

E számunk szerzői:

**Bardoly István**

**Barki Gergely**

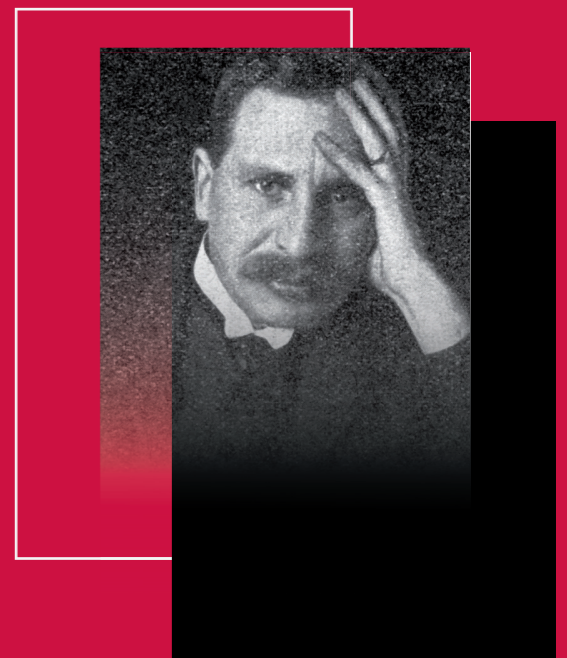
**Gosztonyi Ferenc**

**Markója Csilla**

**Tímár Árpád**

„Éber László a művészettörténet mint főtárgy mellett német filológiából és archeológiából szigorlatozott. Doktori értekezéséért **A művészi ábrázolás az olasz és németalföldi művészetben** című dolgozatot nyújtotta be. Éber tanulmánya jó példa arra az érintettségre, amelyet – hét évvel későbbi nagy műve bevezetőjében – úgy fogalmazott meg Alois Riegl, hogy »lényegében a művészettörténész sem tud szabadulni kortársainak a művészettel kapcsolatos vágyaitól«. Mindenesetre 1894-ben a disszertáns hangsúlyosan kortárs pozícióból beszélt. Éber álláspontja **realista (vagy naturalista)**, és nem csak azért, mert Zolát idézte és Taine munkáit használta.”

**Gosztonyi Ferenc**



## **Tudományos tanácsadók**

Dávid Ferenc  
Galavics Géza  
Gellér Katalin  
Marosi Ernő  
Tímár Árpád  
Végh János

## **Szerkesztőbizottság**

András Edit  
Andrási Gábor  
Beke László  
Kerny Terézia (főszerkesztő)  
Pataki Gábor  
Pócs Dániel  
Sisa József

## **E számunk szerkesztői**

Markója Csilla ( MTA BTK MI )  
Bardoly István (KÖH)

## **Lektor**

Tímár Árpád

## **Angol nyelvű összefoglalók**

Szegedy-Maszák Zsuzsanna

## **Következő számaink témáiból:**

Bogyay Tamás emlékére  
Reprezentáció és reneszánsz  
Mozdulatművészet

Tanulmányokat elektronikus úton várunk a következő címre: [teresia@arthist.mta.hu](mailto:teresia@arthist.mta.hu)

A formai kívánalmak Intézetünk honlapján ([www.arthist.mta.hu](http://www.arthist.mta.hu)) olvashatók.

Szerzőinket kérjük, hogy a leadott tanulmányokhoz rövid magyar és angol nyelvű bemutatkozást, valamint angol nyelvű összefoglalót és kulcsszavakat szíveskedjenek mellékelni.

A címnegyed Tihanyi Lajos Fülep Lajost ábrázoló ceruzarajzának és festményének (MNG, ltsz. 70. 152 T) felhasználásával készült.

A borítón Éber László portréja (KÖH, Tudományos Irattár)

A főszerkesztő elektronikus postacíme: [teresia@arthist.mta.hu](mailto:teresia@arthist.mta.hu)

HU ISSN 0133-1531

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet és az Argumentum Kiadó Kft.

Felelős kiadó Sisa József mb. igazgató és Láng József

Lapterv: Schmal Károly

Tördelés: Hodosi Mária

Nyomta és kötötte az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

A lap megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

**Argumentum**

Előfizethető a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletágánál (1089 Budapest, Orczy tér 1.),  
valamint (könyvtárak részére) a Könyvtárellátó Nonprofit Kft.-nél (1134 Budapest, Váci út 19.).

Példányonként megvásárolható az Argumentum Kiadóban (1085 Budapest, Mária u. 46.).

Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6.)

Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft

Ára példányonként 1500 Ft

# ars hungarica 2012

---

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata  
XXXVIII. évfolyam

1.



Thompson

## Bevezető

Markója Csilla: „Minden idő és nemzet művészetét a maga álláspontjából foghatjuk föl...” Néhány szó az <i>Ars Hungarica</i> tudománytörténeti száma elé .....	5
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

## Tanulmány

Gosztonyi Ferenc: A Pasteiner-tanítványok .....	11
Bardoly István: „Két hűséges munkatárs”. Forster Gyula és Éber László – Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez IV. ....	72
Tímár Árpád: „Az arckép a festőjéről”. Fülep Lajos írása Tihanyi Lajosról.....	104
Markója Csilla: Hauser Arnold korai, művészeti tárgyú írásai .....	118
Barki Gergely: A Steinék és a magyarok .....	131
Geller Katalin: Miszticizmus és pszichoanalízis.....	159
Papp Gábor György: A magyar építészek nélkülözhetetlen közlönyétől a „megtépett, megszabdalt orgánusig.” <i>Az Építő Ipar – Építő Művészet</i> (1914–1932) .....	190
Jerovetz György: A magyar őstehetségmozgalom recepciója a két világháború közötti Magyarországon .....	206

## Dokumentum

Prohászka Péter: Ami a bécsi gyűjteményekben maradt I. Adatok a Monarchia közös vagyonáról folyó osztrák–magyar tárgyalásokhoz.....	223
Balázs Kata: Műgyűjtő és műértő – Nemes Marcell levelei a firenzei Villa I Tattiban.....	249
Kerny Terézia: „Kedves Gyula Bátyám!” Csatkai Endre levelei Szentiványi Gyulához (1935–1940) .....	266
Gulyás Borbála: Gerevich László korai publikációinak képanyaga az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Fényképtárában.....	283



# „Minden idő és nemzet művészetét a maga álláspontjából foghatjuk föl...”

Néhány szó az *Ars Hungarica* tudománytörténeti száma elé

Az a lapszám, melyet kezében tart az Olvasó, egyfajta bemutatkozás. Még akkor is, ha a 2011-ben alakult Tudománytörténeti Kutatócsoport „kemény magja” már közel egy évtizede foglalkozik azal az egyszerre feltáró és összegző munkával, melynek egyik eredménye az „*Emberek és nem frakkok*” – *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai* című, jelenleg az ötödik köteténél tartó kézikönyv. A Magyar Tudományos Akadémia új Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának Művészet-történeti Intézetében létrejött csoport ezt a művészettörténészek pályájára koncentráló, monografikus jellegű munkát szeretné részint további kötetekkel folytatni, részint egy olyan könyvsorozattal bővíteni, melynek révén az egyes művészettörténészek, művészeti írók, művészetkritikusok válogatott írásaihoz juthatna hozzá a (nem csak) szakmabéli olvasó. Az efféle elkötelezett forráskiadó tevékenység amellet, hogy kevésbé látványos filológiai aprómunkák tömegével jár, mindig újabb és újabb alaputatást igénylő területeket tár fel. A kutatócsoport az első évben a 20. század első felére koncentrálvá végzett próbafúrásokat. A most közlendő szövegek mindegyike valamilyen összefüggésben van újonnan feldolgozott forrásokkal. Leveleket, kiáltványokat, disszertációkat, jegyzékeket, folyóiratokat, MOB-iratokat, korabeli művészetkritikákat bemutató, azokkal dolgozó stúdiumokból válogattam most össze – a kutatócsoport vezetőjeként és e szám vendég-szerkesztőjeként – egy csokorralalót. Annak a hitvallásnak a jegyében is, hogy új történeti ismerethez leginkább új forrás feltárásával lehet jutni, még akkor is, ha a címben idézett, Pasteiner Gyulától származó elvárás rendre teljesíthetetlennek bizonyul. Zádor Anna négy kötetben kiadott életút-interjúi, melyek éles fényt vetnek a Hekler-tanszék és általában a két világháború közötti művészettörténet-írás történetére, a Gerevich Tibor és a Római iskola működésére vonatkozó két-kötetes forrásgyűjtemény, a Munkácsy- és Mednyánszky-olvasókönyvek, a Mednyánszky-naplók félezer oldalas kiadásával kiegészítve, Timár Árpád alapvető forrásgyűjteményei, a kritikai Fülep- és Kállai-kiadások, *Az utak elváltak* című, a Nyolcak korabeli recepcióját összegyűjtő három kötet, az elmúlt éveknek ezek a monstruózus vállalkozásai mind-mind ahhoz tettek hozzá, amit a „Frakkoknak” becézett kézikönyv előszavában Marosi Ernő „tertium comparationis”-nak nevezett. Ami nem más, mint a „párhuzamos életrajzokat” összekötő matéria, maga a „tudomány”, a „szakma” története: közeg és önérzet egyaránt.

Ehhez a „tertium comparationis”-hoz az elmúlt években **Gosztonyi Ferenc** a Pasteiner-tanszékéről írott, 2009-ben megvédett, mindmáig sajnálatos módon kiadatlan doktori disszertációja az alapkövetétel erős gesztusával járul hozzá. Ez a jelző nem véletlenül lett a Gosztonyi-szövegek egyik védjegye, ő maga nem csupán történésze, de „erős olvasója” is annak a diskurzusnak, amit a Pasteiner-tanszék a tanítványi körrel együtt jelentett. Nem kisebb nevek fémjelzik ezt a társaságot, mint Éber László, Meller Simon, Rózsaffy Dezső, Kenczler Hugó, Pogány Kálmán vagy Hoff-

mann Edith. És nem utolsósorban Gerevich Tibor, akinek szellemi kiválása, kiválasztódása Pasteiner köréből, összeütközése professzorával („vissza Burckhardthoz!”), a disszertáció itt közölt fejezetének egyik legérdekesebb passzusa. Ezt az elemzését Gosztonyi – aki végigolvasta Pasteiner mind a hús tanítványának doktori értekezését, kikapintva a 43 éven át tanító professzorhoz vezető vagy onnét elágazó tanítványi érhálózat legfontosabb csomópontjait –, egy felkiáltással zárja: „Az utak tényleg elváltak. És ami a legfurcsább – és eddig nem tűnt fel –: leginkább Pasteineré és Gereviché!” Az „indulatjel” a személyessé tett, tehető tudományról tanúskodik: Gosztonyi ebben a fejezetben, melyben választott korszaka művészettörténeti módszertanát és értékpreferenciáit a „szoros olvasás” tőle megszokott gyakorlatával méri fel, azt is bemutatja, hogy hogyan lehet ötvözni a historiográfia szigorúbbnál is szigorúbb diszciplináját a klasszikus esszéírás hagyományával.

