban túlságosan egysíkú (a szó szoros értelmében), ezért a művész a párhuzamosokat merőleges síkokkal metszi át, így a szobrok alaprajzában koherens négyzetháló fedezhető fel. Mintha egy hajómodell bordázatát tartanánk a kezünkben – körülbelül 30 centiméteresek a kompozíciók –, a „bordák" összefüggő faltömegeket alkotnak, vagy egy önállósuló, merev mozgású élőlényt; a belőlük kiemelkedő rudacskák vagy gömböcskék éppen csak jelzik, hogy eredetileg önálló individuumok tömörültek itt össze. 1966-ra ebből a tömör, félig fal – félig ember tömegből a derékszögű rendszer megtartásával finomabb, bonyolultabb és feszültebb kompozíciós típus jön létre. A *Papok felvonulásá*nak groteszk fejfedőkkel jellemzett figuráit gerendázatra emlékeztető állványzat (tehát nem fal!) tartja össze, sőt alkotja, erre kerülnek a kis agyaglepények, amelyeket egyaránt értelmezhetünk vázkitöltő húsként vagy testet borító drapériaként. A két sorban, azonos magasságban elhelyezkedő fejek egyszerű agyaggolyócskák, rajtuk egy-egy lyuk a szem és a száj. Merev felállításukban van valami fenyegető – ugyanakkor furcsa kis arcuk komikussá teszi őket. Madárijesztők kórusa is lehetnének.

Meglepő az ilyen szobrokban, hogy – egyáltalán nem szobrok. Vagy legalábbis semmibe sem veszik a szoborkompozícióról szóló klasszikus meghatározásokat. Csak elölről lehet őket nézni, szinte bántóan frontálisak és vízszintesen terjeszkednek: hosszúak, túl alacsonyak. Ráadásul kétoldalt nincsenek is meggyőzően lezárva; még sokáig lehetne folytatni a figurák sorát, mintha valamilyen végtelenségig ismétlődő ornamentális fríz egyik szakaszát látnánk. (Berczeller ugyanezt az elvet fedezte fel Jancsó Miklós filmjében, a *Csillagosok, katonák*ban is: a forradalom lényegi teljességét sem szoborban, sem filmben nem lehet megragadni – csak „kivágás" érzékeltethet valamit belőle.) Állandó veszélyük a dekoratívvá válás – amit viszont ellensúlyoz a groteszk, a szobrászi nonszensz ténye. A kompozíció rendszere teljességgel ellentmond a terrakotta anyagszerűségének: a szobrász „úgy tesz, mintha" élő tömegeket aggatna egy fakonstrukcióra. Ebből is látszik, hogy valójában hatalmas, ácsolt faépítményekhez készíti a modelleket. Berczeller ezzel a struktúrával nem is csak kerítés-szerű, horizontális együtteseket épít, hanem fölfelé is tornyozza az állványzatra tapadó agyaglepényeket, mint *A béke első napjá*ban vagy a *Marseillaise*-ben (mindkettő 1966-ból). Az egyenlőszárú háromszögekbe foglalható kompozíciók szintén egynézetűek, de hasonlíthatatlanul drámaibbak a horizontális „felvonulásoknál". *A béke első napja* gúla olyan, mint Géricault festményén a Medúza tutaja, csúcsán a zászlóval, alatta a vonagló, kúszó, kapaszkodó emberi testekkel, alcíme: *Bolondok hajója*. A két, meglehetősen eltérő tartalmú cím jelzi, hogy Berczeller sohasem egyszeri eseményeket, vagy konkrét történeti alakokat akar megörökíteni, hanem a mindenben közös „mélystruktúra" izgatja. Jelen esetben az az általános, eufórikus életérzés, kirobbanó dinamizmus, mely bármifajta elnyomás vagy szorongás hirtelen megszűntéből fakad. Hihető, hogy a béke első napján az embertö-

megek úgy viselkednek, mintha bolondok volnának. Mintha valamilyen eddig ismeretlen törvénynek engedelmeskednének öntudatlanul. Lehet, hogy hasonló megszállottság vezérelte a babiloni torony építőit is. Nem tudjuk pontosan, hogy a gerendaváz egy épülő konstrukció állványzata-e, vagy egy romhalmazból mered csak elő – esetleg valóban egy őrült hajó árbócrendszere – a szobrásznak mindenesetre már azt a szerkezetet jelenti, melyre számos jelentéshordozó figuráját fölerősítheti. Technikailag ez a szerkezet áttört porcelán virágkosárhoz hasonlítható, de annak minden törékenysége nélkül.

A *Marseillaise*-nél, vagy másik címén *Zászlóvivő csoport*nál a zászló jelenléte arra mutat, hogy az alatta gyülekező tömeget határozott cél és eszme vezérli. A kompozíció ezzel a gondolattal a heroikus történeti tablók sorába illeszkedik, melynek jellemző példái: Delacroix: A Szabadság a barrikádokra vezeti a népet, Rude: Marseillaise, vagy akár az újabbkori tüntetés- és május elseje-ábrázolások. Berczeller szobrászi elgondolásában az a különös előképeivel szemben, hogy – többi zászlóvivőihez hasonlóan – a tömeg forradalmi lendületét konstrukcióként akarja felfogni. Mint A béke első napja, ez a konstrukció is a magasba tör.

Ugyanakkor Berczeller szobrain az állványzat kifejezetten arra való, hogy az emberalak rajta szenvedve küzdje magát felfelé. És amikor a váz-struktúra egyértelműen függőlegessé – toronnyá – válik (szerkezetileg annyira egyszerűen, hogy akár a vízszintes építmény élére állításáról is beszélhetnénk), ez maga a kín betetőzése: a *Katona* (1967–68) és a *Karóbahúzott* (1968). A két alak előzményei megvoltak már a korai *Mártír*ban vagy az *Akasztott*ban is, közelebbről pedig azokban az ülő figurákban (pl. *Jób* 1967), ahol a vertikálisan kiemelkedő, saját szánalmasságán meditáló alakon már alig felismerhető, hol kezdődik a váz, és hol a burok, vagy mi belőle a test, és mi az ülőalkalmatosság. A *Katona* nagyméretű terrakotta, valóságos építmény, de az egymás fölé épített agyaglapok paradox módon kubisztikusan széttördelt embert formáznak, aki föltárja belsejét és egyúttal elrejti csontozatát; mintha a maga roncsait tartaná kezében. Külsővé teszi, ami belső, így a néző, aki a feltárult ürességbe nyer csak bepillantást, ismételten a külső burokkal találja magát szemben. A *Karóbahúzott* – Berczeller első életnagyságnál nagyobb műve – egy döbbenetes anatómiai lecke és egy totemoszlop találkozása. Minden testrész – külső, vagy belső, vagy már nem is testrész – külön-külön van felaggatva a hatalmas favázra, mégis egyetlen, halál után vonagló test hatását kelti. Nem is karóbahúzás, hanem valami borzalmas csonkolás eredményei a fából faragott lepények. Az arcot koponya formájú maszk helyettesíti, így a személytelen szenvedés szobra áll előttünk, melyben a ráció-teremtette, kiszámított konstrukció és a szürreális organizmus elválaszthatatlan egységbe fonódik. A nagy fakonstrukció statikailag sem lebecsülendő teljesítmény. Viszonylag kis alapterületű, igen magas trónszék formájú állványzat alkotja belső vázát, de ezt szinte teljesen eltakarja a rengeteg ráapplikált, fából kifaragott testrész. Berczeller itt mutatja meg először, mivé válhat a kis agyag-, gipsz- vagy bronzmodell, ha a térben elszabadulhat.

A *Karóbahúzott* formailag logikus következménye az agyaglepényes építkezésnek, és még korábbról annak a technikai eljárásnak, mely során Berczeller fémvázra erősített fel finom dróthálóból hajlítgatott, majd gipsszel leöntött alakokat. A fakonstrukció lepényformái már úgy tekintik a testrészletet vagy anatómiai lenyomatot, mint valami kérget vagy drapériát, melyet gyűrni és csavarni lehet, így a domborulat egyetlen formán belül is átválthat önmaga negatívjába. Ebből az elvből viszont következik egy újabb sorozat – legszebb darabjaként a *Csodá*val (1974) az élén. A csoport háromszöges elrendezése *A béke első napjá*ra és a *Marseillaise*-re emlékeztet, de itt a zászlót a tömeg felett lebegő nőalak helyettesíti (tökéletes metafora, amennyiben zászlóból lett nő vagy antropomorf zászló egyaránt lehet), a rajongók viszont ugyanolyan, hófehéren lebegő és tekeredő „egydimenziós" lényekké

váltak, mint az, akire feltekintenek. Ugyancsak ennek a hajlítgatós formaelvnek a kevésbé eksztatikus megvalósulásai a szelíd és dekoratív nőalakok, melyeket Berczeller a 70-es években nagyméretű gipszből, majd bronzból megbízásos munkaként kivitelezett.

Más következmény adódik abból, hogy – ha jól megfigyeljük – a *Karóbahúzotton* egyetlen szöget vagy fém szerkezeti elemet nem találunk, csak a leghagyományosabb faillesztési megoldásokat: csapolást, faszögeket. Ez az illesztésmód ugyanakkor megjelenik a kisbronzokon is, részben megint csak teljesen „anyagszerűtlenül", másrészt, Berczellerre jellemző módon, azonnal szerkezeti érvényre emelve. Noha egyik-másik 1969-es bronzszobor korábbi agyag- vagy gipszkompozíciók közvetlen áttétele, a derékszögű eresztékek rendszerében mégis a kifejezőerő hallatlan növekedése figyelhető meg. A művész állandó heroikus témái, a *Rohanók*, a *Zászlóvivők* a bronzban nyerik el mindeddig legdinamikusabb, szinte robbanásig sűrített formájukat. A leleményesen illeszkedő csapolások az *embertömeget* valóban áthatolhatatlan és széttéphetetlen *szobrászi tömeggé* kovácsolják, társadalmi értelemben pedig elsöprő erejű és – számtalan kiálló nyúlványával – „ezerkarú", „ezerfejű" tömeggé. Berczeller fejlődésének ezen az állomásán kezdett el a kritika – nehezen találva a megfelelő skatulyát – „konstruktív expresszionizmusról" beszélni, maga a művész pedig teljes joggal József Attila Tömeg című versére hivatkozni. („A tömeg járó erdő-rengeteg...") A *Tankemberek* az a stádium, amikor a tömeg már több, mint fenyegetés: ágyúcső karjaival, baljós antennáival, örök-járó számtalan lópatájával inkább már embertelen gépi szörnyeteg. Különösen a gépszerűséget, az alkotóelemek hangsúlyozott illesztését tekintve érdemes itt Berczeller egyetlen, bár tartós magyar párhuzamára hivatkozni: Vilt Tiborra. Vilt azonban mindig mértéktartóbb, „szobrászibb", sohasem hatalmasodik el munkáin az a döbbenetes formakavargás, az egymás mellé tett elemek halmozása, a *sok* kézzelfogható megjelenítése, ami Berczellert annyira sajátossá teszi. Vilt „satufiguráihoz" képest Berczeller gépemberei kifejezetten barokkosak; egymásra merőleges, bonyolultan csipkézett sziluettrendszerük néhol a lombfűrészes bravúrteljesítményekre emlékeztet. (A teljesség kedvéért említem meg, hogy a gépembereknek kialakult két újabb, dekoratív változata is, az egyik bonyolult visszaöntéses eljáráson alapul, másiknál a fogaskerekekkel kombinált vékony bronzhálózatok a korai dróthuzal-gipsz pálcikafigurák rendszerét folytatják.)

Ha korunknak lenne egyetemes mítoszvilága, ennek egyik kentaurja, szfinxe vagy sellője nyilván a gépember lenne. Berczeller teremtményei ilyen értelemben mítikusak. Csak félig emberek, az énjük másik része a konstrukció. Így alakul ki a mai szobrászat egész metaforavilága is – melyhez Berczeller legnagyobb hozzájárulása kétségkívül a *Dózsa*-csoport. Dózsa György a magyar történelemben csaknem héroszi rangot visel. Alakja elválaszthatatlan a tüzes vastrónustól, Berczeller is ezt a vonását ragadta meg, amikor olyan uralkodó-figurát hozott létre, aki egybeépült a saját trónusával. A roppant méretű fakonstrukciónak már alig vannak emberi vonásai, mégis a közösségért elszenvedett gyötrelmes kínhalál emlékműve. Az anyagszerűtlen terrakotta- és bronzvázlatoknak ez volt az értelme: Berczeller most olyan, hatalmas ácsolt csoportozattá ültette át őket, mely áldozati oltár is egyben, és melyben összegződnek a korábbi gyötrődők, a mártírok és karóbahúzottak, a katonák, a széttépett testűek, illetve a száz meg száz tagból egyetlen apokaliptikus tömeggé összeállók, a forradalommal együttrohanók. Dózsa és társai nyújtották Berczeller számára azt a megtestesült eszmét, melynek hordozására összes korábbi szerkezeteit előkészítette.

A Dózsa-csoport egyelőre összezsúfolva áll egy kis szobában, mely térbeli határt szab a művész terjeszkedésének. Nyilvánvaló azonban, hogy Berczeller „megalomániájának" nem lehet megálljt parancsolni. Többen az ismerősei közül őrültnek tartják, aki képtelen alkalmazkodni a reális adottságokhoz. De őrültnek nevezhető-e Csontváry, a Merz-oszlo-

pát építő Schwitters, vagy az orosz szobrász, Erneszt Nyeizvesztnij, aki az egész kultúra, az egész emberiség történetének gigantikus monumentumát akarja megépíteni, 9 egymásbafonódó Möbius-szalag formájában és labirintusokkal a föld alatt (s amihez egész eddigi szobrászatát csak előtanulmánynak tekinti)? Nem őrültek: mindannyian utópisták – Berczellert is beleértve.

(1975. március–június.)

IRODALOM

FRANK János: Berczeller Rudolfnál. Élet és Irodalom 1969. márc. 29.
PERNECZKY Géza: Szoborhalmazok. Élet és Irodalom 1970. jan. 3.
WILT Pál: Berczeller Rezső. Adalékok egy rendhagyó szobrászi pálya elemzéséhez. Függelék: Beszélgetés Berczeller Rezsővel – a személyes motivációhoz kiegészítés. 1972. (kézirat)
MAJOR Máté: Dózsa-szobrokról. Magyar Építőművészet 1975/1. 60.

**László Beke: Die Plastik von Rudolf Berczeller**

Die Kunst Berczellers stand in der 60er und 70er Jahren der Plastik Erzsébet Schaárs und Tibor Vilts am nahesten. Obwohl sein Schaffen viel weniger bekannt ist, vertritt es unbestreitbar eine einzigartige Leistung in der ungarischen Plastik. Vorliegender Beitrag behandelt die etwa ein Viertel Jahrhundert umfassende erste Hälfte seiner künstlerischen Tätigkeit, bis 1975.

Rudolf Berczeller wurde 1912 geboren. Nach Abschluss seiner Studien an der Schule für Gebrauchsgrafik (1927–1931) liess er sich an der Kunsthochschule immatrikulieren, verliess aber die Malerklasse von János Vaszary bereits 1932, um eine Afrikareise anzutreten, der noch lange Wanderjahre in Europa folgten. Er kehrte 1936 heim und lernte bei seinem Schwager, Endre Szőllősy modellieren. 1939 vernichtete er alle seine Werke. Während des Krieges wurde er zum Arbeitsdienst eingezogen. 1945 trat er der Kommunistischen Partei bei. Seit Anfang der 50-er Jahre nahm er an verschiedenen Ausstellungen teil, fand aber erst um 1956/57 zu seinem plastischen Problemkreis. Er versuchte in seinen Kompositionen manche Ideen neu zu gestalten, die fast zu leeren Schablonen geworden waren, so das Verhältnis von Gemeinschaft und Individuum sowie das revolutionäre Pathos. Er schuf in seinen Werken Prototypen von Verhaltensformen, für die das Leiden und sogar der Tod für die Gesellschaft bezeichnend sind (Der Gehenkte, 1958; Märtyrer, 1958; Soldat, 1967/68; Auf Pfahl gespiesst, 1968/69; oder sein Hauptwerk, der monumentale Dózsa aus dem Jahr 1972). So wie diese Figuren als ein locker zusammengefügtes (oder zerstörtes) Ensemble von Bestandteilen auf einem Konstruktionsskelett erscheinen, veranschaulicht ein ähnliches Konstruktionsprinzip bei einer anderen Art Kompositionen den Prozess bzw. den Mechanismus, wie die Vielzahl von Individuen in eine neue Qualität umschlagen, zur Masse werden (Der erste Tag des Friedens, 1966; Marseillaise, 1966; Aufmarsch der Priester, 1966; Leviathan, 1967; Tank-Menschen, 1969; Rasende, 1969; Gruppe aus Kugeln, 1971/72; Wunder, 1974).

# DOKUMENTUMOK FEKETE NAGY BÉLA HAGYATÉKÁBÓL

Közli: Pataki Gábor – György Péter

A konspirációs óvatosság és a művészre oly jellemző irónia kettőse íratta talán Fekete Nagy Bélával, a Szocialista Képzőművészek Csoportjának egyik, 1936-os összejövetelén minden valószínűség szerint felolvasott tanulmányának címe alá Magnus Albert nevét. Nincs szándékunkban párhuzamot keresni a 13. században élt tudós püspök-szent és Fekete Nagy Béla között, a fordításban összecsengő nevükön kívül csupán a legendákba vesző hírnevük kapcsolhatja őket össze.

Fekete Nagy Béla 1905. április 5-én született Mecsekszabolcson. Bányamérnök apja annak idején a búrok oldalán harcolt az angolok ellen, s csak hazatoloncolása után telepedett le előbb Pécsett, majd Pozsonyban és Bécsben. Fekete Nagy Béla tanulmányait a Műegyetem gépészmérnöki karán kezdte, majd beiratkozott a Képzőművészeti Főiskolára, hol rajztanári diplomát szerzett. A Főiskola elvégzése után tanítani kezdett, s a Szinyei Merse utcai Ipariskolában oktatott. Ekkortájt kapcsolódott be aktívan a Szocialista Képzőművészek Csoportjának munkájába is. Ebből az időszakból sajnos kevés műve maradt fenn, ám az ismert rajzokban, grafikákban expresszív, erőteljes fényhatásokkal operáló, realista művészre ismerünk.

Későbbi élettársával, Barta Évával együtt Fekete Nagy Béla 1938–39 között Párizsban élt, ahonnan csak a világháború kitörése után tértek vissza. Ekkor alapították meg a Henger utcai kerámiaműhelyt, amely csakhamar a fiatal baloldali művészek, politikusok találkozóhelyévé, s a német megszállás után az ellenállás egyik központjává lesz. A műhelyt egészen 1944. december 6-ig fenntartották, itt készültek a hamis papírok, igazolások százai.

1938-tól kezdve – a párizsi év kivételével – Fekete Nagy Béla gyakran járt Szentendrére, megismerkedett a fiatalokkal: Bálint Endrével, Szántó Piroskával stb., s barátságot kötött Vajda Lajossal, akinek művészete nagy mértékben befolyásolta saját pályáját. 1939-től kezdve, a szürrealizmustól sem idegen, absztraktabb képvilág kiépítésébe kezd, pittkrétarajzain a természeti motívumok egyre inkább átírva, immár ornamentálisan jelentek meg, de nem hiányzik belőlük az aktuális társadalomkritika sem.

A szürrealizmus befolyásolta munkákon megcsillan a szerelem önfeledtsége, bensőséges öröme is.

Talán a pályája alakulását is meghatározó baráttal, Kállai Ernővel folytatott hosszú beszélgetések nyomán 1943–44-től kezdve művei mind absztraktabbá lesznek – ferenchegyi sorozat –, s e periódus folytatódik a felszabadulás után, a Galéria a Négy Világtájhoz-csoportban való tevékenysége idején is.

1945-ben Fekete Nagy Béla nagy lendülettel veti magát bele az újjáépítésbe, a kulturális harcokba, s a Munkás kultúrszövetség kommunista titkára lesz, a szociáldemokrata Bálint Endrével az oldalán. Azonban szinte közvetlenül a felszabadulás után helyzetét egy sajátos kettősség határozza meg. Fekete Nagy Bélát *egyrészt* ott találjuk az Európai Iskola alapítói között, ahonnan hamar távozik: hiszen nem értett egyet az Európai Iskola teoretikusaival, azok álláspontjával – ahogy Kállai Ernő elméleti következtetéseitől is csillagfénnyi távolság választotta el. A helyzet paradox voltát jellemzi, hogy *munkássága* viszont szorosan kapcsolódott az Európai Iskola, majd különösen a Galéria a Négy Világtájhoz művészetéhez. Ha világnézetük nem is, de a művészettel kapcsolatos elvárásaik nagy része mégis közös maradt. *Másrészt* viszont 1945 végétől kezdve Fekete Nagy Béla, megőrzött párttagsága ellenére visszavonult az aktív politikai szerepléstől, egyre nagyobb szakadékot érezvén eszméi és a valóság között, s így súlyos fenntartásokkal élt az MKP művészetelméleti és politikai elképzeléseivel, illetve gyakorlatával szemben.

Művészete épp ebben az időszakban vált teljesen elvonttá, légies, öntörvényű absztrakcióvá, a mérnöki szerkesztés higgadtságát és a konstruktivizmus egykori pátoszát is felidéző alkotásmóddá. Ezekből a rajzaiból rendezte meg kiállítását a Galéria a Négy Világtájhoz keretei között, 1947-ben, majd részt vett az Elvont művészet mindkét csoportkiállításán is.

Mikor 1948-ban Schubert Ernő világos szavakkal juttatta kifejezésre az MKP normatív elvárásrendszerét, vö. Visszaemlékezések Szentendrére és egyebekre c. írással, Fekete Nagy Béla felhagyott a képzőművészettel, világnézeti és festészeti elkötelezettségének Szküllája és Kharübdisze között más utat nem lelvén, elhallgatott.

1949–65 között különböző tervezővállalatoknál dolgozott, s csak nyugdíjba vonulása után kezdett ismét festeni. Ekkori munkásságában az általa kifejlesztett technikával készült viaszpasztellek dominálnak, melyek az 1945–48 közötti korszak grafikáinak metamorfózisai, mindazt megőrizvén a rajzokból, ami korszerű maradt, s mindent elhagyva, ami később esetlegesnek tűnt. A fantasztikus építészet formavilágát felidéző festő haláláig szinte teljes magányban dolgozott. Poznani, majd 1978-as pécsi (JPM) tárlatától eltekintve 1983-ban bekövetkezett haláláig munkássága a szélesebb nyilvánosság, és nagyobbrészt a kutatás számára is rejtve maradt.

Fekete Nagy Béla munkáinak egy része a pécsi Janus Pannonius Múzeum és a szombathelyi Sávária Múzeum tulajdonában van, legtöbb műve azonban hagyatékában található. Innen kerültek elő az alább közölt dokumentumok is.

Köszönettel tartozunk a dokumentumokat rendelkezésünkre bocsájtó, valamint tanácsaival, adataival is sokat segítő Barta Évának, valamint Fekete Lászlónak és Jánosnak.

**A szocialista realizmus célkitűzései és az „új realizmus" kiállítása c. tanulmány elé**

A két részből álló tanulmány az Újrealisták 1936-os kiállítása után keletkezett. A vázlatos első rész gondolatmenete után Fekete Nagy Béla a korszakban oly lényeges elméleti kérdésekre tér át, s ehhez fűzi reflexióként véleményét az Újrealisták kiállításáról. A tanulmány elméleti alapkérdése: milyen összefüggések vannak az osztály- és az egyetemes kultúra között. Konkrétan; mennyiben képes a munkásosztály kultúrája az egyetemes értékek kihordására, s mi teheti az osztálykultúra művészetét ugyanakkor sajátossá, önnön érdekeinek megfelelővé, saját küldetésének kifejezőjévé.

Ez az általános, a tendenciművészet, illetve a független baloldali művészet lehetőségei és valósága közötti vita nem *általában* érdekli Fekete Nagy Bélát, hanem csak és kizárólag abból a szempontból, hogy miként lehetséges a „szocialista realizmus önálló formanyelvének kialakítása".

Fekete Nagy Béla számára világos, hogy az „osztálytartalom betörése" a képzőművészetbe nem lehetséges a tendenciművészet útján, elméletíróként és festőként egyaránt tudja, hogy mire vezethet, ha egy műalkotás csupán „témákból" áll, vagy épp a témát szolgaian közvetítő formákból. Épp ezért a tartalom és forma dialektikájának elvont kérdése itt kínzó élességgel tér vissza. A munkásosztálynak képessé kell lennie saját formanyelvének és tematikájának megteremtésére: nem lehet a polgárságtól levetett ruhákból, unt és ismert formai megoldásokból építkezni. Így jelenik meg a Fekete Nagy Bélát egész életében szorító kettősség ebben az írásban is. Világnézeti megfogalmazásainak végeredménye épp egy olyan avantgarde művészet lenne, amelyet – ugyanazon világnézet nevében – a párt az adott korszakban a lehető legmerevebben visszautasított.

Fekete Nagy Béla így szinte Kállai Ernő kritikájára rímelve (Új valóságlátás a képzőművészetben, Gondolat, 1936.) a csoportot „agyontanácsoltnak" tekinti, s tagjait olyanoknak, akik mintegy bebiztosítják magukat a baloldali téma mentőövével. A metsző gúny, mely élesebb a Kállai által használt hangnál, érthető, hiszen míg Kállai – akármilyen közel is állt a csoporthoz – mégiscsak kívülről szemlélte azt, Fekete Nagy Béla számára viszont a radikális kritika saját festészete szempontjából is szükséges, sürgető volt. A kézirat *egyes* értékítéleteinek kérdése ma már nem szorul sem magyarázatra, sem mentegetésre. Úgy véljük, a dokumentum legfőbb tanulsága az, hogy bepillantást enged a Szocialista Képzőművészek Csoportjának életébe. Rávilágít a csoport művészetfelfogásában ekkor már mindinkább polarizálódó álláspontokra, tendencia vagy pártosság dilemmájára.

**A KUA c. írás elé**

A kézirat 1943-ban keletkezett, az az évi KUT kiállítás kapcsán írott kritika, vagy inkább pamflet.

A szöveg a baloldali kultúrkritika egyik jellegzetes és kiválóan megfogalmazott példája. Az írás a II. világháború éveiben a magyar művészetben mind jobban megerősödő szürrealisztikus-expresszív tendenciák, a nonfiguratív festészet, az ún. „új romantika" (Kállai E.) szemszögéből mond kemény s több ponton ma már talán kiigazítandó ítéletet a Szinyei társaság normarendszeréhez egyre jobban közeledő KUT seregszemléje felett. Érzékeli, hogy a KUT kiállításain több festő visszafogottabb, problémamentesebb alkotásokkal jelentkezett, mint arra egyébként művészetük ismeretében számítani lehetett. Ennek az „óvatosságnak" indokolatlan eluralkodása késztette Fekete Nagy Bélát arra, hogy felemelje szavát a „lágy" posztimpresszionizmus *újbóli* eluralkodása ellen.

Az írás második része (A konformizmus akadémiája) általánosítottabb konklúziója a konkrét kritikának.

**A válság körvonalai c. írás elé**

A negatív utópia műfajához tartozó írás valószínűleg 1947–48 között született. A látens szorongással, s mégis ironikus, metsző gúnnyal teli hang még a reményé, hátha nem szükségszerűen következik be mindaz, ami egyébként – egy évvel később – sajnos mégis bekövetkezett, ha arányaiban és részleteiben másként is, amint azt Fekete Nagy Béla megjósolta. A kommentárnak nem feladata a szöveg méltatása,

de fel kell hívnunk a figyelmet a „szignumfestészet" leírásának meghökkentően koherens, nyelvileg is bravúros megoldására, valamint arra, hogy Fekete Nagy Béla a gúnytól függetlenül pontosan mutat rá: a dogmatizmus számára a festészet: „... írás. kínai fogalomírás, ha úgy tetszik." A fogalmisággal összeilleszthetetlen, autonóm festői problémák száműzése, „ellenőrizhetetlenné" nyilvánítása, s épp ez okból történt elutasítása jellemezte a korszak művészetpolitikáját. Ekkor lesz egyre inkább érzékelhetővé az a műalkotást tartalomközlő formaként értelmező elvárásrendszer, mely aztán az ötvenes évek elejének „témakatalógusához" vezetett.

Visszaemlékezések... c. írás elé

Szemben a polemikus jellegű, elméleti igényű írásokkal, végezetül közöljük fekete Nagy Béla önéletrajzi jellegű, primer forrásértékű visszaemlékezését is, amely pontossága, konkrétumai mellett sem nélkülözi a már eddigiekben megismert dialógusjelleget, konkrét vitaigényt.

Az írás valószínűleg a 60-as években, a szentendrei festészet fogalma körül kialakult viták idején keletkezett. Nem elképzelhetetlen az sem, hogy e szöveg előadás formájában elhangzott: stílusa, szerkezete egyaránt erre utal.

Az egyes szövegekhez tartozó jegyzeteket a szövegek után adjuk meg.

## A szocialista realizmus célkitűzései és az „új realisták" kiállítása. (Magnus Albert)

I.
Művészetelméleti probléma
Célja és lehetőségei
Lehet-e elmélettel előre meghatározni

II.
Forma és tartalom problémája
1. Morfológiai kérdések, a forma kategóriája
-»- Sajátosságuk, független a tart.-tól (metszet és szintgörbe)
2. Tartalom.
a » kategóriája
a) Minden, amit a forma közöl tart.
b) Minden tartalmat formák közölnek
c) Minden forma közöl tartalmat.
ad a) a téma és a tartalom összefüggése
ad b) nem lehet tartalmat a formától függetlenül megváltoztatni és viszont
ad c) hogyan közli a forma a tart.-t.
1. kapcsolás a forma és a tárgy élmény között
2. » » » » a korok, iskolák művészete közt
3. » » » » egyes művészek közt
4. Analitikus eredetű kapcsolás
5. Spontán közlés

III.
A tartalom kimerítésének problémája
Milyen oldalról történik az új. tart. betörése a régi művészetbe
Kérdés: Mi változik meg előbb, az értelmi beállítás, vagy az érzelmi (kulturális)
Kérdés: Megzavarhatja-e a művész a teljes kulturális átalakulást?
Az új tart. behatolása a művészetbe. Lásd: II/2/c.
A tart. osztály-jellege, *tendenz*

IV.
A közönség kérdése
A művész egyéni fejlődésének kérdése

*

Osztálytársadalomban a kultúra szükségképpen osztálykultúra, éspedig nevezetesen az uralkodó osztály kultúrája. Ez kétségtelen, de kétségtelen ugyanakkor az is, hogy ez az osztálykultúra egyben általános emberi értelemben vett értékek letéteményese és hogy fejlődése ezeknek az értékeknek gyarapodását és tisztulását jelenti. Ez a kettősség nem elvont erkölcsi okokban, hanem abban leli egyszerű magyarázatát,

hogy egy bizonyos osztály érdeke annak egészséges fejlődése idején párhuzamos az egész emberiség érdekével s így annak osztály-jellegű világszemléletében általános emberi értelemben vett világszemlélet tükröződik. Az osztálytartalom és az emberi tartalom kettőssége elválaszthatatlan minden igazi kultúrmunkától, – legalábbis mindaddig, amíg az emberiség egymással szembenálló osztályokra tagozódik. Ha tehát *ma* egy felfelé törő, fejlődő osztály kialakulásban lévő kultúrájának és ennek keretein belül művészetének valószínű körvonalait akarjuk kijelölni, okvetlenül ezen alapvető kettősségből kell kiindulni.

