

Lukács Ágota

## „Művészetről művészettel” – Kállai Ernő Esz­tétikai műveltség című írása

Írásom célja Kállai Ernő legelső, s valószínűleg egyik legkevésbé ismert publikációjának, a huszonkét évesen írt Esztétikai műveltség című cikkének elemzése. Az Esztétikai műveltség 1912 őszén jelent meg Kállai főiskolája, a Paedagogium folyóiratában, a *Paedagogiumi Lapok*ban.<sup>1</sup> E cikk mellett Kállai műkritikusi pályáját megelőző pedagógus éveiből még két, szintén pedagógiai lapokban publikált írását ismerjük: Az ízlés nevelése (1914), valamint egy német tanulmány recenziója, A tehetséges tanulók kiválasztása (1916).<sup>2</sup> Mindhárom írás újra megjelent 1999-ben, a Kállai-összkiadás első kötetének függelékében. Elhelyezésüket a következő szerkesztői megjegyzés magyarázza: „Kállai Ernő korai cikkei sem tárgyukat, sem szemléletüket, sem színvonalukat tekintve nem kapcsolódnak szorosabban későbbi, érett írásaihoz. Függeléként azonban közöljük őket, mert azt mindenképpen jól dokumentálják, honnan indult Kállai, tanúsítják a művészetek iránti – kezdetektől meglévő – érdeklődését éppúgy, mint esztétikai és szociális érzékenységét, széles körű tájékozottságát.”<sup>3</sup>

Kállai fiatalkori írásai, bár valóban nem közelítik meg érett kritikáinak színvonalát, súlyát, mégis figyelmet érdemelnek. Az alábbiakban arra törekszem, hogy a legelső cikk szoros olvasatával megmutassam: több okból is érdemes letörölni a port a kritikus korai írásairól.

Az Esztétikai műveltség legkézenfekvőbb érdekessége már említett dokumentatív értéke. Az írás Kállai életpályájának abban a szakaszában született, amely igen intenzív, élményekben, művészeti találkozásokban gazdag, ugyanakkor az utókor számára meglehetősen feltáratlan periódus. Hiszen az 1910-es évek Kállaijáról a főbb életrajzi adatok ismerete ellenére is meglehetősen elnagyolt képünk van csupán.<sup>4</sup> Az Esztétikai műveltség nem szolgál ugyan újabb adatokkal a pedagógushallgató Kállairól, de mindenképpen árulkodik ízléséről és művészeti el-

*Lukács Ágota (Budapest, 1972) az ELTE Bölcsészettudományi Karán művészettörténet, angol nyelv és irodalom, valamint esztétika szakokon szerzett diplomát. 2001-től a Petőfi Irodalmi Múzeum Művészeti és Relikviatárának muzeológusaként a múzeum 19–20. századi és kortárs képzőművészeti gyűjteményét gondozza, valamint irodalmi és kortárs képzőművészeti kiállításokat rendez.*

*E-mail cím: lukacs@pim.hu*

*Ágota Lukács (Budapest, 1972) completed her studies at Eötvös Loránd University in Budapest and has a degree in Art History, English Language and Literature and Aesthetics. Since 2001 she has worked as a museologist for the Art and Relics Collection of the Petőfi Literary Museum and has organized literary and contemporary art exhibitions.*

*Email: lukacs@pim.hu*

<sup>1</sup> Esztétikai műveltség, *Paedagogiumi Lapok*, 1912. november, IX. évf., 3. szám, 2–5; 1912. december, IX. évf., 4. szám, 8–9. A hallgatók által hallgatóknak írt szépirodalmi és tudományos havilap két év szünet után 1912-ben indult újra. Ebben a tanévben a lap főszerkesztője RÁCZ István, szerkesztői GYALAI Mihály és KÁLLAI Ernő voltak.

<sup>2</sup> Az ízlés nevelése, *A sátoraljaújhelyi államilag és városilag segélyezett nyilvános polgári fiúiskola értesítője az 1913–14. iskolaévről*, Sátoraljaújhely, 1914, VIII, 3–11; A tehetséges tanulók kiválasztása, *Magyar Paedagogia*, 1916, XXV/5, 270–275 (e lapszámból – 384 – azt is megtudhatjuk, hogy Kállai 1916-ban kültagként belépett a Magyar Pedagógiai Társaságba. A Társaság folyóirata volt az IMRE Sándor szerkesztette *Magyar Paedagogia*).

<sup>3</sup> TIMÁR (1999), 242.

<sup>4</sup> Nem ismeretesek például az 1908-as dévai főreáliskolai érettségít követő kétévi nevelősködés, valamint az 1913-as több hónapos külföldi utazás és az 1914. év nyarára eső angliai tartózkodás részletei. 1913-as útjáról annyi tudható, hogy egy magyar családhoz házitánitóként kísérve járt az Egyesült Államokban, Angliában, Németországban, Dániában és Svédországban (lásd Kállai életrajzát KÖRNER Évától, MTA MKI, Adattár, MDK C-1-11/1744).

ményeiről, s felkeltheti érdeklődésünket későbbi pályáját is meghatározó tanulmányai és fiatalkori benyomásai iránt.

A cikk megjelenésekor Kállai a budai Paedagogium részeként működő Polgári Iskolai Tanítóképző harmadéves hallgatója történelem, valamint német nyelv és irodalom szakokon. Pedagógusi pályára készül, de – ahogyan szóban forgó írásából is kiderül – erősen vonzódik a képzőművészetekhez, tárlatokat látogat, művészeti albumokat forgat. Későbbi visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy ebben az időben olyan elementáris művészeti élmények érik, amelyek műkritikusi pályáját tekintve is meghatározóknak bizonyulnak.<sup>5</sup> Főiskolás éveire esik Cézanne művészetével való első találkozása is: 1911-ben egy budapesti műkereskedés kirakatában pillantja meg Cézanne *Kártyázók* című képének reprodukcióját, s a látvány olyan elemi erővel hat rá, hogy gyökeresen és egész életére kihatóan változik meg képzőművészeti ízlése, szemléletmódja.<sup>6</sup>

Eközben Kállai aktívan részt vesz a Paedagogium életében is: elsőéves korától tagja az önképzőkörként működő, Imre Sándor vezette Pedagógiai szakosztálynak, ahol az 1910–1911-es tanévben Schopenhauer filozófiája címmel tart előadást,<sup>7</sup> a következő évben a szakosztály jegyzője,<sup>8</sup> majd az 1912–1913-as tanévben elnöke.<sup>9</sup> Az 1911–1912-es tanévben az Irodalmi szakosztályban is tart két előadást, Naturalismus és impresszionizmus, valamint Expressionismus címmel.<sup>10</sup> 1912–1913-ban a *Paedagogiumi Lapok* társszerkesztője, ekkor publikálja *Esztétikai műveltség* című írását is.

Kállai korai publikációi nemcsak fiatalkori éveiről való képünket árnyalhatják, hanem az érett Kállai műkritikusi oeuvre-jének vizsgálatát és megértését is fontos szempontokkal gazdagíthatják. A fiatalkori írások szemléletmódjának és stílusának a későbbi életművel való összevetése, a kapcsolódási pontok felfedése figyelmünket egy eddig elhanyagolt területre, Kállai művészetfelfogásának és retorikájának gyökereire, forrásaira irányíthatja. A szakirodalom mindeddig sokkal nagyobb figyelmet fordított Kállai kritikusi és művészetszervezői tevékenységének progresszivitására, mint látás- és írásmódjának azokra a jellegzetességeire, amelyek szerves folytatását jelentik a századforduló műkritikusi hagyományának. Mindeközben az érett írások szemléletmódja és stílusa is arról árulkodik, hogy szerzőjük sok tekintetben nagyon szorosan követi szellemi elődeit. Erre világítanak rá első írásai, amelyek egyrészt jól beleilleszkednek az 1910-es évek művészeti irodalmába, másrészt viszont nem egy jellegzetes vonásuk, tartalmi illetve stílári elemük fellelhető Kállai későbbi, az 1920-as, 1930-as vagy éppen 1940-es években írt kritikáiban.

Térjünk most rá az 1912-es írásra. Az *Esztétikai műveltség* első részében főként a képzőművészet, a másodikban pedig a lakásművészet 19. századi, illetve korabeli alakulását tárgyalja a szerző. Az alábbiakban a cikk első, az egész szöveg mintegy kétharmadát kitevő képzőművészeti vonatkozású részének, valamint két befejező bekezdésének adom szoros, bekezdésről bekezdésre haladó olvasatát, miközben igyekszem felmutatni az írásnak az érett Kállaival való gondolati és stílári kapcsolatát is. A könnyebb olvashatóság kedvéért az eredeti cikk vonatkozó szövegrészeit – tehát a cikk első kétharmadát, valamint befejező két bekezdését – rövidebb, legfeljebb néhány mondatnyi kihagyásoktól eltekintve szinte teljes egészében idézem.

<sup>5</sup> Főiskolás éveinek fő irodalmi és zenei élményeiről, Ady, Móricz és Bartók művészetével való találkozásáról ír *Asszimiláció vagy disszimiláció?* című, 1938-as írásában (in TIMÁR [2004], 106). Ady költészete mindvégig meghatározó marad Kállai számára, időről időre műkritikáit is alakítva: legnagyobb képeleményeinek megfogalmazásában rendre Ady sorait hívja segítségül, legyen szó Egry József, Mednyánszky vagy Picasso művészetéről. (Lásd pl. *Új magyar piktúra 1920–1925* [1925], in TIMÁR [1999], 176; *Mednyánszky László* [1943], in TIMÁR [2003], 87–88; *Picasso* [1948], uo., 144–145.)