Gosztonyi, aki azóta maga is a művészettörténet tanszék oktatója, s immár ebbéli minőségében búvárolja mások dolgozatait, Éber Lászlóról úgy beszél az itt közölt fejezetben, mint aki a „Pasteiner-tanszék alapvetően a stílusfejlődésre koncentrááló közegében komoly változást, de legalábbis alternatívát” jelenthetett volna. Másik „külsős” munkatársunk, a szám szerkesztésében is közreműködő **Bardoly István**, a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Adattárának vezetője, szintén Éber nyomait követte a hajdani MOB-iratok útvesztőjében, a műemlékvédelem történetével foglalkozó publikáció-sorozatának negyedik részében (emlékeztetőül: az első három Henszlmannról, Arányiról és Gerevichről szólt, mindhárom elég felforgató szöveg a maga nemében). Az intézményes magyar műemlékvédelem 1872-ben létrehozott szervezetének élén álló Forster Gyulának, a Műemlékek Országos Bizottsága elnökének javaslatára a vallás- és közoktatásügyi miniszter 1904-ben Éber László művészettörténészt nevezte ki a bizottság előadójává. A kinevezéssel Forster olyan munkatársat választott, aki együttműködésük 1919-ig tartó időszakában nagy szakmai felkészültségű támogatója volt annak a törekvésnek, amely szakítani kívánt a purista helyreállítások elméletével és gyakorlatával. Mindketten Alois Riegl műemléki elveinek első elméleti és gyakorlati adaptálói voltak a magyar műemlékvédelemben. Munkásságuk valós értékelését sokáig háttérbe szorította az a felfogás, amely az 1872–1919 közötti időszak helyreállításait egységesen puristaként interpretálta. Ezzel a felfogással először Horler Miklós építész szakított, valós alapra helyezve értékelésüket. A tanulmány két emlék helyreállításának történetével (Szokolca, jezsuita templom és Szigetvár, Zrínyi-vár) mutatja be azt a közeget, amelyben nem kis politikai és szakmai ellenállással megküzdve kellett korszerű műemlékvédelmi elveiket érvényesíteniük. Szigetvár kapcsán azt is megtudhatjuk, hogy a becses emlék meglátogatásakor a műemlékvédők térdig jártak a lótrágyában, ám a közölt Andrassy-levelekből az is kiderül, hogy az arisztokrácia legfelsőbb köreihez tartozó tulajdonost ez miért nem izgatta még az állami kisajátítás fenyegető árnyékában sem. Az ügyvel kapcsolatos iratkezelés rejtelméin át Forster és Éber együttműködésének meghatározó momentumaira derül fény.

Fülep Lajoshoz és a Nyolcak-kutatáshoz is kapcsolódik **Tímár Árpád** tanulmánya, amellyel az *Ars Hungarica* 2011/2-es Fülep-számában megjelent (és már a konferencián – a jeles szerzőnek, Pernecky Géának magának köszönhetően – csinos kis különnyomatokban terjedő), nagy port felvert „*Essünk neki Fülep Lajosnak!*” című polémikus előadás egyik sarkos állítását vitatja, az alapjául szolgáló, Tihanyi és Fülep rossz kapcsolatáról szóló legenda aprólékos, források alapján történő elemzésével. A jogos észrevétel mindazonáltal mit sem von le Pernecky vitairatának legfőbb érdeméből, a Füleppel kapcsolatos, nyilván alkatából is következő, de a recepcióját is valamennyire meghatározó „pókok” és „merevségek” játékos-elgondolkodtató kritikájából, a tisztelettudó szakmai közvélekedés provokációjának erejéből. Tihanyi Lajos festőművész pályafutásának leg-

jelentősebb kiállítását 1918 októberében rendezte meg a Kassák Lajos szerkesztette *Ma* c. folyóirat kiállító-helyiségében. Az egyik legterjedelmesebb és legalaposabb elemző tanulmányt Fülep Lajos írta a tárlatról, ez a *Nyugat*ban jelent meg. A szöveg apropója, hogy Tihanyi portrét festett Fülepről, amely a tárlaton is szerepelt, Fülep pedig viszonzásul a kiállított műveket elemezte. Az elmúlt években Perneczky többször is foglalkozott Fülep cikkével, azt a véleményét hangoztatva, hogy Fülep írása tulajdonképpen egy „Tihanyi ellen forduló epés cikk”, hogy Fülep Tihanyit csupán Cézanne és Kokoschka „tehetségtelen utánzójának” tekintette.

A következő tanulmány, melyet e sorok szerzője jegyez, szintén kapcsolódik a Nyolcakhhoz, mégpedig egy eléggé meglepő szálon. Tímár Árpád már említett Nyolcak-forráskiadásában találkozni lehetett néhányszor a később világhírűvé lett Hauser Arnold nevével is. Kevesen tudják, hogy Hauser ifjú éveiben rendszeresen írt képzőművészeti és színházi kritikákat. Kutatócsoportunk egyik legközelebbi célja ezeket az írásokat kötet formában is megjelentetni. Ezekből a szövegekből arra derül fény, hogy az egyedi mű és a lehetséges normatív vonatkoztatási rendszerek szembenállásának, a szingularitás és az esztétikai rendszerezés a kanti transzcendentális formaproblémán átszűrt, azon keresztül feltett kérdése Hausert már igen korán, tanulmányai első éveiben érdekelni kezdte, s hogy ez az érdeklődés nem független az akkor lezajlott képzőművészeti eseményektől, konkrétan a Nyolcak művészcsoporthoz tartozó forradalminak számító fellépésétől. A szövetségesein is kimutatható egyezések Kernstok és Lukács programjaival, a „dolgozó lényegére” történő hivatkozás megalapozta Hauser problémalátását. A képzőművészet felől érkező impulzusok mellett feldolgozatlan az egyetemen tanító Alexander Bernát hatása, pedig ez a befolyás nem csupán a (neo)kantiánus alapoknál jelentkezett Hauser korai írásaiban, és végső soron a pályájára nézvést perdöntő módon, hanem a színházzal való foglalatosságában, Reinhardt-tal kapcsolatos nézeteinek kialakulásában is. Az ifjúkori írások egy olyan gondolkodót mutatnak, aki már diákként is bámulatosan pontosan tájékozódott, biztos érzékkel és ítélőképességgel kiválasztva azokat a szellemi elődöket és felismerve azokat a progresszív szellemi történeteket és áramlatokat, amelyekhez aztán egy életen át kapcsolódhatott. Ízlésbiztonsága és választott mestereivel és szellemi példaképeivel való összetett, sokszor polémikus viszonya meghatározó maradt a periódus végéig.

Ugyancsak az évek óta lázasan folyó és mind kiterjedtebbé váló Nyolcak-kutatás egyik oldalhajtása **Barki Gergely** jelentősen kibővített, átszerkesztett előadása, melyet idén tavasszal tartott a Metropolitan Múzeum munkatársainak meghívására egy szakmai szimpóziumon. Barki, miközben jelen pillanatban is a Nyolcak nemzetközi bemutatkozását készíti elő, a bécsi Kunstforumban 2012 őszén és a párizsi Musée d'Orsay-ban 2013-ban nyíló kiállításokkal, részt vett a Metropolitanben 2012 tavaszán megnyílt, „The Steins Collect – Matisse, Picasso and the Parisian Avantgarde” című kiállítás tudományos előkészítésében is. Ennek az együttműködésnek köszönhetően a kiállításrendezők érdemi információkhoz jutottak a magyarok a Stein-szalomban vitt szerepéről, s így magyar mű is bemutatásra került a tárlaton. A vándorkiállítás újra, s az eddigieknél talán még szemléletesebben hívta fel arra a figyelmet, hogy a 20. század elején jelentkező festői irányzatok kibontakozásának háttérében milyen tudatos, szisztematikus kánonteremtő tevékenység folyt két apró párizsi atelier-ben: a rue de Fleurus-on és a rue Madame-on. A San Franciscóból elszármazott Stein család, a három testvér, Leo és Gertrude, valamint Michael, és felesége, Sarah néhány év alatt nem csupán a legjelentősebb kortárs gyűjteményt építették fel Párizsban, de aktív szalonéletük révén az egyetemes modernizmus legbefolyásosabb alakítóivá és propagátoraivá is váltak. A Steinek tevékenységét sokoldalúan feldolgozó katalógus előkészületei során a család magyar vonatkozású kapcsolódásaira is fény derült. Dacára annak, hogy a témában már több ta-

nulmány is megjelent, az írott források eddig nem kerültek összegyűjtésre sem a Steinék szombat esténként tartott összejövetelein nagy számban megforduló magyarokat, sem a szintén a Steinékhez kötött Académie Matisse magyar növendékeit illetően; ezt a hiányt pótolja most Barki dolgozata, melyben reprodukálásra kerülnek az elfeledett magyar kubisták, Késmárky Árpád és Kóródy Elemér a Metropolitanban rossz név alatt beletárolt, s ezért a kutatás számára mindeddig hozzáférhetelen művei is.

Egy kicsit visszalépve ugyan az időben, de még mindig a századelőre koncentrálva, s a francia szimbolizmus hazai recepciójához is köthetően kerül sor **Gellér Katalin** tanulmányának függelékében Albert Aurier sokat hivatkozott, de magyarul eddig csak töredékeiben hozzáférhető *A szimbolizmus a festészetben: Paul Gauguin* című cikkének, illetve a rózsakeresztesek Szabályzatának fordításában való közlésére. A tanulmány e szövegek segítségével néhány, műfajában alapvetően eltérő írást ismertet: Nagy Sándor festő 1903-ban és Varjas Sándor filozófus 1908 és 1911 között, a *Művészet* folyóiratban megjelent tanulmányait. Nagy Sándor a szimbolizmus misztikus ágának első, gondolatait publikusan is megfogalmazó művész-képviselője volt Magyarországon. Kiáltványszerűen megformált művészeti programja a természeti és a szellemi világ titkos kapcsolatait közreadó, a 19. század végén megújított korrespondencia-elméleten alapul, szoros összefüggésben a vallásos megújulással, a misztikus tanok, elsősorban a teozófia és gnoszticizmus iránti fokozott érdeklődéssel. Varjas Sándor elméleti tanulmányai néhány évvel később, a hazai, speciális jegyeket mutató szimbolizmus kibontakozásának idején születtek, s baloldali társadalmi eszmékkel is összefonódtak. Cikksorozatában Varjas a szimbólum és a szimbolikus művészet meghatározásával, ezen belül elsősorban a szimbólumnak az allegóriától eltérő vonásaival foglalkozik. Az esztétika és pszichológia korabeli ismert képviselőire, elsősorban Theodor Lipps és Johannes Volkelt műveire hivatkozik, utolsó írásaiban pedig Sigmund Freud elméletére támaszkodik.