A proletariátus társadalmi jelentőségének és jövőjének megfelelő szocialista művészet kialakításánál már eleve tisztában kell lennünk azzal, hogy itt a polgári művészet feltétlen érdekszerű továbbfejlesztéséről, vagyis az abban letéteményezett emberi értékek gyarapításáról, de egyben azoknak polgári osztályérdekű és jellegű megjelenési formájától való megtisztításáról lesz szó. Másrészt azonban tisztában kell lennünk azzal is, hogy az osztálytársadalom a proletariátus vezetése alatt válik egykor általános, osztály nélküli emberi társadalommá, tehát az általános emberi érdekekhez az út elkerülhetetlenül a proletariátus osztály-jellegű értékein keresztül vezet. Vagyis amíg az eljövendő új kultúra nem jelentheti a múlt megtagadását, másrészt meg kell tagadnia a múlt kultúrájában rejlő osztály-jelleget és osztályérdeket, úgy önmagának, mint az egész emberiségnek anyagi-erkölcsi és kulturális érdekében. Továbbá pedig, éppen azért, mert célja nem a rombolás, hanem az építés, nem állhat meg a tagadásnál, a megtagadottat saját pozitívumaival kell helyettesítenie. *Nem elvetni lehet a múltat, de mégis szembefordulni vele.*

Nem érthetjük ennélfogva, a polgári kultúra továbbfejlesztése alatt annak egyenesvonalú folytatását. Az ilyesféle törekvések nem a szocialista kultúrához, hanem szükségképpen a széteséshez, a visszaerőltetett ifjúság karikatúrájához, vagy a könyvégetéshez, a semmihez vezetnek, mint ahogy a kapitalizmus egyenes vonalban beletorkollott a fasizmusba. Mondhatjuk így is: a polgári kultúra – mai állapotát tekintve – csak úgy fejleszthető tovább érdemlegesen, ha megszűnik polgári kultúra lenni. A polgári osztályérdekekkel való szembefordulást tehát úgy kell tekintenünk, mint a továbbfejlődés alapfeltételét, mint az új kultúra első határozott életmegnyilvánulását, mint antitézist, amely létrehozza a magasabb fokon bekövetkezendő szintézist.

Már ebből a tényből magából és abból, hogy a kultúra fegyver az embernek a természettel vívott harcában, közelebbi megállapításokat tehetünk a szocialista kultúra jellemére nézve. Úgyis, mint antitézisnek, a polgári kultúra osztályérdekszerűen hazug voltával szemben, úgyis, mint fegyvernek a természettel szemben, úgyis, mint egy elnyomott osztály kultúrájának (amelynek legelsőbbrendű érdeke a valóság feltárása), úgyis, mint egy olyan osztály kultúrájának, amely osztály sohasem válik az eddigi értelemben vett uralkodó osztállyá, tehát nem lesz szüksége hazudni egy másik osztály elnyomása érdekében – a szocialista kultúrának, művészetnek legőszintébb, legtermészetesebb, legmagasabb célja csakis a valóság minél tökéletesebb megismerése és megjelenítése lehet. Az erre szolgáló eszköz már alapjaiban készen van; ez a dialektikus materializmus. Ezt azonban ki kell terjesztenie a mindenség legszélesebb területeire, továbbá meg kell alkotnia az eszközöket kiterjesztett ismereteinek közlésére. Ez az utóbbi a szocialista művészetnek, a szocialista realizmusnak szűkebb értelemben vett és egyben legsúlyosabb feladata, annál is inkább súlyos, mert a dialektikus materializmus útján megismert valóság a történelem eddig elért legmélyebb és éppen ezért legbonyolultabb valósága: az ellentétes valóság. Amíg – hogy példát említsünk – a polgári szemlélet a dolgokat ilyennek vagy olyannak, jónak vagy rossznak, anyaginak vagy szelleminek látja, a dialektikus materializmus a valóságot ezen ellentétek szintéziseként fogja fel. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen szemléletnek művészi kifejezése minden eddigin túlmenő erőkifejtést kíván, amelyben az örökölött polgári kifejezőeszközök nemcsak hogy elégtelenek, de másneműségüknél fogva alkalmazhatatlanok is. A szocialista realizmusnak tehát kifejezőeszközök szempontjából is hatalmas fejlődést kell jelentenie.

Vizsgáljuk meg mármost azokat a körülményeket, amelyek közt ez a művészet kialakítható, amelyek a célkitűzés állandó szem előtt tartása mellett döntően befolyásolják a kialakulás módját és amelyek figyelembevétele nélkül minden követelés, minden elgondolás utópia, üres frázis.

A ma embere úgyszólván osztálykülönbség nélkül a polgári kultúra neveltje. Úgy él benne ebben a kultúrában, mint a levegőben: észre sem veszi, hogy benne él és ezért mindig hajlamos arra, hogy ennek a valójában osztálykultúrának bizonyos elemeit abszolút emberi értékekkel azonosítsa. Még akkor is fennáll ez a helyzet, ha az illető a marxista ideológia ma elképzelhető legteljesebb birtokában van, tehát határozott tudatában van a mai kultúra osztályjellegének. Mindez pedig annak következménye, hogy a dialektikus materialista szemlélet ma még nincs és nem is lehet kiterjesztve a világ összes jelenségeire. A származásbeli különbségek itt csak annyit számítanak, hogy a kispolgári származású marxisták másnemű természetű tévedésekbe esnek bele, mint a munkás vagy parasztszármazásúak.

Képzőművészetről beszélve, különösen nagy ez a zűrzavar az ún. „formai kérdések" esetében. Itt elsősorban nagyon hiányzik egy módszeres, elméleti munka, amely felfedné a *tartalom* és annak művészi megjelenési *formája* közt fennálló kapcsolatokat az egész történelmen végigmenőleg. Ebből kiderülne,

hogy a forma, amely *minden esetben* valamilyen tudatos vagy tudattalan *tartalmat hordoz magában*, milyen mértékben és mennyiben bír osztályjelleggel és hogy mennyiben függ egyéb történelmi tényezőktől. Ilyenirányú beható és alapos kutatások hiányában még a legöntudatosabb és legképzettebb marxista is csak akkor *lát* meg egy valamely formai megoldásban rejlő osztálytartalmat, ha egészen könnyen megfogható esettel – képzőművészetről szólva – azokkal a formai elemekkel áll szemben, amelyekből a mű *témáját* és a témához közelálló természeti adatokat leolvassa. A tudattalan tartalmat hordozó, elvontabb, spontánul, a tudatos értelem megkerülésével ható elemekkel szemben pedig (ha van érzéke hozzájuk) érzéseire van utalva, és ha beszélni kell, csak ezekről beszélhet. Az érzéseket, az elme tudattalan területeit illetőleg pedig még a legképzettebb szocialista is voltaképpen polgár, mert ezek azok a területek, ahova a marxista ideológiájú, a legnehezebben és legkésőbben hatol be. Ezért érzéseinken alapuló megítéléseink *általában* a legkevésbé adhatnak számot az érzések osztálytartalmára vonatkozólag. Összefoglalva: azok a formák, amelyek a szemlélő számára a mű témáját közvetítik, olyan természetű formák, amelyeken keresztül legkönnyebben adhatunk a műnek osztályjelleget. – *Az osztálytartalom betörése a képzőművészetbe tehát feltétlenül ezen az úton mint a legkisebb ellenállást szolgáltató úton történik.*

Ma már abban a helyzetben vagyunk, hogy erről a betörésről, mint történelmi tényről beszélhetünk. Ez az aktus – mint az alapvető szembefordulás aktusa – már évtizedekkel ezelőtt megtörtént. Az idő távlatából szemlélve megállapíthatjuk azt is, hogy olyan formában és olyan körülmények kíséretében történt meg, amelyek fenti elvi fejtegetéseinket igazolják.

Végigtekintve az elmúlt évtizedek ún. tendenc-képzőművészetén, megállapíthatjuk, hogy ez a betörés valóban a téma oldalán következett be, sőt, a témának is a legellenőrizhetőbb területein. Minden más, rejtettebb tartalmú formán keresztül történt betörési kísérlet (mint pl. a forradalom utáni orosz futurizmus és expresszionizmus) utópiának bizonyult, és kudarcba fulladt. Jellemző az is, hogy a szocialista közönség eleinte teljesen meg volt elégedve ennek a betörésnek az eredményeivel és csak később, a marxista szemlélet terjedése során kezdtek egyes vezető szellemiségek ráeszmélni arra, hogy ezeken a műveken egy kellemetlen, az erőszakolt „tendencia" benyomását keltő kettősség észlelhető. Ezt a hatást „tendenc"-nek nevezték el és – nagyon helyesen – annak tulajdonították, hogy *a szocialista meglátás nincs az egész alkotáson keresztülvíve.* A hibát azonban ott követték el, hogy ennek a hiánynak kiküszöbölését *csupán* a meglátás tökéletesítése révén vélték kiküszöbölhetőnek, mint ahogy ez az eszköz azokban az esetekben, ahol a meglátás még a könnyen ellenőrizhető témai részeken sem teljes, valóban javít is a helyzeten. De a kérdést végképpen megoldani nem tudja. Mert ez a kérdés nem csupán a meglátás kérdése, hanem a kifejezésé, a keresztülvitelé is.

Semmiféle alkotást nem tudunk úgy elképzelni, hogy az csak témából, ill. témát közvetítő formákból álljon. Elkerülhetetlenül meg fognak jelenni az előbbiek mellett rejtett tartalmú formák is, amelyek polgári osztályjellegüknél fogva ellentétbe jutnak a téma osztálytartalmával, és így előidézik a kellemetlen kettősséget – még akkor is, ha a témai részek osztálytartalma teljes. A végleges megoldás tehát a rejtett tartalmú formák polgári osztály-értelmének megszüntetése, továbbmenőleg proletár-osztálytartalmú formák kiképzése, summa summarum: *a szocialista realista művészet önálló formanyelvének kialakítása.*

Hogy ez nem gyerekjáték, hogy ezt nem tudjuk a semmiből máról holnapra elővarázsolni, azt az eddig elmondottak után nem szükséges külön bizonyítani. Azok a csodadoktorok pedig, akiknek tarisznyája állandóan telve van rögtönható ötletekkel, csak megnehezítik ezt az amúgyis súlyos és felelősségteljes munkát és körülbelül annyi hasznot hajtanak, mint a porcelánkereskedésben táncoló ökör.

A már előbb is hiányolt elméleti kutatások hiányában a formanyelv kialakításának kérdése majdnem tisztán művészi-gyakorlati kérdés. S ha ez a hiány időközben nem pótoltatik, akkor végképpen rá kell bíznunk a feladat megoldását a művészi találékonyság és tehetség gyakorlati téren működő tevékenységére, amely a maga szokott módján: ötletszerűen, tapogatózással, pontról pontra és sokszor zsákutcáról zsákutcára haladva iparkodik megközelíteni a kitűzött célt. Az esztéta mai elméleti felkészültségével csak statisztálhat, vagy legjobb esetben asszisztálhat ennek a munkának. Mert határozott dolgot csak egyet mondhat, s ez az, hogy ennek a formanyelvnek olyannak kell lennie, hogy alkalmas legyen a dialektikus valóság megjelenítésére. Segítségnek ez bizony édeskevés, de azért levonhatunk belőle néhány valószínű következtetést.

Már abból, hogy ezen az egy bizonyosságon kívül más bizonyosságot nem ismerünk, az következik, hogy a művésznek szinte teljesen szabad keze van abban, hogy a polgári művészet melyik irányzatából indul ki, vagy hogy honnan veszi a pillanatnyilag szükséges megoldásokat. Mikor a cikk legelején azt állítottuk, hogy az egészséges fejlődés idején az osztálykultúra általános értelemben vett emberi értékeket tükröz, nem mondtunk semmi olyasmit, mintha ez az állapot az egészséges fejlődés szakasza után is egy ideig ne maradna érvényben. Igenis, az uralkodó osztály kultúratermelő gépezete nem idomul azon-

nal az osztály kívánságaihoz, sőt, a visszafejlődés idején legalábbis részben szembefordulhat vele. (Mindennek azonban szükséges alapfeltétele az, hogy egykor mégis fennállott legyen a párhuzam az emberi és az osztályérdekek közt.) Ennekfolytán egyáltalán nem indokolt dolog a művészetnek a kapitalizmus fejlődési idejében használatos polgári művészi irányzatot javasolni kiindulási pont gyanánt – akármi is lett légyen ennek az irányzatnak az elnevezése.

Bizonyos mértékben megszorító következménye mégis van tételünknek. Ha azt mondjuk: „megjelenítés", „kifejezés", akkor ebben bennefoglaltatik az is, hogy ez valaki ill. valakik számára szól, akiknek az elmondandókat meg kell értenie. Ez a közönség adottságainak kérdése, amelyet a művész nem hagyhat figyelmen kívül és amely esetünkben a természeti (naturális) formákhoz való viszonylagos visszatérést javasolja. Ugyanebbe az irányba mutat a témai elemek döntő szerepe, amely szintén belevisz egy bizonyosfokú naturalisztikus tendenciát a fejlődő szocialista művészetbe. Ezen tendenciák túlzásba vitelével szemben azonban ott áll az az egyszerű tény, hogy a természeti forma (vagyis a valóság látszata) nem azonos a valósággal – sőt azzal sokszor ellentétes értelmű. A naturalizmus elfogadása tehát nem oldhatja meg a szocialista realizmus formakérdéseit, mert ha adott esetben a látszat meghazudtolja a valóságot, akkor a látszatot könyörtelenül „el kell torzítani", a valóság megjelenítésének érdekében.

Mint gyakorlatban alkalmazott módszert megemlítjük a „formák elszegényítését", amelynek segítségével egy bizonyos mennyiségű idegen *tartalmat* is kiküszöbölhetünk a képből, ugyanakkor azonban az veszít teljességéből és közeledik a grafikához.

A gyakorlati munka sikerének azonban, ismételjük, első alapfeltétele az *osztálytartalmú téma,* mert ez az az emelő, amellyel szétfeszegetjük a polgári kultúra rejtett tartalmú formarendszerét és repedéseket nyithatunk saját osztálytartalom beáramlása felé. Ez a tétel tulajdonképpen az egész fejlődés folyamán mindvégig érvényben fog maradni, csupán annyiban változik meg, hogy míg az első időkben csak az ún. „éles" témák számíthatnak osztálytartalmú témának, a fejlődés vége fele osztálytartalma lesz *minden* témának, mert meg fogjuk tudni látni a legegyszerűbb, legsemlegesebb téma dialektikus valóságát is, és ki is fogjuk tudni fejezni azt.

*

Az „újrealisták" kiállításának[1] keretében bemutatkozó művészek teljesítményét az elmondottak alapján fogjuk megvizsgálni, minthogy túlsúlyban láttuk ott azokat, akiknek célkitűzései szemmel láthatólag megfelelnek a mieinknek.

Ha a kiállított anyagot összehasonlítjuk akár az elmúlt évtizedek tendenciózus festészetével, akár pedig a kiállító művészek régebbi munkáival, akkor meg kell állapítanunk, hogy itt jelentős fejlődés történt. Az emelő nyomai és hatása már bontakozik, az osztálytartalom behatolása a művészet nehezebben ellenőrizhető területeire már megkezdődött. Ebből a szempontból a társaság túljutott Derkovitson is, akinél az alkalmazott formanyelv kizárólag saját egyéniségének adottságaival és természetesen ezen keresztül egy kifinomult polgári kultúrával – és nem a mondanivaló jellemével tart kapcsolatot. A kiállítás anyaga már nem veszne el egy polgári kiállítás képei között, nem csupán az alkalmazott témánál és nem csupán a színeken általánosan elömlő (egyáltalában nem előnyös) tompaságnál, hanem annál a sajátos hangnál fogva, amelynek pontos eredőhelyét a képeken meghatározni egyelőre még nem lehet, de melynek szellemi forrása az a céltudatosság, amely tudatosan alárendeli a „formát" a tartalomnak.

Sajnos, azonban meg kell állapítanunk, hogy ez az elv egyelőre még csaknem kizárólag a művészek tudatában foglal helyet és nem terjed ki szellemi működésük nagyobb – hogy ne mondjam – egész területére. Ebből a szempontból a csoporton egy bizonyos agyontanácsoltság jelei mutatkoznak. Mintha művészeink megúnták volna állandóan a hátukat tartani a jobboldal felé azért, mert „tendencpiktúrát" csinálnak, a baloldal felé pedig, mert „nincs alapos szocialista öntudatuk". Ennek eredményeképpen aztán hazaviszik a szamarat: fejestugranak a „kultúrába", de bebiztosítva magukat a „baloldali" téma mentőövével. Egyrészt mert nem merik és talán nem is tudják százszázalékosan önállósítani magukat a polgári kultúrával való erkölcsi versenytől, másrészt, mert szorítják őket bizonyos irodalmi sikerek és az ezen sikerekkel kapcsolatos fejtegetések, beleszédülnek a „kvalitás" kérdésének útvesztőjébe. Noha tudniok kellene, hogy „kvalitást" számukra csakis a tartalom minél teljesebb kifejezése jelenthet és hogy az a kultúra, amely ma azt a kvalitásos irodalmat produkálja, a képzőművészet tekintetében jócskán mögöttük kullog. Ebből az agyontanácsolt, félszeg kapkodásból következik aztán, hogy nem *merik* – még ha tudnák is – azt csinálni, ami szívükön fekszik, hanem olyasmit akarnak csinálni, amibe senki nem köthet bele, amire senki nem mondhatja: „kérem ez túlzás".

Pedig ez nem harcot, hanem a harc alól való kibúvást, a kérdés megkerülését jelenti. Ennek következménye a téma élének a kifejezőeszközök mai fejlődési fokán még indokolatlan és jogosulatlan letompítása és erre vezethető vissza, hogy a valóság kifejezésére irányuló kísérleteiket inkább a színek, mintsem a formák területén végzik. Ez ugyanis az általános emberi adottságok folytán valóban felelősségmente-

sebb és kevésbé kikezdhető megoldás, de elégtelen és egyoldalú. A színekkel kifejezhető tartalom-anyag mindössze néhány hangra szorítkozik, ezen felül megkötve még a tartalom milyenségétől is, azt eredményezi, hogy a kiállítás képei jórészt egy őszi hajnal hangulata körül mozognak. Márpedig a világ nemcsak őszkor és hajnalban létezik, hanem egész éven át, minden nap. A képeken elfolyó komor hangulat tehát, amely eredetileg szembefordulás akart lenni a polgári festészet felhőtlen és hazug tarkaságával, tehát voltaképpen a *jelenlegi* valóságot akarta „valódi" színében bemutatni, éppen egyoldalúságánál fogva célját tévesztette.[2] De szembe kell szállnunk azzal a kellemetlenkedő beállítással, mintha ez a komorság azt jelentené, hogy: „Így látja a kispolgári festő a proletariátus jövőjét". – Nos, ha így látná, nem állt volna melléje. Hozzátesszük, hogy a festők maguk is látják a céltévesztést és készek arra, hogy egy tapasztalattal gazdagabban, elforduljanak tőle.

Sok szó esett arról az egyhangúságról, témaszegénységről, egyrétegűségről is, amely kétségtelen hibája volt a kiállításnak. Ennek kiküszöbölését azonban szintén nem lehet gyorsforraló fázisok alapján végrehajtani. A témakör kiszélesítésének kérdésében azon megfontolások nyomán kell eljárni, amelyet ezzel kapcsolatban fentebb kifejtettünk. A témának, mint a harc „hadtáp"-jának osztálytartalommal kell bírnia. A kiszélesítésnek tehát – ha nem is feltétlenül az ún. „éles" – de mindenesetre csakis az olyan témák területére szabad kiterjednie, amelyeknek osztálytartalmát, dialektikus valóságát már meglátttuk és legalábbis bizalmunk lehet arra nézve, hogy ezt ki is fogjuk tudni fejezni. Mert, mint már említettük, kifejezési eszközeink mai fejlettségi foka nem jogosít fel arra, hogy vaktában nekivágjunk a vadvirágos mezőre (hacsak hellyel-közzel, tanulmány céljából nem), mert az feltétlenül visszavezet a polgári festészethez. – Derkovitsnak a kiállításon látható „Hajnal"-át, Sugár A. tájképét csak azzal az előfeltétellel illeszthetjük bele a fejlődő szocialista festészetbe, hogy *tudjuk*, ki festette őket és ismerjük a festők azon határozott osztálytartalmú munkáit, amelyeken keresztül egyéni módszereiket kifejlesztették. Önmagukban állva, ezeket a képeket nem sorolhatjuk sehová.

A célravezető témakiterjesztés egyik lehetőségét pendíti meg Goldmann Gy. „Emlékművázlat" c. szobrában. A sokat tárgyalt, tehát jól ismert túloldalt mutatja itt be a szemlélőnek, mégpedig teljes sikerrel, ami ennek az ellentétes témának éppen az osztálytartalmú, dialektikus meglátásában és ezen meglátás ma elképzelhető legtökéletesebb kifejezésre juttatásában találja meg magyarázatát. Nem célunk itt egyénekről bővebb kritikát mondani, s csupán azt jegyezzük meg, hogy ez a szobor a kiállítás legkiugróbb, legsikerültebb darabja, amely túlmutat a magyar szocialista képzőművészetnek ezzel a kiállítással lezárt első szakaszán, s egyben bizonyítékát szolgáltatja annak, hogy a szocialista realizmus nem utópia, hanem a jövő elérhető valósága.

## K U A (Képzőművészek Új Akadémiája)

*Ami volt*

A KUT fennállása óta mindig legjelentősebb intézménye volt a legjobb magyar festészetnek és szobrászatnak. Helyet és nyilvánosságot adott a haladó szellemű festői és plasztikai képzeteknek: tekintélyével megbecsülést biztosított azon fiatalok és ismeretlenek számára, akiknek munkáit méltóknak tartotta arra, hogy vele egy födél alatt állítsanak ki. Évente megrendezett együttes kiállításai és azok a kollektívek, amelyeken a KUT tagjai időnként bemutatták egyéni munkájuk eredményét, mindig jelentős állomásai voltak a magyar kultúréletnek. Számos kiváló festőnk és szobrászunk fejlődésének volt tanúja és támasza. Hősies harcokat vívott a rosszindulat, az értetlenség és a kisstílűség ellen...

*Most azonban...*

Ezekután pedig felejtsük el mindezt és mintha csak most érkeztünk volna a Marsról, lépjünk be egyenest az 1943. évi KUT-kiállításba.[3]

A bejárattal szemben egy kép függ, mely a marslakó szemét azonnal magához bilincseli. Mint amikor az őszi felhők rongyai között áttűző, bágyadt napsugár megvilágít egy távoli domboldalt. Nem látni pontosan, hogy mi az, – erdőszegély vagy homokos szakadék, mert a formákat elnyeli az őszi pára, csak a színek csillognak, mint a láng, mielőtt utolsót lobbanna. Másutt aztán már igazán ősz van; – a képek szomorúan, fáradtan, mélabúsan lógnak, mint a színehagyott falevelek. Barnák, drappok, olajos-szürkészöldek tengődnek határozatlan elhagyatottságban. Itt-ott felcsillan egy kis fehér és vörös, de mire a marslakó közelebb megy, kiderül, hogy az csak viszonylagos fehér és viszonylagos vörös volt, – valójában pedig becsületes okkerszürke illetve indigóbarna. A formák mindenütt előkelően és udvariasan raccsolnak: nem Uram, csak Ön után, én itt sem vagyok és különben is, ez nem én vagyok, hanem a szomszédom. Sokhelyütt féltenyérnyi, vattás bitumen választja el őket egymástól, ... azaz, bocsánat: ragasztja őket

egymáshoz – és a vastag, meleg, fekete és kék és drapp gyöngyölék közepette félénken találgatják egymásról, hogy melyik milyen színű. Finom, enervált, rezignált itt minden és mindenki, mint az ősz, künn a parkban. Néhol határozottan fel lehet fedezni egy-két dolgot, amint éppen nem történik velük semmi...

– Nagyon szépek, finomak és kulturáltak ezek a képek, – szól a marslakó a kíséretében lévő úrhoz. – Itt nyilván a legidősebb nemzedék mutatja be hattyúdalát, nemde?

– Nem, uram – feleli a kísérő, aki tájékozottabb a hazai viszonyokról, – itt vannak a fiatalok is és az ultrarebellis szélsőség, de álcázva vannak.

– ??

– Van, aki álszakállt ragasztott, van, aki ráncokat festett... Amaz, ott, azokkal a barnáslila fákkal, nyolc éve gyakorolja a kopaszságot, most már sikerült eljutnia odáig, hogy meg tudja számlálni a hajszálait. Ez itt, ezzel a csendélettel, jó ideje kitartóan sántít, de még nem tud olyan görbét csinálni, mint mintaképe, az a csendélet ott a másik sarokban. Az a fiatal leány, ott, ennek a feketekontúros úrnak szeretne a nagymamája lenni. Ez a ...

– De uram, ezt nem értem...

A kísérő, aki látja, hogy itt magyarázatra van szükség, elkomolyodik és beszélni kezd:

*Illemtudás és alkalmazkodás*

Igen, ezek szép, kifinomodott, kidolgozott képek – és itt van egy féltucatnyi festő, aki bármelyik nagy kultúrnemzetnek díszére válnék. És itt van egy egyesület, amelynek európai tekintélye van, még hozzá megérdemelten.

Valahol elkezdődött a baj: nem tudom, talán a levegőben volt, talán a politikai helyzet hozta magával. Volt már ilyesmi: a nagy francia királyok idején, amikor divatba jött a fehér paróka, sőt később a tapasz... Elég az hozzá, hogy öt-hat évvel ezelőtt már kezdtek mutatkozni az első tünetek. Az akkori állapotban az első benyomás határozottan kellemes volt. Mintha festőink gyarapodtak volna kultúrában, ízlésben, mélységben. A szögletek kezdtek lecsiszolódni, a formák vesztettek nyers élükből, a színek kissé megtörtek, ami jól illett hozzájuk, a kompozíció a szilárd szerkezetek felé fejlődött és egyre nagyobb teret hódított a körvonal, mint az építményes jellegű kép szerkezeti eleme.

Persze, akadtak, akiknek ez nem tetszett és eleve tiltakoztak, sőt csúnyákat jósoltak. A sajtó viszont megfújta az összes díszharsonákat és valami „sajátos magyar zamatról" kezdett írni.

Röviden: volt és van ma is itt egy mag, egy centrum, amelyet körülbelül ki lehet jelölni Czóbel, Szőnyi, Barcsay, Bernáth, Berény munkásságával. Bármennyire különböznek is ezek egymástól, egy bizonyos szempontból zárt egységet jelentenek – És egyben erőt, sőt vonzerőt. Ők annak a bizonyos, posztnaturalista és posztimpresszionista áramlatnak hazai megteremtői, amely lassan, de biztosan elömlik az egész magyar festészeten. Az utóbbi öt-hat év folyamán egyre erősebb ez az irányzat, egyre több, valaha más utakon járó egyéniség állt be a menetbe, rossz példával szolgálván a fiataloknak, akiket amúgyis elég súlyos próbára tett a KUT zsűrijének egyre súlyosbodó presszió ja.

És ma itt tartunk ennél a KUT-kiállításnál.

Udvarias, szép, illemtudó képek. Egyöntetűen és általánosságban! Nem lehet senkire rosszat mondani, – legfeljebb azokra, akik többé vagy kevésbé kiesnek az összhangulatból, – mint ahogy egy civil szúrja az ember szemét, ha beáll egy egyenruhás menetbe. – No de ezek igazán kevesen vannak, – elvégre zsűri nélkül nincs kiállítás –, ezek az out-siderek, akiket valami régi szerzett jog vagy szokás hozott ide. Biztosak lehetünk benne, hogy már a beküldött anyag is jól át volt fésülve. A KUT zord zsűrije, ha látná, hogy a fiatalok mennyi tépelődéssel és szívszaggató önmarcangolással zsűrizik a saját képeiket a beküldés előtt, talán el is tekintene a zsűrizéstől. Nyugodtan tehetné! – a kócos képek úgyis otthon maradtak a láda fenekén.

De térjünk vissza az ősz uniformisához és mélázzunk el fakó sújtásain: formák, amelyek elolvadnak, összeszáradnak, elvesznek egymásban; vonalak, amelyek nem elhatárolnak, hanem konfundálnak; kontúrok, amelyek egyre híznak és puhulnak, ráülnek az én konstrukcióra, elhatalmasodnak rajta, mint egy kínai államapparátus, mely terjedelemben és jelentőségben tizedrangúvá nyomorítja azt a népet, amelyet közigazgat. Színek, amiknek nincsen színük, vagy, ha akarom, mindenféle színük van. Témák, amelyek csak azért vannak, hogy legyenek, mert ha nem lennének, az valami határozott dolog volna, Uram bocsá..., azért csak inkább legyenek, de csak egészen diszkréten, nehogy valami baj vagy felelősségrevonás legyen belőle.

Ismétlem: nem egyesekről van itt szó, hanem egy egész kiállítás anyagáról, egy gárdáról és annak szellemérő l, egy féltucat egyéniségről és egy nagy tömeg behódoltról, amely egy különleges gesztust tett magáévá, – függetlenül attól, hogy megfelel-e az a maga lelki alkatának vagy sem.

Mert tévedés ne essék! – A „mag", az olyan, amilyen. Lehet akárkinek akármi kifogása ellene, de

egyet senki sem vonhat kétségbe: őszinték önmagukhoz, olyan piktúrát adnak, mely legbensőbb, egyéni sajátosságukból fakad. Ők olyanok mint a képeik: finomak, kulturáltak, megállapodottak, lehiggadtak, – és fáradtak, szakállasak, szenvedélytelenek, félénkek, óvatosak, határozatlanok.

És ez rendben is van így. – Emberek, emberi tulajdonságokkal és művészek, képeiken ezeknek a tulajdonságoknak a bélyegével. Hazugság volna, ha mást csinálnának, mint amit csinálnak, – és ha nem csinálnának semmit, akkor festészetünk szegényebb lenne egy színnel, egy különös árnyalatú, érdekes, szép színnel.

Amikor azonban elismerjük, hogy ez a szellem van, hogy lennie kell, hogy léte értéket jelent, – ugyanakkor feltesszük a kérdést: lehetséges-e az, hogy *csak ez legyen*? – igaz-e az, hogy *ez* és csakis ez a modern magyar piktúra? – lehet-e hinni annak az irányzatnak az őszinteségében, mely ezt a formális, tematikus és hangulati konformizmust létrehozta? Hogyan jutott ide pl. *Gadányi* vagy *Kmetty*? Mi indította *Dési-Hubert* arra, hogy éveken keresztül áldáz harcot vívjon ennek a hangnak az elsajátítása végett? És *Egry* képeiből[4] miért éppen a tavaszi verőfény, a sugarak játéka tűnik el, meg a tiszta levegő, – ha már egyszer ráadta a fejét, hogy évtizedes, kemény állhatatosságából engedjen? – És még kit említsünk? – helyesebben: kit *ne* említsünk? – Még csak azt sem lehet joggal mondani, hogy: azokat, akik nem állítottak ki. – Sajnálom! – itt mindenki kiállított, vagy legalább is majdnem mindenki.