<sup>6</sup> Az élményre huszonnyolc év távlatából, 1939-ben emlékszik vissza Kállai. Lásd Paul Cézanne [1939], in TIMÁR (2004), 107–112; *Vater Cézanne*, *Pester Lloyd*, Budapest, 1943. augusztus 29. (magyar fordítását lásd Cézanne, az ősapa, in FORGÁCS [1981], 198–202).

<sup>7</sup> Almanach 1911, 53.

<sup>8</sup> Almanach 1912, 28.

<sup>9</sup> Almanach 1913, 29; *Paedagogiumi Lapok*, 1912, IX/1–2.

<sup>10</sup> Almanach 1912, 29.

„Ez a cikk nem beszél tudós dolgokról. Úgyis eleget tudunk. Ismereteink nagy tömege súlyosan nehezedik józan, természetes, emberi gondolkodásunkra, ami éppen a művészettel szemben való viszonyunkon látszik meg erősen.” (2)<sup>11</sup>

A bevezető sorok mögé nem nehéz odaképzelní a harmadéves főiskolai hallgatót, akire ránehezedik a tanulmányai során elsajátítandó ismeretek súlya: az 1910-es években a Polgári Iskolai Tanítóképző tanrendje feszes, a kötelező órák magas száma megterheli a hallgatókat.<sup>12</sup> A másodév végi vizsgákon Kállai történelem és földrajz tárgyakból csupán elégséges osztályzatot szerez,<sup>13</sup> amiből gyanítható, hogy nem maradéktalan lelkesedéssel sajátítja el a kötelező tananyagot. Személyes élményei is kifejeződhetnek tehát a cikk bevezető mondataiban, ugyanakkor a „józan, természetes, emberi” gondolkodásra rátelepedő ismerettömeg gondolata már a cikk fő témáját vezeti be: az esztétikai befogadásban a tudás, illetve az érzéklet szerepére utal, ahogyan az a folytatásban világossá válik:

„Ha az utcán sétálva szép leánnyal találkozom, egészen önkéntelenül eszembe jut: ejnye, be szép. Ehhez a megállapításhoz nem kell semmiféle női szépségről szóló könyvet elolvasnom, azt sem kell tudnom, hogy mi a neve a leánynak, hány éves, hol lakik stb. Festményekről is csak így kellene véleményt mondanunk.” (2)

A huszonnégy éves fiatalemberhez illő, könnyed hangvétellő hasonlatból naiv lelkesedés érződik: festményekről annyira egyszerűen, magától értetődően formálhatunk véleményt, ahogyan az utcán észrevesszük egy fiatal lány szépségét. A cikk későbbi részei kissé árnyaltabban mutatják az esztétikai élményt, mindazonáltal éppen a fiatalosan merész kezdő felvetés, a képi befogadás problémátlan, hétköznapi és magától értetődő tevékenységként való bemutatása érzékelteti igen szemléletesen a fiatal Kállainak a műbefogadó természetes, spontán reakcióinak erejébe, az ösztönök, érzékek és érzelmek iránytűjébe vetett hitét. Nézete szerint az esztétikai élményben és értéktételben a saját, közvetlen tapasztalás abszolút elsőséggel bír mindenféle előzetes tudással szemben. E gondolat akár a későbbi műkritikus hitvallása is lehetne, aki a kortárs művészetben mindenekelőtt a művekkel és művészekkel való találkozássok személyes élményei és saját, autonóm ítéletalkotásai nyomán igazodik el.

A fiatal Kállai már említett Cézanne-élménye jól illusztrálja az Esztétikai műveltség fent idézett bevezető mondatait. A utcai, kirakati nézelődésből születő sorsdöntő találkozást így írja le 1939-es visszaemlékezésében: „Anélkül, hogy számot adhattam volna róla, éreztem, hogy valami elhatározón, döbbenetesen nagy dologgal kerültem szembe.”<sup>14</sup> A véletlenül megpillantott reprodukció ereje olyan spontán és racionálisan nem magyarázható módon keríti hatalmába az addig főleg impresszionista képeken iskolázott szemű fiatalembert, amilyen természetes, ösztönösen ismerheti fel az utcán egy ismeretlen nő szépségét.

A következőkben a közvetlen fogalmazásmódot s a szép lány hasonlatát folytatva a művészi alkotófolyamatba is belépő aktív befogadói hozzáállás lehetőségét említi a szerző:

<sup>11</sup> Az idézeteknél a cikk első megjelenésére támaszkodom, az idézetek után zárójelben jelezve a *Paedagogiumi Lapok* 1912. évi 3. és 4. számának (lásd 1. jegyzet) megfelelő oldalszámait.

<sup>12</sup> Lásd Tóth (1998).

<sup>13</sup> Az 1912. június 10-i keltű határozat szerint Kállai az Országos felső nép- és polgáriskolai tanítóvizgálóbizottság előtt letette a Nyelv- és történettudományi szakcsoport vizsgáit, a következő tárgyakban és eredményekkel: bölcséleti előtan (lélektan, logika) – jeles; magyar nyelv (nyelvtan, stilsztika, retorika, esztetika, poetika) – jó; egyetemes történet – elégséges; egyetemes földrajz – elégséges. (Szegedi Tudományegyetem Levéltára, 61. kötet.)

<sup>14</sup> Paul Cézanne [1939], in TIMÁR (2004), 108 (kiemelés tőlem – L. Á.).

„Azt is mondhatom a lánynak: vedd meg ezt a ruhát, mert jól illik a képedhez. Éppen így mondhatom a művésznek is: valami nagyon szép dolog jutott az eszembe, de nem tudom megcsinálni. Te művész vagy – légy szíves, csináld meg te.” (2)

A művészi alkotásban való aktív „civil” részvétel lehetőségének gondolata megint csak olvasható a szerző személyes vonzalmai, valamint műkritikusi életműve felől is. Műkritikái tanúsága szerint Kállai közéről ismeri a művészi alkotófolyamatot, annak alkotáslélektani és technikai kérdéseiben is járatos. Fiatalon maga is folytat művészi tanulmányokat, rajzolni tanul az 1916 őszen újrainduló Haris közti Képzőművészeti Szabadiskolában.<sup>15</sup> Rajzstúdiumaiban művészi ambíciók is vezethetők, erre utal Németországban élő szobrász barátja, Székessy Zoltán egy levele is. Székessy 1935-ben, Kállainak írt válaszlevelében így biztatja Németországból nemrég hazatelepült barátját: „De írod hogy keservesen bánod, mert nem lettél festő. Hát Ernőm én itt megölelek jobbról-balról. Ki mondta azt valaha is, hogy nem vagy. Így Mikulás-felé meg lehet már írni a Wünschzettliket és hoz neked a Jézuska festéket meg pemzlit – mint a pinty.”<sup>16</sup> Kállai sohasem lép művészi pályára. Műkritikusként is megmaradó rajzoló kedvét mutatják azonban baráti levelezését is kísérő humoros kis rajzai,<sup>17</sup> valamint művészek vázlatfüzeteinek lapjait idéző, emlékeztetőül felskiccelt kompozíciós és színvázlati.<sup>18</sup>

Nemcsak fiataalkori rajzstúdiumai, hanem számos művész barátja révén is közvetlen kapcsolatba kerülhet Kállai a művészi alkotófolyamattal. Műkritikusként majd szívesen jár műtermekbe, s elképzelhető az is, hogy ifjúkori álmait követve egy-egy készülő alkotás kapcsán baráti tanácsokkal is szolgál. Írásaiban egyetlen esetben fogalmaz meg konkrét javaslatot: az 1930-as évek végétől több cikkében is felhívja a figyelmet Budapest festőiségére, és – ahogyan korábban Baudelaire Párizsban – hiányolja a nagyváros képi megjelenítését: „...festőink, úgy látszik, nem tudják vagy nem akarják észrevenni, hogy ez a város lépten-nyomon csakúgy szórja elébük az, úgy mondhatnám, kész képeket.”<sup>19</sup>

Az Esztétikai műveltségben Kállai a művészeknek tett konkrét javaslatok, az alkotásban való aktív részvétel gondolatával éppúgy a befogadó személyes aktivitását és autonómiáját hangsúlyozza, ahogyan a festményekről való spontán véleményalkotás lehetőségével is. A kreatív és autonóm műbefogadás példáit a művészet régebbi korszakaiban találja meg:

„Körülbelül ilyen közvetlen volt az emberek viszonya a művészethez Ramsestől és Periklestől kezdve X. Leó pápáig és Pompadour asszonyig. [...] És a szépségnek ez a szükségérzete nem oszlott különböző kategóriákra. Ramsesnek nemcsak óriási piramisa volt, hanem voltak drága ékszerei is, X. Leó pápa meg nemcsak a Szent Péter-templom kupolájában, hanem művésziesen készített ezüst és arany eszközökben is gyönyörködött. Pompadour szalonjában a korabeli legkiválóbb mesterek festményei voltak. Az emberek egészen egyszerűen azért szépítették környezetüket, mert testi, lelki jólétük úgy kívánta.” (2)

<sup>15</sup> A Szabadiskola első kiállításának katalógusában a növendékek névsorában szerepel Kállay (sic!) Ernő (Első kiállítás, Budapest, Képzőművészeti Szabadiskola, 1918. június 19.). Az iskolában tanított Egry József, Kernstok Károly, Rippl-Rónai József, Vedres Márk. Esztétikai előadásokat tartott Bölöni György, Lyka Károly, Márkus László. A katalógusra és benne Kállai Ernő nevére Zwicli András hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.