**Papp Gábor György** az ezt az időszakot brutálisan lezáró háború kitörésének évében, 1914 januárjában új címmel újraindított, több évtizedes múltra visszatekintő hazai építőművészeti szaklap monografikus (a jövőben egy repertóriummal bővülő) feldolgozását vállalta magára. A folyóirat nevének megváltoztatása szemléletváltozást is takar: az *Építő Ipar – Építő Művészet* hasábjain több olyan probléma is előtérbe került, melyek az elkövetkező években a szakma meghatározó kérdéseivé váltak. Az első években a folyóirat felelős szerkesztője Mihályfi József volt, főszerkesztője Ney Béla. A lap szerkesztését Mihályfi József halálát követően a konzervatív építész, Fábián Gáspár vette át. Ez a váltás érezhető cezúrát jelentett a lap életében. Az írások tematizált összehasonlítása révén annak a folyamatnak a megmutatására nyílt lehetőség, mely 1932-re a lap periferiára kerülését eredményezte.

Átlépve a két háború közötti időszakba, a kutatói ösztöndíjas **Jerovetz György** tanulmánya a naiv művészet fogalmának értelmezéséhez nyújt segítséget. Az ekkor működő őstehetség-mozgalom gyökereit Malonyay Dezsőig visszavezetve, a mozgalom vezéralakjának, Bálint Jenőnek az életrajzát és a képzőművészettel kapcsolatos attitűdjeit rekonstruálja az általa rendezett kiállítások, illetve az ezekről írt szövegek kapcsán, előtérbe helyezve Bálint első „felfedezettjét”, Benedek Pétert, aki bár nem az első nem intézményes képzésben részesült festő volt a kor művészeti életében, művészi identitásának alakulásában paraszti mivolta sok esetben erősebb szerepet játszott, mint művei. A tanulmány szemléli Benedek (és Bálint) kiállításának recenzióit, második felében pedig az 1934-ben megrendezett, a mozgalom csúcspontjának tekinthető *Magyar Őstehetységek* kiállítás rendezését, illetve a körülötte kialakult vita álláspontjait mutatja be, végezetül kitér a mozgalom harmincas évek végi erőzójára és kiüresedésére.

Az *Ars Hungarica* dokumentumokat közlő blokkjának időrendben első szövegét meghívott vendégünk, **Prohászka Péter** jegyzi. Arra a kérdésre keresi a választ, hogy miért nem egy hazai országos múzeum gyűjteményében találhatóak a népvándorlás időszakának a Magyar Királyság területén talált kiemelkedő jelentőségű művészeti alkotásai. Nem csupán a nagyszentmiklósi lelet, hanem az antik és középkori művészet számos kiemelkedő darabja gazdagítja jelenleg is a bécsi császári és királyi Érem- és Régiségtár, a mai Kunsthistorisches Museum gyűjteményeit. A levéltári források tanúsága szerint ennek oka a Monarchia felbomlása után 1920 és 1924 között folytatott tárgyalásokon egyrészt az osztrák fél merev, elutasító magatartásában, másrészt a magyar fél elhibázott tárgyalási stratégiájában kereshető. A bécsi levéltári kutatások során előkerült a magyar követelések néhány jegyzéke, melyek közül ebben a tanulmányban a Kunsthistorisches Museumban található és a Magyar Királyság területéről a gyűjteménybe jutott antik művészeti alkotások és régészeti leletek listáját adja közre. Prohászka Péter Hahn István-díjas régész, történész, a Szegedi Tudományegyetem Régészeti tanszékének tudományos munkatársa. Doktori disszertációját 2008-ban védte meg *Imperium et barbaricum. Kapcsolatrendszerek a Kárpát-medencében a római birodalom és a barbár népek között a római császár- és koranépvándorlás-korban* címmel. Kutatásainak egyik területe a magyarországi régészet tudománytörténete, a 18–19. századi régészeti kutatások korabeli – elsősorban levéltári források alapján történő rekonstrukciója, s ennek nyomán a nem egyszer kalandos sorsú leletek azonosítása. Eddigi írásainak válogatása két kötetben jelent meg: *Kincsek a levéltárból I.* Budapest, Martin Opitz Kiadó, 2005. és II. 2008. Elérhetősége: prohaszkapeter1975@gmail.com

Kutatócsoportunk tagja viszont **Balázs Kata**, aki fiatal kutatói ösztöndíjasként az elmúlt években főképpen Tolnay Károlyra vonatkozó firenzei kutatásaival hívta fel magára a figyelmet. Nemes Marcell Bernard Berensonnak, illetve Nicky Marianónak írt hat (néhol Berenson jegyzeteit is tartalmazó), a Villa I Tattiban őrzött levele azok forrásértéke mellett a gyűjtő és a műértő kapcsolatának alakulásáról is figyelemreméltó adalékokkal szolgálnak. Nemes Marcell gyűjteménye egyes darabjaival kapcsolatban – melyek közül kimagaslik a Louvre-ban őrzött *Hölgy tükörrel* című alkotás egy változata – kérte ki Berenson véleményét. A Nemes által megkeresett szakértők véleményeinek ütköztetésével a Tiziano-kutatástörténet történeti dimenziói is megmutatkoznak.

Csatkai Endre művészettörténész kiterjedt levelezését több köz-, illetve magángyűjteményben őrzik. A **Kerny Terézia** által közreadott levelek Intézetünk Adattárában, a Szentiványi Gyula-hagyatékban találhatóak. A levelekből sok mindenre fény derül a műemléki topográfiai munkák mindennapjaira, Csatkai megbecsültségére, illetve Csatkai Dercsényi Dezsőhöz, Genthon Istvánhoz és Gerevich Tiborhoz fűződő kapcsolataira vonatkozóan. Csatkai Endrét illetően könnyű helyzetben van az érdeklődő olvasó. Szerény, nagy tudású alakját többször is felidézte szeretetteljes soraival a hú barát, Zádor Anna (olvasható a már említett interjúkban), majd a tanítvány Galavics Géza rajzolt róla érzékeny portrét. Emlékét ma is szeretettel ápolja szűkebb pátriája, Sopron városa. Szentiványi Gyulát mintha inkább elfeledtük volna, pedig műveit sűrűn használja a szakma. Ki tudja, hányszor hangzik el: nézd meg a Szendrei–Szentiványiban, vagy a Szentiványi cédulák között. Szentiványi életét alapvetően meghatározták születése körülményei. Szendrei János történész, akadémikus házasságon kívül született gyermeke volt, jogot végzett, de inkább újságíróskodott a *Szegedi Híradónál*. Onnan került 1915-ben a Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelőségéhez tollnoknak, majd a Szépművészeti Múzeumba, s előbb fél-, majd teljes beosztásban a Műemlékek Országos Bizottságához. Nyugdíjas éveiben a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja foglalkoztatta. Édesapja vont a nagyszabású lexikonkészítő munkájába, melynek azonban csak az első kötete jelent meg. Napjainkban már megvalósíthatatlan cél-

kitűzések mentén készült e mű, amely az egyes mestereknek nem csak teljes oeuvre-jét, de munkásságuk irodalmát is minél teljesebben közölte, s akarta közölni. (Pl. Barabás Miklós műveinek máig legteljesebb katalógusa is e lexikon lapjain található.) Nem kisebb személy köszöntötte lelkesen a kötetet, mint a már sokat emlegetett Éber László. Gerevich Tibortól Zádor Annáig utóbb többen is szorgalmazták a mű kiadását, de erre nem került sor napjainkig. Szentiványi azonban élete végéig szorgalmasan cédelázott és gyűjtötte a kivágatokat. Nyugdíjas éveiben a MUMOK megbízásából el is kezdte az anyag feldolgozását, a szócikkek megírását, ismét előlről. (Ebben segítője Rónay Mária a *Világ* újságírója, Supka Géza titkárnöje volt.) A Ho-ig jutottak csak el. Szentiványi a Szépművészeti Múzeumban tanult meg a restaurálni, s egészen 1948-ig rendszeresen dolgozott a MOB megbízásából falkép-restaurálási munkákon, de magánemberként festmények restaurálását is vállalta. Gerevich és Szentiványi igen közel álltak egymáshoz, de ennek oka nem csupán „bohém” életvitelükben keresendő. (Szentiványi szerette a bort, szerette a nőket, de kétszer vette el a feleségét is.) Mert pl. jogász tudásának a MOB-ban vette igazi hasznát, nem csak a napi ügyek intézésében, de a Gerevich által szorgalmazott műemléki törvény kidolgozásában is, amit azóta sem sikerült túlszárnyalni. Megemlékezés csak egy jelent meg róla, a fogadott lányának tekintett Tombor Ilona tollából; Kerny forrásközlése ezért igen kevésbé ismert területre kalauzolja el az olvasót: remélhetőleg nemsokára megismerhetjük Szentiványi Sopronban őrzött, de jelenleg hozzáférhetetlen válaszleveleit is.

Végezetül a számot ismét egy fiatal kutatói ösztöndíjas, **Gulyás Borbála** rövid beszámolója zárja az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Fényképtárában őrzött Gerevich László-anyag tartalmáról. Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Fényképtárában két Gerevich-fotóanyag található. Az első Gerevich Tibor (1882–1954) művészettörténész fényképhagyatékából vásárlás útján került a gyűjteménybe. A jelentős mennyiségű fekete-fehér pozitív fotóanyag elsősorban az Olaszországban rendezett 20. századi nemzetközi képzőművészeti kiállítások enteriőrjeit, valamint a kiállító művészek alkotásainak reprodukcióit tartalmazza. A második, szintén fekete-fehér pozitív fényképekből álló archív fotóanyag az MTA BTK Régészeti Intézetéből, Gerevich László hagyatékából került Intézetünk Fényképtárába. Ez már nem csupán Gerevich Tibor, hanem unokaöccse, Gerevich László régész-művészettörténész művészettörténeti vonatkozású fotóit is tartalmazza. Az anyag túlnyomórészt középkori, reneszánsz és barokk emlékek reprodukcióiból áll. Az ismertető a fotóhagyatékunkkal a részével foglalkozik, amely Gerevich László tudományos pályájának korai szakaszába, a régi magyarországi képzőművészettel foglalkozó publikációiba enged bepillantást.

A Művészettörténeti Intézet Tudománytörténeti Kutatócsoportjának elérhetőségei megtalálhatók az Intézet megújult honlapján: <http://www.arthist.mta.hu>, ugyanitt a munkatársak bibliográfiai is megtekinthetők. A kiadvány létrejöttét támogatta a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj.