*A konformizmus akadémiája*

A konformizmus védelmében történeti példákra lehet hivatkozni, de csak módjával. Mert el lehet képzelni egy semleges jellemű gesztust, vagy valamilyen külsőséges, de egyben általános és nem különleges kifejezésű rendszert, amelyet egy ország vagy akár egy egész korszak illemszerűen elfogad és előír, anélkül, hogy ezáltal az egyéni sajátosságok megjelenését teljesen lehetetlenné tenné. De ez nem áll egy olyan különleges, hangulatra szabott kifejezési mód esetében, mint aminők a mélabú laza festői formái. Ezekkel legföljebb divatot lehet csinálni, semmi többet, mint ahogy divat volt a fehér paróka vagy az a bizonyos sírdogálás Goethe Wertherének idejében. Az is ismeretes, hogy a történelem folyamán egyes korszakok szigorúan hozzákötötték magukat egy bizonyos formai rendszerhez, feltétel nélkül elismerték bizonyos esztétikai törvények uralmát a művészi tevékenység felett és e szűk keretek aszkétikus tiszteletbentartása mellett viszonylagosan háttérbe szorult a művész sajátos egyénisége. – Csakhogy ma már semmiféle formai vagy másféle dogmatizmusnak hitele nincs! – A művész, de még a legszélesebb közönség is tudja, hogy a művészi egyéniség, ha nem is feltétlen ura, de legalábbis egyenrangú társa (vagy ha tetszik: ellenfele) a törvényeknek, – de különösen az olyan egyoldalú törvényeknek, mint aminőkről itt szó van. Az élet sokszínű, az emberi szellem pedig hatványozottan az; nem lehet tehát a szürkés-barnás drappot kötelezővé tenni.

Az a festői gárda pedig, amely akár divatból, akár kényszerből, akár gyengeségből letér saját útjáról és mások testére, lelki alkatára szabott festészetet csinál, az hazudik vagy önmagát áltatja – legyen bár az általa termelt áru akármilyen ízléses, kívánatos és kelendő. Történelmi vagy filozófia mentség erre nincs – ezek a festők csak egyénileg menthetők.

De ne is keressünk mentségeket és ne keressünk bűnösöket – mindenkit lehet kárhoztatni és menteni egyaránt. Mérjük fel inkább a kárt.

Amíg ez a szellem csak egy sávja volt kulturális színképünknek, addig gazdagságot jelentett. Mai, természetellenesen felpuffadt alakjában szegénységet jelent.

Amíg ezt a sajátos ruhát csak azok hordták, akikre szabva volt, addig szép volt a látvány és méltó. – Amióta azonban egyenruha lett belőle, kibújtak a hibák; mert ne feledjük; az egyenruhaviselet csak a tömegember számára csábító.

De mindezeken a szempontokon túl, vagy ha úgy tetszik: mindezekkel a szempontokkal szemben ott áll az a veszedelmes tény, hogy *az egyenruha hatalmat jelent!*

Persze, csak azok számára, akik viselik. És meg kell állapítanunk, hogy látjuk ennek a hatalomnak a jeleit. – Igen, a beöltözöttek gárdája tükörképek által elvakított „mag"-gal együtt *fórumot* alkot és ítélkezik, – szóban és írásban, sajtón és zsűrin keresztül, odavetett megjegyzésekkel és síri hallgatással. Igen, a „lecsatlakozás" ma már a jó modor, az észretérés és a beérkezés kritériuma. És legény legyen a gáton, aki ennek a szellemi súlynak ellen tud állani, aki vállalja a közönyt, a sajtó hallgatását vagy rúgásait és aki nem fél a jövőtől, – noha látja, hogyan *születik az új Akadémia.*

Igen, ezt is vállalniok kell a kócosoknak:[5] a jövőt.

Mert azoké, a jól fésülteké a jövő. Ezt ők is tudják, mi is tudjuk. Minden kellékük megvan hozzá: tehetség, múlt, tekintély, kultúra, ízléses, halk megjelenés és főként: a megnyugtató veszélytelenség. És meg is érdemlik: *mert a meghunyászkodókkal szemben mindig annak van igaza, aki az ostort csattogtatja.*

## (Bev. 2.)
## A válság körvonalai

Minden előzetes kommentár mellőzésével vezessünk le egy különös gondolatkísérletet:

Legyen valahol a Földön egy ország, amelynek kulturális keresztmetszete nagyjából megegyezik az európai és hasonló kultúrájú országok átlagával, – de tételezzük fel, hogy ez az ország, amelyet kísérletünk tárgyául választottunk, valamiképpen elszigetelődött a többiektől – úgy, hogy azoknak kulturális szellemi hatása nem érvényesülhet. Történetünk kezdetének időpontjában tehát olyan különleges helyzetben van, hogy művészeti és tudományos életét – de általában: teljes fizikai és szellemi közéletét – a külföld befolyásától és hatásától függetlenül kénytelen továbbfolytatni.

Tételezzük fel továbbá, hogy országunkban egy vallási vagy politikai ideológia van uralmon, amely egyrészt szélesen terjed a fizikai és szellemi élet minden fő- és mellékkérdésére, és amely másrészt általános népszerűségnek, sőt köztiszteletnek örvend. Némi rosszmájúsággal valószínűvé tehetjük ezt a feltételt azzal, hogy országunk éppen azáltal kerülhetett ebbe a harmonikus állapotba, hogy elszigetelődése folytán megszabadult minden szomszédjától.

Ebben az országban is élnek természetesen festők, akik körülbelül úgy festenek, mint mi; léteznek különféle irányzatok, felmerülnek problémák, vannak művészeti írók, kritikusok, folynak a viták – szóval szakasztott úgy, mint nálunk, – sőt még a közönségtől való újabbkeletű elszakadás ténye is hasonló formában fennáll – legalábbis történetünk kezdetén. A köztiszteletben álló Eszme kialakulása, kiszélesedése és általános uralomrajutása azonban sajátos irányt kezd szabni a vitáknak: a közönség egyre erőteljesebben sürgeti a festőket, hogy képeiken több teret adjanak az Eszme kifejezésének, és egyben követelik, hogy a festők találják meg a módját az Eszme minél hűbb és egyértelműbb megjelenítésének. A festők, akik szintén át meg át vannak hatva az Eszmétől, maguk is átérzik ennek az igénynek jogosságát, de számukra csak azok az eszközök állnak rendelkezésre, amelyeket az elszigetelődés előtti időkben fejlesztettek ki az európai kultúrközösséggel való együttélés idején, – amelyeket tehát valamennyien ismerünk.

Tekintve ezeket az eszközöket, irányzatokat, iskolákat, – be kell vallanunk, hogy ezekkel valamilyen eszmét kifejezni – különösen, ha az az eszme olyan mindent átfogó, bonyolult, de mégis egyszerű és egyértelmű, mint a már méltatott Eszme, – bizony nagyon nehéz feladat, sőt egyáltalán kérdéses, hogy maradéktalanul megoldható-e! – Annyi bizonyos, hogy országunk közönsége, és nemkülönben esztétikusai, kritikusai mindig tudtak valami döntő hiányosságot felfedezni a festők ilyenirányú próbálkozásaiban és módfelett megkeserítették derék piktoraik életét.

Sok nehéz és hosszadalmas vajúdás, zsákutcák, melléfogások és keserves fiaskók után azonban egyszer mégiscsak megszületett a lángeszű megoldás. A dolog úgy történt, hogy a fiatalabb festők egy szűkebb csoportja azt a feladatot tűzte ki céljául, hogy az Eszme centrális fogalmát, a „ciklikus metasztázist" önállóan, más számos alapfogalomtól függetlenül kifejezésre hozza. Hogy ez a ciklikus metasztázis tulajdonképpen micsoda, azt itt felesleges taglalni – ehhez különbenis alaposan ismerni kellene az egész szellemi felépítését az Eszmének. Elég az hozzá, hogy amikor többhavi állandó megbeszélések és grafikus kísérletezések után a csoport egyik tagja bemutatta javaslatát: egy vízszintesen fekvő elliptikus folt, benne egymás mellett két ellenirányú, sűrűmenetű csigavonal, – a csoport minden tagja egy pillanat alatt meglátta, hogy a probléma meg van oldva. – A bemutatott mű tulajdonképpen egy olajfestmény volt; az alap világosszürke, az elliptikus folt élénk hússzínű, a csigavonalak halvány türkizkékek, finoman és gondosan kidolgozva. Bár a festmény színeiben is kedvező hatást tett a többiekre, megállapodtak abban, hogy az alkalmazandó színekre nézve nem rögzítenek semmiféle kikötést.

A kép kiállításra került, alatta egy külön kis táblán a címe: Ciklikus Metasztázis – és mindent elsöprő sikert aratott!

A lapok vezércikkben méltatták a csoport munkáját, elméleti és festői képzettségét, a megoldás zsenialitását. A közönség, a kritikusok teljes összhangban és egyöntetűségben foglaltak állást mellette és megállapították, hogy az ábrázolat tökéletesen kifejezi a ciklikus metasztázis fogalmát.

És ezzel országunk művészettörténelmében egy új korszak vette kezdetét. Az elvetett gondolat kicsírázott és hamarosan virágbaszökkent. Eleinte csak a fiatalok említett csoportja, majd később minden festő foglalkozni kezdett a lángeszű kezdeményezésben rejlő lehetőségek kiaknázásával és ennek nyomán az Eszme egyre több és több fogalma számára sikerült megtalálni a kifejező ábrázolatot. Akadtak természetesen véleményeltérések is, sőt kontárok és karrieristák is megpróbálkoztak bejutni a halhatatlanságba valamilyen tehetségtelenül kiagyalt abrakadabrával. Az Akadémia azonban idejében kézbevette a problémát, nyilvántartásba vette és törvényesítette az elfogadott „szignumokat" (így nevezték el ezeket az áb-

rázolatokat). Külön bizottság alakult a benyújtott újabb javaslatok elbírálására és csakis ennek ítélete alapján lehetett új szignumokat katalogizálni és törvényesíteni. – A középiskolákba bevezették a szentesített szignumok kötelező ismertetését, sőt később már az alsóbbfokú iskolákban az írni-olvasni-tanulással egyidejűleg tanították. – Ily módon egy évtized leforgása alatt az ország minden felnőtt polgára tisztában volt a szignumok értelmével és minden, önmagát műveltnek tartó egyén kötelességének érezte, hogy az újabb szignumokkal önképzés útján megismerkedjék. Márpedig ez nem is volt csekélység. – Az önálló szignumok száma ugyanis néhány év leforgása alatt elérte a tízezret – és a szignumkapcsolásokkal kifejezhető fogalmak mennyisége ennek a számnak a négy-ötszörösét tette ki. A gyakorlatban ez azt jelentette, hogy a festészet a szignumok bevezetése révén minden elképzelhető fogalom, gondolat, eszme pontos és félreérthetetlen kifejezésére alkalmassá vált. Ezen túlmenőleg azonban a szignumok ún. „helyértéke", amire nézve szintén kialakult a részletes és kimerítő szabályzat, egyrészt további finomítást tett lehetővé, másrészt az időrendiség egyértelmű rögzítésének kérdését is megoldotta.

Belátható, hogy a festészet ilyen módon soha nem álmodott lehetőségéhez jutott. – A kifejezés művelete előtt minden akadály leomlott – éspedig olyan formában, hogy ezzel egyidejűleg a közönséggel való kapcsolat is a legteljesebb mértékben helyreállt, megszűnt a tömegek elszakadása, a festő és a közönség viszonya megszabadult a nálunk ismeretes visszás tünetektől.

Magától értetődő, hogy a festészet egyre fokozottabban állt rá a szignumok alkalmazására, úgyhogy rövid idő alatt minden más ábrázolási mód, formai elem, mint zavaró momentum leszorult a vásznakról. – Irányzatok azonban – a festők egyéniségének megfelelően – mégis jelentkeztek, – de a szignumfestészet keretein belül. A szignumokra vonatkozó szabályzatok ugyanis, hála az Akadémia bölcs előrelátásának, tág lehetőséget biztosítottak a különböző változatok számára, – mindaddig, amíg azok nem mentek az érthetőség, a felismerhetőség rovására. Ilyenképpen különféle stílusok alakultak ki a szignumok formai kivitelezése tekintetében és ezen keresztül szélesskálájú változatosság jellemezte a festők munkásságát. Külön megemlítjük, hogy a hivatalos akadémiai Katalógus szigorúan tartózkodott a színekre való bármilyen utalástól és ezt a kérdést a legteljesebb mértékben a festők ízlésére és belátására bízta.

Persze, azért akadtak rendbontók is – különböző kétes intellektusok, pszichopaták, beteges individualisták, sőt lelkiismeretlen kontárok, – hiszen ilyenek mindenütt akadnak, akik a legkülönfélébb okokból és „elgondolásokból" kívülhelyezték magukat a jól működő rend összhangján. Azokat, akik képeiken a szignumokat naturális ábrázolatokkal vegyítették, tulajdonképpen nem számítjuk ide, mert az ilyen elemek nem zavarták a kifejezés egyértelműségét, és legfeljebb az a vád illethette őket, hogy a tökéletesebb helyett vagy mellett egy tökéletlenebb, idejétmúlta módszert vettek igénybe. Azt sem hallgathatjuk el, hogy a közönség egy része – különösen a műveletlenebb rétegek, – nem idegenkedtek ezektől a tendenciáktól. – Más volt azonban a helyzet azokkal, akik vagy tudatosan áthágták a Szabályzatot, felrúgták a „helyértéki rendet", felismerhetetlen vagy értelmetlen, magukgyártotta szignumokat alkalmaztak és végül, akik a kifejezés társadalmi szükségességét megtagadva, vagy azt valamilyen zavaros elmélettel elködösítve olyan értelmetlen formai elemekkel építették képeiket, amely elemek semmiféle rendszerbe nem voltak foglalhatók, és amelyeknek szignum-jellegét alkotóik maguk is tagadták. Az ilyen elhajlók természetesen kívülkerültek a művelt emberek, műértők és általában az egészséges épeszű polgárok társadalmán, éltek ahogy tudtak, nem törődött velük senki, és kiállításaikat általános megbotránkozás vagy derültség fogadta.

*

Eddig a történet. – A történet, amelynek hihetővé tételére a szerző minden alkalmas eszközt igénybevett. Nem riadt vissza merész, sőt regényes körülmények bevezetésétől, elhallgatott problémákat, elsiklott kényelmetlen kérdések felett, nem vont le bizonyos aggályos konzekvenciákat, amelyek kétkedővé tehették volna az olvasót – szóval, mindent megtett, amit kínos feltűnés nélkül megtehetett.

Mielőtt azonban pálcát törnénk e mesebeli ország szokása és festészeti nézetei felett, tegyünk hozzájuk egy látogatást, mint folkloristák, és próbáljuk meg felvázolni művészetszemléletük alapjait, festészettel kapcsolatos alapfogalmaikat, – annak figyelembevételével, amit különös festészetükről tudunk.

a) Elsősorban megállapítható, hogy képeiknek határozott és egyértelmű tartalmuk van. Ezt a tényt empírikusan bárki megállapíthatja, mert hiszen bármely kép tartalmát ténylegesen leolvashatja a képről. Azirányt sem merülhet fel senkiben kétség, hogy ez a tartalom egyértelmű, mert mindenki pontosan ugyanazt olvassa, amit ő olvasott; az egyöntetűség bámulatos és ezért természetes és problémamentes.

b) Ha azonban netán mégis előadódik valamilyen bizonytalanság, vagy éppenséggel ellentét a kép tartalmát illetőleg, van egy feltétlenül autentikus fórum, amely képes megadni az egyetlen helyes értelmezést. De ezen túlmenőleg, természetszerűleg bőséges számban vannak olyan szakemberek, akik a szabványokat kimerítően ismerik és minden kétséget el tudnak oszlatni. – Az ilyen autentikus helyről származó döntésekkel szemben a kétkedőknek nem lehet ellenvéleményük, azokat magukévá kell tenniök, –

mert hiszen a vita csak abból keletkezhetett, hogy valaki nem ismerte a szabványt. Ennek a ténynek felismerése után már csak az okvetetlenkedők ragaszkodhatnak téves álláspontjukhoz.

c) A kép tartalma mindig és maradéktalanul szavakba foglalható. – A szignumok fogalmakat „ábrázolnak", – a fogalmaknak pedig nevük van, vagy legalábbis szavakkal pontosan körülírhatók. Egyébként is: a Katalógusban, ahol az összes szignumok fel vannak sorolva, minden szignum mellett ott kell állnia egy szónak, vagy szövegnek, ami a szignum jelentését rögzíti. Ilyenképpen ez a kifejezés: „a kép mondanivalója" konkrét értelmet kap. Minden képnek van mondanivalója és fel sem vetődhet a gondolat, hogy a festészettel kapcsolatban „mondanivalót" emlegetni esetleg nem egészen helyénvaló dolog, vagy pláne értelmetlen.

d) Az a közismert tétel, miszerint „a forma fejezi ki a tartalmat", itt is teljes mértékben érvényes. Sőt megfelelő megfogalmazásban tovább részletezhető és távolabbi konzekvenciák levonására nyújt lehetőséget. Ha ugyanis a „formákat" első megközelítésben azonosnak tekintjük a szignumokkal, akkor tételünk valódisága nyilvánvaló. Ha pedig a szignumokat formai tekintetben továbbvizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy az Akadémia már említett állásfoglalása folytán egyazon jelentésű szignumra nézve több, – elvileg végtelen sok – változat lehetséges. Ezek a változatok tehát tisztán formai változatok, minthogy a tartalomra nézve semmiféle hatásuk nincs. – Országunk művészetszemléletében ezek szerint fenn kell állnia annak a tételnek is, hogy „ugyanaz a tartalom különféle formákkal kifejezhető".

e) Mivel a formai változatosság lehetősége meg van adva, nincs akadálya a „formai törvényszerűségek", stílusok kialakulásának sem. – Annyi azonban kétségtelen, hogy sem ezeknek, sem pedig az ezekkel kapcsolatosan kialakult esztétikájának semmi köze nincs a művek tartalmi vonatkozásaihoz. A tartalomnak ebben az országban nem lehet köze a festészeti esztétikához, mert a tartalom: szöveg, amelyet legfeljebb irodalmi szempontból lehet méltatni – az igazság szempontjain túlmenőleg.

Így tehát a stílustartás, és bizonyos formai előírásokhoz vagy szokványokhoz való alkalmazkodás, mint önálló és különálló, mondjuk „becsületbeli" feladat jelentkezik, amelyet a festő vállalni tartozik a kifejezendő eszmei tartalomtól függetlenül. Ez amolyan illendőség, mint az estélyi ruha, – amelynek megokolásánál hivatkozni lehet az ízlésre, tradíciókra, vagy hovatovább arra, hogy – kellemesebbé tehetjük a tartalom elfogyasztását, ha egy kissé megízesítjük és ízlésesen tálaljuk.

f) ... de persze, nem ez a *lényeg*. – Nem lehet vitás, hogy országunkban a művészeti tevékenység lényege a tartalmon nyugszik. A festő ugyan köteles tartani magát bizonyos illemszabályokhoz, de a tartalom, illetve a tartalmi kifejezés törvényeit semmiképpen sem szabad szem elől tévesztenie. – Mit ér vajjon az olyan „mű", amely a legválasztékosabb esztétikai követelmények betartása mellett „nem mond semmit", vagy amit mond, az zagyva és értéktelen, értelmetlen vagy semmitmondó? Ez az, amit közkeletű elnevezéssel üres formalizmusnak bélyegzünk. – Országunk művészetszemlélete az üres formalizmus tényét konkréten meg tudja állapítani.

g) Van azonban ennél rosszabb is. Akadhatnak olyan festők, akik nemcsak a kifejezés törvényeitől rugaszkodnak el, hanem a formai illendőség szabályait sem tartják be. Ezek még csak nem is üres formalisták, hanem nyilván lelkibetegek, vagy elkeseredett intellektusok, akik mindenáron ellenkezni, botránkoztatni akarnak. Lehet az is, hogy feltűnési viszketegség bántja őket, de tehetségtelenségük meggátolja természetes úton való érvényesülésüket. – Országunkban ezeket könnyű leleplezni. Mert országunkban a tartalom *hiánya* konkréten és biztosan megállapítható és bár igaz az a tétel, hogy minden tartalmat formákkal fejezünk ki, de nem igaz ennek a fordítottja: nem igaz, hogy minden forma kifejez valamilyen tartalmat.

h) Országunkban meg van adva annak a lehetősége, hogy a művészet — nevezetesen a festészet – és a tudomány mint párhuzamos irányú szellemi funkciók érvényesülhessenek, – egyazon cél elérése érdekében. Ez a közös cél az igazság megismerése és a megismert igazság terjesztése. – Ez nyilvánvaló, – hiszen bármilyen szöveg előadható a tudomány nyelvén és a festészet nyelvén egyaránt. Csak az eszközök másak: a tudomány eszköze az írás, a különböző jelek és szimbólumok, – a festészeté a szignum. Csak a festők, vagy festő-csoportok magatartásán múlik, hogy vállalják-e ezt a magasztos célt, avagy megelégszenek hedonisztikus pepecseléssel, semmitmondó tartalmak gusztusos előadásával. Természetes, hogy az ilyen jellegtelen szórakoztatás nem elégítheti ki a kimagasló egyéniségeket. Ezeket a belső kényszerűség, saját súlyuk érzete arra ösztökéli, hogy hozzányúljanak a legdöntőbb, legnehezebb problémákhoz, keressék azoknak megoldását, és ha azt megtalálták, bátran ki is hirdessék műveiken keresztül. – Végeredményben pedig ezek a nagy egyéniségek határozzák meg a korok arculatát, ők szabják meg a fejlődés útjait és céljait, mert ők állnak követendő példaképpen kortársaik elé. – Biztosak lehetünk tehát abban, hogy országunk festészete – a kezdeti próbálkozások és szárnybontogatások után, egyértelműen meg fogja tudni jelölni működésének és fejlődésének célját: az igazság keresését és hirdetését.

i) .....

Nem folytatjuk. – Nem ambicionáljuk a teljességet egy képzeletbeli ország képzeletbeli művészetszemléletének ismertetésénél. Amit eddig erről elmondtunk, az – úgy hisszük – meggyőzhette az olvasót, hogy leírásunk gyanús módon *ráillik – országunk, saját festészeti kultúránk művészetszemléletére.* Ez pedig amiatt rendkívül furcsa és meglepő, mivel az a bizonyos „szignum-festészet", aminek ez a szemlélet logikus és szükségszerű folyománya, valóban nem egyéb, mint a képtelen fantázia szülötte. Így festészet nem alakul ki. – A mi festészetünk nem így alakult ki. – A mi festészetünk nem ilyen és nem ezeken az elveken működik. – Ez a szignum-festészet egyáltalán nem festészet – *ez írás.* Kínai fogalomírás, – ha úgy tetszik.

És mindennek ellenére, a vele szorosan összefüggő művészetszemlélet élő valóság, – itt él közöttünk, közönségünk túlnyomó részének ítélet magatartása, látása ezeken az elveken alapul és ezekből táplálkozik.

Lényegileg ugyanez a helyzet magasabb szinten is, a művészeti irodalomban, kritikában, műtörténelemben, művészetelméleti vonalon. A különbség abban mutatkozik, hogy az álláspontok nem ilyen egységesek, egyes tételek tekintetében ellentétes nézetek tapasztalhatók; gyakran találkozunk olyan megállapításokkal, amelyek, ha explicite nem is, de implicite magukban foglalják a felsorolt alapelvek fontosabbjait, mint azok logikus következményei. – De nézzük az egyes kérdéseket sorjában részletezve:

a) Nem vitás, hogy általában meg vagyunk győződve arról, hogy a tartalom – ha van ilyen – éppen úgy hozzátartozik a képhez, mint annak súlya, mérete stb. A tartalom a kép „tulajdonsága", a képnek „tartalma van" (vagy „nincs").

b) Ha pedig a képnek van tartalma, akkor ezt le is lehet olvasni, – csak éppen érteni kell hozzá. Bízunk abban, hogy vannak olyan hozzáértő emberek, akik ezt meg is tudják tenni, akik vitás eseteket el képesek dönteni. – Csak éppen azt nem tudjuk teljes biztonsággal megállapítani, hogy kik is ezek a szakemberek, miről lehet őket határozottan felismerni. Ebben a tekintetben a szignum-festők közvéleménye előnyben van felettünk.

c) A tartalom feltétlen megszövegezhetősége tekintetében nem egységes a közvélemény. A festészettől távolabb álló rétegek általában hisznek ebben, vagy legalábbis meglepődnek olyan állításon, miszerint lehetséges olyan tartalom, amit nem lehet elmondani. – Felfedezhető azonban ez az állásfoglalás – ha nyomokban, féltudatosan is, – a festészet szakemberei, sőt maguk a festők köreiben is. Erre vall, hogy túlságosan gyakran hallunk a kép „mondanivalójáról" beszélgetni, vitatkozni. Viszont az is kétségtelen, hogy a kifejezés alkalmazói nem nagyon gondolják át, hogy mit is akarnak ezzel mondani.

d) Azt a tételt, hogy a forma fejezi ki a tartalmat, mindannyian alapvető igazságként kezeljük, csak akkor jövünk egy kissé zavarba, ha megpróbáljuk ezt a folyamatot elképzelni. A formák mindenesetre ott vannak a képen, rá vannak festve. De hol van a tartalom! – Az valamilyen anyagtalan állapotban körüllebegi a képet, és azzal együtt szállítható ide vagy oda? Hogy lehet ezt elképzelni? – A szignum-festészet teoretikusa értelmesebb választ tud adni erre a kérdésre, mint mi: a tartalom ott van a Katalógusban, oda van írva szemben a megfelelő szignummal, – és ha esetleg nem jut eszünkbe, elővesszük a Katalógust és megnézzük benne. Logikusan összefügg ez a válasz azzal az elvvel, miszerint a tartalom épp olyan egyértelmű tartozéka a képnek, mint a formák, amik rá vannak festve. Csak éppen a szignum-festészet polgárainak sokkal több joguk van ehhez a következetességhez, mint nekünk; mert nekik van Katalógusuk, – nekünk nincs –. (Csak szeretnénk, ha lenne.)[6]

e) Arról is meg vagyunk győződve, hogy egy bizonyos tartalom valóban kifejezhető különböző formákkal. A szignumteoretikusok ezt a meggyőződésüket – mint láttuk, – konkréten és logikusan alá tudják támasztani. Mi azonban nem. – Márcsak azért sem, mert még csak arra sem áll semmiféle eszköz vagy módszer rendelkezésünkre, hogy két adott tartalom azonosságát kétséget kizáróan megállapíthassuk. Sikerült valaha megbízhatóan kimutatni azt, hogy két különböző kép tartalmai egymással azonosak? Hiszen még az sem áll módunkban, hogy a tartalmakat egyértelműen rögzíteni tudjuk! Hogyan lehet két dolgot azonosítani, ha egyikről sincsenek pontos ismereteink?

Szorosan összefügg ezzel a problémával a stílusok és „formai törvényszerűségek" kérdése. – Ebben a tekintetben azonban nem olyan egységes a közvélemény. Egyesek valóban azon az álláspontonvannak, hogy a stílus problémái nem tartoznak a tartalom szférájába. És miért is tartoznának? Ha valóban lehet különböző formákkal, eszközökkel ugyanazt kifejezni, akkor miért ne lehetne ugyanezt megtenni különböző stílusban! – Persze ebben az esetben nehéz komoly indokokat találni, hogy mire is valók a különféle stílusok, miért érvényesülnek törvényszerűségek a formák külön kis világában. – Közeledést jelent az ezzel ellentétes felfogás felé az a nézet, amely szerint a stílus, a formákban megnyilvánuló rend tud valamit „hozzáadni" a tartalomhoz, – pl. „alá tudja támasztani" a mondanivaló szemléletességét, segíti a „beleélést" stb. – Ugyanígy beszélünk a tartalom és forma „egységéről" vagy „ellentétéről" – anélkül azonban, hogy az ilyen megállapítások szükségszerű konzekvenciáit levonnánk.

Általában nem szeretjük kijelentéseink túlságosan messziremutató folyományait követni, mert ilyen-

kor gyakran előfordul, hogy természetesnek és megalapozottnak látszó szentenciáink elvesztik hatóerejük túlnyomó részét és üres általánosságba torkollnak, vagy pedig súlyos ellentmondásokba futunk bele. Ez az oka annak, hogy művészeti vitáinkban igyekszünk a felületen maradni és boldogan megyünk bele a leghomályosabb értelmű „magyarázatokba". – A stílus és tartalom viszonyának kérdésében jellegzetesen így áll a dolog. Ebben a kérdésben ugyanis a festők és a festészettel érzelmi kapcsolatban álló körök jelentős hányada magasabbra értékeli a „formaproblémákat", mint ahogy azt az átlagember teszi. A festészet jelentékeny képviselői kifejezetten a „formák" primátusa mellett törnek pálcát a „tartalommal" szemben. Viszont ezzel az állásponttal csak mélyítik a szakadékot maguk és a közönség között, mivel egyrészt a két álláspont valóban nem hidalható át a közkeletű művészeti alapelvek fenntartása mellett, másrészt a „formalisták" álláspontja mögé nagyon nehéz köztiszteletben álló megokolásokat odaállítani. A legsúlyosabbá azonban az teszi a helyzetet, hogy maguk a festők és környezetük is lényegileg ugyanazon a fogalmi alapon állanak, mint a nagyközönség, tehát a formalizmus vitájában saját magukkal is ellentmondásba kell jutniok.

Az f) és g) alatt felsorolt konzekvenciák valóban nagyon nehezen védhetőek a formalizmus oldaláról. Viszont mégis szükség van valamilyen elvi védelemre, éppen amiatt, mivel a progresszív festészeti irányzatok szinte kivétel nélkül kénytelenek állandóan elviselni az „üres formalizmus", az „egyénieskedés", a „tartalmatlanság", „felületesség", „tudatlanság" vádjait a közönség és a művészeti írók egy részétől. És ebben a szorongatott helyzetben a védelem – jobb híján – a költői misztikumhoz, a homályos megfogalmazáshoz, a logikai klotűrhöz és más hasonló szükségmegoldásokhoz folyamodik.

h) Nagyjából ugyanez a helyzet a művészet és a tudomány párhuzamos voltának posztulátuma tekintetében. – Ez az elv ugyanis – első látszatra – nagyon megtisztelő a művészek számára, de különösen az abban a megfogalmazásban, amely a művészet hivatását éppen abban látja, hogy a csődbejutott tudományt helyettesítve, sőt rajta túlemelkedve, kirántsa az emberi szellemet a megtorpanás kátyújából. Nem is lehet csodálni, hogy a művészet világában nagy népszerűségnek örvend ez a hiedelem, – csak éppen valódiságát nehéz minden irányzatra nézve bizonyítani. – Nem kétséges, hogy a szignum-festészet számára és minden olyan irányzat és szemlélet számára, amely ezzel rokonságot tart – a bizonyíték adva van. Ennek menetét leírtuk. – De nincs adva a formalizmussal vádolt progresszív, nem realista irányzatok számára, úgyhogy ezek ebben a vonatkozásban is kénytelenek igénybe venni a ködöt. – Valóban, a progresszív festészet körül csak úgy rajzanak a mindenre elszánt esszéisták, akiknek minden eszköz jó ahhoz, hogy a művészet és a tudomány állítólagos versenyében a művészeknek juttassák az aranyserleget. Az ilyen irányú irodalmi kampány igen nagy méretű és roppant változatos. Lapjairól sokszor egészen meglepő dolgokról értesülünk: megtudtuk pl., hogy a nonfiguratív festészet mégis figuratív, mert voltaképpen mikroszkópi naturalizmust művel („bioromantika")[7] és ezen az úton „hatol be az élet rejtelmeibe", „felkutatja a természet rejtett arcát". Mások viszont felfedezték, hogy a „formalista" festészet jeleket fest a vászonra, amik fogalmakat (többnyire antik vagy középkori misztikumot)[8] fejeznek ki (szignumok!), – de mindezt a festők öntudatlanul (!) csinálják és csak a műértők és kellő mélyszemlélettel megáldott[9] esszéisták képesek a titok kibogozására. – Íme, ilyen mélyek a szignumszemlélet gyökerei!