<sup>16</sup> Székessy Zoltán 1935. november 29-én kelt levele Kállai Ernőnek (MTA MKI, Adattár, MDK C-I-11/2).

<sup>17</sup> Lásd például a Kállai-hagyatékban őrzött karikatúrákat (MTA MKI, Adattár, MDK C-I-11/1702-1706), valamint Márffy Ödönnek írt rajzos leveleit (Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára, V.4315/10/1-2).

<sup>18</sup> A Kállai-hagyatékban fennmaradt jegyzetlapok három rajza publikálva: FORGÁCS (1981), 4-6. képmelléklet.

<sup>19</sup> Kószálás Óbudán [1941], in TIMÁR (2004), 181-184 (idézett rész: 182). Lásd továbbá Művészet és magyarság [1939], in TIMÁR (2004), 116-121; valamint a világháború utáni, romos Budapest festőiségéről: Hol vannak Budapest festői? [1947], in FORGÁCS (1981), 358-359.

Ez a rövid történelmi visszatekintés is a művészethez való viszonyulás jelen lehetőségeinek feltárására irányul, a kortárs művészet és műbefogadás helyzetére nézve szolgál tanulsággal. Ahogyan az utcán megpillantott szép lány hasonlatával, úgy Ramses, Perikles, X. Leó és Madame Pompadour művészetpártolói példáival is azt az igényét artikulálja a fiatal Kállai, hogy a művészet az ember mindennapi életének szerves részévé váljon.

„Ez a szokás nagyon fontos következménnyel járt a művészre nézve. Ezeremester volt, mindenhez kellett értenie. Nem volt akkor »nagy« művészet és alacsonyabb rendű »kicsi« művészet, nem voltak elkülönített szakcsoportok. [...] [Boucher francia festő] Díszítő, asztalosmester, ékszerész és divatművész volt egy személyben. És a művészeteknek ebből az együttműködéséből érthetjük meg azoknak az egységes stílusát. Szó sem volt a festészet, a szobrászat vagy az építészet történelméről, mert a művészet nem volt valami holt anyag, elvont, tudományos fogalom, hanem természetes szükséglet, mint az evés, ivás és az alvás. Azért volt, hogy megszépítse az életet – ennyi az egész. A művészet és az élet egymásba olvadt.” (2–3)

A régmúlt idők embereinek a művészetekhez fűződő közvetlen kapcsolatával magyarázza Kállai az egységes művészeti stílusok létrejöttét is. Cikke gondolatmenetébe illesztve úgy jellemzi a régi nagy stíluskorszakokat, mint művészet és élet egységét megvalósító, példaértékű időket, ahol az emberek egészséges, fejlett szépérzéke és szépség iránti igénye az élet minden területét áthatotta.<sup>20</sup>

A művészettörténet egységes stíluskorszakai Kállait később, kritikusként is foglalkoztatják. Lenyűgözik a középkori, mindenekelőtt a román kori művészet emlékei. Emellett elméleti síkon is foglalkozik a nagy művészeti stíluskorszakok 19. századi leáldozásának okaival. 1922-ben a kubizmus kapcsán, a „kubista dekonstrukciót” elemezve társadalomkritikai kontextusban láttatja a modern stíluspluralizmust, összefüggésbe hozva „a kenyérkereső robotban és hedonizmusban hajszolódó, a racionalizmusban megrögzött, szűklekű civilizáció haladásával.” Így fogalmaz: „Hol marad minden modern természet és emberfestés, akár 19. vagy 20. századbeli klaszszicizmus, akár romantika vagy szimbolizmus, akár naturalizmus, impresszionizmus vagy expresszionizmus legyen is, hol maradnak ezek az izmusok a görög művészet, a reneszánsz és a barokk mögött. És amíg az európai-amerikai társadalom megmarad eddig követett útjának erkölcsi és szellemi irányában, sohasem kerül többé sor a szerves tárgyiasságnak és életteljeségnek olyan stílusára, mely bár megközelítőleg is annyira hatalmas és társadalmilag annyira átfogó lehetne, mint amilyen a barokk lezáruló régi művészet volt.”<sup>21</sup> A Berlinben papírra vetett, illúzióvesztett sorok mellett különösen is szembeszökő az a naiv lelkesedés és hit, amely a szerzőnek tíz évvel korábbi, művészet és élet újraegyesítésének lehetőségeit vizsgáló gondolatait áthatja. Az 1912-es cikkben a régebbi korokról vázolt leegyszerűsített képet ugyanakkor egy következő mondatban némileg kiigazítja: „a művészet és az élet egymásba olvadása” csak a társadalom egy nagyon szűk rétegére nézve valósulhatott meg:

<sup>20</sup> Kállainak a művészet és élet egységét megvalósító, „nagy” és „kicsi” művészet szétválasztását megelőző időkre vonatkozó sorai rímelenek Lyka Károlynak az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban 1906 januárjában tartott két előadásában kifejtett gondolataira. „Amióta az esztétika rendszerező tudomány lett, mindent, ami az emberi elmét megragadta, rend és rang szerint külön osztályba, csoportba osztottak. Kettéválasztották azt is, amit az őshajdanban egységesnek ismert az emberiség: a művészetet. Csináltak kicsiny és nagy művészetet. [...] Kérdés, van-e jogunk kettéválasztani valamit, ami egységből született meg.” „Egyazon vérkeringés futja át a művészet egész testét. Ezt kettévágni annyit jelentene, mint megfosztani az élet lehetőségétől, ezeknek a művészi technikáknak szükséges és egészséges kölcsönhatásától, megfosztani a művészetet attól, ami a legfontosabb és a legszebb benne, az élettől.” LYKA (1907), 3, 37.

<sup>21</sup> A kubizmus és a jövő művészet [1922], in TIMÁR (1999), 17–29 (idézet: 19–20).

„Azt mondtuk, hogy a régi emberre nézve volt ez így. Ezt természetesen nagyon kis körre kell értenünk, mert bizony keveseknek volt módjukban, hogy életüket művészettel díszítsék. [...]

A 19. század a polgárság hatalmasodásával gátat vetett az uralkodók szertelen fényűzésének, és megváltoztatta a művészetnek az emberekhez való viszonyát. [...] az iparos, a kereskedő vagy a hivatalnok ember, de még ezeknél is sokkal inkább a munkás ember életében a művészetnek nem lehet olyan szerepe, mint amilyen nagy szerepe volt a fejedelmek és ősrégi patricius családok megfinomodott inyenckedésében. De egészen nem pusztulhatott el a világról – csak azt a szépséget, amelyet azelőtt kevés embernek juttatott, most felosztották ezer meg ezer ember között. A művészet demokratizálódni kezdett.” (3)

<sup>22</sup> Az Esztétikai műveltség lánkjegyzetében írja Kállai: „A cikkben a 19. század festészetére vonatkozó történeti keretek Richard Muther német művészeti írótól valók. (»Die Malerei des 19-ten Jahrhunderts.«) (2.) Lásd MUTHER (1893–1894).

<sup>23</sup> Lásd: *Művészet*, 1905, IV. évf., 6. sz.; 1906, V. évf., 6. sz.; 1907, VI. évf., 1., 3., 4., 6. számok; 1908, VII. évf., 1. sz.; 1909, VIII. évf., 5. sz.; 1912, XI. évf., 5., 6. számok.

<sup>24</sup> „Jómagam neveltetéséhez hozzájárult, hogy titokban, de szorgalmasan eljártam egy egyetemi magántanár művészettörténeti előadásaira. [...] Hűségesen olvastam a fiatal tanár kritikáit is a Münchner Neueste Nachrichten napilapban, és újszerű fölfogása nagyon tetszett nekem: Richard Muther neve hamar lett ismertté.”  
In LYKA (1970), 60.

<sup>25</sup> FELEKY (1909).

<sup>26</sup> *Művészet*, IX. évf. 1. szám, 1910.

<sup>27</sup> MUTHER (1920).

A művészet 19. századi alakulásának leírásában Kállai forrása Richard Muther (1860–1909) német művészettörténész *Die Malerei des 19-ten Jahrhunderts* című munkája.<sup>22</sup> A háromkötetes mű 1893–1894-ben jelent meg először Münchenben, és Európa-szerte hamar felfigyelt rá a szakma. Muther, elsősorban írásai olvasmányos stílusának köszönhetően, a nagyközönség körében is népszerű volt. Munkáit Magyarországon is sokra becsülték. Jelzi ezt az is, hogy a *Művészet* Papírszeletkéek rovatában rendszeresen közölt tőle idézeteket.<sup>23</sup> A lap alapító szerkesztője, Lyka Károly egyébként személyesen is ismerte Muthert: 1887 és 1891 közti müncheni tartózkodása során hallgatta művészettörténeti előadásait.<sup>24</sup> Muther 1909-ben bekövetkezett halálakor a *Nyugat*ban Feleky Géza írt róla megemlékezést.<sup>25</sup> A következő évben a *Művészet*ben méltatták 1909-ben Lipcsében megjelent posztumusz fő művét, a *Geschichte der Malerei* című háromkötetes munkát.<sup>26</sup> 1920-ban megjelent magyarul egyik korábban, 1899-ben írt munkája *A festőművészet története* címen, Lengyel Géza előszavával és fordításában, Lyka Károly *Magyar képzőművészet* című kiegészítő fejezetével.<sup>27</sup>