*Markója Csilla*

Gosztonyi Ferenc

## A Pasteiner-tanítványok

### I. A Pasteiner-tanítványok

Pasteiner Gyula (1846–1924) művészettörténeti pályája a kezdetektől a nyugdíjazásáig az egyetemhez kapcsolódott. (1. kép) Hírnevét és befolyását is igen hosszú, 1875-től 1918-ig, negyvenhárom évig tartó egyetemi pályafutásának köszönhette. Több nemzedéknyi művészettörténész volt a tanítványa. 1875-től 1885-ig magán-, 1885-től nyilvános rendkívüli-, 1890-től nyilvános rendes tanárként oktatott. 1916-ban nyugdíjazták, de további két évig még tartott előadásokat. Tanulmányomban a nála végzett hallgatókkal: a Pasteiner-tanítványokkal kapcsolatos kérdéseket, illetve e kérdések egy részét vizsgálom.<sup>1</sup>



1. kép. Pasteiner Gyula, 1898.  
KÖH Tudományos Irattár

<sup>1</sup> Tanulmányom a 2008-ban írt és 2009. március 31-én megvédett *A magyar művészettörténet-írás története (1875–1918)*. A „Pasteiner-tanszék” című disszertációm (témavezető: Marosi Ernő) központi fejezete. Ld.: Gosztonyi Ferenc: *A magyar művészettörténet-írás története (1875–1918)*. A „Pasteiner-tanszék”. Doktori (PhD) disszertáció. Kézirat. Budapest, 2008. A disszertáció opponensei Szentesi Edit és Tímár Árpád voltak. A vita megjelent: Gosztonyi Ferenc: *A magyar művészettörténet-írás története (1875–1918)*. A »Pasteiner-tanszék« című doktori (PhD) értekezésének vitája. [Tímár Árpád, Szentesi Edit opponensi véleménye, Gosztonyi Ferenc válasza] *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 167–178. Pasteinerrel és tanítványaival 2008 óta nem foglalkoztam, ezért a disszertáció szövegén, jóllehet ma már részben máshogy írnám meg, csak igen keveset változtattam. A hivatkozásokat is csak egy-két esetben frissítettem. Az „érem” másik, Pasteinerre vonatkozó oldala korábbi publikációmban található: Gosztonyi Ferenc: A „helyes” művészettörténeti álláspont kérdése Pasteiner Gyula írásában. *Ars Hungarica*, 28. 1999. 309–351.; Gosztonyi Ferenc: Pasteiner Gyula (1846–1824), az egyetemi tanár. *„Emberek és nem frakkok.” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. Markója Csilla és Bardoly István. Budapest, Meridián, 2007. 111–130. Pasteiner írásainak teljességre törekvő bibliográfiája: Gosztonyi Ferenc: Pasteiner Gyula irodalmi munkássága. (Bibliográfia és előszó.) *Ars Hungarica*, 29. 2001. 155–186. A Pasteiner által meghirdetett egyetemi előadások, gyakorlatok listája: Gosztonyi 1999. i. m. 345–351. Az európai centrumokban folyó egyetemi művészettörténet-oktatásról összefoglalóan: Wolfgang Beyrodt: *Kunstgeschichte als Universitätsfach. Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. Hrsg. Peter Ganz, Martin Gosebruck, Nikolaus Meier, Martin Warnke. Wiesbaden, Harrassowitz, 1991. 313–333. A francia helyzetről: Lyne Therrien: *L’histoire de l’art en France. Genèse d’une discipline universitaire*. Paris, Editions du C.T.H.S., 1998. A „bécsi iskoláról” újabban a *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* sorozatában jelent meg tematikus kötetet: *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven* (2005). A magyar kapcsolatok kutatását megalapozta: *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule*. Hrsg. Ernő Marosi. Budapest, 1983. – vö.: Marosi Ernő: A 20. század elejének magyar művészettörténetírása és a bécsi iskola. *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest, ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1989. 248–254.

Eddig csak részleges információk álltak rendelkezésre arról, hogy kik számítottak a 19. század végén, illetve a 20. század első évtizedeiben egyetemi művészettörténeti képzésben részt vett, és azt sikeres szigorlattal záró művészettörténésznek Magyarországon. Művészettörténetből „szakirányú” végzettséget – és a vele (automatikusan) járó bölcsészdoktori címet – csak azok szerezhettek, akik doktori értekezésüket egy művészettörténeti problémáról írták és szigorlati főtárgynak a művészettörténetet választották. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Egyetemi Levéltárában őrzött *Bölcsészdoktori szigorlatok* jegyzéke alapján állítottam össze a művészettörténetből mint főtárgyból szigorlatozók listáját.<sup>2</sup> Ők húszan a korszak forrásosan kimutatható, a „Pasteiner-tanszék” hallgatóiként végzett, „diplomás” művészettörténészei. Teljes névsoruk, zárójelben a szigorlat évével: Goldschmied Lipót (1891), Éber László (1894), Meller Simon (1898), Rózsaffy Dezső (1901), Neuschlosz Kornél (1903), (Felvinczi) Takács Zoltán (1904), Gerevich Tibor (1904), Czákó Elemér (1904), Sztrachon Petronella (1905), Kenczler Hugó (1907), Pogány Kálmán (1907), Elefánt Olga (1907), Nécsey László (1907), Alexander Magda (1909), Freund Edit (1909), Freund Mária (1910), Hoffmann Edith (1910), Gasparez Géza Antal (1911), Vikár Vera (1913) és Barát Béla (1914).

Tanulmányomban az ő disszertációikat (mai terminussal: szakdolgozataikat) dolgoztam fel. Arra a kérdésre kerestem a választ, hogy egyáltalán lehet-e, és érdemes-e, a fatális tényen túl, hogy több évtizeden keresztül csak *egyetlen* egyetemi tanára volt a művészettörténetnek a budapesti egyetemen, általánosabb értelemben is „Pasteiner-tanszékről” beszélni. A következőkben amellett fogok érvelni, hogy a Pasteiner biztatására és elvárásai szerint született dolgozatok *valóban összefüggnek egymással*, és az összefüggések természetének megismerésével a magyar művészettörténet-írás e kevéssé ismert korszakáról is új ismeretek nyerhetők. Mivel csak igen kevesek által ismert munkákról van szó, ezért első lépésként – valamennyire tartalmukat is ismertetve – e húsz füzeti szövegcsoporthoz „belső” kapcsolatait igyekeztem feltárni, néhány főbb szempont szerint csoportosítani. Az alábbiakban tehát nem tanítványi életrajzokat talál az olvasó. Az elemzés tárgya és középpontja: a „Pasteiner-tanszék” mint intézmény, mint *diskurzus*. Ezért az egyéni pályákat is csak addig követem, amíg (diskurzív) kapcsolatuk a tanszékkel kimutatható. Tanulmányomban egyelőre csak a főbb disszertációtípusok hipotetikus elkülönítésére, és a legfontosabb szakirodalmi források megnevezésére volt mód. Későbbi vizsgálatok természetesen, újabb szempontok bevonásával, tovább árnyalhatják, finomíthatják a most felvázolt képet.

A doktori értekezések „hasonlóságára” a kortársak is felfigyeltek. Elek Artúr 1931-ben épp ezt a legjellemzőbb „eredményét” ragadta meg Pasteiner egyetemi tanári működésének: „tudjuk, hogy a tanárnak mekkora a befolyásoló hatalma a disszertációk tárgyának megválasztása körül, s tudjuk azt is, hogy Pasteiner mennyire élt ezzel a hatalmával. Erre különben csak ritkán lehetett szüksége, mert hiszen a legtöbb ifjú – és nem csak az alkalmazkodója, hanem éppen a lelkesé – készségesen követi tanítójának hajlandóságát, és önként alárendeli magát az ízlésének.”<sup>3</sup> Sőt, nem csak a disszertáció témájában, hanem – és szempontunkból ez lesz a fontosabb – a feldolgozás módszerében és a javasolt, illetve elvárt elméleti álláspontban is.

<sup>2</sup> A folytatólágyosan vezetett kötetek a hallgatókra (név, kor, vallás, doktori értekezés címe, stb.), illetve a szigorlat körülményeire vonatkozó alapadatokat tartalmazzák (és azokat is sokszor hiányosan). A jelöltnek három tárgyból: egy fő-, és két mellék-tárgyból kellett vizsgát tennie. A doktori szigorlatra bocsátás előfeltétele a doktori értekezés benyújtása és – a két bíráló általi – elfogadása volt. Az egyik bíráló – a mai fogalmaink szerint – a „témavezető” volt, a másikat a kar jelölte ki a (témában valamilyen módon érintett) egyetemi tanárok közül. A disszertációk kb. ötven oldalas, (nyomdában) nyomtatott kis füzetek voltak. A művészettörténetből mint fő-, vagy mellék-tárgyból szigorlatozók teljes listáját – egyéb, a szigorlattal kapcsolatos adatokkal együtt – a mellékletében közlöm.

<sup>3</sup> Elek Artúr: Pasteiner Gyula. (1931) In: Elek Artúr: *Művészek és műbarátok. Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk. Tímár Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1996. 188.

## II. A disszertációk

Az adatok a szigorlatozókról csak 1884-től állnak rendelkezésre. A *Bölcsészdoktori szigorlatok* korábbi kötetei nincsenek meg, 1884 után viszont folyamatos a nyilvántartás. Szempontunkból azonban a korai adatok hiánya sem okoz nagy problémát. Pasteinernek ugyanis, 1885-ös rendkívüli nyilvános egyetemi tanári kinevezése előtt, amúgy sem voltak, nem is lehettek, „hivatalos”, doktoráló tanítványai.<sup>4</sup>

Egy olyan művészettörténészről tudok mindössze, akit a későbbiekben Pasteiner-tanítványként emlegettek, de úgy tűnik, hogy nem szerzett művészettörténeti doktorátust, sőt még csak nem is szigorlatozott művészettörténetből. Ő Wollanka József.<sup>5</sup> Wollanka *Alxinger János élete és művei (Irodalomtörténeti tanulmány)* című értekezésével végzett a bölcsészkaron, a dolgozat bírálói Heinrich Gusztáv és Gyulai Pál voltak. 1897. május 31-én szigorlatozott német irodalomból mint főtárgyból, illetve magyar irodalom és esztétika melléktárgyakból.

Pasteiner időnként – kijelölt bírálóként –, olyan disszertánsokkal is kapcsolatba került, akik csak melléktárgyként (vagy még úgy sem) választották a művészettörténetet szigorlati tárgynak. Ez történt pl. az 1902. december 3-án szigorlatozó Korach Regina esetében is. Korach főtárgyként esztétikából, míg melléktárgyként magyar irodalomtörténetből, illetve filozófiából szigorlatozott, de *Henszlmann Imre művészeti elmélete* című dolgozatát,<sup>6</sup> a „témavezető” Beöthy Zsolt mellett, Pasteiner is elbírálta. 1904. április 4-én szigorlatozott Barna János az *Árpádházi templomaink* című dolgozattal, amelynek bírálói Békefi Remig és Pasteiner voltak. Főtárgya a magyar művelődéstörténet volt. Pasteiner keresztény-archeológiából kérdezte, a másik melléktárgya pedagógia volt, de Barna mindkettőből megbukott. Végül 1905. május 31-én sikerült levizsgáznia. Csak bírálóként volt érintett Pasteiner Csermelyi Sándor 1908. június 15-ei szigorlatában (*Az igeli síremlék mythologiai domborművei*), másik opponense Hampel József volt.