*

Összegezve az eddig mondottak értelmét, meg kell állapítanunk, hogy az emberi szellem működésében egy sajátságos hasadás, kettősség mutatkozik. Ne kutassuk most, hogy ez a hasadás mindig megvolt-e, és csak az újabb idők szellemi megnyilvánulásai hozták felszínre, – avagy most keletkezett-e, szemünk láttára. Minden esetre itt van előttünk, és abban a furcsa tüneményben dokumentálódik, hogy az emberiség egy része – de lehet, hogy az egész – mintha egyszerre kétféle agyberendezést hordozna fejében: az egyiket akkor használja, amikor fest, a másikat meg, amikor gondolkodik, beszél, ír, – például a festészetről. – És ez a kétféle agyberendezés valóban és alapvetően kétféle. Mintha az egyikből nem is lehetne átjutnia a másikba ugrás nélkül. A szakadékot a kettő között sokan érzik; – különösen a festők. De valószínűleg érzi ezt az egyszerű átlagember is, aki megdöbbenten áll egy absztrakt kép előtt és nem érti, hogy mi vihette rá embertársát arra, hogy ilyesmit műveljen; hogy nézhet ki egy ilyen ember, milyen lehet a gondolatvilága!

Szeretnénk hinni, hogy eddigi fejtegetéseinkkel az érzékesen túlmenőleg valamelyes szemléletet, tájékozást sikerült nyújtanunk az olvasó számára a szakadék és a kétféle gondolkodás mineműsége tekintetében. Gondolunk itt arra a megállapításunkra, hogy általános művészetszemléletünk egy olyan festészetre van szabva, amely keletkezésének körülményeit és szellemét, felépítését, kifejezőképességének alapjait tekintve merőben eltér attól a festészettől, amellyel tárlatainkon találkozhatunk. Arra is rámutattunk, hogy az a bizonyos elképzelt festészet valójában nem is festészet, – hanem írás.

Ezek szerint általános képszemléletünk nem a ténylegesen jelenlevő festészet – *a festészet* – befogadására van felépítve, hanem egy olyan szellemi produkció értelmezésére és rendezésére, amely szellemi

produkciónak szerkezeti alapja a fogalom, a szó, a beszéd, a szöveg, az írás. – Ebben a sajátos ellentmondásban látjuk művészetszemléletünk válságának gyökereit és az ezzel kapcsolatos jelenségek mutatják meg a válság körvonalait. Mindezekből nyilvánvaló, hogy nagyon mélyre kell lemennünk, ha a problémákat megnyugtatóan rendezni óhajtjuk. Nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy festészetszemléletünk *alapfogalmai* – mint pl. forma, tartalom, kifejezés, – valamint az ezekre vonatkozó hagyományos nézeteink egyaránt gondos és előítéletmentes vizsgálatra – és amennyiben erőnkből telik – átértelmezésre szorulnak.

## Visszaemlékezések Szentendrére és egyebekre

Előljáróban meg kell említenem, hogy az a bizonyos – és újabban gyakran hallható megjelölés: „Szentendrei művészek",[10] nem egyértelmű. Szentendrén ugyanis abban az időben (a 30-as évek második felében és a 40-es évek elején) két, vagy legalább is két egymástól eltérő szemléletű, társadalmi helyzetű és magatartású művészi társulás élt és dolgozott.

Az egyik: a „telepiek" – értem ezalatt mindazokat, akiknek valami módon sikerült bejutniuk és hosszabb-rövidebb időre állandó szállást, műtermet szerezniük a szentendrei művésztelepen. Ezekről keveset tudok, azt is csak inkább hallomásból. Úgy tudom, hogy művészi magatartás tekintetében nem voltak egységesek. A zöm mindenesetre a konzervatívabb, az akkori kormányzati elvekhez közelebb álló művészekből került ki, – de azért olyanok is helyhez jutottak, mint Barcsay, Perlrott Csaba, Paizs-Göbel és mások.

Mi, – tehát az az együttes, amelyhez én is tartoztam és amelyet úgy magunk között „a kócosok" elnevezéssel tiszteltünk meg, – semmiképpen sem tartoztunk a fennálló rend kedvencei közé. Annál is kevésbé, mert közöttünk bizony kommunisták is akadtak – de a többi alma se gurult messzire ettől a fától. Úgy nagyjából baloldaliak voltunk ilyen vagy olyan tekintetben. Ennek a politikai, világnézeti vagy csupán érzelmi magatartásnak jellegzetes tüneteként említem meg a népművészethez, a folklórhoz való kapcsolódásunkat. Ez azokban az időkben nemcsak a mi szentendrei társaságunkra volt jellemző, hanem általános jelenség volt a baloldali haladó szellemű körökben mindenütt, művészek, értelmiségiek, sőt a munkásság felvilágosultabb, szélsőbaloldali rétegeiben is.

Ami engem illet, Szentendre igen lényeges fordulópontot jelentett életemben és művészi munkám, szemléletem alakulásában. Akkoriban már évek óta nem festettem – legfeljebb mozgalmi grafikát készítettem a párt részére, ha szükség volt rá. A Szocialista Művészcsoportban abban az időben már éles elvi viták folytak a realizmusról, a „tendenc"-ről, a pártosságról és egyáltalán a művészi forma és a tartalom mibenlétéről, fontosságáról – aminek eredményeképpen sok mindenre valóban rájöttünk (ezt ma is állítom) – de ezek a viták annyira kimerítették erőnket és főként figyelmünket, hogy a konkrét művészi munka lassanként elhalt. A Csoport tagjain egyrészt az általános fáradtság jelei mutatkoztak, másrészt pedig határozottan érezhető volt a művészetelméleti ellentétek megosztó hatása.

Ennek a helyzetnek létrejöttében nekem személy szerint igen jelentős szerepem volt. Ez köztudomású, magam sem tagadom, sőt vállalom. Azt azonban szükségesnek tartom hangsúlyozni, hogy ez a művészetelméleti megosztottság nem terjedt ki a Csoport politikai munkájára: az adódó legális és illegális pártmunkát a Csoport minden tagja, magamat is beleértve, addig is és azután is minden feltétel nélkül vállalta.

Az ellentétek további elmélyüléséhez vezetett Kállai Ernő megjelenése és szereplése a Csoportban. A sors iróniája, hogy Kállait tulajdonképpen a túloldal (Vértes, Háy, Goldmann stb.) „vetette harcba" velünk szemben. Nos, a nagyágyú visszafelé sült el. Kállai és a Csoportnak a megmerevedés (ma ezt sematizmusnak hívják) ellen küzdő szárnya pillanatok alatt egymásra talált, és most már mi ösztökéltük előadások tartására, vitaestéken való részvételre stb. Ez a fordulat nemcsak elvi nyereséget jelentett számunkra, de számbelileg is erősítette sorainkat, továbbá azt is örömmel könyvelhettük el, hogy Kállai szereplésének hírére egyre sűrűbben jelentek meg a Csoportban progresszív gondolkodású, művészeti körökben tekintéllyel bíró művészek és érdeklődők, – ezek között szentendreiek is (Bálint Endre, Szántó Piri, Vajda Júlia – és még mások), akik éppen azért idegenkedtek a Csoporttól, mert az volt a hírünk, hogy vaskalaposak, merevek vagyunk. Ettől kezdve a szombat esti csoportösszejövetelek egyre gyakrabban végződtek valamilyen kisvendéglőben, ahol folytattuk a mozgalmas eszmecserét és sokat énekeltünk. NB.: ahol Kállai megjelent, ott mindig mozgalmassá vált a levegő és nem fogyott ki a nóta. Ő is szerelmese volt a népdalnak. – Végülis a túloldal úgy döntött, hogy elérkezett az ideje a Csoport feloszlatásának. Ezt aztán keresztül is vitték.

Körülbelül ezidőtájt kerültem Szentendrére. Még meg sem melegedtem, és máris festettem – azaz rajzoltam. (Abban az időben nem voltam olyan anyagi körülmények között, hogy festékre meg vászonra tellett volna; még az útiköltséget is megspóroltam és gyalog jártam ki Pestről.) – Az elméletekkel való foglalatoskodást, a filozofálást egyszerűen mellőztem és megszabadulva minden ilyenfajta kötöttségtől, belevetettem magamat a látvány és a spontán művészi átérzés örömeibe.

1938 egész nyarát Szentendrén töltöttem. Barta Évával, aki akkor a feleségem volt, lakást béreltünk; Szántó Piri szemben lakott az utca (most Bartók Béla utca) másik oldalán. Hozzá sokan jártak feketézni, beszélgetni, képeket mutogatni és nézni; mi is. A végén persze mindig eljutottunk a népdalokhoz. Volt úgy, hogy csoportosan átvonultunk más törzs-beli festőkhöz, Vajdáékhoz, Fehérékhez[11] meg másokhoz – esetleg a „művészstrandra". (Ez egy kis háromszög formájú zöld partdarabka volt, a propeller-állomás mellett, iszapos, elég mély, és veszélyes vízjárással.) Ott azután előbb-utóbb mindenkivel összetalálkozhatott az ember; még telepiekkel is, főként azokkal, akik nem röstellettek velünk szóbaállni. Sokszor gyönyörködhettünk Barcsay szép szakállában – ha éppen nem kínozta isiász. – De mivel a szentendreiek idehozták „dunázni" pesti látogatóikat is, érdekes és meglepő találkozásokra is lehetett számítani. Így találkoztam például Schönstein Sándorral,[12] akit „egészen más vonalon" ismertem meg, Aczél Györggyel, de még olyanokkal is, akiknek csak az illegális nevét tudtam.

De a legemlékezetesebbek mégis az esti kiskocsmai összejövetelek voltak, ahol egy pohár sör mellett főként énekeltünk. Magyar, szerb, román, szlovák és orosz népdalok ' felváltva, végnélküli sorozatban kerültek műsorra. Vajda Lajos ebben a vonatkozásban is tekintélynek számított. Ő főként kimeríthetetlen szerb és román népdal-repertoárjával ejtette a népet áhítatba. Mindnyájan mindig nagy tisztelettel és beleérzéssel hallgattuk, ha hajlandónak mutatkozott ebből a kincsből egynéhány kiszemelt példányt ének-, vagy méginkább füttyszóval előadni. Valóban és igazán értett hozzá és hamisítatlanul csinálta. – Ő ugyanis közvetlenül a forrásból merített: Szerbiában, ahol fiatalsága egy részét töltötte, a hamisítatlan, valódi népdal ma is élő dolog (nem fosszília, amit úgy kell felkutatni és kiásni). Ezt azért is mondhatom, mert gyerek-korom jórészét én is ott töltöttem és engem is megfogott ez a sajátos, különleges hangvételű és ritmusú népzene. (Később – azt hiszem, ez még ez év őszén vagy 39 tavaszán történhetett, – hogy egy alkalommal meghívott pesti lakására szerb dalokat tanulni, illetve tanítani. Vittem a furulyámat is, és sikerült vagy öt-hat melódiát átvennem. De az est fénypontja mégis az volt, hogy ekkor volt első ízben alkalmam végignézni Vajda egész addigi anyagát. Ezt nem fogom soha elfelejteni.)

Vajdát egyébként mint szűkszavú, hallgatag embert ismertem meg. Művészeti vitákban – ha ilyesmire sor került – nem vett részt, többnyire bezárkózott és halkan fütyörészett. A „törzshelyiség" a Pete-vendéglő volt, a pravoszláv nagytemplom mellett, amelynek kertjében a szentendrei szerbek a kólót járják augusztus 18-án. Ezeknek az estéknek egyikén-másikán ismertem meg Ámost, Anna Margitot, Kornisst. Külön említem meg Czóbel Bélát és Modok Máriát, akik tulajdonképpen egyik szentendrei gyülekezethez sem tartoztak és meglehetősen rezervált életet éltek Pap-sziget menti villájukban, időnként azonban ők is láthatók voltak köreinkben. Meg kell végül említenem Bán Bélát. Vele is többször találkoztam Szentendrén, de ez nem 1938-ban történt, hanem 39-ben, vagy 40-ben. Ezekben az években ugyanis nem laktam Szentendrén, de gyakran mentem ki rajzolni, vagy csak úgy körülnézni. Bán a Szocialista Művészcsoportban a „hivatalos" vonalnak volt eleinte hangosabb, majd egyre csendesebb szószólója. Szentendrei találkozásunk alkalmával folytatott beszélgetéseink azonban szembetűnő változásokról tanúskodtak. Méginkább mutatták ezt a változást az azokban az időkben és a későbbi években készült festményei és rajzai. Ezek a művek kerültek kiállításra az 1941–42-ben újra megalakult Művészcsoport tárlatain, nevezetesen az 1942-es antifasiszta kiállításon (amelynek megmaradt anyagából állott össze az 1962-es Fészek-beli emlékkiállítás, és ugyanez az anyag került bele a Szocialista Művészcsoport kibővített nagy emlékkiállításába 1964-ben a Nemzeti Galériában).[13] Bán Bélának erről a művészi fordulatáról nem tudok további részleteket mondani. Annyit kétségtelennek tartok, hogy ez valamiképpen összefüggésben lehetett egyrészt Kállai Ernőnek fellépésével a Csoportban, valamint Bán Béla szentendrei tartózkodásaival. Arról nem tudok, hogy Bán Béla Szentendrén kapcsolatba került ottani társaságunkkal, de az bizonyos, hogy ezt a fordulatot a szentendrei festők általában kedvezően és elismeréssel fogadták. Ez az anyag engem is meggyőzött arról, hogy Bán Béla számos kifogásolható tulajdonsága ellenére is rendkívül tehetséges festő.

Hasonlóan kevés konkrétumot tudok Berda Ernő szentendrei kapcsolatairól. Úgy rémlik, hogy Berda beszélt nekem valamit arról, hogy többször fordul meg Szentendrén, de ez még 1938 előtt történt. Annyi azonban bizonyos, hogy Berda Ernő szoros barátságot tartott nagybátyjával, Berda József költővel, akivel igen sokat csavarogtak együtt. Márpedig Berda József valami módon szintén ős-szentendreinek számított. Én is gyakran találkoztam vele ott, akkor és azóta is.

Kassák Lajos szentendrei kapcsolatainak vonatkozásairól csak hallomásból tudok. Vele ott sohasem találkoztam. Azt azonban közvetlenül is tapasztalhattam – ez egyébként köztudomású is –, hogy Kassák művészi szemlélete nagyonis távol állott a magunkfajta szentendrei festőkétől. Visszatérve a magam dolgaira, mint mondottam, számomra Szentendre szintén fontos fordulópontot jelentett. Az a Szentendrén készült 30-40 db-ból álló rajzsorozat adta meg számomra az irányt a következő évek munkásságának, sőt a mostani képeimben is nyilvánvaló kapcsolat mutatható ki az 1938 és 1942 között készült grafikáimmal. De még tovább megyek. Megmutatkozik ennek a hatásnak a folytonossága abban a szélsőségesen absztrakt tollrajz sorozatomban, amely 1944 és 48 között készült. Ennek a sorozatnak a létrejöttében sok egyéb körülmény mellett Kállainak is nagy szerepe volt, ha nem is közvetlen, de közvetett értelemben.

Az 1942 és 44 ősze között eltelt idők a felcsillanó remények, a szorongások és végül a teljes sötétség időszaka volt számunkra. Ebben az időben nem festettem, de sokat dolgoztam, legális és illegális mozgalmi munkát végeztem – közben katona is voltam –, de Ubul[14] mindig ott volt a háttérben vagy az előtérben és folyt a végnélküli beszélgetés, a vita, – sokszor a legkeményebb elvi polémia, sőt veszekedtünk is. Ubul volt abban az időben a legjobb barátom, de helyenként a legkeményebb ellenfelem is. Közben pedig elkerülhetetlenül egymás hatása alá is kerültünk. Ő az én korteskedésem eredményeképpen lelkesedett a pozitivizmusért (minthogy abban az időben én pozitivistának képzeltem magamat), ő pedig furcsa, indirekt módon az absztrakció felé közelített engem. Nem mintha ő egyoldalú propagandistája lett volna ennek a törekvésnek, inkább én magam voltam az, aki elméleti alapon kezdtem ebbe az irányba elfordulni, de kétségtelenül ő volt az, aki ebben bátorított, sőt helyeselt, és aki nemcsak magatartásával, de szavaival is serkentett arra, hogy ezt az elméletileg megalapozott irányvonalat mint festő is megvalósítsam és ezért vállaljam a kultúrtörténeti felelősséget. – Nos, valahogy úgy történhetett, hogy a sötétség legsötétebb hónapjaiban, 1944 nyarán és őszén, amikor nap mint nap, estétől hajnalig nagyító üveg alatt hegyes acélvésőkkel kliséket készítettem a hamis papírokhoz szükséges pecsétekhez – hajnaltól reggelig kemény, hegyes ceruzával vagy tollal absztrakt rajzokat készítettem az új, elkövetkező boldogabb és szabadabb idők számára.

Felszabadulás után a párt különféle művészetpolitikai szervezési feladatokkal bízott meg (ami módfelett meglepett, hiszen ismertek, mint a rossz pénzt). Közben azonban folytattam az absztrakt sorozatot. Mikor aztán kiderült, hogy a szemafór tévedésből lett zöldre állítva, hogy „herstellt az egész", azonnal lemondtam minden megbízatásomról, visszavonultam a magánéletbe és buzgón folytattam a „jövő kirajzolását". Ez 1945 második felében történt, a pártból való feltűnésmentes kimaradásommal egyidejűleg. 1947-re már egy egészen szép kollekció gyűlt össze ezekből a rajzokból – a szekrényem fenekén. Nem mutattam őket senkinek, de Kállai mégis felfedezte és lecsapott rájuk. Így került sor arra, hogy ezek a rajzok a Négy Világtájhoz[15] címzett szalonban ki lettek állítva. Ezt aztán több helyen zokon vették tőlem. Én azonban nem hagytam magamat és különféle kerületi kultúrotthonokban, sőt a Képzőművészek Szabadszervezetében is előadásokat tartottam, amelyeken álláspontom helyességét kívántam bizonyítani, valamint azt, hogy az ilyen irányú művészeti tendenciák egyáltalán nem pártellenesek. Végül aztán mégis az történt, hogy a párt megbízta Schubert Ernő festőművészt – aki nem sokkal azelőtt szakított az absztrakcióval –, hogy hívjon össze bennünket, kommunista absztraktokat és rokonszakmájúakat és barátilag magyarázza meg, hogy ennek a dolognak egyszer és mindenkorra vége van, valamint, hogy egy éven belül a pártból való kizárás terhe mellett, teljes meggyőződéssel és őszinte hittel, önkéntesen át kell térnünk az illetékes szervek által pontosan körvonalazott szocialista realizmusra. Mielőtt még Schubert befejezhette volna előadnivalóit, én levettem a fogasról a kalapomat és nagykorúságomra való hivatkozással bejelentettem, hogy azzal a nappal – 1948. március 18-ával – egyszer s mindenkorra megszűntem festő lenni és hogy az iparban elhelyezkedve óhajtom építeni a szocializmust. Így történt azután, hogy április 5-én, születésnapomon, kineveztek a legnagyobb magyar építőipari vállalat vezérigazgatójává.

Szükségesnek tartom itt kijelenteni, hogy nem éreztem magamat megsértve. Ez így van, és nemcsak azért van így, mert alaptermészetemnél fogva sohasem igyekeztem sérelmeket gyűjteni, hanem azért is, mert akkor úgy láttam, hogy ez az egyetlen tisztességes modus vivendi számomra. Semmiképpen sem akartam azzal számolni, hogy túlélem azt, amit ma úgy szoktunk nevezni, hogy „személyi kultusz". Így tehát minden figyelmemet az elkövetkező évek tennivalóira fordítottam és végeztem a tőlem telhető legjobb igyekezettel. Ugyanazzal a beállással fogtam neki a tennivalóknak, amit gyakori hegymászásaim során tanultam meg, nem nézek fölfelé a bizonytalanságba vesző csúcsra, hanem magam elé, és egykedvűen taposom a követ. Hát igen, 17 évig tapostam. Közben váratlanul hamar és meglepő hirtelenséggel véget ért az a bizonyos dolog, amit ma úgy hívunk: személyi kultusz. De ez már nem segített rajtam, a taposást végig kellett taposni, hogy anyagi alapot biztosíthassak és nemkülönben megteremtsem magam számára azt a szükséges függetlenséget, ami nélkül képtelen vagyok művészi munkát végezni. De azért

be kell vallanom, hogy közben egy picikét csaltam is. Ha valakinek eszébe jutott volna az iparban eltöltött évek alatt razziát rendezni íróasztalom fiókjaiban, meglepő és furcsa, kicsiny rajzocskákat talált volna. Sőt azt is bevallom, hogy 8 vagy 10 évvel ezelőtt képeket is festettem. De mindig idejekorán beláttam, hogy az egy nyereggel két lovon való üldögélés nem az én formám.

Nos, tehát 1965. április 5-én elértem a nyugdíjkorhatárt és ugyanezen a napon – születésnapomon – beadtam a felmondást. Aztán még egy kicsit kifújtam magamat, és azóta festek.

Utóirat, amelyben megpróbálok magam számára is elfogadható magyarázatot találni arra, hogy mitől szentendre Szentendre?

Az utóbbi időkben egyre gyakrabban hallom felvetni ezt a kérdést. Őszintén szólva, a régebbi időkben, különösen az „aktív" szentendrei periódusomban eszem ágában sem volt ilyesmin tűnődni. Egyszerűen tudomásul vettem, hogy Szentendre egyedülállóan bájos kis fészek, hogy különleges, kissé kopott, kissé poros történelmi levegője van, hogy ehhez még van egy miniatűr Dunája is, kényelmesen baktató öreg gőzhajókkal, hegyei is vannak, melegek, barátságosak, és végül, hogy mindezeknek következtében, – vagy mindezeknek ellenére – nagyon szeretem Szentendrét. Azt hiszem, eddig minden volt, jelenlegi vagy ezután következő szentendrés egyetért velem. De mivel újabban szeretünk mindent megmagyarázni és analizálni, érthető, hogy különös tekintettel Szentendre városának a festőkre és a magyar festészetre gyakorolt sajátos hatására, előbb vagy utóbb magyarázatot is keresnek erre a kérdésre.

A magam részéről, különösen a mai fejemmel gondolkodva, már sokkal előbbrevalónak tartom a művészetet és az ezzel kapcsolatos érzelmi jelenségeket, magukat, mint a teóriákat. Megvallom azt is, hogy a teóriák csak akkor kezdenek komolyan érdekelni, ha nem egészen helytállóak vagy éppenséggel hamisak. Ezzel most be is vallottam, hogy miért tartom szükségesnek foglalkozni ezzel a kérdéssel.

Már az első oldalon megemlítettem, hogy ez a megjelölés: „szentendrei festők", nem egyértelmű. Ami egyszerűen szólva azt jelenti, hogy Szentendrén nagyonis különböző festők éltek és dolgoztak és ha ezek mindannyian is egyetértenek abban, hogy Szentendrének van valami különleges vonzóereje, ugyanakkor különböznek egymástól abban, hogy ez a különleges vonzóerő, vagy ha tetszik: „szellem", ami a város falaiból sugárzik, az egyes festőkre nagyonis különböző módon hatott. Ennél a fordulópontnál rendszerint előkerül a régi megoldás: „Ja igen, vannak igazi szentendrei festők, és nem igazi szentendrei festők". Az egyöntetűség abban a vonatkozásban mindössze odáig terjed, hogy a megkérdezett, nyilatkozattévő festő egészen biztosan igazi szentendrei festő. Igazi szentendrei festők ezenkívül mindazok, akik a megkérdezettel részben egyetértenek, részben lelki vagy egyéb rokonságot tudnak azokban felfedezni.

Hát persze, így nem megyünk semmire. Ha reálisan akarunk foglalkozni ezzel a kérdéssel, akkor abból kell kiindulnunk, hogy tudomásul vesszük ezeket a különbözőségeket, egyrészt tehát nem akarjuk az összes Szentendrén valaha járt, lakott, működött művészeket egyetlen nagy kádba összeömleszteni, hanem tudomásul vesszük, hogy vannak ilyenek és vannak olyanok, és még azzal se nagyon foglalkozunk, hogy ezek közül melyik az igazi és melyik a nem igazi. Az értelmes álláspont szerintem az, hogy a különböző szempontok alapján elkülöníthető csoportokkal külön-külön foglalkozunk, de még az sem baj, ha érdeklődésünket ezen csoportosulások közül csak az egyik vonja magára. Minthogy nem vagyok műtörténész, bevallhatom, hogy engem, úgyis, mint érdekeltet, egyedül és csakis az a szentendrei csoport érdekel, amelyhez én is tartoztam, és amelyről eddig oldalakon keresztül beszéltem.

És most feltehetném a kérdést, hogy a fővároshoz való közelségen, az olcsó nyaralási lehetőségen és más, ilyen közkeletű csábító motívumokon túlmenőleg, mi hozta őket Szentendrére, mi tartotta őket együtt, figyelembe véve azt az el nem hanyagolható tényt, hogy ezeket sem egy anya hozta a világra és hogy az összetartozás érzése és az összetartozás ténye mellett – amit műveik dokumentálnak – eléggé szembetűnő, egyéni eltéréseket is mutatnak, ami egyébként természetes.

Azt hiszem, hogy a kutató vagy érdeklődő tekintetet csak megzavarja az, ha előre felállítunk valamilyen tetszetős teóriát, amely alkalmas lehet arra, hogy egyeseknek vagy néhányaknak biztosítja a bekerülést ebbe a kategóriába, másokét pedig kétségessé teszi. Ez az a malomkő ugyanis, amelyről nem tudjuk, hogy hol áll meg. És szomorúsággal kell tapasztalnom, hogy ez a malomkő máris repked. Sőt „negatív" malomkövek is repkednek. Ezt úgy kell értelmezni, hogy azok, akiket a pozitív malomkő eltalál, kiesnek a panteonból – akiket pedig a negatív malomkő talál – azok „beesnek" a panteonba, ahova enélkül a szerencsés találat nélkül soha nem kerültek volna be. Az ilyesféle jelenségek számomra nagyon elszomorítóak, mert rossz légkört terjesztenek, még akkor is, ha igazolható, valódi alapjuk van, hát még akkor, ha ilyen nincs, illetve erősen kétségbe vonható.

Itt kell kitérnem a folklór-problémára. – Szentendrével és különösen Vajda Lajossal kapcsolatosan a különféle sajtó-orgánumokban és egyébütt elég gyakran szóbakerülnek a folklór, a népművészet hatásai, amelyek ezen megnyilatkozások szerint lényeges tényezői az „igazi" szentendrei festészetnek és fő-

ként Vajda Lajos festészetének. Ebben a vonatkozásban néhány észrevételt szeretnék megkockáztatni:

1. Eddig is beszéltünk a népművészetnek más kultúrterületek művészetére gyakorolt erősebb vagy gyengébb hatásáról. Mindmáig azonban hallgatólagosan megegyeztünk abban, hogy az ilyen kölcsönhatásnak az alapfeltétele a műfaji azonosság. Ilyen értelemben beszéltünk arról, hogy a népdal hatott erre vagy arra a zeneszerzőre, hogy a zeneszerző a népdal elemeit módosítással vagy akár változatlanul beépítette szerzeményeibe. Ez a megállapítás például Bartók Bélára, Kodály Zoltánra igen nagy mértékben érvényes.

Ugyanígy beszélhettünk arról, hogy a népi fazekasművészet hatással volt valamelyik városi kerámikus munkásságára. És így tovább és így tovább. Nem mondtunk viszont soha ilyent, ha mondjuk valamelyik festő csendéletébe népi cserepet vagy szőttest, exotikus szobrot állított be modellnek, – sőt akkor sem, ha a festő kiment a falura és megfestette a gémeskutat. Ilyenkor legfeljebb arról beszélhettünk, hogy a festő témaválasztásainál valamilyen érzelmi háttér működött. Bartóki értelemben csak akkor beszélhetünk népművészeti hatásról a festészet területén, ha ott a népi festészet sajátosságai, előadásmódja, modora, szelleme kimutatható.

2. Sajnálattal meg kell állapítani, hogy Magyarországon a népi festészet szórványos, alárendelt jelentőségű műfaj, hacsak az ún. „őstehetségek" (Győri Elek, Gajdos stb.) műveit nem soroljuk ebbe a kategóriába. Hasonló meggondolással népi festészetnek tekinthetjük a magyarországi pravoszláv templomok ikonfestészetét, de azzal a megjegyzéssel, hogy ez kifejezetten nem magyar népművészeti jelenség.

3. Kétségtelen, hogy Vajda Lajos képei között sok olyan van, amely megállapíthatóan szoros tárgyi, formai, szellemiségi kapcsolatot mutat ezekkel az ikonokkal – az viszont még ennél is kétségtelenebb, hogy Vajda műveinek túlnyomó többsége ilyen jellegű kapcsolatokkal nem értelmezhető, nem magyarázható, sajátságos, egyéni produkció, ahol esetleg az egykorú vagy a korábbi európai festészet hatóerői jelentkeznek, de ez a kérdés nem tartozik ide. Félreértések elkerülése végett meg kell állapítanom azt, hogy Szentendre város építészeti megjelenésében az építészeti folklór ismérvei csak igen nehezen kimutathatók, ezzel szemben uralkodó elem a barokk, de még csak nem is annyira a paraszt-barokk. Szentendre templomainak túlnyomó többsége például egészen szabályos barokk és ezek a templomok éppúgy beleillenének valamelyik másik városka vagy egy magyar falu összképébe, mint ahogy beleillenek a szentendrei környezetbe. – Vajda kétségtelenül felhasználta mindezeket az elemeket egy egész sor rajzán és képén, de még ráadásul erősen átalakítva, transzponálva. – Hol van itt a folklór? – De tovább megyek: lehet, hogy én elfogult vagyok és egyoldalú, de számomra Vajda művészetének egyik legmegrázóbb jelensége az, ahogy áta-botában felszegezett kerítésdeszkákból, toldozott-foldozott supfnikból és a falusi nép egyéb szegényes rekvizítumaiból hogyan tudott vonalzenét alkotni! Azt hiszem, de merem állítani is, hogy ehhez a produkcióhoz olyan áhítatos figyelem, nézni- és látnitudás és mindenek felett olyan mély érzelmi kapcsolatok voltak szükségesek, amilyenek sem Vajda idejében, sem pedig napjainkban nem voltak divatosak.

4. Ceterum censeo, Vajdát Bartókkal párhuzamba állítani legalábbis erős túlzás, – ezenfelül pedig szükségtelen és felesleges erőfeszítés, mert Vajda Lajos egymagában is kimagasló alakja kora festészetének, nem kell tehát őt székre állítani. Legalább is nekem ez a véleményem.