A fiatal Kállai tehát a kor népszerű, széles körben olvasott, itthon a *Művészet* és a *Nyugat* kritikusai körében igen nagyra tartott művészettörténészt választja első publikációja művészettörténeti elemzéseinek forrásául. Ugyanakkor a Muthertől átvett gondolatokat rendre saját tapasztalataival teszi személyessé. Muther könyvére támaszkodik a 19. század új intézménye, a múzeum tárgyalásakor is, miközben idevonatkozó kritikai megjegyzéseiben is érződnek saját élményei:

„Ha végigsétálunk a képzőművészeti múzeumok termein, és megcsodáljuk a sok száz régi festményt, olcsó pénzen élvezzük azokat a műkincseket, amelyek azelőtt szétszórtan őriztettek egyes nagy urak kastélyában vagy a templomokban, és amelyeket a polgárember vagy csak vasárnap mise közben láthatott, vagy egyáltalán nem tudott élvezni, mert csupán kiváltságos fejedelmek, főurak juthattak a kastélyok képtáraiba. Ma ezek az alkotások összehalmozódtak a múzeumokban és a társadalom közös kincsei lettek, ami szép dolog a szociális érzületű ember szemében, de sokszor bosszantó vétség

a műalkotások ellen. Ugyanabban a teremben, néha közvetlenül egymás mellett a legkülönbébb egyéniségek munkáit láthatjuk. A stílusok különböző, sokszor ellentétes volta annyira megrontja a zavartalan műélvezetet, amennyire furcsa élvezet lehet paprikás szalonnát finom befőttel enni." (3)

A különböző stílusú művek egymás mellé helyezését bíráló megjegyzés jellegzetesen a műkritikusé. Hiszen míg a művészettörténész munkája során mindenekelőtt egyes művekre, életművekre, valamint stílusokra koncentrál, és elemzéseiben igyekszik elvonatkoztatni az autopszia körülményeitől, addig a kritikus figyelme sokkal inkább a kiállítási környezetben egymással kölcsönhatásba kerülő művekre, illetve magukra a kiállításokra mint műtárgyegyüttesekre irányul. A művek kiállítási környezetére vonatkozó megjegyzések a műkritikák jellegzetes elemei. Már Diderot Szalon-kritikáiban találkozunk egy-egy mű kapcsán a szomszédságában kiállított alkotásokkal való összehasonlítás szempontjával. Diderot-hoz hasonlóan Kállai is többször támaszkodik esztétikai értékítéleteiben arra, hogy a kérdéses mű megállja-e a helyét művészi környezetében.<sup>28</sup> Emellett figyelmet fordít a művek építészeti környezetére, a múzeum épületére,<sup>29</sup> s mindenekelőtt a művek elrendezésének módjára. A kiállítási összképet Kállai valóban képként, képi szempontrendszerre és ízlésre szerinti elemzi és értékeli.<sup>30</sup> 1938-ban a Fővárosi Képtárnak a Károlyi-palotában újonnan kialakított állandó kiállításáról írt kritikájában a kiállítási környezetet óriási képkeretként értelmezi, s amikor a képek csoportosításának logikátlanságát, átgondolatlanságát kritizálja, fogalmazásmódjában a szerkezetesség képi ideáljára is ráismerhetünk: „Az a baj, hogy a képek csoportosítása közben [a Fővárosi Képtár] nem ügyelt arra, hogy a valóban reprezentatív értékeket, a fő műveket elkülönítse a kevésbé fontosaktól. [...] az értékek majdnem semleges elegyítése folytán a stílusfejlődés menete nem tagozódik tisztán. A kép elmosódik, szétnyúlik. Még a gyakorlott nézőt is elfárasztja, mert *unalmas*. [...] Az ember a képtár modern anyagának megtekintése után végül is úgy érzi, hogy roppant adag festői kásán falta át magát. A Károlyi-palota nemes irányú, harmonikus belső térképzése, amely a képtár keretéül szolgál, tisztultabb szellemű, jobban megkomponált rendezést érdemelt volna.”<sup>31</sup>

Az idézet étkezési hasonlata – „...úgy érzi, hogy roppant adag festői kásán falta át magát” – párba állítható az Esztétikai műveltség már idézett soraival, ahol a szerző a múzeumi elrendezést bírálva a különféle stílusú művek zavaró összképet paprikás szalonnának finom befőttel való tálalásához hasonlítja. Az egybecsengés esetlegesnek tűnhet ugyan, mégis figyelmet érdemel, hiszen mindkét példa Kállai retorikájának egy alapvető, a legelső publikációktól a teljes életművön végigvonuló sajátosságából, írásainak impresszionista vonásából fakad. Műleírásaiban Kállai a személyes műélmény közvetlen kifejezésére törekszik, s ennek során, mint az említett példák is mutatják, szívesen támaszkodik a mindennapi életben gyökerező, közérthető hasonlatokra és metaforákra. A látvány kiváltotta szubjektív érzeteket, érzelmeket és hangulati benyomásokat visszaadni hivatott nyelvi képek sokszor származnak az étkezés, illetve az erotika területéről, ezáltal is kidomborítva a műélmény érzéki jellegét. Az életmű korai, illetve érett szakaszából származó fenti két

<sup>28</sup> Lásd például 1937-es bázeli útjának élményeit: egy ottani magángyűjteményben Mondrian képe megállja a helyét Manet, Renoir, Cézanne és mások képeinek szomszédságában (Cézanne és a XX. század konstruktív művészete [1944], in TIMÁR [2003], 123); egymás mellett függő Picasso- és Braque-csendéletek lehetővé teszik a két művész festészetének összehasonlítását (A hatvanéves Picasso [1941], in TIMÁR [2004], 197; Divinium und Daemonium – Zum 60. Geburtstag von Pablo Picasso [1941], magyar fordításban lásd FORGÁCS [1981], 197; valamint Picasso [1948], in TIMÁR [2003], 161); Max Ernst képei a Münster lenyűgöző román kori művészete mellett is erős műveknek bizonyulnak (Huszonnégy óra Bazel [1937], in TIMÁR [2002], 244).

<sup>29</sup> „Kár, hogy a bázeli múzeum új épülete elnyomja a benne levő képeket. [...] Pöffeszkedő, hideg anyagi pompája, hatalmas termei éppen hogy megtűrik a képeket. Csupa óriási Veronese és Rubens kellene ide.” (Huszonnégy óra Bazel [1937], in TIMÁR [2002], 245.)

<sup>30</sup> Például a világos konstrukció, a művek elrendezésének logikája, „szellemi rendje” vívja ki elismerését egy 1937-es párizsi, valamint egy 1939-es genfi tárlaton (Párizsi vegyes felvágott [1937], in TIMÁR [2002], 250; A Prado múkincese Genfben [1939], in TIMÁR [2004], 131).

<sup>31</sup> Az újjárendezett Fővárosi Képtár [1938], in TIMÁR (2004), 49–50.

példánk mellett hasonló nyelvi képeket találunk Kállai szinte valamennyi műleírásában. Elmondható tehát, hogy írásainak retorikáját tekintve hű marad az 1912-es tanulmányban megfogalmazott művészi ideálhoz, művészet és élet újraegyesítéséhez: a nyelvi kifejezés szintjén műalkotás és hétköznapi élet valóban összekapcsolódik.

„Persze – és ez is a demokratizálódással jár együtt – a múzeumlátogatók nagy része nem is nagyon élvezi azt, amit lát. Kezükben van a katalógus, ezzel szaladnak végig a termeken. Minden kép előtt megállanak néhány pillanatra, megnézik a katalógusban a kép címét, festője nevét, azt, hogy hol született, mikor élt, és azután továbbmennek.” (3)

A művészeteknek a szépség más megnyilvánulásaihoz hasonló természetes, a hétköznapokat is átszövő élvezete a 19. században elméletileg mindenki számára elérhetővé lett ugyan, a gyakorlatban azonban nem valósult meg. Bár a műalkotások a múzeumok révén közkinccsé váltak, az emberek nagy részét egyszerűen nem foglalkoztatta a művészet. Azok pedig, akik ellátogattak a tárlatokra, nem annyira a képekben lelték gyönyörűségüket, hanem sokkal inkább a képeket kísérő szöveges ismeretekben. Kállai saját tárlatlátogatói tapasztalataira támaszkodva fogalmazhatta meg kritikáját: idézett sorait olvasva magunk elé képzelhetjük a művészetekért rajongó, tárlatokat látogató lelkes fiatalembert, aki hosszasan áll egy-egy mű előtt, miközben a többi látogató katalógussal kezében siet el mellette. A képekre csak futólag pillantó, inkább a feliratokat, képalírásokat böngésző látogatók hada a mai tárlatlátogatóknak is ismerős látvány. A 19. század végén, 20. század elején azonban a képzőművészet autonómiájáért, irodalomtól való függetlenségéért küzdő kritikusokat és művészeket különösen is foglalkoztathatta az a tény, hogy a tárlatlátogatóknak csak nagyon kis része engedi át magát a képek látványának. Nem véletlen, hogy korai műkritikáiban Kandinszkij is többször illeti kritikával a kezükben katalógust szorongató múzeumlátogatók felületességét.<sup>32</sup>

A műbefogadó attitűdje, s általában művészet és közönség kapcsolata nem csak a pedagógus Kállait foglalkoztatta. Műkritikusi pályára lépve írásaival eleve mű és néző között vállalt közvetítő szerepet, s emellett elméleti síkon is foglalkozott a képi befogadás természetével. A témában alapvető Piktúra és film című, 1926-os írása, ahol a mozi népszerűségének s a képzőművészeti tárlatok gyér látogatottságának okait vizsgálva első publikációjához hasonló gondolatokat fogalmaz meg a nagyközönség hibás képnézési szokásairól: „A film tisztán optikai tartalma minden irodalmi téma nélkül is annyira gazdag és érdekes, hogy ez a tartalom egymaga elhódítja a művészeti kiállítások közönségének ama részét, mely a képeknél úgyis csak az ábrázolás tárgyi mivolta, motívuma iránt érdeklődik. Márpedig a közönségnek legalább kilencven százaléka reagál így. Ez az a túlnyomó többség, mely a kiállításokat régente is csak azért látogatta, mert ott az ember s természet világából, innen-onnan, ennyi meg ennyi látványosságban volt része, és mert a motívumok irodalmi, filozófiai vagy vallásos vonatkozásai kedélyének más tekintetben is épülésére szolgáltak. Ez a közönség ma inkább a mozit látogatja.”<sup>33</sup>

<sup>32</sup> „Az Üvegpalotát többnyire szűnyograjokként lepik el a látogatók, belemérülve a katalógus olvasásába, s időnként rá-rápillantva a képekre” – írja Kandinszkij a szentpétervári *Apollon* müncheni tudósítójaként a lap 1910. november–decemberi számában (ford. tölem – L. Á.), in LINDSAY-VERGO (1994), 78.