Összefoglalóan elmondható tehát, hogy aki Henszlmann halála (1888) után, és Pasteiner nyugdíjazása (1916/1918) előtt, Budapesten művészettörténész-diplomát szerzett, az csak és kizárólag Pasteiner-tanítvány lehetett. Ironikus, de e tekintetben igen beszédes – és talán megvilágító – a következő példa: Pasteiner-tanítvány „volt” és nála is doktorált, a (teljes) „Barát–Éber–Takács”<sup>7</sup>

### II.1. Az első tanítványok disszertációi

Pasteiner első „hivatalos” tanítványa Goldschmied Lipót volt.<sup>8</sup> Ő volt a rendelkezésünkre álló adatok szerint az első, aki művészettörténet főtárgyból Pasteinernél doktorált. 1891. május 2-án szigorlatozott a művészettörténet mellett magyar irodalom és sémi nyelvészet melléktárgyakból

<sup>4</sup> Henszlmann nevét csak egy alkalommal találtam meg a jegyzékben: 1887. május 17-én szigorlatoztatta művészettörténet melléktárgyból *A XVI–XVII. századi históriás énekek* című dolgozattal doktoráló Erdélyi Pált. Az 1884-et megelőző időszakról – így az esetleges Henszlmann-tanítványokról –, ebből a forrásból, sajnos nem nyerhetünk adatokat. Henszlmann Imréről, további irodalommal: Marosi Ernő: Henszlmann Imre (1813–1888), a magyar művészettörténet-írás kezdetén. *„Emberek és nem frakkok.”* 2007. i. m. 29–50.

<sup>5</sup> Wollanka Józsefről, főleg Szépművészeti Múzeumi pályájáról: Nagy Árpád Miklós: *Classica Hungarica. A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének története a kezdetektől 1929-ig* I. Holmi, 19. 2007. 618–620., illetve: Radványi Orsolya: *Térey Gábor (1864–1927). Egy konzervatív újtó a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. főleg: 86–87.

<sup>6</sup> Korach Regina: *Henszlmann Imre művészeti elmélete*. Budapest, [Szerző], 1902.

<sup>7</sup> Barát Béla – Éber László – Takács Zoltán: *A művészet története*. Budapest, Világirodalom, 1926., 2., bőv. kiad.: Budapest, Dante, 1934.

<sup>8</sup> Goldschmied Lipótról: Gulyás Pál: *Magyar írók élete és munkái* I–XIX. Budapest, 1939–2002. XI.: 24–25.

*A görög szobrászat fejlődése a hatvanötödik olympiasig* című doktori értekezéssel.<sup>9</sup> Kis engedelménytel szintén Pasteiner-tanítványának – sőt e tekintetben akár az első „nem hivatalosnak” – tekinthető, az egy hónappal korábban, április 4-én doktorált Kapossy Endre is.<sup>10</sup> Igaz, hogy főtárgya a görög filológia volt és csak melléktárgyként szigorlatozott a latin filológia mellett művészettörténetből, de doktori értekezésének Ponori Thewrewk Emil és Pasteiner voltak a bírálói. Dolgozatának tárgya: *Pausanias és útleírása, különösen mint műtörténeti forrás*,<sup>11</sup> Pasteiner egyik leggyakrabban meghirdetett előadástémája volt. Mindkét disszertáció Pasteiner korai, antik művészettel kapcsolatos kutatói és tanári ambíciójának a lenyomata, amit a szerzők köszönő sorai is megerősítenek.

Pasteiner az 1893/1894-es tanév második félévében hirdetett meg utóljára ókori témájú egyetemi előadást: *Az ó-kor emlékszerű művészetét*. Akár szimbolikusnak is tartható, hogy a következő félévben, 1894. október 13-án végzett első, újkori témából doktoráló tanítványa, Éber László.<sup>12</sup> Az egyetemi tanrendek órakinálatából pontosan látszik, hogy a budapesti művészettörténeti tanszék (vagyis egyszemélyben Pasteiner) mikor szüntette be az ókori témájú előadásokat. Ironikus módon az előző, vegyes – antikot is tanító – korszak utolsó, illetve utolsó előtti hallgatói: Goldschmied és Kapossy voltak az elsők, akik Pasteinernél, illetve az ő közreműködésével doktoráltak. Éber pedig, kis túlzással, éppen a tanszéki kronologikus váltás „másnapján” doktorált; így ő lett az első, akinek a doktori témája (is) megfelelt a tanszéken folyó oktatás új tanulmányi körének.

A tanszék feladata ettől kezdve kizárólag a művészet „újabb kori” történetének oktatása lett. Pasteiner egy 1918-as, pályázató – a korábbi évtizedek oktatási gyakorlatát programszerűen összefoglaló – kéziratából idézem: „Művészettörténet általános megjelölés alatt a tudomány mai állása szerint a nyugat-európai népek művészetének a középkorral kezdődő története értendő, amit szabatosabban »az újabb kori művészet történetének« szokás nevezni.”<sup>13</sup>

A kezdetektől követett – és a hallgatóktól megkövetelt – módszertan pedig a „történeti szempont” volt. Pasteiner ennek lényegét 1875-ben, *A régi művészetek történetének mai tudományos állása* című értekezésében, Julius Braun antik művészettörténetére hivatkozva fogalmazta meg: „Nem sokára a gothikusok vitája, aztán a barokk, rococo védelme és utóbb, hogy Aegyptomban aegyptomi, a gothikusok előtt gothikus, a barokk előtt barokk álláspontot kell elfoglalnunk és őket a megfelelő szem és ízléssel tekintenünk. Vagyis, mint Braun mondja, nincs jogunk egyik művészet álláspontjából a másik fölött ítélni.”<sup>14</sup> Pasteiner pályafutása legvégéig megőrizte az ifjúkori írásaiban fejtegetett evolucionizmusát, szilárd haladás- és célképzetét, valamint kitarított a részben ebből, részben az elfogultság tilalmából levezetett „objektív”, történeti álláspont mellett is. Későbbi írásai majd mindegyikében – és vélhetően egyetemi előadásaiiban is – folyamatosan ismételte: „A műtörténelem egyik nem utolsó vívmánya azon elv, hogy minden idő

<sup>9</sup> Goldschmied Lipót: *A görög szobrászat fejlődése a hatvanötödik olympiasig. Bölcsészettudori értekezés.* Budapest, [Szerző], 1891.

<sup>10</sup> Kapossy Endréről: Gulyás 1939/2002. i. m. XVI.: 187–188.

<sup>11</sup> Kapossy Endre: *Pausanias és útleírása, különösen mint műtörténeti forrás.* Baja, [Szerző], 1891.

<sup>12</sup> Éber Lászlóról, további irodalommal: Marosi Ernő: Éber László (1871–1935), a normális művészettörténész. *„Emberek és nem frakkok.”* 2007. i. m. 143–160.

<sup>13</sup> „Pasteiner-féle előadói jelentés” (1918. május 10.), ELTE Levéltára, 1917/1918, 2337-es számú egyesített iratcsomag, 6. melléklet. (Átírva, jegyzetekkel: Gosztonyi 2008. i. m. 217–228.) A Pasteiner nyugdíjazása miatt 1916-ban megürült művészettörténeti tanszék betöltésére, 1917. augusztus 15-ei határidővel, pályázatot hirdetett a kultuszminisztérium. Az egyetem által a tanszék ügyében felállított bölcsészkar bizottság Pasteinert bízta meg a beérkezett anyagok véleményezésével. Pasteiner 1918-ra a továbbiakban a disszertációmban közölt jegyzetelt változat oldalszámozása szerint hivatkozom (Gosztonyi 2008. i. m. 217).

<sup>14</sup> Pasteiner Gyula: *A régi művészetek történetének mai tudományos állása.* Budapest, [Szerző], 1875. 35.

és nemzet művészetét a maga álláspontjából foghatjuk föl és íté-  
hetjük meg helyesen”<sup>15</sup>; ami „más szóval [...] annyit jelent, hogy  
semmiféle elméleti esztetika sem ad jogot arra, hogy az egyik  
művészet álláspontjából ítéljünk a másik fölött”<sup>16</sup>.

\*

Éber László a művészettörténet mint főtárgy mellett német fi-  
lológiából és archeológiából szigorlatozott. (2. kép) Doktori ér-  
tekezésként *A művészi ábrázolás az olasz és németalföldi művé-  
szetben* című dolgozatot nyújtotta be.<sup>17</sup>

Éber tanulmánya jó példa arra az érintettségre, amelyet –  
hét évvel későbbi nagy műve bevezetőjében – úgy fogalmazott  
meg Alois Riegl, hogy „lényegében a művészettörténész sem tud  
szabadulni kortársainak a művészettel kapcsolatos vágyaitól”<sup>18</sup>.  
Mindenesetre 1894-ben a disszertáns hangsúlyosan kortárs pozí-  
cióból beszélt. Éber álláspontja *realista (vagy naturalista)*, és nem  
csak azért, mert Zolát idézte és Taine munkáit használta.<sup>19</sup>

Lényegi kérdése mindjárt a dolgozata elején az volt, hogy miért kényszerítő erejű origó  
a „moderne” számára is a „rég” művészet: „Vannak közöttünk olyanok, akik rajonganak a »moder-  
nért«, a kik hangoztatják a modern ember függetlenségét, még sem lehetnek el a nagy emlékek  
nélkül. Mélyen fekvő oka van ennek. Magában a festészet lényegében, a régi nagy mesterek mű-  
vészetében rejlik.”<sup>20</sup> Adódott tehát a kérdés, hogy mi a festészet lényege, mi a festészet tulajdon-  
képpen? Éber válasza, amit a dolgozat során többször is – kisebb variációkkal – megismételt: „Lát-  
ható dolgoknak, a természetnek ábrázolása sík felületen rajz és szín segítségével.”<sup>21</sup> Majd közölte,  
hogy a festészet, tárgya legyen bármennyire is szimbolikus, elsősorban „a szemre hat”. Sőt, csak  
„a látási érzékkel nyert kép ébresztheti föl asszociáció útján a tudatunkban rejlő képeket, képze-  
ket, fogalmakat” is.<sup>22</sup> A befogadás folyamatához hasonlóan ítélte a művész munkáját is, hiszen  
nem csak a befogadóra, hanem az alkotóra is igaz, hogy először „[m]indent jól megnéz”<sup>23</sup>.