5. A történelem számos példát szolgáltat arra nézve, hogy a nagy művészek nem voltak mindig és minden esetben kifogástalan teoretikusok, de ez a tény semmit sem von le nagyságukból. Éppen ezért mindig feltámad bennem az ellenkezés, ha nagy emberek, nagy művészek mondásait, szólásait orákulumszerűen idézik, de még inkább, ha ezeket a gyöngyöcskéket parittyának használják.

*

Végülis úgy néz ki a dolog, hogy bár sok mindenről beszéltem, de a feltett kérdés nyitva maradt:

mitől szentendre Szentendre?

Nos: nem tudom. Gyanakszom ugyan arra is, hogy itt jelentősége a tudatos elvonulásnak, vagy így is mondhatnám: a dacos remeteségnek. Továbbá pedig az öt pontban elmondottaknak látszólagosan ellentmondva valóban lehet itt valamilyen lélektani szerepe a népművészetnek, vagy legalábbis a nép közelségének. Gyanítom továbbá, hogy az is fontos lehet ebben a kérdésben, hogy Szentendre nemzetiségi város, a magyarországi pravoszlávok Rómája és hogy e különleges helyzete következtében egy sajátságos zárvány-kultúrát hordoz, tehát valami olyan határozottan kitapintható valamit, amit más magyar városban nemigen lelhetünk fel, – különösen a fővároshoz ilyen közelségben. Lehet, hogy ez az, ami az érzékenyebb idegzetű, érzékenyebb szemű művész kedélyét, fantáziáját elragadja és valamilyen ihletett hangulatba ringatja.

Mindez lehetséges. De hogy ez így van-e valóban, annak kifürkészését inkább rábízom azokra, akiknek ez a hivatásuk. Csak arra kérem őket, felejtsék otthon a csúzlit.

JEGYZETEK

1. Az újrealista csoport bemutatkozó kiállítása, Bp., 1936. Tamás Galéria. A katalógus újraközölve a „Szabadság és a nép", A szocialista képzőművészcsoport dokumentumai c. kötetben. Bev. és szerk.: Aradi Nóra, Corvina, 1981.

2. Érdemes itt felidézni Kállai kritikájának vonatkozó részét. „Sokkal komolyabb, mert gyökeresebb, az „újrealisták" érzelmi gyöngéje: az a lélekben, éleslátásban szerénykedő, bátortalan félszegség, amellyel a társadalmi valósághoz nyúlnak, és a munkásvilág meg a szocializmus ügyét a magukénak vallják." Gondolat, 1936/8. A gondolatmenetekben mutatkozó párhuzamosság nem jelentette azt, hogy Fekete Nagy Béla teljes mértékben elfogadta volna Kállai kritikáját. Így, ennek megfelelően utasítja vissza a továbbiakban Kállai vádját a csoport festészetének kispolgári jellegével kapcsolatban.

3. KUT 1943. évi kiállítása, okt. 31–nov. 14., Nemzeti Szalon.

4. Az említett képek a katalógus alapján: Gadányi Jenő: Fekete-kék táj, olaj – Virágok, olaj – Csendélet gitárral, olaj; Kmetty János: Csendélet, olaj – Csendélet, olaj – Kisváros, olaj – Csendélet, olaj; Dési Huber I.: Őszi táj, olajtempera – Erdélyi kép, olajtempera; Egry József: Halász, olajpasztell – Balatonpart, olajpasztell – Eső után, olaj – Mezsgyén, olaj – Parton két figura, olaj.

5. A kifejezés visszatér a „Visszaemlékezések Szentendrére és egyebekre" c. írásban is. Azaz Fekete Nagy Béla kritikájának éle legalább annyira saját kor- és eszmetársai, mint az idősebb művészek ellen irányul. Legalább annyira félti SAJÁT nemzedékét az „egyenruha" viselésétől, mint az idősebbeket. A fiatalokra váró szellemi és művészi veszélyekre figyelmeztet még ez időben Kállai Ernő is, az „Őszinte beszámoló egy beszélgetésről" (Magyar Csillag, 1942. jan.) c. írása is. Kállai itt szereplő névsora (Szalay, Martyn, Gadányi, Paizs-Goebel, Barcsay, Hincz, Bene, Domanovszky, Dési Huber, Sugár, Ámos, Anna M., Pap, Bán, Lossonczy, Vajda, Vilt, Borsos) részben fedi Fekete Nagy Béla „kócosait": Vajdát, Vajda Júliát, Bálintot, Anna Margitot, Kornisst, Szántó Piroskát, Bán Bélát. De túl a névsorok azonosságán és különbségén, mindkét tanulmány azt a 40-es években egyre mélyülő szakadékot érzékeli, amely egyre világosabban kirajzolódott a magyar progresszív művészet különböző csoportjai között.

6. Fekete Nagy Béla itt prófétikus módon előlegzi meg a pár évvel később valóban megjelenő témakatalógust.

7. Miután bemutatta az MKP kultúrpolitikájának jellegzetességeit, Fekete Nagy Béla áttér a Kállaival kapcsolatos ellentét említésére. Jóllehet e barátság volt az, amely nagy mértékben hozzájárult a pályáján beállott változáshoz, Fekete Nagy Béla mégsem fogadta el a Kállai által kidolgozott interpretációs elméletet, a lehető legegyértelműbben utasította vissza a bioromantika tételeit. Fekete Nagy Béla itt már bármiféle fogalmiságot ellenez, s ezért szemléli gyanakvással a bioromantika koncepcióját is, félvén attól, hogy ezáltal idegen, a képtől független, ideológiai tartalmak felfedésére kerülhet sor.

8. E két mondat minden valószínűség szerint elsősorban Mezei Árpádra, s távolabbról Hamvas Bélára utal.

9. Utalás Kiss Pál korabeli munkásságára (A művészet lélektana, 1946., Az ember felé, 1947.)

10. Vö. KÖRNER Éva: Szentendre és Kelet-Európa in. Valóság, 1971/2.

11. Fehér György festőművész (1920–1944)

12. Schönstein Sándor (1898–1945) orvos, az illegális kommunista párt tagja, az alkoholellenes munkásszö tség elnöke.

13. A szabadság és a Nép, 1942. márc. 29. Vasmunkások székháza. A kiállítást három nap után bezárták. A Fészek-beli zártkörű bemutatót követően: Szabadság és a Nép, 1962., Csók Galéra, valamint Szocialista Képzőművészek Csoportja, 1934–44., MNG, 1964., kat. bev. Oelmacher Anna

14. Ti. Kállai Ernő

15. 1947. ápr. 8–18. között a Galéria a Négy Világtájhoz helyiségében.

## Dokumente aus dem Nachlass von Béla Fekete Nagy
(Herausgegeben von Gábor Pataki und Péter György)

Béla Fekete Nagy (1905–1983) war einer der bedeutendsten Vertreter der ungarischen gegenstandslosen Kunst. Zu Beginn seiner Laufbahn gehörte er zur Gruppe Sozialistischer Künstler, seine Werke waren von einer expressiv-surrealistischen Formensprache mit einem Hang zur Abstraktion gekennzeichnet. Er war befreundet mit Ernst von Kállai, dem ungarischen Theoretiker der abstrakten Kunst von europäischem Rang und hatte Kontakte zu den sog. Jungen Künstlern von Szentendre, vor allem zu Lajos Vajda, dessen Schaffensmethoden ihn deutlich beeinflussten.

Nach 1945 war er Mitglied der „Galerie zu den vier Himmelsrichtungen", einer Gruppe abstrakter Künstler. Im Jahr 1948 kehrte er den bildenden Künsten den Rücken und entwarf Kraftwerke bis 1965, als er dann zur Malerei zurückkehrte.

Sein schriftlicher Nachlass gibt Aufschluss über seine Kunstauffassung. Aus den Aufsätzen zu den Möglichkeiten der sozialistischen Kunst, zur Kritik des ungarischen Postimpressionismus, zum Verhältnis von Form und Inhalt ersteht das Bild einer Künstlerpersönlichkeit, die seine geistige Unabhängigkeit immer bewahrte, andererseits dokumentieren sie den Problemkatalog, der die Künstler-Intelligenz der Zeit beschäftigt hat, und die bezeichnenden Antworten, die diese Generation darauf bieten konnte.

# DOKUMENTUM

## HINCZ GYULA TANULMÁNYA, DÉSI HUBER ISTVÁN MEGJEGYZÉSEIVEL

Közli: Tímár Árpád

Hincz Gyula (1904–) a harmincas évek elején ismerkedett meg Dési Huber Istvánnal (1895–1944). Kapcsolatuk hamarosan barátsággá fejlődött, több éven át műteremszomszédok is voltak, naponként megbeszélték, megvitatták mesterségük problémáit. Dési Hubernek ekkor már több sikeres kiállítása volt, és néhány elméleti tanulmánya is megjelent. Mindkettőjüket foglalkoztatták a festészet akkor legaktuálisabbnak tartott kérdései, elsősorban a proletárművészet és az avantgarde törekvések viszonya. Gondolatait Hincz Gyula is rendszeresen lejegyezte, időnként tanulmánnyá formálta, s megmutatta idősebb, tapasztaltabb barátjának, aki véleményét, ill. a javításra, átdolgozásra vonatkozó javaslatait – mint a most előkerült írás tanúsítja – a kézirat szélére ráírta. A tanulmány egy különösen fontosnak tartott részletét pedig – bár stilárisan kissé átdolgozva, tömörítve – idézetként is felhasználta egyik soronkövetkező tanulmányában.

Dési Huber István a Korunk 1933. évi 6. számában jelentette meg *A magyar képzőművészet új szakasza* című tanulmányát. Az elemzés a hómani kultúrpolitika akciója, a Műcsarnokban rendezett Nemzeti Képzőművészeti Kiállítás nyomán kialakult helyzet felvázolásából indult: „az illetékesek által összeállított zsűri inkább konzervatív, mint progresszív összetételű volt. De a kiállítás eredménye még így is a modern irányokat igazolta, valamint azt a tényt, hogy a fejlődést semmiféle aknamunka nem bírja feltartani." A kiállítás tanulságai alapján Dési Huber azt vizsgálta, mennyiben jogos a modern törekvések ellen emelt vád, hogy „nemzetietlenek", „gyökértelenek". Rámutatott, hogy „a magyar művészetet nem lehet tárgyalni anélkül, hogy utunk elkerülhetetlenül valamely nagy nyugati stílushoz ne vezetne." Régi művészetünknek éppúgy megvoltak külföldi előzményei, példaképei, mint a konzervatív akadémizmusnak, de a nagybányai vagy a római iskolás művészetnek is.

Művészeti programját Dési Huber ennek figyelembevételével fogalmazta meg: „Az import tehát szükségszerű volt és lesz is művészeti életünkben. Épp azért, e ténnyel tudatosan számolva azon kell lennünk, hogy a helyi variánst a fejlődés irányvonalára hozzuk: ha a múlt művészete vallástörténelmi vagy mitológiai eseményeket öntött – ideálisnak képzelt – formába, vagy a jelen művészete a dolgok festői létét analizálja vagy szintetizálja, úgy nekünk ezen túl egy osztálytudatos, állást foglaló művészetet kell hoznunk, mert a fejlődés ma ilyent követel."

A „dolgok festői létét analizáló" irányzatok Dési Huber szerint a csendéletben találták meg a „laboratóriumi munkához" szükséges szüzsét. Itt, a csendéletiség jellegének meghatározásához használta fel Dési Huber Hincz Gyula tanulmányának részletét.

Hincz Gyula írása annak idején nem jelent meg nyomtatásban, de a kézirat most előkerült. A szerző hozzájárulásával barátságuk és szellemi együttműködésük e fontos dokumentumát az alábbiakban közöljük.

*ti. az elsődleges az, milyen viszonyban van ez a mondanivaló a társadalommal, helyesebben a mai társ.i renddel nagyon helyes*

Új formai eredményeket kizárólag csak új mondanivalón keresztül építhetünk ki. Hogy ez a mondanivaló mily viszonyban van a természettel, csak másodlagos kérdés, éppúgy, mint a forma, mely az első lépéseinknél csak az új rendszer sejtetésének intenzitásával fog hatni, s számunkra nem lesz egyszerre a kép a mi valóságunk és természetünk teljes intenzitása. Fogalmi világunkban a tárgyak mélyebb és precízebb intenzitással élnek, mint éltek az alatt a művészi forma alatt, mely a szemmel letapintott világ vagy a kép formát uraló tartalom korában hatott a képen. És mondhatnám, nemcsak a fogalmi értelmükben lettek súlyosabbakká, hanem egyszersmind egy új világ erkölcsi értékelésén át fajsúlyukban osztályozódtak is. Azonkívül addig, míg az előbbi művészet szemüvegén át a látott tárgy, valamint a fogalom között bizonyos mértékű különbözőség állott fenn; ennél az új szemléletnél a látott tárgy valóban fedni is kívánja az arról alkotott fogalmat. Így nem közömbös többé az összefüggés a tárgy és fogalom, valamint a képforma között, hanem azok együteműen és precízen kívánnak jelentkezni a síkon. De nem közömbös többé az sem, hogy a különböző tárgyak mily erkölcsi vonatkozással élnek az új emberrel szemben, azaz megfordítva: nem mindegy az, hogy a formánk mily tárgyi fogalmat fed. Számunkra az az „ember",

mely a görög érzéki világ tárgya, vagy teszem fel az impresszionizmus „egyed embere" mint tárgy jelentkezik, merőben különbözik; jóllehet talán a természet embere nem. *homályos*

Festészetünkre nem lehet közömbös, hogy valamely tárgy önmagában szép-e, vagy használható-e mint egy esetleges képforma, vagy mint annak természeti magyarázója. Hozzánk bizonyos tárgyak közelebb, illetve távolabb fekszenek. Mondhatnám tehát, hogy az új művészet „vallásos" jellegű. *Vallásos művészet.* Így természetesen felvetődik a kérdés, melyek azok a tárgyak, miket a kép tartalmául felvethetünk (minden festői kornak megvolt a maga tárgyköre, illetve bizonyos tárgya, mely különböző esetleges nézőpontokból vetíttetett elő). Szerintem a ma világának megvannak a kiválasztott tárgyai napi életünkben, *tisztázandó!* mely tárgyak anyagához, személyes szükségszerűségéhez szinte a legbehatóbb közelségbe kerültünk ugyanakkor, mikor társadalmunkban szociális tartalmú életünknek szinte legmélyebb szimbólumai is. *homályos* (Sarló, kalapács, újságcikk stb. – H. Gy. utólagos megjegyzése.) Így akkor, amikor a legbehatóbban analizáltuk a tárgy mibenlétét és vele való közösségünket, egyszersmind mint új ember (?) egy új ideológia (?) szimbólumává is mélyítettük.

Most már nemcsak az érdekel bennünket, mikor elfogadtuk azt a tételt, hogy szükségszerű a forma és tárgy azonossága, hanem az is, hogy vajon a cselekmény is tartozéka-e új művészetünknek. *Meggyőződésem szerint:* igen. Az impresszionizmust követő művészeti áramlatok éppen a forma beoltatás előnybe helyezése miatt a tárgyat csendéletszerűsítették. Ugyanakkor, mikor az élet ezalatt oly akciókat vetett felszínre, melyek új emberi természetünk cselekményei. Amint előbb már mondottam, érzésem szerint a tárgyas, de cselekmény nélküli festészet szükségszerű volt a tiszta forma kialakításáért, ma már a különböző tárgyak között is észreveszünk vonatkozásokat, melyek azokat eo ipso cselekményesítik. *Az új képnek tehát nemcsak pusztán tárgya, hanem dinamizált tárgya, vagyis cselekménye van.* (Nem félreértendő: a cselekmény az abszolút képen a formák viszonya.) Ezek az akciók szintúgy kiválasztódtak, mint maguk a tárgyak: mondhatnám, minden művészetnek speciális tárgya; speciális tárgya és cselekménye van. Nem mindegy tehát, hogy a természeti ember cselekményei összesen, vagy csak speciális eseményei foglaltatnak érdeklődésünk körében. *homályos*

Az előbbeni és ezen pontnál ki kell térnem azokra a mozgalmakra, melyek egy új művészet kialakulását pusztán szocialista, illetve osztályharcos alapon vélik kialakíthatni. Szerintem ennek a próbálkozásnak a tárgyköre csaknem egészében fedi az új művészetről alkotott tárgyi együtthatót, ellenben dinamizáltságukban már részcselekményekké zsugorodván, kénytelenek a propagandairodalmat mint a cselekmény magyarázóját segítségül hívni. *Szeretném, ha ezt részletesebben kifejtenéd érdekel*

A modern művészet további fejlődésében az addig behelyettesített sujet (csendélet, illetve csendéletszerűsítés) elveszti szerepét.

Az impresszionizmust követő áramlatok: az impresszionizmus és a lezajlott művészi formák *képformák szerinti egyrétű* rendszeresítése, ezen képrészformák *fokozása* volt. A különböző ilyen mai laborálások egy, a formát uraló, illetve jellegét leginkább alátámasztó sujet-t kívántak meg. Ezen részformák, valamint a mellékük rendelt tartalmak az azonos vonatkozású képforma tartalmát kívánták hangsúlyozni, kizárólagosan azzal a célzattal, hogy a képet a részformák kizárólagos egységében, mint *tiszta képszemléletet* általános törvény erejére emeljék. Így a formák tartalombeli élvezése hamarosan a kép tiszta formai élvezetévé alakult át. Ez az út volt ugyanis a legegyenesebb és legtermészetesebb ahhoz, hogy az elavult naturalista illetve impresszionista tartalmat egy a képpel egészebb tartalommal váltsák fel. Mivel e kép végső eredményében mégsem nélkülözhet minden mondanivalót (értvén tartalom alatt természetesen nem a kép tisztán képformai mondanivalóját), hanem támaszkodván képzeleti, illetve tapasztalati világunk a látott, illetve tapintott természetre a természet cselekményeit tartalmazza, illetve azokon keresztül hat; egy újabb művészi forma megleléséhez szükséges újabb tartalom helyett az impresszionizmus sujet-világából meríti a természeti tartalmat, vagy pedig teljesen elfordulván attól, belső világunkból vetít ki eseményeket az új formai mondanivaló novellisztikus eseményeként. Egyik úton sem történt egyéb, mint az impresszionista forma és tartalom részformában való egyirányú fokozása. A kép és tartalom elérvén azt a feszültséget, mely feszültségi állapotban a természeti esemény, valamint a tisztán formai mondanivaló a képben a tartambeli felismerés mindkét részről egyazon időben percipiálható; de már a következő fokozásban a formai rész előnyére eltolódás történik, miáltal a kép természetszerűen a tartalom, illetve tárgynélküli festészet, a képgeometria tiszta világába jutott. Már akkor, mikor az első alkalommal megtörtént a kísérlet a forma szelekcióval, a forma fokozásával, szerintem a tartalom, jóllehet természetszerűen lendült a formával, már ezen első periódusban is nem valóságos, hanem pusztán behelyettesített x volt.

Eljövén a múlt század ideológiáját fölváltó (a huszadik század emberi arcát megmutatni akaró) tendencia, illetve egy oly ideológia, mely az előbbeni kategórikus ellentéte; valóban felvetődhetik a kérdés,

helyénvaló-e a XX. század első két évtizedében felmerült művészeti irányokat en bloque modern, vagyis egy új ideológia festészetének tartanunk.

Abban a pillanatban, amikor ezen művészeti mozgalmak szeparált mozgási pályájukon útjuk végső lehetőségeiről levonták a konzekvenciákat, tanúságot adtak arról a) hogy a képformák kizárólagossága a képen tartalombeli kizárólagosságot kíván meg; b) mindannyian a tartalom-, illetve tárgynélküli festészet abszolút területén futnak egybe; c) nem elégségesek ahhoz, hogy egy egyetemes világnézetnek ne csak részmutatói, hanem teljes szellemi reprezentánsai legyenek, így pusztán csak a történelmi értékelés lehetőségét vindikálhatják maguknak.

*l. fasizmus*

Az utóbbi időben, valószínűen azért, mert megérezték az egyfázisú fokozás egyoldalúságát, az újabb művészet vonalán érezhető az eddig regisztrált formák egy csomóba való összpontosítása, mely által természetszerűen a cselekményrétegek tömörítése is célként adódott. A kérdés mármost az, helyes-e egy ilyen formaátmenettel valóban eljutnunk az új mondanivalóhoz és formához, kikutathatók-e előre, milyen tartambeli intenzitás az, mely egy ilyen út eredménye. Nézetem szerint már most kötelességünk haladék nélkül végtére fölismernünk, hogy egy oly művészet, mely a múlt század individualista gondolkodásmódjából fakadt, s melyet ezen világ alapformáin keresztül pusztán csak fokoztunk, és *nem mondottunk egyenesen ellent*, ennek puszta összefogásából egy valóban új művészet kibontakozását el nem várhatjuk. Nézetem szerint új mondanivalónk és új formai szándékaink vannak, melyeket a XIX. sz. tárgyi világával merőben ellentétes tárgyi világgal szaturált pszichénk kíván felszínre hozni.

*idáig teljesen egy véleményen vagyunk*

*

*Szerintem újra kell kezdeni a festészetet. És nem elhitetni magunkkal, hogy mi már összegezhetünk. Az előző művészi korszakok végső törekvéseinek új szintézise már akkor megtörtént, mikor felfedeztük a tiszta képet. Eljutottunk már a szintézishez! Újra kell kezdeni.* (Dési Huber István megjegyzése a kézirat végén.)

**Ein Aufsatz von Gyula Hincz – mit Randbemerkungen von István Dési Huber**
(Herausgegeben von Árpád Timár)

Der Maler Gyula Hincz (1904–) lernte den hervorragenden sozialistischen Maler und Kritiker, István Dési Huber (1895–1944) Anfang der dreissiger Jahre kennen. Dési Huber hatte um diese Zeit bereits mehrere erfolgreiche Ausstellungen und veröffentlichte einige theoretische Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften. Beide Künstler beschäftigten sich mit den aktuellen Fragen der Malerei, besonders mit dem Verhältnis der proletarischen Kunst zu den Bestrebungen der Avantgarde. Auch Gyula Hincz brachte seine Überlegungen zu Papier und gestaltete daraus einen Aufsatz, den er seinem älteren Freund zur Begutachtung vorlegte. Dési Huber legte seine Stellungnahme und seine Änderungsvorschläge in Form von Randbemerkungen nieder. Einen Abschnitt des Aufsatzes – die Behauptungen von Hincz bezüglich des Stillebencharakters der modernen Malerei – hat er sogar in einem 1933 veröffentlichten Beitrag berücksichtigt.

# DOKUMENTUM

## KMETTY JÁNOS MŰVÉSZETPEDAGÓGIAI FELJEGYZÉSEI. II.
## (Az Új Akadémia I. Főiskolai oktatás naplója II.)

Közli: Ráth Zsolt

Az itt közölt Kmetty szöveg az Ars Hungarica 1984/2. számában megjelent művészetpedagógiai feljegyzések folytatása. Ez a 40 lapos, kisméretű kockás füzet a második a közül a három közül, melyet Kmetty 1945 után, Képzőművészeti Főiskolára történt tanári kinevezése után, az ottani oktató munka megkezdésével párhuzamosan – mintegy azt a maga számára értelmezve – naplószerűen vezetett. A második füzet 1947 májusától novemberéig íródott. A forrás a Művészettörténeti Kutató Csoport Adattárában található, az MKCS–C–I–66/118. leltári számon.

Gyakorlati, elsődlegesen művészetpedagógiai, oktatásmódszertani részek és tisztán művészetelméleti szakaszok váltakoznak a szövegben. A főiskola oktatási rendszerét, annak hiányosságait, visszásságait több helyen is bírálja Kmetty. Az érdemjegyek szerinti osztályzási rendszert tarthatatlannak, demoralizálónak tartja, és különböző díjak kiadásával akarja helyettesíteni. Tipologizálja a festőnövendékeket érzelmi hozzáállásuk, racionális képességeik és technikai tudásuk szerint. Sor kerül a felvételi követelmények ismertetésére és a Kmetty által vezetett alapstúdium előírt tanmenet nélküli, de nagyonis tudatos szempontok alapján kialakított oktatás módszertanának kifejtésére. Ennek lényege a munkával (technikai követelmények támasztásával) munkára (művészi alkotó munkára) való nevelés. Elméleti kitérők az oktatás során csak a műhelymunka aktuális problémáinak megoldása közben kerülhetnek kifejtésre. Előkerül az impresszionista látásmód meghaladásának szemléleti igénye, a reneszánsz nagy traktátusíróinak (Leonardo, Dürer) segítségül hívása a rövidülés és a vonaltávlat megértetése során. (Ez utóbbi Kmetty 1910-es évek második felében kialakított korszakának alig titkolt reminiszcenciájaként.) Szintén hivatkozik – noha kissé iskolás modorban és leegyszerűsítve – a késői Cézanne kubizmus felé mutató elméletére is, a gömb, henger, kúp, kocka geometriai alapformáira redukált modellálásának oktatása során.

A fő helyet elméleti igényességgel és hangsúllyal a nézés, látás és meglátás (komponálás) megkülönböztetésére helyezi Kmetty, mely megfelel – ő is utal rá több helyen – a Cézanne-i szenzáció, realizáció és moduláció (modellálás) hármas egységének és folyamatának. Kmettynél tudatos igényt vehetünk észre a Cézanne által nem következetesen alkalmazott terminusok tisztázására, logikai rendbe szervezésére és tudományos igényű magyarázatára.

Kmetty a vizuális élményből (látványból) eredeztetett vizuális valóságot a természeti valósággal egyenértékű, második valóságként értelmezi, melyet a vizuális jelek (forma, szín, tér, fény-árnyék, és a „negyedik dimenzió", a tér-idő) segítségével fejezhet ki a művész. Tehát a hangsúly nem a természet fotokópikus másolásán, a látvány hű ábrázolásán, hanem a kifejezésen, az új minőség, az új valóság megalkotásán van.

A diffúz nézéssel szemben az emlékezetet is mozgósító, alkotó látás és a komponálással majdnem egyenértékű „meglátás" célja egy zárt, lekerekített „mikrokozmikus" egység, a tudatosan létrehozott kompozíció megalkotása. A komponálást az „arány-élet" megvalósításának, a kompozíciót a „formák életének" tekinti Kmetty.

A színek helyi értékének, dinamikus egymásmellettiségének, egymást felfokozó hatásának, a kiegészítő színeknek külön passzust szentel Kmetty. A teret (mint ahogy korai, 1920-as évek elején keletkezett művészetelméleti írásaiból is kitűnik, és az 1910-es évek első felében keletkezett művei is tükrözik) az univerzum részeként, mágneses erőtérként, energiakisugárzásként értelmezi. A forma, az alak megszervezi, szinte már automatikusan megkomponálja maga körül a teret.

A tudatosságot, melynek igényét („a tudatalatti tudatosítása") a komponálás („állandóság kialakítása") folyamatában Kmetty fontosnak tartja, a folyton változó érzelmek „megedzése", „tartóképessé tétele" során lehet elérni. Az értelem és érzelem összhangba hozásáról, helyes arányáról, az ösztönösség és tudatosság viszonyáról sokat értekezik. Az ösztönös vizuális élmények művészileg való hitelessé tétele, ami Kmetty szerint a tehetség, a művészi kvalitás záloga az élmény tudatosításával fokozható, így jön

létre az érzelmileg hiteles, de tudatosan és technikailag művesen megszerkesztett „tartóképes kompozíció", mely minden művészi munka és műalkotás célja.

A kubizmus tér-idő elmélete, a negyedik dimenzió teóriája a késői Kmettynél az „érzelmek negyedik dimenziójává" módosulva él tovább.

## Kmetty János: Új Akadémia, I.
## Főiskolai oktatás naplója, II.

**II. füzet – 1947 május. Az Új Akadémia, I. kötet, 2-ik füzet**

Azt a sajnálatos félreértést, hogy a főiskolán alakrajzolásból osztályozási jegyet (1, 2, 3, 4, 5) kell adni, el kellene hagyni. Nem pedagógiai megoldás ez felső fokon, ahol a saját foglalkozását valami egyébbel kellene a hallgatóval megkedveltetni. Pályázatok kiírása, versenyek, ösztöndíjak stb. sokkal célravezetőbbek. A főiskolás a középiskolai osztályozási móddal nem tud elszakadni az átlag-ügyviteltől, amire a diákot az évvégi bizonyítvány osztályozási jegyei késztetik.

A Képzőművészeti Főiskola nemcsak tanulást, hanem az alkotás lehetőségeit és feladatait is magában hordja. A kötöttsége, a bizonyítvány kötöttsége, amitől még a tandíj kérdése is függ, a függőség érzésében tartja ott is, ahol a kötetlenség, a kedv szabad merészsége a tanulást is befolyásolja. A megfélemlített rajzolás vagy festés nem pedagógia. Az a diák, aki az osztályozást féli, láthatólag tehertétellel dolgozik. A rajzolás és festés esetében a szorgalom nem pótolhatja a szabadság-érzés hiányát, a félénkség – ha tudat alatti is – ártalmas.

*Alakrajzot és festést nem osztályozással, hanem a verseny eredményeivel kellene jelölni. A tanulmányi ösztöndíjak, a tehetség-díjak stb.* lehetőségei, változatai terjedelmesek.

Az önállóságot, az önkifejezés gyakorlását, az alkotókedvet, de még a szorgalmi kedvet is növelné. *Lehetne a sokféle díjak között szorgalmi díj is. A művészi kifejezés, fogalmazás gyakorlatai különféle eszközökkel mind díj, verseny alapját képezhetik.* Középiskolai jegyek helyett lehetne *nagy-díj, kis-díj, rajz-díj, olajfestmény-díj, vízfestmény-díj*, szorgalmi díj beírással, vagy aki nem versenyképes, az *jeltelen*, vagy *megfelel* jelzést kaphat.

Rajzolás, festés, mintázás, alkotás jobban és pedagógusabb szellemben volna így meghatározva, mint kitűnő, jeles, jó, elégséges jelzéssel.

*1947. június*

A főiskolai tanárok pedagógiai felfogása nagyon különböző.

Egy biztos, művészetet megtanítani nem lehet, de viszont nagyon sok minden van, amit egyrészt a művészetről tanítani lehet, másrészt amit a nem művészetről tanítani kell. Minden rajzoló, vagy festő képességgel rendelkezik, a főiskolába nem is tud különben bejutni. A képességeinek méreteit felismerni, az a pedagógus feladata. Tanítása egyéni és egyénenként történik. A rajzolás technikai eljárásait azonban nem kell minden egyénnek felfedezni. A szemlélet korszerűsége sem egyéni különbséget, hanem egyének közösségét jelenti. Minden időknek, minden festészeti kornak fogalmazási sajátossága van. Ez arra mutat, hogy a vizualitás alapján a szemlélet élmény-változatokat hoz, újat és újat. Senki nem kételkedik abban, hogy Budapesten a festők nem rajzolnak ma úgy, amint a középkorban, de úgy sem, ahogyan a Biedermayer-korban rajzoltak. A főiskolai növendék ma eleve mai szellemben lát és érez, és él át, és fogalmaz meg valamit, ami rajz vagy festmény. Ezen a ponton azonban a jó pedagógus őrt tud állni, és a szemlélet, az ösztönösen is mai szemlélet fogalmazásában tanácsokat tud adni.

A megösmerések valamelyes sorrendje a formának, a térnek, a színnek, a fény-árnyék megjelenítő erejének tudatosításai megmentik a nagy tehetséget az effektusos bombasztikusságtól. A kisebb képességűeket pedig élménygazdagságra tereli, fantáziáját, lelki vágyait ápolva jó irányba tereli.