<sup>33</sup> TIMÁR (2002), 39.

Az új médium, a mozi gyors térnyerése tulajdonképpen logikusan következik abból az Esztétikai műveltségben már megfogalmazott jelenségből, mely szerint a tárlatlátogatók többségének figyelme a képi látvány helyett az ábrázolt tartalmakra irányul. A két cikket összevetve a gondolati párhuzam mellett szembeszökő az is, hogy mennyivel összetettebbnek látja Kállai a képzőművészeti befogadás természetét 1926-ban, mint tizennégy évvel korábban. Míg a korai cikkben a festményekben való gyönyörködést még természetes és magától értetődő élményként írja le, berlini írásában már annak nehézségeit hangsúlyozza. A festmény, a mozifilmmel ellentétben, nem adja könnyen magát. A kép „belső szövetét és alkatbeli harmóniáját csak koncentrált, elmélyült szemlélet élheti át”,<sup>34</sup> s ez az elmélyülés, szellemi koncentráció csak kevesek számára elérhető.

<sup>34</sup> TIMÁR (2002), 40.

„...Talán sohase volt a világnak művészietlenebb népsége, mint a meggazdagodott polgárság a 19. század legnagyobb részében. [...]

Az akadémiák hasznavehető festő-hivatalnokokat neveltek, és az állam szigorúan ügyelt arra, hogy a művészek csak a hivatalos szabályzatnak megfelelő dolgokat szállíthassanak.

[...] A 19. század nem tudott nyilvános teret szobor nélkül elképzelni. Azelőtt a szobrász templomok és loggiák részére, paloták ormára és a lakás díszítésére istenszobrokat és kutakat faragott, síremlékeket, szép gyertyatartókat, lámpákat szállított. A 19. század csak a nagy terekre állított szobrokat ismerte. [...] Vagy mondjuk, hogy igazán szükség volt történelmi szobrokra. Miért kellett ezeknek a szobroknak olyan kényszeredett pózokban születniük, mint amilyen pózokat látunk a Petőfi-szoborban, a Deák Ferenc, a Széchenyi és az Arany János szobrán?

Egészen analóg elvek szerint készültek azok az óriási freskók, amelyeket múzeumok és akadémiák üléstermeiben, színházak lépcsőcsarnokaiban láthatunk. Azelőtt a falfestésnek az volt a célja, hogy összhangzatos kísérője legyen az épület architektonikus hatásának. Most a gótikus, a görög, a reneszánsz vagy a tudom is én miféle stílusban épült falakra vignettaszerűen ragasztotta a képeket.” (4)

Jellegzetes, ahogy Kállai a 19. századi akadémista szobrászat kritikájában a Muthertől átvett értelmezési keretbe belefoglalja személyes élményeit, a köztéri szobrászat hazai példáiról alkotott esztétikai értékítéleteit. Ezután a falképfestészet 19. századi alakulását jellemzi, megállapítva, hogy a szobrokhoz hasonlóan a freskók is elvesztették szerves kapcsolatukat építészeti környezetükkel. Kállai idevonatkozó megjegyzése az Esztétikai műveltség azon megállapításai közé tartozik, amelyek a cikk keretei között belesimulnak annak gondolatmenetébe, a teljes életmű felől olvasva ugyanakkor nagyobb hangsúlyt, külön jelentőséget kapnak. A falképfestészet műfaja, festészettörténeti helye fontos szerepet játszik az érett Kállai festészetfelfogásában. Személyes ízlése is vezérli ebben, hiszen mindig is erősen vonzódott a nagy művészettörténeti korszakok monumentális művészetére. Ezzel kapcsolatban so-

katmondó tény, hogy „csúcsművekkel” nem annyira a kortárs művészet alkotásai ajándékozzák meg, hanem sokkal inkább az autonóm művészet születését megelőző korok művei: egyiptomi és indiai szobrok, bizánci mozaikok és falképek, középkori faragványok és üvegablakok.<sup>35</sup> Érdekes és e tanulmányon túlmutató kérdés, hogy vajon milyen összefüggések vannak Kállai művészeti ízlése, valamint képfelfogása között, alakítják-e festészetről vallott nézeteit meghatározó esztétikai élményei, melyek nem a táblakép, de javarészt még csak nem is a festészet alkotásaihoz kötődnek. Annyi bizonyosan tudható, hogy az 1912-es cikkben megfogalmazott falkép-ideál („összhangzatos kísérője legyen az épület architektonikus hatásának”) Kállai szeme előtt lebeg majd műkritikusi pályáján is, mégpedig nem csupán építészeti, épületdíszítő témájú írásaiban,<sup>36</sup> hanem általában a festmény – a falképfestészetből születő táblakép – saját törvényszerűségeinek megfogalmazásánál is. A falkép architektonikus kötöttsége tulajdonképpen a Kállai-féle képfelfogás egyfajta modelljét jelenti, amennyiben építészeti környezetbe illeszkedve a szó szoros értelmében valósítja meg azt a szerkezetességet, amelyet Kállai a jó táblakép egyik legfőbb kritériumának is tart. A falkép architektonikus foglatának a táblaképnél a képeret vízszintesei és függőlegesei felelnek meg. A táblakép keretébe éppúgy szervesen izesülve, nem pedig vignettaszerűen kell illeszkednie a képi kompozíciónak, ahogyan építészeti környezetébe a falképnek. A szerkezetes kompozíciót megvalósító kubista festészet kapcsán Kállai többször is hangsúlyozza annak középkori, architektonikus gyökereit: „A középkori művészet a képet és szobrot a kövek törvénye, a falak, pilíresek és boltívek, az építményes statika és geometria uralma alá rendelte. Ez a hatalmas egység idővel felbomlott. [...] A tektonikus érzék freskók és ablakképek, az építészeti kerethez szabott, táblás kompozíciók múltán is mindenkor olthatatlanul benne él a francia festőművészet szellemében. Lenyűgöző erejű bizonyossága ennek a tektonikusan festői szellemnek Cézanne és a cézanne-i stílus fejleménye, a kubizmus.”<sup>37</sup> „...Braque és a kubizmus szerkezetes képein a felület falszerű jellegének hangsúlyozása egyenesen a középkort juttatja eszünkbe, ha mégannyira elűt is különben a régi mozaikok és freskók monumentális súlyától és tömörségétől.”<sup>38</sup>

1912-es cikkében Kállai a művészet 19. századi hanyatlásának példái között említi az akadémikus falképfestészetet, hiszen az architektonikus keretétől elszakadva, vagyis saját képi kifejezőeszközei rovására az ábrázoltakra koncentrálnak, hasonlóan a kor táblaképfestészetéhez:

„Ezek az elhibázott falfestmények nem a díszítést szolgálják, hiszen minden dekoratív érzék kiveszett volt a művészetből, hanem mitológiai vagy történelmi repetitoriumok. És hasonló festmények kerültek az állami kiállításokra is. Csata, díszbevonulások, festett újsághírek és történelmi leckék. [...] Művészegyesületek és tárlatok keletkeztek, a művészet kölcsönkönyvtárai. Nagyon hasznára váltak a közönségnek. Megmutatták a művészek alkotásait. A 19. század tárlatlátogató polgára több festett vászont láthatott, mint amennyit az elmúlt századok emberei együttvéve. Csak az a baj, hogy a kölcsönkönyvtárhoz való hasonlítás nagyon is illik ezekre a tárlatokra. Mert az emberek

<sup>35</sup> Lásd például Paul Cézanne [1939], in TIMÁR (2004), 108; Cézanne és a XX. század konstruktív művészete [1944], in TIMÁR (2003), 108; Picasso [1948], in TIMÁR (2003), 179–180.

<sup>36</sup> „Idült sérelme korunk művészetének, hogy épületek festői vagy plasztikai építésére csak nagy ritkán akad megbízatása. A festő és szobrász túlnyomó részben minden határozott eszmei, tárgyi és térbeli megkötöttség nélkül magára hagyatva dolgozik, kénye-kedve szerint. Szabadsága olyan messze kalandozik a régi művészet építményes rögzítettségétől, hogy e tekintetben valósággal ágrólszakadtnak nevezhetjük.” (Az Irgalmasok kórházának új szobrai [1935], in TIMÁR [2002], 113); „...az ékítő elemek ne legyenek járulékos hozzáadások: ne hazudtolják meg az épület szerkezeti és rendeltetési alapjellegét. [...] E tekintetben is építményes *logikára*, nem pedig »alkalmazott« szépségtapaszkokra van szükség.” (Magyarság vagy ösmagyarkodás? Megjegyzések az új postapalota szobraihoz [1940], in TIMÁR [2004], 169–170.)