Éber ezt követően hosszan idézett Pasteiner egyik kedvenc – a tanítványok számára aján-  
lott – könyvéből, Rodolphe Töpffer munkájából.<sup>24</sup> A svájci szerző által hozott példa szerint hu-



2. kép. Éber László, 1914.  
KÖH Tudományos Irattár

<sup>15</sup> Pasteiner Gyula: Munkácsy Mihály olajfestménye: Krisztus Pilátus előtt. *Budapesti Szemle*, 10. évf. 30. köt. No 64. 1882. 93.

<sup>16</sup> Pasteiner Gyula: A kópírás. A Mária-Dorottya-egyesület által rendezett előadások sorozatából. Előadott 1892. február 18-án. *Athenaeum*, 1. 1892. 69–70.

<sup>17</sup> Éber László: *A művészi ábrázolás az olasz és németalföldi festészetben*. Budapest, [Szerző] 1894.

<sup>18</sup> Alois Riegl: *A későrómai iparművészet*. Ford. Rajnai László. Budapest, Corvina, 1989. 12.

<sup>19</sup> A két alapmű: Taine Hippolit Adolf: *Az olasz művészet bölcselete*. Ford. Kádár Béla. [2. kiad.] Budapest, Franklin, 1907., illetve: Taine Hippolit Adolf: *A németalföldi művészet bölcselete*. Ford. Szántó Kálmán. [2. kiad.] Budapest, Franklin, [1898]. Taine előadá-  
sairól és az azokból összeállított „művészetfilozófiáról”: Mary G. Morton: *Art History on the Academic Fringe: Taine’s Philosophy of Art*. *Art History and its Institutions. Foundations of a discipline*. Ed. Elizabeth Mansfield. London – New York, Routledge, 2002. 215–228.

<sup>20</sup> Éber 1894. i. m. 3.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> Rodolphe Töpffer: *Réflexions et menus propos d’un peintre genevois ou essai sur le beau dans les arts*. Paris, Hachette, 1872. –  
vö.: Pasteiner Gyula: *A művészi és a nem-művészi utánzásról*. Az Országos Képtár albumának érdekében írta Pasteiner Gyula. A Kisfaludy-Társaság 1878. nov. 30. ülésén fölolvasta Greguss Ágost. [eredetileg: I-II. *Havi Szemle*, II. 1879. 113–121., 257–267.]  
– Különlenyomat: Budapest, 1879. 15–16.; MS. [Meller Simon]: *A művészetről*. *Budapesti Szemle*, 32. évf. 120. köt. No 34. 1904. 137–138.

szonöt, hasonló tehetségű festő ugyanazt a szamarat festette le, de az eredmény mindegyiküknél másmilyen lett. Éber szerint a történet tanulsága az, hogy „szemük nem gyöngé, hanem egyéni szem”.<sup>25</sup> Ezután következett a Zola-idézet, miszerint a művészi alkotás „a természet egy darabja, egy temperamentumon keresztül tekintve”.<sup>26</sup> A kijelentést historizálva megállapította, hogy az olasz és a németalföldi mesterek sem úgy látták a természetet, ahogy „mi”. Éber úgy vélte, hogy az őket jellemző, tisztán „festői” látás az, ami a modernekért rajongókat is rabul ejti. Mégpedig azért, mert „elfogulatlanabb szemmel nézték a világot és [...] elfogulatlanabbul adták vissza”.<sup>27</sup> Az elfogulatlanság tehát nem csak a történeti megismerés alapja, de a „helyesen” csak a segítségével megítélhető múltbéli művészeti iskolák tulajdonsága is.

Majd egy következő logikai lépésként Zola gondolatát kiterjesztette – végső soron a nemzeti iskolákat külön-külön előadó Taine mintájára –, a nemzeti művészet példáinak tekintett olasz és németalföldi festészetre is: „Zola meghatározását általánosítva, azt lehet mondani, hogy a nemzeti festészet a természetnek a képe, ahogy az az illető nemzet festőinek műveiben visszatükröződik”.<sup>28</sup> A nemzeti jelleget pedig abban regisztrálta, ahogy az egyes nemzetekhez tartozó művészek a természetet egyéni módon, eredetien, de nagyjából mégis azonos módon fogták fel és ábrázolták. Ennek alapvető okát pedig – Éber szerint –, „mintegy szemüknek alkatában kell [...] keresnünk”.<sup>29</sup>

Éber ezután megnevezte a két nemzeti iskola alapsajátosságait. Az olasz festő, eszerint, „szeme alkatánál” fogva, a jelenségeket részek összességéként látja, a látottakat részeire bontja, és ábrázolásukkor nem az „egészet”, hanem a részek összegét adja vissza: „először analizál, aztán rekonstruál”.<sup>30</sup> És minthogy a formákat könnyebb szétbontani, mint a színeket, az olasz „par excellence rajzoló művész, nem kolorista”.<sup>31</sup> Velük ellentétben, „a” németalföldi a jelenséget a maga egészében látja, a körülötte lévő levegő közegében, sőt, „egynek látja a dolgokat az őket körülvevő légkörrel”.<sup>32</sup> Ezért az olaszok, mivel „élesebb szemük” volt a tiszta formákhoz, inkább az építészet, a szobrászat és a rajz terén alkottak jelentőset. A németalföldiek viszont „tisztán festők”.<sup>33</sup> Éppen emiatt – szemben az olaszokkal, akiknek „természetében van az abstrahálás”, ezért „stilizták” –, a németalföldiek „inkább megközelítették a festészet célját, a természet egyéni ábrázolását; igazán realisták”.<sup>34</sup> A művészi ábrázolás tárgya tehát a természet, alapja a szemlélet, célja pedig az „igazi valóságosság”: a realizmus. Éber fejtegetéseinek háttérében (végig) ott sejtethető Pasteiner 1879-ben megjelent előadászövege: *A művészi és a nem-művészi utánzásról* is.<sup>35</sup>

A két festészet közötti különbséget Éber, végső soron, a „valóságosság” – a látásra visszavezethető – eltérő felfogásával magyarázta. De témáik is különbözőek voltak: míg az olaszok az emberi testre koncentráltak, addig a németalföldiek, az igazi „panteisták”, lefestettek mindent, amit láttak: „minden láthatóban felfödözik a festői vonást”.<sup>36</sup> Ebben az értelemben limitálta Éber Burckhardt véleményét Masaccio realizmusáról: „a Burckhardttól használt realizmus szót csak megszorítással és csak bizonyos értelemben fogadhatjuk el, – abban az értelemben, amely Masacciónál mint

<sup>25</sup> Éber 1894. i. m. 4.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> Uo.

<sup>28</sup> Uo.

<sup>29</sup> Uo., 5.

<sup>30</sup> Uo.

<sup>31</sup> Uo.

<sup>32</sup> Uo., 6.

<sup>33</sup> Uo.

<sup>34</sup> Uo. Kiemelés tőlem.

<sup>35</sup> Pasteiner 1879. i. m.

<sup>36</sup> Éber 1894. i. m. 8.

olasz-renaissance-festőnél egyáltalán lehetséges.<sup>37</sup> Mantegnával az volt a probléma, hogy festészetének a „plasztikai szemlélet” képezte az alapját, festményein a szín a formának csak alárendelt kísérője volt.<sup>38</sup> Ghirlandaio pedig, „ahol igazi valóságosságra töreszik, ott idegenszerűen hat”.<sup>39</sup> És így tovább, kronologikus példák végtelen során át. A (látszat) kivétel természetesen Velence lehetett volna, de velük is baj volt: „A velenceiek koloristák, mint a flamandok, de nem olyan mértékben *naturalisták*, mint ők.”<sup>40</sup> Giorgionét ugyanakkor külön is méltatta, mint a legigazibb festők egyikét. Két művét, *A vihart* és *A három filozófust* elemezve különösen elragadtatta magát: „a művészetnek, az igazi festőiségnek magas fokát jelenti az ábrázolásnak ez a módja, mely nem áll valamely eszmének a szolgálatában, hanem önmagában is hat. L’art pour l’art!”<sup>41</sup>

A disszertáció németalföldi részének (egyik) főszereplője: Frans Hals volt. Éber jellemzése szerint tipikusan holland, aki mindig a nagy, általános benyomásokat adja vissza, melyek „a dolgokat az őket környező légkörrel egy egészet képező színes tüneménynek tüntetik fel”.<sup>42</sup> Végül újra összefoglalta az addigiakat. Eszerint az olasz festők eljárása az analízis és a rekonstrukció volt, a képzelet alkotta képek világában éltek; míg a németalföldiek, akik képtelenek voltak az absztrakcióra, a reális világ képeit alkották meg. Éber habitusukat a „modern naturalistákéval” hozta összefüggésbe.<sup>43</sup>

Ugyanakkor mindkét iskola nemzeti volt, amit Éber – és ez már tanulmánya záró, program-szerű része –, külön kiemelt. A kortárs világot ugyanis nem nemzetinek, hanem nemzetközinek látta, és önállótlannak is. Úgy vélte – és ezzel visszatért a disszertáció elején jelzett problémára: a múlt jelenlétéhez –, hogy „a modern festészet nagyrészt a múltban gyökerezik”.<sup>44</sup> Neveket – és a hozzájuk tartozó műltbéli „párokat” – sorolt: David és Ingres pl. az antikhoz, Delacroix Rubenshez, Lenbach és Uhde Rembrandthoz „tértek vissza”, „Manet az impresszionista japáni művészetet juttatj[a] eszünkbe”.<sup>45</sup> Majd külön utalt Watteau és Velázquez szerepére a modern festészetben. Az elfogultságmentes művészettörténet-írás mintájára – professzora tónusában – azonban a múlttól is független művészetben látta a jövő és a talán újra megjelenő „nemzeti vonás” zálogát: „Valamint a modern művészettörténet *elfogulatlanul, történeti szempontból* vizsgálja minden kor művészetének jelenségeit, úgy a modern művészetnek is teljes önállóságra, elfogulatlanságra kell törekednie.”<sup>46</sup>

Nem lehet mindig egyértelműen rekonstruálni, hogy Éber (olykor meglepően modern) gondolatai milyen forrásokból táplálkoztak. Az általa – egyébként igen lelkiismeretesen – hivatkozott irodalom sem ad választ mindenre. Mindenesetre Ébert – akár a „látás” meghatározó szerepét, akár a „festőiség” lényegét tekintve –, túl nagy meglepetések, egy évvel később, August Schmarsow lipcsei környezetében sem érhatték.

\*

Rózsaffy Dezső<sup>47</sup> tulajdonképpen az Éber dolgozatában elkezdett, de ott csak epizodikus, Rembrandt–Rubens-összehasonlítást fejtette ki bővebben. (3. kép) Rózsaffy a *Rubens és Remb-*

<sup>37</sup> Éber 1894. i. m. 14.

<sup>38</sup> Uo., 16.