Mindannyian tudjuk, hogy a művészi élmény bármilyen nagyszerű, annak tökéletes közlése nélkül nem alkotás. A műveket képezni, csinálni kell: ez a képzőművészet. Ebben a csinálásban a tapasztalt és ösmeretekkel rendelkező pedagógus sok tévedéstől mentheti meg a fiatal művészt, a fiatal festőt.

A mások által festett művek ugyancsak pedagógusai a fiatal művésznek. A látott képek nevelik és sokban a szemlélet helyes álláspontját mutatják meg. A festészetben az, amit nem látunk, az nincs. Amit mondunk, amit a pedagógus mondhat, az mind a látottak jelenlétében, vagy a kép, vagy a természet emlékképével együtt érvényes. Hogy mit nézünk, mit látunk, annak tudatosítása: pedagógia. A festők így nevelik egymást, és a festő így neveli enmagát is. Ez a fejlődőképesség titka, a fejlődőképesség pedig fontos és főleg ott fontos, ahol a tehetség megvan.

*1947. október*

Az év kezdete az elsőéveseknek felvételi vizsgát jelent. Egy fejet és egy aktot vagy figurát kell rajzolnia a jelentkezőnek. 60 festő, illetőleg tanárjelölt lett felvéve, és 10 szobrász elsőéves hallgatónak. Az én osztályomba 16 I. éves jelentkezett, ami azt jelenti, hogy az én irányításom alatt akar rajzot tanulni. (heti 20 óra) A felvételi teljesíthetősége, igénye megköveteli, hogy a jelentkező tudjon valahogyan rajzolni egy fejet, egy figurát. A legjobbak kerülnek felvételre, és legtöbbjüknek már egy bizonyos rajzolási modora is van. Ez a rajztudás, vagy gyakorlott modor azonban a legtöbb esetben téves alapokon nyugszik, illetőleg ingadozik. Természetesen a tehetség, az ösztön a látott fej, vagy figura lerajzolásánál megjelenik. Megállapítható az is, hogy simulékony, utánzó fajta-e, vagy nehézkes, darabos ráeszmélő fajta. Simulékony, vagy idegenkedő – eltanult, vagy megösmert eredetű-e az a mennyiség, az az állapot, amelyet a rajza mutat. Ha ilyen, ha olyan eredetű is, mivel a felvételire bizonyos értelemben felkészült, azt, amit tud, a felvételi elösmerte; ezt a tudását úgy, ahogy van, féltékenyen őrzi, a rajzaiban ismétli, azon változtatni szinte nem is akar. Ezt a pedagógusnak tudomásul kell venni, munkáját lebecsülni, eleve rossznak nyilvánítani (hiszen legtöbbje gyenge) nem szabad. Nem megzavarni, megijeszteni kell, hanem azt, amit tud, tudatossá tenni, átértelmezni, majd újra átéreztetni, hogy szinte a növendék maga jöjjön rá gyengeségére és hiányos tudására. Természetesen semmi olyan tanmenet vagy módszer, amit a hallgató ösmereti úton, szinte lecke-szerűen követhetne, nincs. A munkája a felvételin is nem értelmi, hanem ösztönös képességeit jelenti. Alkotó, alakító, képző, művészi képességei a döntők, ennek működése folyamán lehetséges a tanulás is. Tapasztalati vagy ösmereti gyarapodás szorosan a munkával forr össze.

Ha kezdeti állapotot jelent is a kora, az eltöltött gyakorlata a hallgatónak, *a lényege, a mennyiségi tudománya mellett, a minőségi ösztöne, a tehetsége.* De mégis a hallgatók, ha tehetség szerint, vagy tudásuk szerint különféle állapotban vannak is, elmaradhatatlan, hogy a természet nézését, esetleg báva, esetleg figyelmes nézését, a látás, a meglátás állapota felé tereljük. Ha sikerül az oly gyakori részlet-nézést az ábrázolandó átlátására terelni, úgy az első lépés helyesen történt. Ez természetesen csak a hallgatóval együttes beszélgetés során, és a munkájával kapcsolatban történhet meg. A látás, ha szóval értelmezzük, a nézéstől abban különbözik, hogy amit látok, azt a környezetével (vizuális környezetével) élem át, amit pediglen nézek, azt elszigetelve, magányosan érzékelem, szinte élettelenül. Ilyenformán a látás azt jelenti hát, hogy a vizuális valóságot, és nem annak hányadát teszem magamévá. A gyakorlatban, a munka folyamán a látás gyakorlására vannak, ha nem is csalhatatlan módszerek, de hasznos tapasztalatok, amelyeket az oktató a hallgatóval megtárgyal és működteti. Ezek a tapasztalatok sem azt jelentik, hogy kezdő I., kezdő II., haladó I., haladó II. szerint lehessen bemagoltatni és ledarálni 100 rajzban, hanem szinte értelmezni, és az előadott rajzban, a munkában az ösztönnel társítva elevenné kell tenni. Ezek a tapasztalatok, ha alkalmazva életbe lépnek a hallgató munkáiban, minden esetben kivezetik őt a részletnézésből, az egész, az ábrázolandó egész látásához. Optikai kulturáltsága fejlődik, művelődik, finomodik.

Természetesen a hallgató által rajzolt fej vagy alak megjelenítése ösztönszerűleg is hord magában ábrázoló élményt, hiszen a tehetség indulása az érzelmi erejével helyes utat találhat. A művész útja nem is osztható kezdő, haladó és befejező részekre, mindig teljes értékű lehet az, csak a tapasztalatai és élményeinek gazdagsága érleli és tökéletesíti a megjelenítési szépséget és biztonságot, az esztétikai követelmények szerint.

Az elsőéves hallgatóknak mindenesetre meg kell tudniuk, hogy a vizuális benyomásaik látományai egységesek, *azonnal jelenvalók*, nem sorozatos az. Azt is tudnia kell, hogy annak képzőművészeti közlése, megfogalmazása, *művé alkotása időben történik*. Szüksége van ilyenformán arra, hogy a jelenséggel szemben a benyomását állandósítani tudja. Tartóképessé kell azt tennie, hogy el ne tűnjön és ne bukkanjon fel más-más érzelmi bizonytalanságban. A látott, azaz ábrázolt jelenséggel való ilyen kapcsolat elmaradhatatlan minden képzőművészeti alkotás folyamatában. Azért ezt gyakorolni kell értelmileg és érzelmileg. Lelki gyakorlat ez a művész számára, amelyet a fiatal korban kell olyannyira alkalmazni, hogy lassan szenvedélye legyen.

Az odafigyelés fejlesztésére, a látás tudatosítására is szükség van, mert az ösztönös átélés ereje a tudatosított alapösmeret útján nől, erősödik. A tudatosítás útjai, a vizuális jelek szerinti forma, tér és szín csoportosítása külön-külön, de tudatosítása annak is, hogy ezek elválaszthatatlanok. A szín értékei, a világítás szerinti árnyalatok sötétségei és fényei úgy viszonyulnak egymáshoz, amint a térhez és a térben megjelenő formához. A tér úgy viszonylik a formához, ahogyan a színhez, és a forma úgy viszonylik a színhez, amint a térhez. Az arány-élet a formában, a térben, a színben, a vizuális benyomás lényege. A fej-forma aránya a vele megjelenő fény-árnyék arányát adja, de a tér és forma arányát is meghatározza.

A vizuális élet tünemény-szerű, amelyet optikai berendezkedésünk által érzékelünk. A tökéletesen sötétből a fény megjelenése és erősödése által kél életre a vizuális élményünk is. A fény (szín) kelti életre

a vizuális teret és formát, a forma szerint kél életre a szín (fény), s mindkettő kiterjedése mozgatja a teret. A vizuális benyomásom közlése ösztönösen azok arányainak szépségét, szenzációját akarja adni. Ha élményem, vizuális élményem igazi, úgy tehetség vagyok, a közlés igazi, de nem fokozhatatlan. A fokozás szüksége az a vágy, amit tudatosítással növelhetünk. A tudatosítás iskolás módja lehet fej, alak, csendélet, táj modellel szemben. Természetesen a kisebb kiterjedésű fej-minta a legalkalmasabb, de egyszerű gömb, henger, kúp, kocka alapformájú (alma, narancs, edény stb.) tárgy is. A főiskolán az elsőéves már felvételijével, amelynek eleget tett, a kezdő-, sőt a középfokú állapotán túl van (ha túl van? de sokszor nincs!). Az elsőéves munkája már szak-munka, művészi érzéssel, céllal eltelt munka. Annak rendszeresítése, a munka módszeresítése, a látás rendszeresítésének alapján történhet. A fej-modell alkalmas arra, hogy kisebb területen működve a hallgató munkája a látási és fogalmazási állapotát (tudott és ösztönös) feltárja. (Képességeinek lenni kell, mert felvételin a képességei miatt vettük fel.) A rajz azonban nemcsak azt mutatja meg, hogy azok jó úton járnak, működnek-e, vagy sem. Az ösztönös rajzolás is, természetesen a látott jelenség vizuális jeleinek utánzásával indul, de rendszerint összefüggéstelenül. Sajátságos, hogy gyakran, a figyelmi útja a lerajzolandó fejjel szemben egybe esik a fogalmi elfogultságával, és a legkisebb ellenállás irányában rajzol szemet, szájat, orrot, homlokot, fület, hajat stb., mint egy emberi fej ösmert kellékeit.

Meg is téveszti a hallgatót a saját munkája, mert felösmerheti a modellt úgy, ahogy azt leírhatta volna. A rajz mégis hamis, mert a vizuális jelei, a tér, a szín, a forma helyei, arányai, kiterjedései, azaz a vizuális valóság nem jól működik, azaz nem is működik, össze van zilálva. Értelmezve azt jelentheti a nézés útján (nem látás) létrejött rajz, hogy a fej térbeli helyzete, forma-összefüggései, a szín, a fény és árnyék kiterjedései elhibázottak, láthatatlanok. Az értelem arra int, ellenőrizve lássuk, hogy a lerajzolandó fej téri helyzete milyen. Szemben, oldalt, lehajtva, felemelve van-e látószögünkben, hiszen a benyomásunk aszerint alakul. De a fej a lerajzolandó területtel, térrel a téma határát jelenti, s a rajz méreteiben ugyanolyan határokkal kell rendelkeznie, ha a mérete kisebb is vagy nagyobb is a lerajzolandó mérhetőségeknél. A fej kiterjedése a befogott térhez arányosítva, valamint a nyak, a váll szerint, ha azok is bele esnek a jelenségbe. A fej aránya a saját magassága és szélessége szerint. Alsó és felső fele, és ezek részletei: szem, orr, száj, fül stb. A benyomásom sok mérhető és értelmezhető tulajdonságot rejt, amiknek a közlésben jelen kell lenni, és amit a nézés nem közvetít, amit csak a látás tud magával hozni.

A fej-rajzolásnál tehát a fenti értelmezésekkel kell tudatosítani a rosszul működő, figyelmetlen nézést, hogy abból látás, meglátás lehessen. A fej formai értelmezése mellett a téri értelmezése hasonló észrevéttető aránymérséssel, a helyezkedés irányában, szélesség, magasság, mélység szerint. A vízszintes, a függőleges, a merőleges szerint mi a forma helyzete és kiterjedése, a rajz, a kép négyszögletes vagy egyéb alakzatán belüli síkon előadva, ábrázolva? Pl. egyenes váll, dűlt fej, kis homlok, nagy arc. Pl. kis fül, nagy orr stb., stb. Előre dűlt fej (nagy koponya, keskenyülő arc), hátra dűlt fej, (nagy áll, szűkülő arc, homlok) stb., stb. Mindez vizuális arány-élet, mert a test lokál-aránya állandó. Ez így téri és formai kiterjedésében állandó, élő, változó viszonylatot jelent. De ami legközvetlenebb a jelenség benyomásában a tér, a formai élet mellett, az a szín, a fény, az árnyék élete, annak kiterjedései, erősségei, árnyalatai mind arány-mozdulatokat adnak, amit ugyancsak tudatosítva tehetek a látásom fejlődésének eszközévé. A szín, a fény és árnyék kiterjedései természetesen a jelenségem formai, és annak téri változatai szerint alakulnak, mozognak, viszonyulnak egymáshoz. A benyomásom ezek szerint szín (fény, árnyék), forma és téri hatásokban él, mégpedig nem fogalmi, hanem vizuális élmény alapján.

Az orr a tudósnak sejt-tömeg, izom, ideg, érhálózat, bőr stb. Az orr a festőnek a fény-árnyék alakzatai szerinti forma téri kiterjedése. Ha jó a rajzon a fény-árnyék alakzatainak, változatainak ábrázolása, úgy az azt a formát adja, amelyen azok megjelentek. A forma kiterjedésének téri helyzetével az orr tökéletes, *de nem orr az, hanem jó rajz*. Ha mindez nem jól működik, ha az orr fogalmilag felösmerhető is, nem vizuális valóság, nem művészi munka, *csak rossz rajz az*.

*A formák alapja*

A vizuális benyomás nem ösmer változatlan teret, formát és színt, nem ösmer lokál-formát, lokál-teret, lokál-színt, csak ezek változatait, csak ezek benyomás-szerű arányait, csak ezek mozgó, működő jeleit.

A festő mégis tudatosítja a formát, a teret, a színt külön-külön is, és összefüggésében is. Ez a tanulás. A vizuális látás tudatosítása egyben a „csak nézés" eltüntetését jelenti. Haladást a tökéletes vizuális valóság felé, haladást a maradéktalan alkotás felé. A fej, azt mondtuk nem fej, hanem fény-árnyék alakzatai szerint forma-megjelenés, téri kiterjedéssel.

Mégis tudnom kell, hogy a fej, minden fej egy alaptömegre, egy alapformára, a tojás formájára hasonlít (nyak nélkül, fül, orr belapítva).

Tudni kell, hogy ennek nemcsak mint fény-árnyék jelenségnek, hanem mint tömegnek oszthatósága van. Általában osztani szoktuk, értelmezés szerint alsó és felső részre, jobb és bal felére. Alsó és felső része különböző, jobb és bal fele hasonló. Kézzel is tapintható, szükség esetén, ez a két értelmezés.

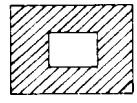
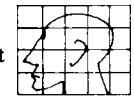
*november*

A művésznövendék természetesen művészetet akar, és nem tudományt. Mégis amit a művésznek, az ábrázoló művésznek tudnia kell a vizuális világról, azok az adatok azok, amelyeket részletenként tudatosít, és amelyek szerint (ha kell, ha nem, emlékezet szerint is) valóságot jelentenek.

Sok esetben a festő ösztönös hajlama szerint is szűkíti érdeklődési területét, és vagy arckép-, vagy táj-, vagy csendélet-festő lesz. Optikai kultúrája is aszerint alakulhat a művésznek, amerre fejleszti, tudatosítja és a vizuális jelek átélése, a megjelenítés szüksége szerint alakul. Ami nem kell a mű létrehozásához, azt már a látás eleve mellőzi. Azt is mondhatnám, hogy optikai kultúránk ilyenformán tudat alatt is tudatosít már. A tudatalatti tudatosítást azonban fejleszteni kell a művésznek, mégpedig a tanulás, a vizuális jelek ösmereteinek gyűjtése útján. Amit egy csendélet-festő tud, ösmer az alma vizuális megjelenéséről, az, ha hasonlít is a tudományszerű ösmeretekhez, mégsem a tudós, hanem a művész szelleme.

Annyit mindenki tudhat, hogy az alma gömbre emlékeztet, de mégsem tudja mindenki, csak az, aki ezt tudatosítja. Azt is tudhatja mindenki, hogy az ember csontváza és alakja mindig ember formájú (törzs, fej, végtagok), de mégsem tudatos ez a festőnél sem, csak akkor, ha tudatosítja és társítja a vizuális élménye során. Általában amit az ember lát, az csoportosítható fogalmak szerint, és felösmerhető vizuális jelei vannak. Egy piros alma mindig gömbre hasonlít, fény-árnyéka és színe mindig piros almára emlékeztet. Ez a „mindig" bizonyos mérhetőséget is jelent, amit már tudhatok, és amit a festőnek tudnia is kell. A vizuális jelek milyensége színben, formában, térben ösmeretet állandósíthat, emberi alakról, fákról, almáról, szobáról, tájról, embercsoportról stb. Sok fejet kell rajzolni, hogy tudatosításaim és vizuális jelcsoportjának ösmeretei tudat alatt is jelen legyenek. Sokszor ismétlődő jeleket kell optikailag kultiválnom, hogy élményeimet a fej, az emberi fej vizuális jelcsoportja szerint éljem át és közvetlenül közölhessem.

Egy fej jelcsoportjának ismétlődéseit felösmerhetem, és felmérhetem azok elhelyezkedését mérőeszközökkel is. (Dürer, Lionardó)

Táj-néző  rajz-hálózat 

Egy emberi alaknál pl. az első mértékem az, hogy emberi arányai vannak, és nem állati (pl. nem elefánti). Ez, ha így gyerekesnek hat, de arányérzékünk mégis csak tapasztalat, ösmeret alapján tudatosította ezt. Egy emberi alak mérhetőségét szóban kicsi, nagy, széles, keskeny, hosszú, rövid stb. módon tudjuk közölni. Részleteinek mérhetőségét nagyfejű, hosszúlábú, szélescsípőjű, vastagnyakú, nagylábú stb. szoktuk megállapítani. Mindezek nem egyebek, mint formák arányai, amiket úgyszólván mindenki észlel, és ismétlődéseiben csoportosít, tudatosít is. Egy emberi alak mérhetősége ilyenformán nemcsak feltételes, hanem elengedhetetlen jelenvalósága annak. Ezt a festőnek, szobrásznak annyira kell tudatosítania, hogy nemcsak a jelenlévő, hanem az emlékben meglevőt is vizuális jeleiben kell előadnia. A mérhetőség azonban nem csak a formai kiterjedés és változat mérhetőségét jelenti. A szín, a tér is mérhetőségi változataival ismétlődhet. A vörös, a sárga, a kék jelenléte, a kiegészítő lila, zöld, narancs közbelépése mennyiségileg mérhető, egymással összehasonlítható. A szín minősége, az értékelése helyzeti erejétől, szomszédaitól függ. A formának és színnek kiterjedési változatai, alakzatai a tér alakzatait is meghatározzák. A tér pozitív alakja egyébként két forma, két szín között van jelen, amit negyedik kiterjedésnek is szoktunk nevezni.

Egy pár színes (több színű) mértani testet rakosgatva láthatjuk a forma, a szín, a tér arány-életének változatait, de láthatjuk azok elválaszthatatlanságát is. A Mű természetesen csak a kockák megfelelő elrendezésében, a tér, a forma, a szín együttélésében válhat valóra. Nem ábrázoló mű, hanem mint a kockákból épített alkotás azonban képzőművészetet jelent.

Van a mérhetőségnek nemcsak értelmi, hanem érzelmi lehetősége is. A tűzijáték pl. érzelmi hullámzást idéz elő optikai úton. Vizuális élményeim is érzelmi hullámzást jelentenek, aminek lehet jó és rossz hatása az alkotandó, az alakítandó, az előadandó mű létrejöttére. A túlságosan izgatott állapot éppoly kétes értékű a munka szempontjából, mint a lusta, egyhangú érzelmi állapot.

Meghatározni azt, hogy milyen legyen az az érzelmi állapot, amely alkothat, és milyen méretei legyenek a képet alkotó elemeknek, természetesen nem lehet. A recept csak árthat a jónak, a rossznak pedig nem segít.

Az élmény személyes, és annak közlése is személyes. Ez, még ez sem lehet recept, mert sok mű van, ami személyek élményeit és személyek alkotó munkáit jelenti.

Általában a nagyméretű mű sok kollektív érzelmet és munkát hord magában. (Vagy pl. az úgynevezett impressionizmust több festő jelenti. Együttesen is, külön-külön is egy szellemet jelentenek.) Az érzelmi mérhetőség annak működtetésében lehetséges. Nem futhat sem előre, sem hátra. Szabályozottan együtt kell lezajlania az alkotás létrejöttével, a munka folyamatával kell együtt lobognia.

A kezdő kezdeti nehézségei sokszor abban rejlenek, hogy a képesség érzelmi ereje túlnő a tanulmány, a munka erején. Van azonban mérhetetlen faktor is, amit ugyancsak tudni kell alkalmazni, fejlődésünk, munkánk folyamán. Általában két mérhető között jelen van a mérhetetlen, de csak akkor, ha a két mérhető viszonylatban él egymással. Az ösztön, a tehetség két szín-alakzat között, a munkában, a műben, a mű láthatatlan, mérhetetlen működését jelenti.

A növendék útja csak járható út lehet. Végig kell járnia az ösztönös hajlamainak útjait, de tudnia kell merre járt, és mit látott, és mit alkotott. Élményeinek, vizuális élményeinek közlése megköveteli, hogy azok vizuális jegyeit részleteiben is ismerje, tudja, olyan jól tudja, hogy az ösztön tudat alatt is azt hozza magával, amire – a megjelenítésére – szüksége van. Egyetlen út, a festő, a szobrász egyetlen útja a munka, ami felső fokán alkotó, művet alkotó munka, alsó fokon mondjuk: tudatosított gyakorlat, tanulás.

A fent elmondott szempontok és munkafolyamatok természetesen csak az optikai kultúránk fejlesztését, az élmény optikai bonyodalmainak tisztázását célozzák. Ezek a mű megjelenítésénél, megfogalmazásánál elmaradhatatlan mesterségbeli szempontok. A tanulmányok, valamint a művészi élmények lejegyzései, vázlatai, rajzai, tervei, színvázlatai, kompozíciói stb., stb., ezek nélkül el sem képzelhetők.

A mű kerekded megjelenítése, maradéktalan kifejezése mesterségbeli szükségesség, „a legmagasabb szép" követelménye szerint is. A tanulmányokkal élni, azokat csinálni, mesterségbeli tökéletességet gyakorolni örömteli elfoglaltságot jelent. A fiatal kor legszebb öröme, amihez mindig vissza-visszatérünk. Minden fiatalnak arra kell törekednie, hogy amit rajzol, amit fest, úgy, ahogy rajzolja, ahogy festi, az mesterségbelileg szép legyen. Gondos, kerekded munka, a munka szépségével, tárgyi szépségével segíti a mű megjelenését. Egy szépen festett kép, mesterségbelileg jól számlázott kép eleve vonzó. De szinte elmaradhatatlan, hogy a minőség mindég a szép megjelenésre törekszik, hogy szellemi szépsége érzékletes szépséggel együtt legyen jelen.

Amint mondtam, mindez technikai követelményt jelent, amit akkor is megkövetelünk a képtől, vagy szobortól, ha az nem remekmű. Hiszen a művészi munkáknak csak egy hányada ugrik a legmagasabb minőség fokára, de a többi is festészetet vagy szobrászatot jelent.

Most már, ha felmerül a minőségi követelmény, tudnunk kell, hogy az optikai kultúra mellett, azzal együtt él egy eszmei kultúra is. Ez az eszmei kultúra azonban nem kiegészítő, hanem működő faktora a munkának, az alkotó munkának. Mi ez?

(folytatás a III. füzetben)

**Die Kunstpädagogischen Aufzeichnungen von János Kmetty. II.**
(Herausgegeben von Zsolt Ráth)

Der Maler János Kmetty (1889–1975) gehörte zu Beginn seiner Laufbahn, in den Jahren nach 1910, zum äusseren Kreis des ungarischen Aktivismus. Während seiner Pariser Studienaufenthalte empfing er Anregungen von der Kunst Cézannes und des Kubismus, so dass er einer der ersten ungarischen Vertreter dieser Richtung wurde. Später versuchte er, Prinzipien und Praxis der naturverbundenen Malerei mit den Gesetzen des analytischen, sodann des synthetischen Kubismus zu vereinen. Er zählt zu den bedeutendsten Figuren der frühen konstruktivistischen Bestrebungen in Ungarn.

Nach 1945 erzog er ein Viertel Jahrhundert lang mehrere Generationen von Malern an der Budapester Kunsthochschule. Die nun veröffentlichten Aufzeichnungen zu Fragen der Kunsttheorie und der Kunstpädagogik verfasste er vom November 1946 bis Mai 1947 in Tagebuchform zur Klärung seiner theoretischen Auffassung und pädagogischen Praxis. (Diese Schriften sind nicht einmal auszugsweise veröffenlicht worden.)

Nach seiner Auffassung sollte die „Neue Akademie", wie Kmetty seine Unterrichtsmethode nennt, Theorie und Praxis von Cézanne zum Vorbild nehmen, der die Synthese des 19. Jh. schuf und das Tor zur Kunst des 20. Jh. eröffnete. Der wichtigste Problemkreis, den Kmetty immer wieder aufgreift, besteht in der Abgrenzung von Schauen, Sehen, Erblicken (Komposition); er gebraucht diese Termini etwa im Sinne der Cézanne'schen „sensation, réalisation, modeller (moduler)".

# SZEMLE

**Magyar Műemlékvédelem. Az Országos Műemléki Felügyelőség Évkönyve IX. Szerk.: Horler Miklós.** Építésügyi Tájékoztató Központ. Bp., 1984. 600 l., 449 kép.

Hét évi szünet után, miközben az utolsó, VIII. kötet 1973–1974-et ölelte fel, ismét megjelent, megváltozott formában, némileg eltérő szerkesztésben a műemlékvédelem évkönyve, amely – mint az Előszó megállapítja – „a szakterület egyedüli tudományos fóruma". A kényszerű szünet alatt bebizonyosodott, hogy mások is vannak: az eltelt időben a rövidebb közlemények kiadására alkalmas és folyamatosan működő Műemlékvédelem c. folyóirat mellett mindenekelőtt az Építés-Építészettudomány c. folyóirat bizonyult a műemléki munkák tapasztalataiból kiinduló feldolgozások jó felvevőjének. Így az évkönyv nélkül maradt évtized publikációit alighanem nehezebb számontartani és megkeresni. Emellett számos információt egyedül az évkönyv adhat a műemléki munkákról és tapasztalataikról, amelyekről a szerkesztő nagyon helyesen látja, hogy sorozatukat nemcsak folytatni kell, hanem visszamenőleg pótlások is szükségesek. Örömmel üdvözöljük tehát az újra megjelenő évkönyvet, amely az Országos Műemléki Felügyelőség (és szándéka szerint az egész magyar műemlékügy) komoly törekvésének tanújele a tudományos munka ösztönzésére és e munka eredményeinek közkinccsé tételére.

Ezek az intenciók explicit kifejezést is nyernek a szerkesztői előszóban, amely az új tagolást is bejelenti. Úgy véljük azonban, hogy a kézikönyvnek több egységre való tagolása és ezeknek az egységeknek a címadása meglehetősen körmönfontra sikerült. Elvi állásfoglalással is felér az *Elmélet* című rész, különösen, ha a kötet anyagában arról is olvasunk, hogy egyes fórumokon „filozofálgatás kezd eluralkodni" (434). Követi a *Történet* címet viselő rész. Ennek intenciója már kevésbé világos. Egyrészt, aligha szeretnénk a műemlékvédelemben külön látni az (elvont?) elméletet és az (empirikus?) történetet, másrészt, igen veszélyes „a" történetnek különválasztása a *Helyreállítások* összefoglaló címet viselő résztől, amely hagyományosan a műemléki évkönyvek történeti eredményeinek törzsanyagát tartalmazza. Nincs külön történet és mellette egyes történetek! Félő az is, hogy a helyreállítási storyk lassanként önregisztrálássá válnak – ami viszont a restaurálási kritika hiányára is felhívja a figyelmet (a kritikai és a recenziós rovat az évkönyvből ugyanis teljesen hiányzik). Nem adnak választ a „történet"-rovat szándékára a benne elhelyezett cikkek sem. Van közöttük hivataltörténet, jogszabálymagyarázat (melynek „fejlődés"-fogalma igencsak problematikus: ha ugyanis minden jogi szabályozás automatikusan fejlődés az előzményéhez képest, kíváncsiak vagyunk, hogyan illeszkedik majd ebbe az ívbe a 2/1972. ÉVM sz. utasítás hatályát megszüntető későbbi rendelet), dokumentálatlan (jegyzetek és az illusztrációban lépték nélkül közölt) formaesztétikai aperçu, továbbá tipológiai leltár történeti síkon megkockáztatott hipotézisekkel. Külön is kiemelt rovat a *Technika* című. Ez bizonyára nagyon fontos, hangnemét azonban még alighanem meg kell találni. Véleményünk szerint feladata a tájékoztatás, eligazítás és a bibliográfiai útbaigazítás lehet, s ehhez az első közlemény biztató kezdet. Ennyi az, amit a szerkesztők a legfontosabbnak ítéltek, mert idegen nyelvű (és milyen rosszul fogalmazott!) rezümével is kísérték. (Visszatetsző, hogy a két külföldi ünnepelt laudatióját fordítás is kíséri. Az ilyen köszöntés valójában mindig az olvasóhoz szól, nem helyettesíti a gratuláló levelet vagy dísztáviratot! – Ennyit a kötetben máshol is érzékelhető protokolljellegről.)

Új a *Műemléki együttesek* rovat – kérdés, kiemelése nem sloganszerű-e, mert tartalma máshol is elfért volna. A *Források* további közleményeit nagyon várjuk, mert belőlük kiderülhet majd, mit értenek ezen a fogalmon a szerkesztők. A jelen Viollet-le-Duc-magyarítás (A Dictionnaire raisonné szerencsére a hazánkban is könnyen hozzáférhető kézikönyvek egyike) ugyanis zavarba hoz: ha netán a mai műemlékvédelmi gyakorlat kiindulópontjaként, kútfejeként, „forrásaként" közölték, öreg hiba lenne; az írott forrás közlésének tartalmi és alaki kritériumait (kommentár, jegyzetek stb.) viszont a közlemény nélkülözi. A *Krónika* rovat heterogén: benne a hivatalos beszámolókat egy jól körvonalazható (*Personalia*-jellegű) rész követi. Fontos kezdeményezés az *Adattár* (vö. Archaeologiai Értesítő, Régészeti Füzetek), ha egyelőre igen nyers is. A beszámolók felváltva közölnek fontos vagy semmitmondó adatokat kutatási eredményekről, datálásról, a beavatkozások mértékéről és jellegéről, a kialakított új funkcióról stb. Tény, hogy – különösen kiadósabb munkák esetén – a rövid beszámoló nehéz helyzetben van, de ezen segíthetne (a valódi adattárjelleget is szolgálva) az utalás időközben megjelent fontosabb (akár napilap-beli) közleményekre, elkészült dokumentációkra, kéziratokra (várható megjelenési helyével, irattári jelzet-

tel). A részletes stáblista bezzeg sehol sem hiányzik – kivéve a magánvállalkozókat, akiknek nevét a legfontosabb lenne regisztrálni! Hagyományos rovat továbbá a *Bibliográfia*, folytatása helyes. Ez egyébként 1971–1975-re terjed (ami az egész kötetben az időbeli távolság rekordja). Szóvá kell tenni, hogy szinte minden közlemény más részidőszakot tekint át a kimaradt tíz évből, ami nem fokozza a kötet használhatóságát.