<sup>37</sup> Marcel Gromaire [1938], in TIMÁR (2004), 41.

<sup>38</sup> Georges Braque [1938], in TIMÁR (2004), 75.

nem is azért látogatták őket, hogy a festőművészetben gyönyörködjenek. A képek adomák voltak [...]. A festők címe: »történelmi festő« és »zsánerfestő« is jellemzi a stílust. [...] Senki sem gondolt arra, hogy a festészetnek nem irodalmi ötletek megfestése a célja, hogy ez a művészet külön világ, a szép színek és a szép formák világa, amelynek megvannak a maga külön törvényei és életföltételei." (4)

A 19. századi festészet irodalmisága kapcsán Kállai szorosán követi Muther értelmezését, aki említett *Die Malerei des 19-ten Jahrhunderts* című könyvében a 19. századot az irodalom és a tudomány korának nevezi, olyan korszaknak, amelyben az ismeretek elsődleges forrását a könyvek jelentik. A képzőművészet háttérbe szorul az irodalommal szemben, s a festészetet uralják az elbeszélő jellegű történelmi és zsánerképek.<sup>39</sup> Kállai nemcsak Muther gondolatmenetét, hanem fogalmazásmódját is követi, amikor a 19. századi tárlatokat kölcsönkönyvtáraknak nevezve érzékelteti az akadémista festészet és általában a korabeli képi befogadás szövegközpontúságát.<sup>40</sup>

A képzőművészetnek az irodalomtól független, saját eszköztárral és törvényszerűségekkel rendelkező autonómiáját hangsúlyozó művészetfelfogás, amelyet Kállai első publikációjában hangsúlyoz, a szimbolizmus esztétikájából kinőve a 19. század utolsó harmadában erősödik fel, s Kállai pályakezdő éveinek idejére a magyar művészettörténet-írásban és műkritikában is gyökeret ver. Lyka Károly például 1906-ban *A képírás újabb irányai* bevezetőjében így fogalmaz: „Sok modern festő kritikai méltatásánál azt tapasztaltuk, hogy a kritikust irodalmi szempontok vezetik, keresi a képek tárgyát, kihámozza belőlük a novellát, sőt különféle bölceleti és társadalomtudományi elveket fedez fel a képeken vagy diktál beléjük, emellett egészen mellőzi a kép tisztán festői érdekességeit, amelyek pedig gyakran döntők.”<sup>41</sup> Az 1900-as, 1910-es években Lyka mellett mások – például Bálint Aladár, Bölöni György, Feleky Géza, Lengyel Géza – is hangsúlyozzák műkritikaikban a festészet saját nyelvének létjogosultságát, autonóm képi kifejezőeszközeinek erejét.

1911-ben, egy évvel Kállai cikkének megjelenése előtt a *Népművelés* című lap A művészi nevelés az iskolában címmel szervez ankétot. Ennek kapcsán Bölöni a következőket írja: „A mai magyar gyermeknemzedéket, ha művészi nevelésről beszélünk, és éppen képszemléletről, arra kellene megtanítani, ami a mai magyar közönségből hiányzik. Fel kellene világosítani arról, hogy miért kép egy kép, miért művészi munka egy művész kezéből kikerült mű, nem a festője és művésze nevéért, nem a kép témájánál fogva, hanem a színeinél, vonalainál, harmóniájánál, mindannál a festői értéknél fogva, amelynek semmi köze sincs a kép tárgyához. A mai magyar közönségből az a képesség, az az érzékenység hiányzik, mondjuk az a magasabb fokon álló kultúrérdeklődés, amely azt eredményezhetné, hogy ne álljon meg kérdezve, fejcsóválva és hitetlenül képek előtt, ahol nincs epikai téma, nincs novella, vagy nincs tiszta naturalizmus, ahol festői célokért van minden. Az iskolában annak a megértését kellene elvégezni, hogy a piktúra egy külön világ, amelynek külön törvényei vannak [...].”<sup>42</sup> Bölöni soraira a megfogalmazás módjában is rimel a fiatal Kállai fentebb már idézett gondolata, mely szerint „a festészetnek nem irodalmi ötletek megfestése

<sup>39</sup> „Az irodalom és a tudomány jelentette a mankót, amelyre a gyenge művészet utat keresve támaszkodott. A történelmi festészet a történelem segédtudományaként történelmi események illusztrálásában látta célját. A zsánerkép a valóság töredékeiből novellisztikus epizódokat komponált. A képek megértéséhez a kereten olvasható felirat nyújtott fogódzót, ezekben a szavakban koncentráldott értékük; amit az ecset nyújtani tudott, az csak a katalóguscímek fordítása és körülírása volt. A közönség pedig azért járt művészegyesületbe, hogy ott történelmet, néprajzot, földrajzot és viselettant tanuljon, vagy találékony eszethumoristák szellemes ötleteit hallgassa.” (MUTHER [1893–1894], II, 566. – saját fordításom)

<sup>40</sup> „A történelemnek [...] viszont nem szabad elfelejtenie, hogy a képek nem könyvek, amelyeknek a tartalmát lehet ismertetni, hanem műalkotások, amelyek esetében a formákban és színekben megtestesülő gondolatokról kell beszélni.” (MUTHER [1893–1894], I, 8. – saját fordításom)

<sup>41</sup> LYKA (1906), 13.

<sup>42</sup> Művészeti nevelés kérdése, *Népművelés*, 1911. április, 6. évf., 7. sz., XIII. kötet, 4–5. (Az Urhegyi Alajos Képszemlélet című előadása nyomán kialakuló vitához Bölöni György mellett hozzászólt Balázs Béla, Berény Róbert, Fülep Lajos, Ignotus, Kernstok Károly, Körösfői Kriesch Aladár, Lukács György, Márffy Ödön, Márkus László, Nagy László, Nádai Pál, Nádler Róbert, Rippl-Rónai József és Vedres Márk).

a célja, hogy ez a művészet külön világ, a szép színek és a szép formák világa, amelynek megvannak a maga külön törvényei és életföltételei". Később műkritikusként is feladatának tartja, hogy a festészet autonómiáját megértesse olvasóival. Műleírásai során számos alkalommal hangsúlyozza az absztrakt képi elemek kifejezőerejét, rámutatva arra, hogy a képi tartalmat, hangulatot nem elsősorban az ábrázoltak, hanem sokkal inkább a tisztán képi kifejezőeszközök, a formák és színek kompozíciója adja. Még Aba-Novák Vilmosnak a látnivalók gazdagságában mozihíradóval vetekező sokalakos képei<sup>43</sup> kapcsán is a festői eszközök kifejezőerejét emeli ki: „Az ő képei festői elbeszélések. Hangsúlyozzuk: *festői* elbeszélések. Ami zsánerszerű, elbeszélhető tartalom mutatkozik rajtuk, a dolgok és alakok mozgalmas epikai találkozása is csak arra jó főképpen, hogy színfoltokat és formákat hozzon nyüzsgésbe. [...] Teszem az egyik képen a szekérnek támaszkodó paraszt szemlátomást élénken diskurál ugyan a feléje forduló menyecskevel. De még sokkal élénkebb az a festői terepere, amely a paraszt hátán folyik, a különböző színfoltok között, amelyekből alakja összetevődik. [...] Ez a színfoltok közt szerteszét villódzó, széttarkáló eszmecsere vagy csetepaté messi túllendül az ábrázolt dolgok alakján, és olyan tisztára festői összeköttetésekkel, utalásokkal szövi keresztül-kasul az egész képet, amelyeknek semmi közük sincsen a kompozíció tárgyához.”<sup>44</sup> Érdekes megfigyelni, ahogyan a képi autonómia gondolata a retorika szintjén is alakítja Kállai kritikáit. Képleírásaiban gyakori például az ábrázolt témának, illetve az absztrakt képi elemeknek összekapcsolása egy-egy gondosan megválasztott szó segítségével. A fenti idézetben is találunk erre példát: Kállai pedagógusként hívja föl a figyelmet a színfoltoknak a vásári forgatagban beszélgető embereknel kifejezőbb „festői tereferéjére”. Más helyeken finomabb, közvetettebb módon irányítja olvasói figyelmét az ábrázoltaktól az ábrázolásmód felé. Például úgy, hogy a kép témáját külön meg sem nevezve utal rá a kép szín- és formavilágának leírásához választott jelzők révén.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> „Nincs az a mozihíradó, amely fürgébben és változatosabban nyüzsgögtetné a látnivalók eleven sokadalmát, mint Aba-Novák piktúrája.” (Aba-Novák újabb képei [1936], in TIMÁR [2002], 148.)

<sup>44</sup> TIMÁR (2002), 149.

<sup>45</sup> Lásd például: „Paizs-Göbel Jenő újabb képein az egymás hegyén-hátán szorongó, olykor szivárványos színrovátkáknak bonyolult sűrűje, valósággal *dsungelszerű* vegetációja támadt.”; [Nemes Lampérth József: Ravatal] „A *gyászosan* sötét kékek, violák és viaszkos sárgák ellentéte dermesztő, szakadékos mélység módjára tátong a képen.” (Cézanne és a XX. század konstruktív művészete [1944], in TIMÁR [2003], 130–131, 112); [Gustave Courbet] „nyugtalan tengeri tájképén a lazán egybeszótt, komor színek *tajtékozó hullámverés módjára viharzanak* végig a felületen.” (Francia festmények Budapesten [1940], in TIMÁR [2004], 157 (kiemelések tőlem – L. Á.).