<sup>39</sup> Uo., 17.

<sup>40</sup> Uo., 27. Kiemelés tőlem.

<sup>41</sup> Uo., 28.

<sup>42</sup> Uo., 36.

<sup>43</sup> Uo., 45.

<sup>44</sup> Uo., 52.

<sup>45</sup> Uo.

<sup>46</sup> Uo., 53. Kiemelés tőlem.

<sup>47</sup> Rózsaffy Dezsőről legutóbb, további irodalommal: Gellér Katalin: Rózsaffy Dezső (1877–1937). *Enigma*, 17. No 62. 2010. 63–82.



3. kép. Rózsaffy Dezső Petrovics Elekkel (jobbra a második).  
KÖH Tudományos Irattár

mástól annyira elütő művészi egyéniség, mint a disszertációja címében megnevezettek. Mivel a taine-i hármasságból már csak a *race* maradt, abban találta meg a kulcsot. A folyamat megértéséhez – a tanítványok számára kötelező feladatot abszolválva – felidézte a Németalföld „történeti és művészeti evolúciójának” főbb állomásait a 14. századtól,<sup>50</sup> amikor az északi és a déli tartományok még egy országot alkottak, de csak külsőleg, mert „egy nemzetet nem képeztek soha”.<sup>51</sup> Majd, mint a kérdés alapjait és „az egész történeti fejlődést” tisztázó tudóst, a főszövegben is megnevezte Taine-t és vonatkozó könyvét (*A németalföldi művészet bölcselete*).<sup>52</sup> Erre építette a *race*-ről mondottakat. Taine szerint – Rózsaffy ismétlésében – a déli részek erős francia hatás alatt álltak, mivel elhódította őket „a rómaisággal vegyes gall szellem”, míg az északiak megőrizték „germán faji jellegüket”.<sup>53</sup> A kettő aztán – amíg a (festészet)történet eseményei Rubensig és Rembrandtig elérték –, vallásban és államformában is elvált egymástól. Így osztódással előállt – Rózsaffy megfogalmazásában –, az a szétszakítottság, amelyet a disszertáció műfajokra, stílusokra tekintettel levő képelemzése is csak variálni tudtak, de nem magyaráztak. A disszertáns számára érvényes magyarázat ugyanis nem a művészettörténészeknél (Burckhardt-tól Bodéig), hanem Taine-nél volt: „Egy népből kettő lesz, egy országból két ország képződik – és egy művészetből két művészet fejlődik.”<sup>54</sup>

\*

Pogány Kálmán<sup>55</sup> csak jóval később végzett, de disszertációja, amely az egyetlen ikonográfiai tárgyú az értekezések sorában, valószínűleg a legjobb helyen Éber közelében van.

<sup>48</sup> Rózsaffy Dezső: *Rubens és Rembrandt*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1901.

<sup>49</sup> Uo., 5.

<sup>50</sup> Uo.

<sup>51</sup> Uo., 6.

<sup>52</sup> Taine 1898. i. m.

<sup>53</sup> Rózsaffy 1901. i. m. 6.

<sup>54</sup> Uo.

<sup>55</sup> Pogány Kálmánról, életrajz és pályakép: Szabó Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja. *Művészettörténet-tudománytörténet*. Főszerk. Aradi Nóra. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, Akadémiai K., 1973. 203–215.

*randt* című disszertációval,<sup>48</sup> 1901. június 24-én szigorlatozott a művészettörténet mellett klasszika-archeológia és magyar irodalomtörténet melléktárgyakból.

„Oly kicsiny és alakulatában annyira egyhangú földterületen, aminő Németalföld, képzelné sem lehet hatalmasabb ellentétet, mint Rubens és Rembrandt képeznek” – kezdte dolgozatát.<sup>49</sup> Rózsaffy értekezése is, bár felhasználta a számára elérhető szakirodalmat, alapvetően Taine-re és a miliőelméletre épített. Arra kereste a választ, hogy nagyjából egy helyen (*milieu*) és egy időben (*moment*), hogyan születhetett két olyan szélsőségesen eltérő művészeti iskola, mint a holland és a flamand, illetve két egy-

Pogány 1907. június 14-én szigorlatozott *Az utolsóítélet középkori ábrázolása a keleti és a nyugati művészetben*<sup>56</sup> című disszertációval művészettörténet főtárgyból és keresztény-archeológia, illetve magyar irodalom melléktárgyából. Dolgozata az egyetlen olyan, amelyen Éber magántanári jelenléte kimutatható nyomot hagyott.<sup>57</sup>

Pogány tanulmánya, ikonográfiai témáját és a feldolgozás módját tekintve sem nagyon illik a Pasteinerhez írt doktori értekezések sorába. Annál szorosabb a kapcsolata Éber korai, tanszéki működésével. Éber ugyanis, nem sokkal azután, hogy 1905-ben megkapta a magántanári kinevezést, határozott fordulat ígérését hordozó órákat kezdett hirdetni: először az 1906/1907-es tanév első félévében tartott gyakorlatot, melyen középkori forrásszövegeket olvastatott (*A középkori művészet történetére vonatkozó írott források felolvasása*), majd a következő félévben előadást is tartott: *Herrat de Landsberg: „Hortus deliciarum”. Bevezetésül a középkori ikonographiába* címmel.<sup>58</sup>

A „Pasteiner-tanszék” alapvetően a stílusfejlődésre koncentráló közegében komoly változást, de legalábbis alternatívát hozhatott volna Éber jelenléte. Egyetemi tanári kinevezés nélkül azonban legfeljebb csak segíthette az ikonográfia iránt érdeklődő hallgatókat, disszertációtémát – jogosultság híján –, nem adhatott nekik. Éber szerepét hangsúlyozták Pogány köszönő sorai is. A köszönet alapvetően a Műemlékek Országos Bizottságában őrzött Gróh-féle falképmásolatok tanulmányozásának lehetőségére vonatkozott, amelyet Éber – „ki engem dolgozatom elkészítése közben egyébként is nagy mértékben támogatott”<sup>59</sup> – bizottsági előadóként engedélyezett.

Ehhez a kutatáshoz kapcsolódtak Pogány disszertációjának (megtévesztő) bevezető sorai is: „Középkori falfestészetünk maradványai között sűrűn fordulnak elő utolsóítéletek. [...] Művészileg ugyan többnyire elviselhetetlenül provinciális ízűek, de az ábrázolás egyetemes kialakulására nézve, nem egyszer, igen becses adalékokat tartalmazók.”<sup>60</sup> Majd megjegyezte, hogy ezek az emlékek „túlnyomó részben máig kiadatlanok, meghatározásuk is csaknem teljesen hiányzik.”<sup>61</sup> Úgy tűnhetett, hogy Pogány ebből a munkából kíván részt vállalni, de nem ez történt. Megkérdőjelezte ugyanis, hogy a munka egyáltalán elképzelhető – nemhogy elvégezhető – lehetne addig, amíg az egyetemes kutatás nem tette le az asztalra „a középkori keresztény művészet ábrázolási típusainak” monográfiáját.<sup>62</sup> Ezért inkább ő is ennek a jövőbeli kézikönyvnek a „virtuális” munkatársa lett, az utolsóítélet-ábrázolások szakirodalmi kritikájának és képi-, illetve szöveges forrásainak részbeni feldolgozásával, ismertetésével. Kérdés, hogy jószántából döntött-e így, vagy a „Pasteiner-tanszék” nem tett lehetővé másféle – a magyarországi anyagra is kiterjedő – kompromisszumot. Mindenesre Pogány a dolgozatban – és ez Pasteinernek sem lehetett ellenére –, bár igencsak közvetve, de hozzászólt az „Orient oder Rom”-kérdéshez is.

## II.2. Disszertációk a „módszerről”

Meller Simon<sup>63</sup> 1898. június 7-én tett doktori szigorlatot művészettörténet főtárgyból és esztétika, illetve klasszika-archeológia melléktárgyából. (4. kép) Doktori értekezése *Az írott kutfők jelen-*

<sup>56</sup> Pogány Kálmán: *Az utolsóítélet középkori ábrázolása a keleti és a nyugati művészetben*. Budapest, [Szerző], 1907.

<sup>57</sup> Szabó 1973. i. m. 205–206.

<sup>58</sup> Éber magántanári óráinak listája: Gosztonyi 2008. i. m. 187–193.

<sup>59</sup> Pogány 1907. i. m. 3.

<sup>60</sup> Uo.

<sup>61</sup> Uo.

<sup>62</sup> Uo.

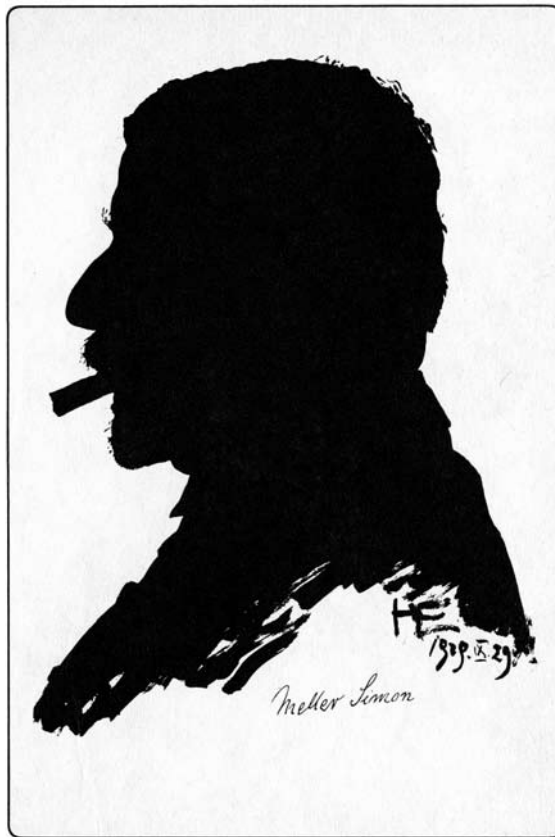
<sup>63</sup> Meller Simonról: Geskó Judit: A francia impresszionista és posztimpresszionista művészet gyűjtése Magyarországon 1918 előtt. *Maradandóság és változás*. Szerk. Bodnár Szilvia et al. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004. 441–466.

tőse a művészettörténetben című dolgozat volt.<sup>64</sup>

A címben is feltüntetett téma helye és jelentősége a művészettörténeti praxis alapjait érintette. Meller a disszertációját a művészettörténet mint (egyetemi) diszciplína definíciójával és önvédelmével kapcsolatos fejtegetésekkel kezdte. Ide tartozott már a dolgozat felütése is: „A klasszikai archeológusok és a modern műtörténészek között van valami vetélkedésféle.”<sup>65</sup> Meller szerint az archeológus a művészettörténészt „módszertelensége” és „frázishajhászása” miatt „szinte diletánsnak” tartja. (Szóba kerül még: „sablonyszerűség” és „fölületesség” is.<sup>66</sup>) Úgy látta azonban, hogy „[s]zót sem kell vesztegetni annak a bizonyítására, hogy a művészettörténet éppen olyan pontos és módszeres tudomány lehet, mint az archeológia”, hiszen mindkettő ugyanannak a tudománynak: „a művészetek általános történetének” a része.<sup>67</sup>