A kötet anyaga többször is utal a magyar műemlékvédelemben időközben bekövetkezett, főleg személyi (melyeket a *Krónika*-rovatban külön közlemény is regisztrál) változásokra, a generációváltásra. *Horler Miklós* igen időszerű módszertani szemléjéből bizonyos aggodalom is kicsendül, az aktív hivatali munkától távozó nagy műemlékes-generáció „belső szilárdságának" nemzetközi viszonylatban is elismert tényével kapcsolatban. Mint írja: „a korszakváltások gyakori velejárójaként mintha éppen ez a belső szilárdság látszanék napjainkban meglazulni" (18). Mivel a fejtegetés nem nélkülöz bizonyos apologetikus jelleget, találgatásokra vagyunk utalva a változások, illetve a belső konzisztencia ellen dolgozó nézeteltérések mibenlétét illetően. Természetes, hogy ilyenek nyomait a kötetben keressük, és találunk is olyanokat, amelyeket a figyelmeztetés nélkül csak egyéni érdeklődés- vagy vérmérsékletbeli különbségek számlájára írnánk. Megüti szemünket pl. a Csaroda templomára alkalmazott (?) illetve egy önkényesen rekonstruált, semmivel nem alátámasztható toronysisakból kiindulva ráerőltetett provinciális modulor-szisztéma (236. kép és a hozzá tartozó 283. l. mint „leírás"), az antihistorikus aktualizálás kirívó példája. Eddig ritkán hangoztatott (és a kötet más közleményeinek hangnemével ellenkező) műemlékvédelmi célkitűzés „a feltárult múlt szemrevételezése, valamint a helyreállítás sajátos kísérletének mint avantgarde restaurálási törekvésnek elgondolkoztató megoldása" (172) is, egy manifesztum-jellegű beszámolóban. Ezekkel jól érzékelhető ellentétben áll az a nézet, amely a falkutatások (vö. a módszerüket röviden jellemző beszámolót: 427. skk) fejlődése révén lehetővé vált „ugrásszerű" minőségi változásokat hangsúlyozza (322. skk).

Jól kitapinthatóan – a riegli terminológiát követve – aktualitás-értékek és történeti értékek egymással való szembeállítása a vita tárgya. Ezért érezzük szerencsétlennek a Viollet-le-Duc-szövegnek itt nyert helyi értéke következtében programatikus színezetű és ráadásul kommentár nélküli közlését. Abban ti. ilyen mondat is olvasható (Cuvier összehasonlító módszerére és az általa is inspirált 19. századi összehasonlító, típustörténeti stúdiumokra nézve): „Ha korunk semmi egyebet nem hagyhatna az eljövendő századokra, mint a múlt tanulmányozásának ezt az új módszerét, már ezzel is nagy szolgálatot tenne az utókornak." (378) E módszer a maga szolgálatát kétségtelenül elvégezte, ki is szolgált becsületesen; felesleges azonban azt a látszatot kelteni, hogy a tipológia és a kataklizmaelmélet alapján napjainkban a történeti folyamatosság érvényes modelljének megalkotásán érdemes lenne fáradozni.

Különös módon, a kötet hivataltörténeti tanulmányában találjuk meg a helyzet – allegorikus – magyarázatát: „A Henszlmann betegsége és halála következtében bekövetkező általános lazulás – ne mondjuk bomlás – módot adott a felszín alatt már régen vajúdó – mégpedig véleményünk szerint helyes és megalapozott – elképzeléseknek és törekvéseknek, hogy most végre nyíltan megjelenjenek és megkíséreljék a Bizottság egész szervezetének és felépítésének átalakítását, korszerűbbé tételét. A műszaki és humán képzettségű tagok között a feszültség mindinkább növekedett." (36) Található itt egy különös szóképződmény is, a „technicharcheologus" (39). Az igen alapos tanulmány gyengéje, hogy nem tekint a MOB helyiségein kívülre, s nem regisztrálja azt a nyomást, amely ugyanebben az időben a műemlékvédelem hazai úttörőire a pozitivizmus történettudományi vonulata felől nehezedett (Pasteiner Gyula, Ortvay Tivadar, Pulszky Károly, Irmey Ferenc stb. élesedő kritikájáról l. legutóbb: Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930. Budapest, 1984. 38. skk). A helyzet ma is hasonló: a kihívás a történettudományok felől érkezik, s ez készteti a műemlékek (mindenekelőtt humán- és történeti értelemben vett) tudományos kutatását a történetiség kritériumainak felülvizsgálatára. Ha „az a magatartás, amely tárgyilagos (tehát nem normatív és nem előszereteteken alapuló, még a törökökkel szemben is elnéző – recenzens megjegyzése) történettudományi alapon állva egyformán értékelte és egyforma áldozatokkal tárta fel és restaurálta a magyar történelem minden fejezetének tárgyi emlékeit" (13), méltán jellemezheti a közelmúltat a maga jellegzetesen szakaszos fejezettagolásával, a művelődéstörténeti, szociológiai, mentalitástörténeti irányulású kutatásnak töretlen – és nem eleve elhatározottan tagolt – folyamatok követésére és dokumentálására lesz szükség. Ennek a megváltozott történetszemléletnek – amely a műemléki értékek, a restaurálási gyakorlat, általában pedig a történeti idő és időszerűség szemléletének módosulásához is vezet – a jelei több mint egy évtizede jelen vannak, mégpedig nem az elméletben, hanem a kutatás mindennapi gyakorlatában.

Az elméleti viták elől aligha lesz lehetséges kitérni a közeljövőben, s a velencei *Charta* (és nem „Carta", mint pl.: 13, nem is „Karta", mint pl.: 435! – már a kétféle írásmód is szimptomatikus) farizeusi írásmagyarázata ezt aligha helyettesítheti. A magunk részéről pl. inkább kínos elszólásnak, mint reális érvnek

tekintjük az elméleti tanulmánynak azt a passzusát, ahol a Szerző Lessingre hivatkozva a műemléket mint műfajt határozza meg, mint „történeti folyamat kifejezőjét" (20). Ez a definíció nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy a műemlékek eleve azoknak épülnek, vagy hivatalos minősítésüktől kezdve műfaji szempontból is elkülönítve kezelendők. A bizarr gondolat ellentétes valamennyi Charta elveivel, a revitalizáció, az ésszerű funkciókeresés gyakorlatával, s ezáltal az emlékfogalom zavara nyilvánvaló. A magunk részéről éppúgy elutasítjuk a műemlékvédő részéről az „exegi monumentum aere perennius" (ti. sibi) attitűdjét, mint azt a gondolatot, hogy a műemlék bárkit bármire kényszeríthet (322).

A kötet – a tanulmányok, beszámolók és az adattár magától értetődő információin kívül – aránylag kevés feldolgozott és értelmezett anyaggal járul hozzá a művészettörténet ismeretanyagához. Mintha időközben az ilyen igényű írásokat máshol közölték volna, amint tényleg, Diósgyőrről kandidátusi disszertáció készült, Csarodáról kutatási beszámoló (Bodor Imre: Építés-Építészettudomány XIII–1981), a soproni zsinagógáról könyv (Dávid Ferenc: A soproni Ó-zsinagóga. Bp. 1978) jelent meg. A falkutatási eredmények és forráskritikai módszerek egyes építéstörténeti jelenségek interpretációjára való alkalmazásának bevált, szolid módszerét követi *Cs. Dobrovits Dorottya és Erdei Ferenc* közleménye a székesfehérvári Zalka Máté utca 6. számú ház, valamint *Koppány Tiboré* a mihályi kastély kutatásáról és helyreállításáról. Nagyobb igényekkel lép fel *Kozák Károly* Korai sokszögzáródású templomok megjelenése az ország középső és nyugati részén című tanulmányával. A munka szándéka, hogy ti. egy széles körben elterjedt alaprajzi megoldás típusának kiindulópontját és kronológiáját igazolja, éppoly kevéssé fogadható el, mint más alapvető formai típusok (félköríves apszisok, egyenes záródású szentélyek) esetében. Aligha tartható a rendi iskolák kreatív szerepének feltételezése; meghatározott tértípusok iránti igényük ugyan nyilvánvaló, de a „műhely"-konstrukciókat más anyagon, mindenekelőtt a részletképzés stílusán lehetne csak dokumentálni. Ezt a premontrei rend esetében kézenfekvő stíluseltérések (pl. Bény és Jánoshida között is!) nehezítik, az eltűnt emlékekre vonatkozó spekulációk pedig igazolhatatlanok. Ráadásul Szerző, aki a korábban preferált premontreiekkel szemben az utóbbi időben a magyarországi rend- és építészettörténet másik sötét lovára, a keresztesekre is tett (Acta Archaeologica 34–1982. 71. skk), mintha itt hajlana a két rend fúziójára, ami megengedhetetlen beavatkozás lenne a történelembe. Mindenesetre – anélkül, hogy tanulmányának részleteibe bocsátkoznánk –, ennek egyik előfeltétele, az esztergomi Szent Adalbert-székesegyház 1188 utáni újjáépítése és poligonális főszentély-alaprajza (valójában a 14. századi átépítés eredménye) éppúgy nem áll, mint az esztergom-szentkirályi templom itt is feltételezett, egyhajós, kápolnákkal bővített alaprajza. Ez utóbbi is felhívja a figyelmet a tanulmány illusztrálására. Helytelen a kis léptékű alaprajzok közlése. Ami ugyanis ezekből új, így kontrollálhatatlan, s annál inkább hitelét veszti, mivel a közismertek manipuláltsága nyilvánvaló.

Kozák tanulmányának alapkérdése azonban eleven. Ez így fogalmazható meg: lehet-e egy meghatározott típust szilárd stílusmegjelöléssel és a lehetőségig pontos abszolút évszámmal is ellátni? A kérdés ismét a történeti folyamat elképzelésével függ össze, s aligha adható rá szimplifikálható válasz. A székesfehérvári Zalka Máté u. 6. sz. háznak ugyanaz az ablaka pl. egyszer „későromán" (134), míg az Adattárban „korai gótikus" (500). A stílusjelleg megítélése gondot okozott Csarodán is (281), de az egyszerre „román" és „gótikus" jelleg problémáját a szerző – az egységes koncepció jegyében – félretolta. Pedig a kutatás többek között az eddig későbbi datálású szentélyboltozatot is az eredeti építészeti rendszer részeként igazolta! Mindebből a falképek datálására már kész séma maradt: 13. és 14. századi falképrétegek (a stílusmegjelöléseket immár abszolút számok váltották fel). Ezzel ellentétben a második falképréteg határozottan 15. század eleji, az elsőnek bizonyos részletei (pl. a Máriának nevezett talán Heléna az északi falon, különösen fátylas fejének sajátos típusával) a 14. század első negyedére, a lineáris gótikus stílusra utalnak. Ennek következménye nem lebecsülendő az építéstörténetre sem, mivel a falképek az első vakolatrétegen találhatók. Kérdés, nem egyeztethető-e ez össze a szentélyboltozat tanúságával, s más olyan elemekkel, amelyek a konzervatív építészeti koncepcióban modernebb elemek jelenlétére utalnak. Ez a következtetés a csarodai templom 14. század eleji építési idejéről nem új: hasonló következtetésekre jutott Lukács Zsuzsa és Juan Cabello már Vámosatya kapcsán (Építés-Építészettudomány XIII–1981. 133. skk). A példa nemcsak a terminológiai kérdések fontosságára, hanem a komplex módszer igényére is felhívja a figyelmet.

Nincs más hátra, mint regisztrálni a kötet gondos nyomdai kivitelét, világos szedését, jó minőségű képanyagát. Némi kívánnivalót hagy maga után a szerkesztői munka: sok a sajtóhiba (közülük értelemzavaró vagy durva: „adekvált": 247, „következetessen": 329. „Anoninusok" Antoninusok helyett: 380, „1881", nyilvánvalóan 1861 helyett: 463), az Adattárban több helyen kiegészítetlen maradt a – nyilván a korrektúrára halogatott – pontos évszám.

*Marosi Ernő*

*Az alábbi válogatás ízelítőt ad a történelmi Magyarország művészettörténeti, régészeti, történeti irodalmából. Néhány tanulmány bemutatásával több éves adósságunkat szeretnénk törleszteni. A recenziókban – most először – helyet kaptak a szomszédos országok kutatóinak idevonatkozó írásai is. A szelekció felöleli Bácskától Gömörig és a székelyföldig terjedő, változatos témájú szakirodalmat, mely a 11. századtól a 17. századig terjedő emlékanyagot érinti. Közös bennük, hogy valamennyi írás új adalékkal segíti elő a régi magyar művészet pontosabb számbavételét.*

**Ila Bálint: Gömör megye. I. A megye története 1773-ig.**
Akadémiai, Bp. 1976. 495 l., 63 táblázat

Gömör megye történetének II. kötete 1944 végén jelent meg az A–L betűs községekkel, majd 1946-ban a III. kötet az M–R betűs településekkel a „Település- és népiség-történeti értekezések" című sorozat 3. tagjaként. Húsz év után vette gondozásába a Magyar Országos Levéltár a további kéziratokat, s az Akadémiai Kiadónál látott napvilágot a IV. rész, mely az S–Zs betűs falvakat tartalmazza.

Az 1976-ban kiadott I. kötet ennek a nagyszabású történeti topográfiának összefoglaló szintézise. Nagyobbrészt azokon az adatokon nyugszik, amelyeket a II–IV. kötetben a települések ábécé-rendjében a szerző már publikált. Részletesen foglalkozik a megye életét fejlesztő és gátló tényezőkkel (bányászat, hódoltsági viszonyok, adózás, járványok stb.). Figyelemmel kíséri, mennyiben befolyásolták mindezek a gazdasági mutatókat, de az etnikai térképet is.

„A Gömör név a legújabb kutatások szerint török eredetű személynév, és amint Biharnál, Szatmárnál s más megyéknél az első királyi ispánról nevezték el az egész megyét." (86) Földrajzilag sajátosan zárt egység, amelyet némiképpen kompenzál az Alfölddel való szomszédsága. Az ércekben gazdag terület gazdasági fellendülését az Anjou-királyok kiváltságai segítik elő, s ezt fokozza a Kassa–Lengyelország felé vezető útvonal. Ila figyelemre méltóan elemzi a bányászat szerepét, a technikai színvonal fejlődését, Csetnek, Dobsina, Jolsva, Rozsnyó városjogát, a piac alakulását.

A kötet második része azokat a visszahúzó okokat kutatja, amelyek a megye egyes területein végbement pusztásodáshoz, a magyarság elnéptelenedéséhez vezettek. A kedvezőtlen viszonyok ugyanakkor előmozdították a vlachok és szlovákok gyorsütemű beáramlását (293).

A könyv elsősorban a történészek, etnográfusok számára elsőrendű segédanyag, de a középkori Gömör művészetével foglalkozó szakembereknek is kiindulópont.

A gazdasági prosperitás következménye a bányavidék viszonylag gazdag művészeti emlékanyaga. Ez a terület őrizte meg leginkább a 14. század művészeti arculatát, főként falfestészete révén.

A jórészt 19. században készült falképegyüttesek hamar felkeltették a művészettörténészek érdeklődését (Biathova, K.: Prispévok k dejinam gotickych malieb v Gemeri. Pamiatky a muzea. VII. 1958.; Prokopp M.: Gömöri falképek a XIV. században. Művészettörténeti Értesítő XVIII. 1969/2. 128–147.; Dvořáková, V.–Krása, J.–Stejskal, K.: Středovéká nástenná malba na Slovansku. Praha–Bratislava, 1978. 52–53.).

Elemzésük főként stiláris, ikonográfiai interpretáláson alapul. Kevesebb szó esik a patrocínium-kutatásról. Ila történeti áttekintése itt is kiindulópontját képezhetné a későbbi feldolgozásoknak. Vizsgálata Nagyboldogasszony kultuszáról tesz tanúságot. A titulusok között megtaláljuk a ritkább Quirinus, Pongrác, Demeter, Kozma nevét, amely a németség és a szlávság tiszteletének bizonyítéka. Nem sajátos, inkább tipikus patrocíniumokról beszélhetünk. A patrocínium-feldolgozás aktualitása újabban a szlovák kutatásban is jelentős szerephez jutott. Bizonyítéka Ján Hudák nemrégiben megjelent corpus-szerű kiadványa: Patrocinia na Slovensku. Bratislava, 1984. Még ritkábbak azok a tanulmányok, amelyek politikai viszonyok, a birtoklástörténet aspektusából szolgáltatnának adalékokat e terület művészettörténeti topográfiájához. A falfestészeti emlékek elemzése pusztán másodlagos velejárója azoknak a nagyszabású építkezéseknek, amelyek a Bebekek, Csetnekiek bányászatból eredő gazdasági megerősödését mutatják. (Lásd: Csetnek, Pelsőc, Rimabréző templomait.)

A korábban freskóiról számontartott Rimabánya esetében csak újabban figyeltek fel a templom építészeti kialakításánál az udvarral való kapcsolatára, eddig nem méltatott hatására. Jelentőségét Rimaszombathoz lehet hasonlítani. Templomát a Széchenyi család 1280–1300 között építi. Egyhajós a nyolcszög 3 oldalával záródó szentélyű épület. Szentélyében a boltozati zárókövön Stibor vajda címere!

Végezetül egy mondat arról, hogy a könyv szép példája a magyar–szlovák közös kulturális hagyaték mintaszerű, forrásokra támaszkodó feldolgozásának, amely elősegítheti a továbbiakban is a tárgyilagos, indulatoktól mentes véleményalkotást.

*Kerny Terézia*

**Szekeres László: Amit az idő eltemetett. (Kis vajdasági régészet)**
Fórum Kiskönyvtár, Fórum, Újvidék 1981. 111 l., 32 rajz, 1 fénykép

A vajdasági régészet elmúlt harminc évének rövid szintézisét kívánja nyújtani ez a kis könyv.

E terület régészeti kutatása figyelemre méltó hagyományokkal rendelkezik. A rendszeres gyűjtőmunka már a múlt század derekán megindult, s hamarosan 3 földrajzi egységre: Bácska, Bánát és a Szerémség földolgozására különült. Joseph Dörner 1839-ben megjelent munkáját csakhamar követték Bárány Ágoston, Leonhard Böhm, Szentkláray Jenő publikációi. 1882-ben Versecen megalakul a vidék első múzeuma. 1883-ban létrejön a Bács-Bodrog megyei Történelmi Társulat, melynek Közlönye 1885–1917 között a folyamatos kutatásokról informálta a szakembereket. A két világháború közötti években a feltárások elsorvadtak, Versecre és környékére korlátozódtak. Rendszeres ásatások csak 1950-től indultak újra.

A kötet második fejezete a földrajzi áttekintés. Kár, hogy nem derül ki világosan a pontos területi lehatárolás. A „Vajdaság" mint a 2. világháború után kialakult közigazgatási egység alkalmazása anakronisztikus. A földrajzi tényezők összefoglalása is elnagyolt.

A következő részek kronológiai sorrendben vázolják fel a legfontosabb archaeológiai korszakokat. Periodizációjában a közép-európai régészeti irodalomban elfogadott idővallumokat követi. A leletanyag alapján rekonstruálja a gazdasági viszonyokat, társadalmi szerkezetet. Hangsúlyt fektet a jelentősebb ásatási anyag – ha csak villanásnyi – bemutatására. (Törökbecse, Dupljaja, Gradina Vašice).

Az egykori Sirmium értékelésénél a megváltozott temetkezési kultusz szerepét vizsgálja. A Pannóniaszerte elterjedt sírkövek és szarkofágok mellett Beškán – ritka – falképekkel díszített kriptát tártak fel (70). Berkasova környékén ezüst katonai díszsisak került elő. Egyértelmű analógiája az Eskü térnél, a Dunában talált – a Budapesti Történeti Múzeumban őrzött – sisak.

A népvándorláskor anyagából a magyarországi szakirodalomban is többször interpretált pörösi csontbogozót emeli ki. (80–82) A „kettős honfoglalás" teóriája az ásatások alapján nem igazolható. Amilyen részletes a korábbi korszakok tárgyalásánál, annyira szűkszavú a magyar középkor emlékeinek felsorolásakor. Bár hozzá kell fűzni, hogy „kutatásuk gyermekcipőben jár". Források és terepbejárások alapján ezen a vidéken kb. 60 templomrom ismert, illetve volt látható a 19. században (lásd: Gerecze: Műemlékjegyzék 168–182. hasáb). Néhányuknál megkezdődött a rendszeres kutatómunka, de még így is nagy a restancia. A 10. században a fenyegető német nyomás elleni egyik út a bizánci keresztség felvétele, éppen ezen a területen éreztette leginkább hatását. 953-ban a gyula, alighanem Zombor, a keresztség felvétele után egy Hierotheosz nevű püspököt hozott magával. Székhelye az antik Sirmium, Szávademeter lesz, amely a 9. században Pannónia püspöki székét jelentette (Győrffy Gy.: István király és műve. Budapest, 1977. 47.). Nevéhez számos görög építésű egyház fűződik: Sirmium, Oroszlámos, valamint a titeli Hagia Sophia monostor. Jelentőségükre egyelőre csak következtetni lehet. A terület románkori templomépítészete egyező vonásokat árul el az ország más tájegységeinek 11–12. századi szakrális építményeivel. Egyhajós, egyenes, illetve félköríves szentélyzáródású, nem ritkán toronnyal hangsúlyozott kelet-nyugati tájolású épületek. Ezeket a jellegzetességeket mutatja a rejtélyes aracsi kövön lévő templomábrázolás rekonstrukciója, vagy a kishorgosi templom alaprajza (95). Tavankut temploma kiemelkedik az egyszerűbb kiképzésű falusi típusok sorából. Hajójának hossza 30 m. Ablakai köralakú üveglapokkal voltak borítva. Szentélyében a korai Árpád-házi királyok pénzeire emlékeztető kereszt-alakú falfestmény fragmentumok kerültek elő.

Dombó bencés monostorát a 11. században alapítják. Ezidőtájt épül Bodrogmonostorszeg, Aracs kolostortemploma is. Bánmonostornál (Kő) oklevél tanúsítja, hogy II. Géza nádorispánja, Belos bán alapította. A templomok főként architektonikus faragványaiknál jelentkező stiláris problémákat vetnek fel az ún. „palmettás-csoport" révén. Ez a kör határozottan bizánci impulzusokból táplálkozó művészet, amely oszlopfőkön, párkányokon, vállköveken jelentkezik. A Bizáncban is csak a 10. században meghonosodott tendencia csakhamar elterjed az egész országban. A déli területeken azonban még a 12. században is elevenen él provinciális változata (Bodrogmonostorszeg, Dombó). Az egyébként nehezen értékelhető másodlagos lelőhelyről származó dombói kőfaragványok (Nagy S.: Dombó. Novi Sad, 1974. 15.) jelzik azt az átmenetet, amikor „... a szalagra fűzött hosszúlevelű palmettadísz... találkozik a Magyarországon széles körben elterjedt, 11. század második felében virágzó palmettás stílusirányzattal..." (Tóth M.: Stílusfejlődés Árpádkori kőfaragványainkon. Árpádkori kőfaragványok. Katalógus. A székesfehérvári István Király Múzeum Közleményei D. sorozat 121. sz. 1978. 34.). Hatásuk kimutatható a Gutkeledek sárvármonostori faragványain és Szegeden is. Dombón a palmettás ornamentika mellett a 12. században már felbukkannak figurális plasztikák is. Relieftöredékek, köztük fülkében álló részletek maradványai, feszület ábrázolása. Felkantározott ló és feszület díszíti a Bodrogmonostorszegről származó pillérfejezetet.

Az esztergomi királyi építkezéseken megjelent új stíluselemek tűnnek fel az aracsi bencés monostornál. Az ornamentális töredékek között itt is találkozunk figurális részletekkel. Aracsról került a Szépművészeti, majd a Nemzeti Múzeumba az a relieftábla, amelynek értelmezése Hampel Józseftől kezdve a szakértők egész sorát foglalkoztatta. A legfrissebb kutatások szerint (Árpádkori kőfaragványok. Katalógus. Nr. 25. 100–101.) a templomalapító donátor pár síremléke. „Ornamentális motívumkincse 11. századi faragványokkal köti össze. Jobb oldalának és előlapjának töredékes fonaldísze, a lóábrázolás a bodrogmonostori faragványokkal, a dombói töredékekkel árul el rokonságot. Dombóhoz kapcsolja a figurális reliefek típusa, elemi plaszticitása is. A bal oldal szögletes fonaldíszének párhuzamai Esztergomból, Székesfehérvárról ismeretesek." (uo.: 101).

A 13. század végéről származnak Oromhegyes–Paphalom és Bajsa templomai. Bodrogszigeten 1282 előtt a pálosok telepednek le, Bácson és Zentán a ferencesek. Számos épületet már a gótika szellemében alakítanak át (Aracs, Dombó). A templomok körüli cintermek feltárása eddig csak sovány eredményeket hozott (Kikinda, Pancsova, Zenta). A becsei faluásatásnál gölöncsérműhelyt fedeztek fel. A könyv a mohácsi csata, a török pusztítás következményeinek tárgyilagos megállapításával zárul.

Összegezve: Az olvasó a rövid irodalomjegyzékben is megtalálható László Gyula: Vértesszőlőstől Pusztaszerig (Budapest 1974.) című könyvének egy területre lehatárolt analógiáját veheti kezébe. Az ismertetés, ha nagy vonalakban is, de a legújabb feltárásokra támaszkodó összefoglalás.

*Kerny Teréz*

**Szekeres László: Középkori települések Északkelet-Bácskában**
Fórum, Újvidék 1983. 81 l., 1 térkép

A rövid munka az eredetileg a történelmi Bács, Bodrog, Csongrád megye északi részén található középkori településekről ad átfogó képet. Az összegyűjtött anyagot a szerző két csoportra osztotta. Az elsőbe tartoznak ábécé-rendben az ismert történeti településnevek (Csánki és Györffy alapján), a rájuk vonatkozó valamennyi forrás, irodalom, régészeti leletanyag ismertetésével. A feltárt, terepbejárással megfigyelt épületek túlnyomó része téglából épült. A központban található templom az ország többi részéhez hasonlóan zömmel egyhajós, egyenes szentélyzáródású, K–Ny-i tájolású típust követi, temetővel körülvéve (Bajmok, Bajsa, Csantavér, Turol stb.). Kerekegyház neve rotundájának emlékét őrizte meg (34).

Sajnos, a felsorolt helységek nagy részén semmiféle ásatás nem folyt, így az egyes objektumok építészeti, művészettörténeti jelentőségére csak következtetni lehet (Tavankut, Vizesturol, Kishegyes).

A második csoportba kerültek azok a régészeti lelőhelyek, amelyek egyelőre egyik településnévvel sem azonosíthatók. A pótlásba pedig olyan helynevek tartoznak, melyekről csak történeti adatok tájékoztatnak. A tanulmányhoz tartozó térkép feltünteti az összes eddig ismert bácskai középkori lelőhelyet.

Remélhetőleg a szerző távolabbi célja, egy teljes bácskai középkori leletkataszter összeállítása előbb-utóbb ugyancsak megvalósul.

*Kerny Terézia*

**Módy György: A Szent András templom és a Verestorony kutatása 1980-ban. Debrecen 1290–1390 között. A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei. 42. szám.**
Debrecen, 1984. 87 l., 25 kép, 21 rajz.

1979-ben merült fel annak a gondolata, hogy a debreceni Kálvin tér szanált házainál ásatásokat folytassanak a történeti városmag rekonstruálása szemponjából.

1980-ban végezték a Nagytemplom tetőzetének felújítását, építészeti vizsgálatát. A kutatásnak statikai célja is volt. Mivel alatta helyezkedett el a – korábbi szakirodalomból ismert – gótikus Szent András templom, a régészeti munkálatok fokozatosan kiterjedtek egykori harangtornyának – a Verestoronynak –, majd a Fehértoronynak, az Imateremnek és végül részlegesen magának a hajónak feltárására. A tanulmány tulajdonképpen ezeknek a kutatásoknak összefoglalása.

Az okleveles adatokból ismert egykori *castellum* helyén a földmunkák során „semmi sem került elő a valamikori alapfalakból, de XIV. századi lelet sem." (5) A harangtorony ásatása sem ígért különösebb eredményeket. Az értékelhető kőemlékek közül említésre méltó egy riolit tufa töredék, bal alsó sarkában alsó lábszár ábrázolással. Előkerült egy vésett szövegű fragmentum is (7. rajz). Alaprajz, méretek vonatkozásában a régészeti feltárás újat nem hozott. A munkálatok ismertetése után a szerző a Verestorony történetét mutatja be. Az 1564. évi tűzvész után 1640-ben épül Ács Kerekes Tamás „architectus" irányításával. A munka 1642-ben fejeződik be. A négyzetes alaprajzú, téglából épített torony négy sarkában

egy-egy támpillér volt, délkeleti és északnyugati támpillérei becsatlakoztak az András-templom 1628-ban megújított kerítőfalába. Ezt az 1980-as kutatás is bizonyította. A harangtornyot, mivel az sem vakolva, sem meszelve nem volt, a debreceni nép Verestoronynak nevezte el. Így különböztették meg a Szent András templom Fehértornyától (20–30).

Az ásatási beszámoló az ún. Imateremmel folytatódik (30–42). A már említett tűzvész után a sekrestye-kápolna átalakításából hozták létre.

Aránylag nagy fejezetben kapott helyet az épület egyetlen emlékeként számontartott zászlós bárányt ábrázoló gótikus boltozati zárókő. Szücs István tévedése nyomán sokáig városi címerként tartották számon (44). A régészeti ismertetés a „Cserepestorony" (Fehértorony) falkutatási eredményével záródik.

A II. rész Debrecen középkori topográfiájával foglalkozik. A rövid irodalmi áttekintés után a forrásokban említett Szentlászlófalva és Mesterfalva településrendszere, egyháza kerül sorra. Módy György szerint e két helységből alakult ki a 14. században Debrecen, amely már az 1330-as években mezővárosi rangra emelkedett. 1332-ben létrejött városi tanácsa, 1361-ben Nagy Lajos privilégiumot ad számára (84).

A sommás áttekintés nagy vonalakban igaz, mégsem annyira leegyszerűsíthető. A valódi városnál alacsonyabb jogállású mezővárosi kategória fogalma sem ilyen egységes: „... különböző gazdasági települések tartoznak ide a népies, jelentős kézműves lakossággal rendelkező városfunkciót ellátó településektől, a privilegizált, de agrár jellegű helységig." (Kubinyi A.: Gondolatok a középkor végi alföldi és Alföld széli mezővárosaink alaprajzi és építészeti fejlődéséről. Építés-Építészettudomány. XV. 1983/1–4. 283.)

Alaprajzi elrendezésüknél is több típust különböztethetünk meg. A piactérből kifejlődő, több utcás, ill. összeolvadó települések lesznek a legjellemzőbbek (Kubinyi i. m. 287).

Debrecen ebből a szempontból a 3. csoportba sorolható.

Valójában nemcsak két helység, hanem Szentlászló, Torna, Szentmihály és Debrecen falu egy vásártér körüli összeolvadásáról van szó. (Fügedi, E.: Die Ausbreitung der städtischen Lebensform – Ungarns oppida im 14. Jahrhundert. Hrsg.: Wilhelm Rausch. Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas. II. Linz/Donau. 1972. 179–182.).

Valószínűleg Debrecen volt közöttük a legkisebb, mert nem volt egyházas hely. Kelet felől a földesúri castellum, észak felől az akkor épülő Szent András templom határolta. Ezáltal létrejött egy olyan központ, amely egyik faluhoz sem tartozott, hanem közöttük feküdt. A földesúri kúriával szemben állt az 1322-ben alapított ferences kolostor (Karácsonyi J.: Szent Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig. Bp., 1922–24. I. 156., valamint Fügedi E.: Koldulórendek és városfejlődés Magyarországon. Századok. 106. 1972/1. 78–79.). A sókamara is itt volt, de helyét még nem sikerült megtalálni (Fejér, G.: Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. Budae, X/5. p. 79.).