„De vajon hol, kitől tanulhatta volna meg a közönség ezt a felfogást, amelyet tulajdonképpen nem is volna szabad *tanulni*. A görög és a reneszánsz ember művészies légkörben élt. A 19. század embere nem volt ilyen szerencsés, és ki tudja, elkövetkezik-e valaha az az idő, amikor az élet ismét szabadabb, egészségesebb, tehát artisztikusabb lesz? Igaz, hogy az egyetemeken művészettörténeti előadások is folynak, és a görögöknek effélében nem volt részük. De lehet valaki a művészettörténet doktora, könyv nélkül tudhatja az összes valamikor élt művészek nevét, élettörténetét, az összes képcímeket, és még művészetelméleteket is hordozhat a fejében anélkül, hogy csak valami köze volna is a művészethez. És bizony éppen ezek a nagyon is tudós művészettörténészek laposították el sok ember szemében a művészetet, mert unalmasan nagyképu, skatulyázó könyveikben szürkére mázolták még a legszínesebb, legfiatalosabb reneszánsz képeket is. Pedig sokszor nem mondtak többet, mint az az orvosi recept, amely a betegnek egyszerűen vizet rendel, de azt írja: aqua pura, hogy orvosságnak tessenek.” (5)

A Paedagogium nyelv- és történettudomány szakos hallgatójaként Kállai tanulmányai első két évében heti két óra művészettörténetet hallgatott.<sup>46</sup> Emellett elképzelhető, hogy erős művészeti érdeklődése a művészettörténet tanszék vagy a Minta-rajztanoda művészettörténeti előadásaira is elvezette. Lehetséges tehát, hogy a „művészettörténet doktorát” kritizáló sorokban személyes célzás is rejlik. Éles kritikája mindenesetre világosan következik cikkének korábbi megállapításaiból. Az autonóm képi kifejezőeszközöket előtérbe állító művészetfelfogás a műbefogadásban az érzékek és érzések tudását helyezi a tárgyi tudás elé. A tudományos ismeretek és hozzáállás tehát nemcsak nem segítheti, hanem egyenesen akadályozhatja a művészet befogadását, s a művekkel való közvetlen, eleven kapcsolat nemcsak a művészettől elszakadt hétköznapi ember, hanem a nagy művészettörténeti tudással felvértezett szakember számára is problematikusá válhat.

A „nagyon is tudós művészettörténészek” unalmas könyveire vonatkozó mondat ugyanakkor tekinthető egy olyan negatív („így ne...”) *ars poeticának* is, amelyhez Kállai a későbbiekben a legteljesebb mértékben hű marad. Hiszen művészeti írásai széles körű tudásra szert tevő szakemberként is mindvégig közérthetőek, színesek és érdekfeszítőek.

„Valósággal vissza kellett édesgetni a tudósoktól elriasztott embereket. Meg kellett mutatni nekik, hogy a művészettel való foglalkozás nem a szakemberek privilégiuma, nem tudomány, hanem élet, amelyet minden arra való érzékű ember végigélhet. Rá kellett szoktatni a közönséget arra, hogy a festészet is csak annyira érzékek és érzések dolga, mint a zene, és hogy nem kíván semmit az embertől csak azt, hogy gyönyörködjék benne és életét boldogítsa. Gyönyörű az a munka, amelyet a 19. század második felében meginduló naturalizmus és impresszionizmus festői, meg a művészetről művészettel író kritikusok a képzőművészet felszabadítása és a közönség művészi nevelése érdekében végeztek.” (5)

Ha az előző bekezdésben egy negatív *ars poetica* rejlik, itt megtaláljuk annak pozitív változatát: az ifjú Kállai a „művészetről művészettel” író 19. századi kritikusok munkáját dicsérve tulajdonképpen megnevezi azt a kritikusi hagyományt, melyet majd kritikusi munkásságával folytatni fog. Jelzi ezt választott forrásmunkája is: Richard Muther, akit a korabeli művészettörténész szakma egy része tudománytalansággal vádolt, éppen színes, közvetlen és magával ragadó stílusának köszönhetően örvendett nagy népszerűségnek. Írásművészete magyar műkritikusok számára is inspirációt jelentett. A *festőművészet története* magyar kiadásának bevezetőjében Lengyel Géza hosszan méltatja a „művészekről író író-művész” stílusának kifejezőerejét és elevenségét.<sup>47</sup> Lengyel értelmezésében a német művészettörténész színes, olvasmányos stílusa egyenesen következik művészet szemléletéből, művekhez és művészekhez fűződő szoros és közvetlen viszonyából. „Muther számára a művészet nem jelentett pusztán hivatalt, katedrát, nem volt ünnepnapokra tartogatott templom, sem laboratórium, hanem eleven valóság, állandó szükséglet, egész élete stílusának

<sup>46</sup> Az 1910-es években a művészettörténetet Lányi Ernő rajztanár, illetve 1912 szeptemberétől Lányi mellett dr. Szabó László oktatta. A Paedagogium órarendjéről és oktatóiról lásd Almanach 1909, 1911, 1912, 1913, 1916.

<sup>47</sup> „S változatlanul kevesen érték utól [Muthernek] azt a tulajdonságát, hogy művészeket, képeket, korszakokat, melyekről legtöbb társa csak sápadtan egyhangú lajstromokat adott, írás útján, tehát egészen más kifejezési eszközzel plasztikusan és színesen meglelevenítsen, közérthetően, gondolatokat keltően érzékeltessen.” (MUTHER [1920], 13.)

<sup>48</sup> MÜTHER (1920), 9.

életető eleme.”<sup>48</sup> Mondatai nagyon is ismerősen hangzanak az Esztétikai műveltség vonatkozó sorai mellett: Lengyel és Kállai felfogásának, művészi ideáljának rokonsága a retorika szintjén is megmutatkozik. Lengyel kifejezései – a művészet mint „ünnepnapokra tartogatott templom” vagy mint „eleven valóság, állandó szükséglet” – csengenek vissza a fiatal Kállai szövegében:

„...Amíg a művészetet csak a múzeumok és kiállítások üvegházi levegőjében neveljük, nem él igazán, csak tengődik. A művészetnek az életből kell sarjadnia, ki kell mennie az emberek közé az utcára, a lakásokba és a szabad természetbe. Vérre van szüksége, mert az emberek szívében kell élnie, nem pedig száraz elméletek elvont okoskodásaiban. Nem elég, ha minden vasárnap elmegyünk a Szépművészeti Múzeumba, vagy megnézzük a téli tárlatot. Érezniük kell, tudniuk kell, hogy hétköznap is szükségünk van szép környezetre.” (5)

E gondolatnak megfelelően az Esztétikai műveltség további részében a szerző a lakásművészet 19. századi alakulását tárgyalja. A mindennapi élet szerves részeként megjelenő eleven művészet igénye gondolatmenetét logikusan vezeti az alkalmazott művészetek, a lakberendezés és a tárgy-kultúra területére, ahol ugyanaz a jelenlét érhető tetten, mint a képzőművészet és a képzőművészeti befogadás korabeli alakulásában: a 19. századi lakáskultúra stílustalanságai éppúgy a kor művészetlenségét és az emberek fejletlen ízlését, esztétikai műveletlenségét jelzik, mint a képzőművészet és a képzőművészeti befogadás téma-, illetve szövegközpontúsága.

Kállai iparművészeti érdeklődése a későbbiekben is megmarad, s a témában több cikket publikál Bauhaus-éveit megelőzően is.<sup>49</sup> Már az Esztétikai műveltségben a funkcionalizmus eszményét tüzi zászlajára, ezt méltatva a 20. századi iparművészeti mozgalomban is: „A modern iparművészet azért értékes, [...] mert őszinte és logikus.” Emellett állást foglal autonóm művészet és alkalmazott művészet egyenrangúsága mellett is, megfogalmazva a kettő szerves kapcsolatának igényét mind az alkotás, mind az oktatás és a műbefogadás területén:<sup>50</sup>

„[...] Mindenki művész, aki értékes munkát produkál, akár palotát épít, akár könyvbe rajzol lapléceket. [...] És az volna szép, ha az esztétika tanára nemcsak a Michelangelo Mózes szobráról beszélne, hosszasan tűnődve a szarvak jelentőségén, hanem ha elvinné hallgatóit ki az utcára, a kirakatok elé, és megmagyarázná a nyakkendő és női kalapok színek kompozícióját, a lámpák és modern bútorok szerkezetbeli finomságait, anyagszerűségét.

Igaz, hogy ez már kissé nevetséges is volna talán, de az bizonyos, hogy a művészetnek az életből kell táplálkoznia. Az élet pedig ne legyen frázis, ne legyenek benne hivatalos vasárnapok és haszontalan díszelőadások. A szemüveget, a fognászálót és a ruhát sem a maga kedvéért, hanem a célszerűsége kedvéért használjuk. A művészetnek is megvan a tulajdon életéből következő célszerűsége, és csak akkor lehet valami értéke, az életben csak akkor lehet szép, ha ennek a célnak a szolgálatában alkalmazzuk.” (9)

<sup>49</sup> Lásd például: Neue Arbeiten von Ludwig Kozma [1925], in MARKÓJA (1999), 73–76; Die Wohnung [1926], in WUCHER (2003), 15–20; Konstruktiv művészet [1927], in TIMÁR (2002), 54–57.

<sup>50</sup> Az Esztétikai műveltség iparművészeti vonatkozású megállapításai, így például a célszerűség eszményének megfogalmazása, vagy ipar- és képzőművészet erőszakos szétválasztásának kritikája, szintén külön érdekességre tesznek szert Kállai későbbi életútja ismeretében: a Bauhausban vállalt szerepét láthatjuk a fiatal Kállai nézetei, érdeklődési köre szerves folyományaként is.

Az idézett sorok a cikk befejező mondatai. A szerző a modern iparművészet példáján keresztül megismétli írásának vezérgondolatát, mely szerint „a művészetnek az életből kell táplálkoznia”. Láttuk, hogy e gondolat jegyében a művészi élményben az érzéki tapasztalatot a tárgyi tudás elé helyezi, s az autonóm és kreatív műbefogadás mellett teszi le voksát. Szintén e gondolat jegyében követeli meg a művészet felkent közvetítőitől a közérthetőséget. Ezzel tulajdonképpen saját *ars poeticáját* fogalmazza meg: szemléletes-érzékletes nyelvi képekben gazdag, közvetlen hangvételű, élvezetes stílusával a műkritikus Kállai hű marad a hétköznapi életben gyökerező művészet, a közvetlen, eleven művészetbefogadás és a művészetben való spontán gyönyörködés ideájához.

Kállai első publikációjának szoros olvasatával egyfelől közelebb kerülhettünk a műkritikus művészetfelfogásának és retorikájának genealógiájához, másfelől pedig a korai írásnak az érett kritikákkal való kapcsolódási pontjait keresve megláthattuk az életmű néhány, eddig kevésbé szem előtt tartott jellemvonását is. Idézzük föl újra, hogyan is fogalmazza meg a huszonkét éves pedagógushallgató kora népszerű gondolatát: „A festészet is csak annyira érzékeny és érzések dolga, mint a zene.” E mondatot hallva valószínűleg nem Kállaira gondolnánk lehetséges szerzőként. Mindazonáltal érett korszakának írásai is e gondolat jegyében születtek: Kállai műleírásaiban mindvégig a személyes érzéki benyomások, érzetek és érzelmek megfogalmazására törekszik, s ez a törekvés nagyban alakítja stílusát, nyelvi képekben gazdag művészi kifejezőmódját.

Az Esztétikai műveltség tanulmányozásának számomra legizgalmasabb hozadéka az, ahogyan Kállai korai művészetfelfogásának megismerése megváltoztatja a teljes életműről kialakított képünket, új megvilágításba helyezve a kritikus szemléletmódjának alakulási ívét. Az érett Kállai világ- és művészetfelfogásának (a kettő nála szétválaszthatatlanul együtt mozog) egyik kulcseleme a polaritás, az érzelmi/ösztönös/érzéki/festői, valamint a logikus/észlelő/szellemi/szerkezetes pólusok adta dinamika, s – az ember személyes életében éppúgy, mint a képzőművészeti alkotásban – a kettő összehangolására való törekvés. Eddig, az 1920-as berlini indulástól olvasva Kállai cikkei, a szemléletmód fő irányvonala a szubjektív élményt, az érzelmeket és ösztönöket a művészeti alkotás és befogadás területéről teljesen kizáró korai felfogástól<sup>51</sup> az ösztönök rehabilitációján, a szubjektív belső világ létjogosultságának és jelentőségének elismerésén át<sup>52</sup> a két pólus mind teljesebb összehangolására való törekvésig<sup>53</sup> húzódik. Az Esztétikai műveltség megismerése változtat Kállai-képünkön, hiszen az 1912-es cikk gondolatai, a művészeti befogadásban az érzetek, érzelmek s általában a spontán, szubjektív élmény jelentőségének hangsúlyozása világossá teszi, hogy nem előzmény nélkül való Kállainak az 1923-as Korrektúrát című írásával induló szemléletváltozása. Az első berlini műkritikák normatív konstruktivizmusfelfogásától való eltávolodás bizonyos szempontból visszakanyarodást is jelent a pedagógushallgatóként kifejtett gondolatokhoz.<sup>54</sup> Kállai tehát, mielőtt az érzelmi-ösztönös s a logikus-rendszerező pólusok összehangolásának lehetőségeit és képi kifejezéseit keresné, fiatalon előbb az egyik, majd a másik pólus vonzását is megtapasztalja.

<sup>51</sup> Lásd például: Új művészet [1920–1921], in TIMÁR (1999), 7–14; Technika és konstruktív művészet [1922], in TIMÁR (1999), 31–34; Zwei Stufen des kommunistischen Geistes [1922], in MARKÓJA (1999), 14–16; Konstruktio – kompozicio [1923], in TIMÁR (1999), 47–52. Megjegyzendő, hogy Kassák Lajos visszaemlékezése (Emlékezés Kállai Ernőre, *Valóság*, 1965/8, 55) szerint Kállai legelső németországi kritikáiban még az expresszionizmus képviselőit méltatta – ezen írásai jelenleg nem fellelhetők.

<sup>52</sup> Lásd például: Korrektúrát [1923], in TIMÁR (1999), 54–63; Ideológiák alkonya [1925], in TIMÁR (1999), 107–109; Stílus? [1928], in TIMÁR (2002), 71–73.

<sup>53</sup> Lásd például: Zehn Jahre Bauhaus [1930], in WUCHER (2003), 153–158; Georges Braque [1938], in TIMÁR (2004), 70–78; A hatvanéves Picasso [1941], in TIMÁR (2004), 193–198.

<sup>54</sup> A Kállai-féle világ- és műkép fejlődési ívének tágabb, 1920 helyett már az 1910-es évektől való vizsgálata egyebek mellett érthetőbbé teszi azt az ellentmondást is, amely Kállai legelső berlini publikációinak nagyon is expresszív, indulatos, sodró stílusa és kizárólagos objektivitást hirdető tárgya között feszül.

## BIBLIOGRÁFIA

- Almanach 1909 – *A Magyar Királyi Állami Polgári Iskolai Tanítóképző Intézet (Paedagogium) Almanachja az 1908–1909. tanévről*, Budapest, Fritz Ármin könyvnyomdája, 1909.
- Almanach 1911 – *A Magyar Királyi Állami Polgári Iskolai Tanítóképző Intézet (Paedagogium) Almanachja az 1910–1911. tanévről*, Budapest, Fritz Ármin könyvnyomdája, 1911.
- Almanach 1912 – *A Magyar Királyi Állami Polgári Iskolai Tanítóképző Intézet (Paedagogium) Almanachja az 1911–1912. tanévről*, Budapest, Fritz Ármin könyvnyomdája, 1912.
- Almanach 1913 – *A Magyar Királyi Állami Polgári Iskolai Tanítóképző Intézet (Paedagogium) Almanachja az 1912–1913. tanévről*, Budapest, Fritz Ármin könyvnyomdája, 1913.
- Almanach 1916 – *A Magyar Királyi Állami Polgári Iskolai Tanítóképző Intézet (Paedagogium) Almanachja az 1915–1916. tanévről*, Budapest, Fritz Ármin könyvnyomdája, 1916.
- FELEKY (1909) – FELEKY Géza: Richard Mutherről, *Nyugat*, 1909, II. évf., 23. sz., 617–621.
- FORGÁCS (1984) – KÁLLAI Ernő: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok, szerk. FORGÁCS Éva, Budapest, Corvina, 1981.
- LINDSAY–VERGO (1994) – Kenneth C. LINDSAY–Peter VERGO (szerk.): *Kandinsky. Complete Writings on Art*, New York, De Capo Press, 1994.
- LYKA (1906) – LYKA Károly: *A képzés újabb irányai*, Budapest, Singer és Wolfner, 1906.
- LYKA (1907) – LYKA Károly: *A képzőművészet és iparművészet határai*, Budapest, Franklin-Társulat nyomdája, 1907.
- LYKA (1970) – LYKA Károly: *Vándorlásaim a művészet körül*, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1970.
- MARKÓJA (1999) – Ernst KÁLLAI: *Gesammelte Werke 2. Schriften in deutscher Sprache 1920–1925*, szerk. MARKÓJA Csilla, Budapest, Argumentum–MTA MKI [1999].
- MUTHER (1893–1894) – Richard MUTHER: *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München, Georg Hirth's Kunstverlag, I–II: 1893, III: 1894.
- MUTHER (1920) – MUTHER Richard: *A festőművészet története*, I–II, Budapest, Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt., 1920.
- TIMÁR (1999) – KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 1: Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Argumentum–MTA MKI, 1999.
- TIMÁR (2002) – KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 3: Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1926–1937*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Argumentum–MTA MKI, 2002.
- TIMÁR (2003) – KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 8: Mednyánszky László. Cézanne és a XX. század konstruktív művészete. Picasso*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Argumentum–MTA MKI, 2003.
- TIMÁR (2004) – KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 6: Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1938–1944*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Argumentum–MTA MKI, 2004.
- TÓTH (1998) – TÓTH Gábor: Imre Sándor és a Paedagogium, *Magyar Pedagógia*, 1998, 98. évf., 2. sz., 99–122.
- WUCHER (2003) – Ernst KÁLLAI: *Gesammelte Werke, 4: Schriften in deutscher Sprache 1926–30*, szerk. Monika WUCHER, Budapest, Argumentum–MTA MKI, 2003.