A 14. században már álló Szent András templomra csak egyetlen hiteles adat, XXII. János pápa 1326. okt. 21-én kelt oklevele utal (69). Titulusa számos kérdést vet fel. A tanulmány nem tér ki ezek részletes vizsgálatára. A korábbi irodalomban (Mesterházy K.: Adatok a bizánci kereszténység elterjedéséhez az Árpád-kori Magyarországon. Debrecen Déri Múz. Évk. L. 1968. 155) hangsúlyozott keleti, görög kereszténység szerepe mindenesetre megkérdőjeleződik (70).

A munka befejező szakaszában – Entz Géza kutatásai nyomán – bontakozik ki a Szent András templom középkori építéstörténete: 1317 előtt szenteli fel Imre váradi püspök. 1360 után a korábban egyhajós, pologonális szentélyű épület 3 hajós, álszentélykörüljárós csarnoktemplommá vált. Legközelebbi analógiája a csengeri templom.

Jó érzés, hogy ez a munka a hazai régészeti feldolgozásban egyáltalán nem jellemző gyorsasággal lett publikálva, a szakma elé bocsátva.

*Kerny Terézia*

**Cséfalvi Pál: Az esztergomi főszékesegyházi kincstár**
Corvina, Bp. 1984. 31 l., 70 kép

Az 1528-tól több alkalommal is publikált kincstári gyűjteménynek sajnos mindmáig hiányzik részletes, valamennyi műtárgyát felsoroló katalógusa. Jelen kötet is csak hetven alkotás rövid ismertetésére vállalkozott. A barokk és a múlt századi emlékanyag erősen szelektált.

Cséfalvy Pál a legújabb kutatási eredményekre támaszkodik (Baráti István talpas keresztje, Mátyás király kálváriája, Corvin-úrmutató), érthetetlen viszont, hogy miért nem nevezi meg a felhasznált forrásokat. Kovács Éva két munkájáról is történik említés, anélkül, hogy megtudnánk, valójában milyen tanulmányokról van szó (6, 12–13). Csernyánszy Mária, Hahnloser és Gerevich Tibor neve is elhangzik (6, 11, 27) konkrét hivatkozás nélkül. A bevezető után közölt bibliográfia csak a korábbi szakirodalmat

sorolja fel, bár itt sem valamennyit. Kimaradt az 1528-as leltár kiadása, Pulszky Károly egy 1880-as tanulmánya (Az esztergomi főszékesegyház kincstára. Archaeologiai Értesítő XIV. kötet). Ha már a szerző a katalógusrendszerű feldolgozást választotta, mindenféleképpen követelmény az egyes tárgyakhoz kapcsolódó rövid irodalmi tájékoztató is!

*Kerny Terézia*

**Benkő Elek–Ugy István: Székelykeresztúri kályhacsempék. 15–17. század.**
Kriterion, Bukarest, 1984. 79 l., 76 kép

A szerzők által összegyűjtött anyag nemcsak a datálási-tipológiai kérdésekre ad választ „hanem művészi igényességről, a készítőkről és megrendelőkről éppúgy vall, mint azokról az épületekről, hol a csempés tüzelőket egykoron felállították." (5)

Bár a terület, az egykori Udvarhelyszék középkori művészettörténeti topográfiája már elkészült; a régészeti feltárások még nem teszik lehetővé, hogy többek között a kályhacsempékről is egy hasonló kataszter készüljön. Így a feldolgozás szükségszerűen torzó, de módszerében, a technikai részletek, műhelykérdések vizsgálatában, források értékelésében elsőrangú szakmunka.

A településtörténeti áttekintés után a Székely Oklevéltár és az U. et C. alapján közölt írott dokumentumok értékes adatokkal szolgálnak a helyi fazekasság történetéhez. Motívumkincsüket vizsgálva, egyes gótikus, reneszánsz díszítőelemek továbbélnek a 18. századig, hasonlóan az erdélyi művészet más alkotásaihoz (lásd „virágos reneszánsz"). Sajnos, nem minden esetben válik szét, meddig beszélhetünk reneszánsz hatásokról, s mettől „népművészeti", „népmesei" tendenciákról (13).

A figurális csempék között igen gyakori a lovagalak, kardos vitéz-, Szent György-, Szent Mihály-ábrázolás (Bencéd; Csekefalva – 11, 20, 21; Décsfalva – 1; Rugonfalva – 3; Siklód; Székelykeresztúr – I/1, I/3, V/3; Székelyszentmihály – II). Ezt a szerzők a katonáskodó székelyekkel hozzák kapcsolatba (18). Ugyancsak hozzájuk fűzik a több csempén felbukkanó Szent László-ábrázolásokat (Székelykeresztúr – V/1, V/4; Csekefalva – 22). Ikonográfiailag figyelemre méltó a Szent László és a kun küzdelmét bemutató csekefalvi darab. A legendának ugyanis mindezidáig egyetlen előfordulása a kisművészetben. A korai, 15–16. századi darabok közös jellemzője a fehér engobe meszelés. A reneszánsz munkáknál több típust sikerült megkülönböztetni. Jellegzetes minta az olasz korsóból kinövő virágtő (Székelyszentmihály – II/2); kazettákkal, maszkokkal díszített ábrázolás (Székelykeresztúr – V/15). Kifejezetten református készíttetőre valló csempékkel is találkozunk (Kat. 16).

A 17. század vége felé megjelennek a rozettás motívumok (Székelykeresztúr – IV/14).

Az 5. fejezet a ritkábban tárgyalt kályhaszemekkel foglalkozik. A „ház és tüzelő" rész az archeológia oldaláról próbálja rekonstruálni az egykori fűtőberendezéseket.

A kötetet a kályhacsempék katalógusa, helynévmutató és képjegyzék egészíti ki.

*Kerny Terézia*

**Voit Pál: Franz Anton Pilgram 1699–1761**
Akadémiai, Bp. 472 l., 338 kép

Voit Pál mintegy 25 éve foglalkozik Franz Anton Pilgram művészetével. Azóta adatok tömegét, tervrajzok sokaságát tárta fel s kutatásai eredményeiből impozáns monográfiát állított össze. E német nyelvű életrajz az első nagy terjedelmű összefoglalás a mester pályájáról, munkásságáról. A kötet lapjain olyan egyéniség rajzolódik ki, aki méltó utóda volt a bécsi barokk nagy „triászának", Hildebrandtnak és a két Fischer von Erlachnak.

Pilgram tevékenysége a magyar művészettörténet számára azért jelentős, mert – amint Voit Pál monográfiájából kiderül – az 1740-es–50-es években ő volt a hazai arisztokrácia és főpapság legtöbbet foglalkoztatott építésze. Különösen sokat dolgozott az Esterházyak számára; Pápán, Tatán és Majkon egyaránt szerepelt. Nemcsak terveket készített, hanem igen gyakran vállalkozóként a művek kivitelezésében is részt vett. Gyakorlati ismereteit nagybátyja, Franz Jängl bécsi műtermében szerezte, aki örökösévé, cégében utódjává fogadta. Bizonyára az elméleti és a gyakorlati kérdésekben egyaránt mutatkozó szakértelme tette Pilgramot vonzóvá a magyar építtetők körében. A mester a legkorszerűbb ismeretekkel felvértezve érkezik hazánkba: Hildebrandt göttweigi kolostorának kivitelezőjeként a kor egyik legjelentősebb építészének stílusával ismerkedett meg. Így közvetítette a dél-német–osztrák kolostorsémát a hazai építészet számára. Jászó, Szentgotthárd négyszögű tömbjei, a középtengelyben húzódó templommal ezt a rendszert képviselik (Szentgotthárdon a terv csak részben valósult meg).

Utolsó terve azt bizonyítja, hogy egész városképi együttesek tervezésében is képes lett volna nagyszabású alkotni. A váci székesegyház terveinek elkészítésére kapott megbízást Eszterházy Károlytól, de túlment a feladat keretein: a katedrális előtti térségre megtervezte a püspöki palotát és a papneveldét is. A teret kétoldalt íves kolonnáddal zárta le a rajzon – elárulva kapcsolatát a római barokkal. Sajnos az épületkomplexum a reprezentatív térhatároló architektúrával nem jutott túl a tervezésen. Pilgram építészetének sok eleme jelentett új színfoltot a korabeli magyar építészetben. A hazai hagyományoktól idegennek, „importnak" tűnik a homlokzatok – végső soron Borromini építészetében gyökerező – hullámzása, dinamikája, mozgalmassága. A részletek finoman hajlított, könnyed vonalai, az ornamentika rokokós könnyedsége építészetünkben a festői elemeket hangsúlyozták. Pilgram rokokó művészete közvetlenül a klasszicizáló késő barokk, a „copf" uralma előtt talált utat Magyarországra, s a barokk utolsó virágkorát eredményezte.

Voit Pál vállalkozásának nagyszabású voltát mutatja, hogy nem elégedett meg a magyarországi Pilgram-művek áttekintésével: széleskörű kutatásokkal a mester ausztriai működésének fő állomásait is feltárta. Munkája az osztrák építészettörténészeknek is ösztönzést jelent a levéltári, tervtári kutatások folytatására, az életmű összefüggéseinek elmélyült vizsgálatára.

Voit imponálóan széles áttekintéssel rendelkezik anyagáról és így sokszor bravúrosan jut el eredményeihez. Így azonosította például az egri levéltárban a váci székesegyház tervsorozatát is. A váci tervek sorsát lépésről lépésre nyomon követve megállapíthatta, hogy a jelenleg hiányzó homlokzati rajzot Fellner Pápán használta, majd Hild József Egerben 1831-ben látta s ott veszett el irodájában.

A kötet végén Pilgram „örökségéről" olvashatunk. Voit a század második felének számos alkotását hozza összefüggésbe az osztrák építész stílusával. Először veti fel magyar kutató Pilgram körének, követőinek problémáját, s noha egyes esetekben a kapcsolat csak távolinak látszik, el kell fogadnunk megállapításait a nagy példakép, a formakészlet közvetítőjének személyével kapcsolatban.

*Kelényi György*

**Cs. Dobrovits Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. (Az uradalmak építészete.)** Akadémiai, Bp. 1983. 150 l., 91 kép (Művészettörténeti Füzetek 15)

„A magyar nagybirtokos uradalmak által épített objektumok legnagyobb része művészi szempontból nem veheti fel a versenyt az európai, de még a magyar barokk művészet legjelentősebb alkotásaival sem." Ez a mondat a tanulmány befejező részében (103) mentegetőzésként hangzik, pedig a 18. század építészetével foglalkozó kutató, de még a témában járatlanabb szakember előtt is nyilvánvaló – Cs. Dobrovits Dorottya munkájának elolvasása után –, hogy milyen űrt pótol a Művészettörténeti Füzetek 15. kötete.

Nem monográfiát tart kezében az olvasó, hanem az 1730-as évektől jelentős szerepet játszó nagybirtokos uradalom építő tevékenységéről kap kimerítő alaposságú képet; egyetlen terület: a pápa-ugod-devecseri Eszterházy-uradalom adatai tükrében. A szerző célja továbbá általános támpontok nyújtása „olyan módszerek kialakításához, amelyekkel nagyszámú korabeli épület értelmezhető." (9)

Ezt szolgálja a kétsíkú eseménytörténet. Egyrészt a megrendelő személyéből kiindulva az elkészült épületek művészi dekorációjáig logikus egymásutánban sorolja fel az egyes munkafázisokat (tervkészítés, költségvetés, uradalmi építési iroda szerepe, céhek stb.), bekapcsolva a csak mellékesen érintett egyéb magyarországi uradalmakat (pl. Óbuda) és a külföldi – elsősorban ausztriai – analógiákat. Másrészt ezt az ideális, zökkenőmentes folyamatot összehasonlítja a bevezetésben lehatárolt földrajzi egység helyi, speciális körülményeivel, amelyek nem egyszer módosították az eredeti elképzeléseket...

Módosító faktor lehet az építtető személyes közreműködése. A 17. századból számos forrás támasztja ezt alá. A 18. századi ezzel kapcsolatos adatok, és a témát érintő Bibó-, Mojzer- és Voit-publikációk (32., 33. jegyzet) azonban eléggé problematikusak, nem látszanak kellőképpen igazoltnak. A szerző konkrét dokumentumokkal igazolja a megrendelő főúr aktív építészeti tevékenységét Ráday Pál esetében. 1720-ból két olyan tervét ismerteti (20) (6., 7. kép), amely a péceli kastély első építési koncepcióját rögzíti. Megvalósítása falkutatással igazolható.

A devecseri uradalom birtokosa, gr. Eszterházy Károly ugyancsak kivette részét az építkezéseinél adódó feladatokból, bár elképzeléseit (ugyancsak a szerző kutatási eredménye!) leginkább városrendezés terén (Eger, Pápa) kamatoztatta (26). A tervezés alapját képező építészeti program kialakítása vitán felül a megrendelő feladata. Az igény kettős: az épületek a formai megoldásokon túl ideológiai tartalmat is hordozzanak. Nálunk ez utóbbit inkább analóg példák, mintsem egyedi, eredeti elképzelések alakították. Az építészeti ikonográfia területéről felhozott Escoriál-példa – az egyik elképzelés szerint Szent Lőrinc

rostélyát imitálja – (98. jegyzet) azonban túlságosan távoli párhuzam, helyette több hazai épületre lehetett volna hivatkozni.

A magyarországi barokk kutatás a korszak reprezentánsaival foglalkozik. Cs. Dobrovits Dorottya viszont hangsúlyt fektet a kevésbé látványos – hamarabb is pusztuló! – gazdasági, adminisztratív épületekre (irodák, börtönök), egyéb járulékos műtárgyakra (hidak, utak) is.

Ezek szakirodalma meglehetősen kevés. Nemes Márta „A börtönépítés kezdetei és jellegzetes épülettípussá alakulása" c. tanulmánya (Építés-Építészettudomány XI. 1–2. (1979) 55–113) jelentette az első áttörést, amely egyébiránt több felmérést közöl az ungvári, nagyváradi, óbudai uradalmi börtönökről. Apróbb kiegészítéseknél maradva, a 120. jegyzetben felsorolt modellek mellett érdemes megemlíteni az óbudai r.k. plébánián őrzött famodellt is. Nemcsak a szűkös anyagi lehetőségek miatt használják fel – pl. szakrális objektumok esetében – az alapfalakat, vagy alakítják át az épületet (51–53). A régi templom maga is ereklye (lásd erről legújabban: Bodor I.: Főpapi pecsétjeink 1400–1526-ig. A középkori Magyarország főpapi pecsétjei az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmásolat-gyűjteménye alapján. Bp., 1984. 33.)

A csak tájékoztatásul emlegetett 1780 utáni új épülettípusokról egy azóta megjelent új publikáció: Bibó, I.: Der protestantische Kirchenbau in Ungarn um 1800. (Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien. 36. Jahr. Nr. 3. 1984. 1. 4.)

Összefoglalva: a szerző témaválasztása, módszere, az alapos levéltári feldolgozás, műemléki tapasztalat az utóbbi évek kiemelkedő teljesítményei közé sorolják a tanulmányt. Bízzunk benne, hogy az itt csak analógiaként szereplő uradalmak (Gödöllő, Hatvan, Óbuda) értékelésére is mihamarabb sor kerül!

*Kerny Terézia*

**Keserű Katalin: Orlai Petrics Soma 1822–1880.**
Képzőművészeti, Bp. 1984. 81 l., 131 fekete-fehér, 27 színes kép

Keserű Katalin szép formátumú könyve egy kevéssé ismert, elfeledett festő munkásságát tárja fel. Orlai nevét az utókor „Petőfi árnyaként őrizte meg." Lényegében az ötvenes években ébredező művészettörténeti érdeklődés is így könyvelte el: gyenge kvalitású művész, „... inkább irodalommal foglalkozott, de festegetett is." (Tehel Péter: Orlai Petrics Soma. Szabad Művészet. VI. 1952/3. 108–114.) Ezt az egyoldalú, hamis értékelést igyekszik cáfolni e tanulmányigényű munka.

A Petőfi portréfestőjeként számontartott alkotó első képviselője a hazai monumentális történelmi festészetnek, életképei, vallásos tematikájú művei úttörő jelentőségűek. Mint szervező, tevékenyen részt vett a 19. századi magyar képzőművészeti életben. Tagja a Nemzeti Képcsarnok Alapító Egyletnek, a Műegyletnek, a Magyar Képzőművészeti Társulatnak.

A főbb biográfiai adatok után külön fejezet tárgyalja portréit, történelmi, vallási tárgyú képeit, illusztrációit. Portréinál, különösen Petőfiről készült festményein, számos datálási probléma merült fel. A pontos készítési időpont meghatározása gyakran csak a szereplő környezetében lévő tárgyak segítségével körvonalazható (17). Ezek egyébként néha jelképes értelműek, az ábrázolt tulajdonságaira, foglalkozására utalnak. A kötetet gazdag előtanulmányokra támaszkodó jegyzetanyag és oeuvre-katalógus egészíti ki. Nem tartozik szorosan a könyv mondanivalójához, de ha már szó esett róla, hasznos lett volna Orlai irodalmi munkásságáról is jegyzéket készíteni. A stiláris elemzés viszont indokolatlanul került háttérbe.

*Kerny Terézia*

**Szabó Júlia: Kazimir Malevics.**
Corvina, Bp. 1984. 40 l., sztl. ill., 41 kép (A művészet kiskönyvtára)

Joggal nevezte el a német művészettörténetírás Kállai Ernőt – aki már 1927-ben a „Das Kunstblatt"-ban tanulmányt közölt Malevicsről – a művész első értő „nyugati" interpretátorának. Ugyanez évben jelent meg Moholy-Nagy László szerkesztésében Malevicsnek „Die gegenstandslose Welt" címmel egyik alapvető összefoglaló munkája. Ezután a magyar kutatás szinte semmit sem mutatott föl, csak egy-egy rövid, helytelen értelmezésen alapuló, elítélő megjegyzést. Most végre napvilágot látott Szabó Júliának Malevicsről szóló munkája, mely az első magyar nyelvű könyv a festőről. Természetesen egy ilyen kisméretű összefoglaló műnek nem lehet célja új adatok közlése, ám újdonságot mégis hozhat eredeti szemlélettel. Ez utóbbi jellemzi Szabó Júlia kitűnő, mindvégig érdekfeszítő könyvét. A szerző meggyőzően

ágyazza be a kor orosz filozófiájába Malevics fölfogását, s így jól érthetővé válik e nagy művész rendszeralkotó szándéka, jelteremtő, mítikus és misztikus elgondolása. Könnyedén elkerüli azt a veszélyt, melyben több kutató is megrekedt, ugyanis a malevicsi szuprematizmust sokan a konstruktivizmus technicista ágának tekintették s csak a várostervezés, a formatervezés és a díszítőelemek szempontjából vizsgálták. Szabó Júliát sokan úgy ismerik, mint a finom és érzékletes képleírások mesterét, amit még ebben az inkább elméleti jellegű könyvében is megfigyelhetünk, mint például az „Egy angol Moszkvában" című festmény bemutatásakor. Ez a mű egyébként fordulópont Malevics művészi fejlődésében, mert ekkortájt bontakozik ki szuprematista korszaka. Érdekesek és eredetiek a szerzőnek azok a megállapításai is, amelyek a magyar avantgarde művészeit, Kassák Lajost és Vajda Lajost összehasonlítják Maleviccsel. Sőt néhány újkonstruktivista magyar művész – Nádler István, Bak Imre – is említésre kerül. Kiegészítésként hozzátehetjük, hogy Malevics festményei és grafikái több mai szovjet művészt is inspiráltak. Ezt figyelhetjük meg E. Bulatov korai korszakában, E. Stejnbergnek főleg az 1974-es nagy sorozatánál, ahol a geometrikus fölépítés, a jellegzetesen malevicsi szimbólumrendszer és miszticizmus sajátos módon jut kifejezésre, de ide sorolhatjuk F. Infante néhány művét is.

*Ruzsa György*

**Tandori Dezső írása Baranyay Andrásról.**
Képzőművészeti Alap, Bp. 1979. 30 l., 19 fekete-fehér, 9 színes kép

A mai magyar avantgarde törekvéseket bemutatni szándékozó, időközben sajnálatos módon már megszűnt „Kaleidoszkóp" sorozat különös darabja ez a könyv: nem művészettörténész, hanem költő, regényíró, esszéista munkája, aki itt valami olyat alkotott, ami – legalábbis egy szempontból – a könyv tárgyával azonos szférába, a „műalkotás" szférájába emelkedett. Mert Tandori Dezső írása, esszéje mármár autonóm irodalmi mű, mely mégis számos fontos esztétikai elemzést, jelentésértelmezést, műfajelméleti eszmefuttatást tartalmaz. Tandori nem tér ki sem életrajzi mozzanatokra, sem eseménytörténeti áttekintésre, kiállításokra, kritikákra, de még Baranyay András oeuvre-jének periodizációjára, történeti alakulására sem. Talán ezt az egyetlen lényeges bíráló megjegyzést fogalmazhatja meg a recenzens, mert az alapvető információk nélkül a nem szakmabeli olvasók kevéssé igazodhatnak el Baranyay értékes, bonyolult, sokrétegű alkotói világában. Mivel Tandori esszéje olyan tömör és lényeglátó, hogy egyetlen bekezdését sem lehetne nélkülözni, lerövidíteni, vagy felbontani – és történeti adatokkal, kronológiai és periodizációs mozzanatokkal, életrajzi elemekkel teletűzdelni –, talán az lett volna a legszerencsésebb megoldás, ha a könyv végén, függelékként, a szöveg és a képjegyzék közé egy tömör, kizárólag adatokat tartalmazó, informatív biográfia került volna. A sorozat többi darabja ugyanis elsősorban a mai, modern, magyar törekvések és alkotók megismertetésére törekszik, s csupán néhány könyv vállalkozik elmélyült esztétikai elemzésre. Tandori Dezső ez utóbbi funkciót valósítja meg maradéktalanul, s érzékeny, a képzőművészet műhelytitkaiba betekintő, a befogadás pályáit irányító-megkönnyítő elemzéseket nyújt Baranyay intim, szemlélődő, a létezés befelé forduló és önelemző pillanatait megragadó művészetéről – s eközben a maga műértő-műelemző módszereit is megfogalmazza. Tandorit végső soron „a fénykép fényképen kívüli rendeltetése" foglalkoztatja; azaz a „létjellegű emberi mozzanatok" feltárása és értelmezése. Remekül rekonstruálja a Baranyay-mű készülésének folyamatát, s zseniálisan érzékelteti, hogy ez a folyamat egyben a befogadásnak is modelljéül szolgál, azaz a befogadó által önállóan végrehajtott újabb – és kreatív – rekonstrukció alapja is. Rendkívül pontosan látja a fényképezés szerepét Baranyay művészetében, s messze elkerüli a felületes „technicista" megközelítések laposságát. Azt is világosan látja, hogy „nem művészeti kérdések ábrázolásáról van szó ezekben a munkákban, hanem az ábrázolás hiteléről." Könyvének legfontosabb, általános érvényű felismerése, ami ugyanakkor konkréten éppen Baranyay művészetének leglényegét érinti, úgy tűnik, az, hogy érzékenyen és pontosan mutatja be a Baranyay-művek fragmentumszerűségében rejlő emberi teljességet.

*Hegyi Lóránd*

**Montázs. Összeállította: Horányi Özséb.**
Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp. 1977. 340 l., 36 kép

Jogosan írja a kötet előszavában Szépe György, hogy „A kötet tehát formájában sokszoros műfaji újításnak számít." Horányi Özséb szerkesztő merészen párosította a különböző műfajú részeket, ám még merészebben sikerült kitágítania a vizsgált jelenség eszmei határait, éppen a sokféle feldolgozási forma

által. A kötet három, egymástól markánsan eltérő részből áll. Az első részben további hármas bontással találkozik az olvasó: egy beszélgetés rögzítésével, majd hat interjúval (melyeket montázskészítő művészekkel készített Horányi Özséb), végül pedig az első rész elméleti összegzésével, pontosabban az összegzés lehetséges szempontjainak okos és szerény átgondolásával. Rendkívül szimpatikus ez az őszintén mértéktartó magatartás, mivel Horányi jól tudja, hogy a montázs jelensége oly tágas, oly szerteágazó, hogy nehéz lenne a közölt beszélgetés és interjúsorozat alapján – elhamarkodva, már a kötet elején – valamiféle végleges, vagy teljességre törő definíciót alkotni.

Ugyanakkor azt is fontosnak tartom, hogy Horányi mindvégig érvényesíti azt a szempontot, amit ő maga úgy fogalmaz meg, hogy „megpróbálni azt feltérképezni, hogy mi van a fejekben". Ezt Horányi a „montázs fogalmának szociográfiája" meghatározással illeti. Azaz nem egyfajta általános definícióra törekszik, összegezve az egész eddigi történeti jelenséghalmazt, elméleti megközelítéseket stb., hanem azt kísérli meg, hogy feltárja és bemutassa, miként gondolkoznak ma (művészek, teoretikusok) a montázsról, ki mit tart a maga számára a legfontosabbnak.

Az első rész tanulsága az is, hogy két egymástól eltérő koncepció alakult ki és tér vissza makacsul: egy szélsőséges tágítás („minden montázs") és egy egzakt, szűkítő szemlélet (a montázs „csak szemantikai" lehet, „A szintaktikai csupán kompozíciós kérdés" – Szépe). Másként fogalmazva, a beszélgetés résztvevőinek egyik csoportja a montázst egyfajta „parttalan módszerként" fogja fel; ilyen értelemben tekinti Rozgonyi a „tematizálást" és a „kiemelést" is montázsnak, s kijelenti: „a montázs-fogalom kiterjesztésével nemcsak az történik, hogy mindent montázsnak tekintünk, hanem összefüggéseit is jobban tudjuk követni konkrétan és részletekben." Az ezzel ellentétes koncepciót Szépe fogalmazza meg: „Az a kérdés, hogy van-e különös haszna a montázs-fogalom kiterjesztésének, annak, hogy a képkiemelést is montázsnak és a kép elemei közötti viszonyt is montázsnak tekintjük. Szerintem nincs."

A szerkesztő érdeme az az okos és hasznos megoldás is, hogy a hosszú beszélgetést kisebb tematikai egységekre szabdalta, és a jó címekkel a megértést megkönnyítette. Ilyen tematikai egységek: „A tradicionális montázsfogalom környékén...", „A fogalom kiterjesztésének lehetősége", „Jelentőség és jelentés".

Az első rész második egységében hat interjút olvashatunk, Alapfy Attilával, Bálint Endrével, Gink Károllyal, Hemző Károllyal, Korniss Péterrel, Tahin Gyulával. Egy kritikai megjegyzés: sajnálatos, hogy a hat interjú között csupán egyetlen egyet találunk, amit képzőművésszel készített a szerkesztő. Bálint Endre mellett igazán fel lehetett volna keresni a modern magyar képzőművészet olyan fontos alkotóit, akik jelentős montázs-oeuvre-t alkottak (mint Korniss Dezső, Gyarmathy Tihamér). Így a kép kissé egysíkú maradt; úgy tűnik, mintha a montázs elsősorban a fotóművészet és a film problémája lenne.

A második részben nyolc interjút találunk, Fehér Imrével, Huszárik Zoltánnal, B. Révész Lászlóval, Kende Mártával, Csányi Miklóssal, Mahrer Emillel, Horváth Ádámmal és Mihályfi Imrével. Érdekes a dokumentarista Kende és az abszolút „játékfilmes" Huszárik szempontjainak egybevetése. A dokumentumfilmek készítője állandóan a hitelesség, a hűség felől közelíti meg a kérdést; míg Huszárik – szinte – képzőművészeti szempontból, a fantázia és az asszociációk gazdagságának kibontakoztatása felől. „Legszívesebben egy gesztusnyelvet alakítottam volna ki" – mondja Huszárik, rátapintva ezzel az egyik leglényegesebb mozzanatra: a montázs a „képzőművészeti inspirációjú" filmben, vagy a játékfilmben egyaránt egy rendkívül személyes közlésrendszer képlékeny, mindenre használható eleme – de csak egy elem, aminek lényege éppen a személyes nyelv kialakítása, nem pedig a technika önmagában.

Új mozzanat a „pragmatikai szempontok", a pénzügyi problémák, technikai mozzanatok bevonása a montázs vizsgálatába. Ez kitágítja a problémakört, de talán – olykor – kissé messzire, más pályákra vezet át. A kötet harmadik része visszabillenti a súlypontot a montázs „szakszerű", történeti megközelítése felé.

Öt elméleti tanulmány található a harmadik részben. M. Bystrzycka tanulmánya („Eizenstein mint a szemantika előfutára a filmművészetben") szerencsésen egyesíti a történeti és a tisztán teoretikus szempontokat. S. Worth és J. Adair tanulmánya arról a kísérletről számol be, amit navajó indiánok körében végeztek. A kiindulópont az volt, hogy a filmezésre megtanított indiánok – valószínűleg – olyan filmeket fognak készíteni a technika birtokában, melyek az ő sajátos szemléleti modelljeiket tükrözik majd. Az érdekes kísérlet nyomon követi a filmkészítés folyamatát, majd beszámol az elkészített munkákról. Érdekesek a térlátással kapcsolatos megfigyelések, illetve a vágás és montázs alkalmazásának a navajók szemléletét kifejező megnyilvánulásai. Ez a tanulmány jelentősen tágítja a kötetben vizsgált szempontok körét. A harmadik részben közölt tanulmányok a gyakorlatban valósítják meg azt a szempontot, amit a szerkesztő úgy fogalmazott meg, hogy „mi van a fejekben" a kollázzsal, montázzsal kapcsolatban.

Összegezve az eddigieket, elmondhatjuk, hogy a Horányi Özséb által szerkesztett kötet hasznosan tágítja ki a montázsfogalom vizsgálatát; ugyanakkor jelzi a parttalanná válás veszélyeit, a már terméket-

lenné váló általánosítás problémáit is. Ha még több képzőművész kapott volna szót, s ha nem maradt volna ki a Jancsó-interjú, akkor a kötet anyaga szerencsésebben gazdagodhatott volna. Mindazonáltal így is úttörő vállalkozás eredményét tarthatja kezében az olvasó. Hasznos lett volna továbbá egy „hagyományosan" művészettörténeti elemzés a képzőművészetben alkalmazott montázs történetéről, mivel a történetiséget a jelen összeállításban kevéssé sikerült tetten érni. Ez azonban egy olyan jelentős szemléleti és mennyiségi tágítást kívánt volna – esetleg egy második kötetet is –, ami megváltoztatta volna a szerkesztő „fogalomszociográfiai" kiindulópontját. A kötet áttekinthető, világos, hasznos és útmutató, ráadásul hiánypótló munka, mely feltétlenül elismerésre méltó.

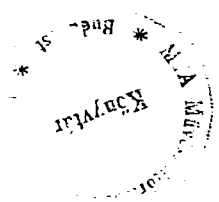
*Hegyi Lóránd*




A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T 034/85
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8515806 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

ARS HUNGARICA A szerkesztőség címe: Budapest, Úri u. 62. 1014



FELELŐS SZERKESZTŐ BERNÁTH MÁRIA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG
ARADI NÓRA
BEKE LÁSZLÓ
BOBROVSZKY IDA
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
NÉMETH LAJOS
SZABOLCSI HEDVIG
TÍMÁR ÁRPÁD

Megjelenik évente kétszer
Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató
© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport

HU ISSN 0133–1531

Ára: 50,— Ft