Nyilvánvaló, hogy a felelőlegesség közül a „módszertelenség” volt a legkomolyabb vád, amely tulajdonképpen a művészettörténet tudományos státuszát vitatta. Meller erre kívánt reagálni a két tudomány további összehasonlításával. Úgy vélte, hogy végső soron tárgyak és módszerek is egybevágnak, amennyiben mindkettő a fennmaradt emlékekből és a forrásokból „alkotja meg egy-egy kor művészetének képét.”<sup>68</sup> Ráadásul az újabkori forrásokból és műalkotásokból több is maradt fenn, mint az ókoriakból: „Így tehát, ha az archeológia mégis tudományosabb az újabb művészet történeténél, azt csakis valami külső oknak kellett előidéznie.”<sup>69</sup>

A magyarázat, amelyből Meller dolgozatának egyik legfontosabb, orientáló megállapítása következett, a művészettörténet mint tudomány „életkorát” érintette: „Csak a jelen század közepe táján kezdődik az igazi művészettörténet. (1842.: Kugler, Schnaase, Heinrich Otte.) Az egész tudomány tehát alig ötven éves; nem csoda, ha az idő rövidege és az anyag rengeteg volta folytán nem ért rá úgy kifinomodni és kirendszereződni, mint a régiebb keletű és szűkebb körre szorító archeológia.”<sup>70</sup> Ráadásul – folytatta Meller – az archeológia nem önálló diszciplínaként, hanem a klasszika-filológia részeként született, és „úgyszólván egész módszerét készen kapta ettől a rendkívül szabatos tudománytól.”<sup>71</sup> Ezzel szemben a művészettörténet „[e]lméletével még



4. kép. Meller Simon. KÖH Tudományos Irattár

<sup>64</sup> Meller Simon: *Az írott kutatók jelentősége a művészettörténetben*. Budapest, [Szerző], 1898.

<sup>65</sup> Uo., 3.

<sup>66</sup> Uo.

<sup>67</sup> Uo.

<sup>68</sup> Uo.

<sup>69</sup> Uo., 4.

<sup>70</sup> Uo.

<sup>71</sup> Uo.

nem foglalkoztak; módszerének alig van irodalma.<sup>72</sup> Ezzel magyarázta azt is, hogy miért lett a művészettörténet a dilettánsok kedvelt terepe, amely rossz hírét keltette a közönség és az egyéb szaktudományok képviselői körében: „És csakugyan, minden újságíró egyúttal született műtörténész; és mindenki, aki egyszer olasz földön járt, hivatottnak érzi magát, hogy műtörténeti útirajzot írjon.”<sup>73</sup> A hetvenes évektől számítható újabb, „komoly, szakszerű irodalom” hatására a dilettantizmus azonban fokozatosan visszaszorult a „mai” (kortárs) művészeti kritika területére. Meller ezért úgy látta, hogy „a művészettörténet is kigyógyul a tudományoknak ebből a gyermekbetegségéből.”<sup>74</sup>

A fenti, a tudományos művészettörténet-írás életkorára és elméletének hiányára vonatkozó kijelentések segítenek megérteni Pasteiner öntudatának forrását, illetve a hol defenzív, hol offenzív kijelentésekben kinyilvánított tudományosményét is. Pasteiner ugyanis – a fentiek értelmében –, a művészettörténet-írás első „tudatos”, a hetvenes években jelentkezett nemzedékéhez sorolta magát. Úgy érezte, hogy kivette a részét a küzdelmekből, elég e tekintetben a már címében is programszerű, *A régi művészetek történetének mai tudományos állása* (1875) című – de az érintett témáiban még az ókorhoz kapcsolódó – munkájára utalni. Pasteiner az archeológiával szemben is versenyképes, módszeres, történeti tudományként megalapozott művészettörténet-írás híve, gyakorlatosa és közvetítője volt. Ezzel magyarázható a nem annyira saját munkáiból, mint inkább a hozzá írt disszertációkból nyomon követhető, folyamatos érdeklődése a művészettörténet elméleti – de soha nem: elméleti esztétikai – konstrukciói iránt.

A Meller által a módszertani bevezetőben használt kollektív önleíró jelzők: a „klasszikai” archeológus oppozíciójaként megnevezett „modern” művészettörténész és a diszciplína tárgyaként többször is megnevezett „újabb művészet története”, mind az 1894/1895-ös tanév első félévében lezajlott, és már Ébernél említett, tanszéki profiltisztítás, illetve profilszűkítés következményei. Éppen ezért különösen figyelemre méltó és nyilván nem véletlen, hogy Pasteiner mindjárt a legelső tisztán az új elvek szerint (ki)képzett tanítványával megíratta a tanszék – és egyben a művészet-történet mint egyetemi diszciplína – filozófiáját adó, az archeológiától mint tudománytól végleg – de nem az ókortól mint korszaktól – elhatárolódó „függetlenségi nyilatkozatát”. A Pasteiner által kijelölt doktori értekezés elméleti, a művészettörténeti módszertan feladatait érintő bevezetője *programszerűen* csatlakozott az általa „újraalapított” tanszék *irányához*.

Meller a dolgozatban a művészettörténetet mint önálló, egyetemi diszciplínát választotta el egy másik, szintén *történeti* (és részben: társ) tudománytól: a klasszika-archeológiától. Az elhatárolódások tekintetében Gerevich Tibor alábbi értekezése ugyancsak definitív volt: ő, hat évvel Meller után, az *elméleti* esztétikák és a szigorlati főtárgyául választott tudomány között húzta meg – a tanszék egykori működésére nézve sem kevés „retrospektív” tanulsággal szolgálva – a határokat.

\*

Gerevich Tibor<sup>75</sup> 1904. június 24-én doktorált *Az arányosság elméletének és alkalmazásának története a művészetben* című disszertációval. (5. kép) Főtárgya a művészettörténet, melléktárgyai a keresztény-archeológia (ebből is Pasteiner vizsgáztatta) és a francia irodalomtörténet voltak.

<sup>72</sup> Uo., 5.

<sup>73</sup> Uo.

<sup>74</sup> Uo.

<sup>75</sup> Gerevich Tiborról, további irodalommal: Szakács Béla Zsolt: Gerevich Tibor (1882–1954). „Emberek és nem frakkok” 2007. i. m. 179–204. – vö. még: Marosi Ernő: Magyar művészet Magyarországon. *Mi a magyar?* Szerk. Romsics Ignác, Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, Habsburg Történeti Intézet – Rubicon K., 2005. 145–170. (Hoffmann Edith-hez és Éberhez is); Bardoly István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez I. *Magyar Műemlékvédelem*, 13. 2006. 7–72. A Gerevichet érintő legfontosabb új kiadvány: *Enigma*, 16. No 60. 2009 („Gerevich Tibor”-szám).



5. kép. Gerevich Tibor.  
KÖH Tudományos Irattár

A dolgozat kettős céllal íródott: Gerevich egyrészt összefoglalását adta az arányelméletek történetének, másrészt nyomon kívánta követni szerepüket a művészet „fejlődésében”. Az igen alapos munka, valószínűleg Pasteiner által kítűzött, de legalábbis ajánlott, és még bevallható célja – a feldolgozott anyag viszonylag higgadt, kronologikus ismertetésén túl –, a spekulatív arányossági elméletek hasznavehetetlenségének történeti-kritikai analízise volt.

Az alábbiakban főképp azt kívánom bemutatni, mivel ezt tartom az 1904-es disszertáció egyik – a következményeket tekintve legalábbis – legfontosabb témájának, hogy miként, milyen levezetésekben nyilvánult meg, már ebben az igen korai munkában is, Gerevich határozott és „általános” (német) elmélet ellenessége.

A vizsgálatot a Dürerrel foglalkozó részekkel érdemes kezdeni. Gerevich a Dürernek szánt oldalakon igen alaposan elemezte elméleti és művészi munkásságát, mivel úgy tartotta, hogy „[a]z arányosság egész történetében Dürer az egyetlen művész, kinek theoretikus arányossági tanulmányai beleszövődnek művészetébe”.<sup>76</sup> Ezért – kettős célkitűzése szempontjából – különösen fontos volt, hogy kimutassa a kettő viszonyát az

életműben. Dürert második olaszországi útja vezette a „speculatív” teóriákhoz. Azok szavatossága azonban nem tartott sokáig, mivel „idő haladtával mindinkább eltávolodik elmélete a gyakorlattól, mert belátja, hogy a spekulatív arányossági elméletek gátolják a művészi tevékenységet”.<sup>77</sup> Gerevich úgy ítélte meg, hogy Dürer a leghívebb megtestesítője a „germán typusnak”.<sup>78</sup> Arányelméleti érdeklődésében is – Gerevich beállításában –, a német szellem legfőbb ismertetőjegyei mutatkoznak meg: a „speculatív, pontos, rideg kiszámítás, erős akarattól, vasszorgalomtól és szívós kitartástól vezetve”.<sup>79</sup> Az olasz „kollégáknál”, pl. Albertinél – Gerevich szemében – mentségül szolgált, hogy humanisták voltak. Dürer azonban „nem humanista, de német volt” – hangzott a logikailag talán kissé erőtlén, de annál célzatosabb következtetés.<sup>80</sup> Ez magyarázta Dürer furcsaságait is: alkatilag annyira közel álltak hozzá az arányossági spekulációk, hogy azokat még a gyakorlatba is át kívánta ültetni, „amit a renaissance művészei meg sem kíséreltek” volna.<sup>81</sup> Művészete mégis felül tudott kerekedni az elméleteken, s ezzel Gerevich szerint bebizonyította, hogy „még nagyobb művész, mint amilyen nagy német volt”.<sup>82</sup>

Szempontunkból a Dürer-fejezet azért is érdekes, mert Gerevich az előbbiekkal vezette fel az arányelméletek 19. századi újjászületésével kapcsolatos központi fejtegetéseit. A 19. század

<sup>76</sup> Gerevich Tibor: *Az arányosság elméletének és alkalmazásának története a művészetben*. Budapest, 1904. 31. [különnyomat: *Athenaeum*, 13. 1904. 38–63., 318–354.]

<sup>77</sup> Uo.

<sup>78</sup> Gerevich 1904. i. m. 34. – vö.: Hans Belting: *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship*. Translated by Scott Kleager. New Haven – London, Yale University Press, 1998. 49–60 (*Art Historians and the „German Question”*).

<sup>79</sup> Gerevich 1904. i. m. 34.

<sup>80</sup> Uo.

<sup>81</sup> Uo.

<sup>82</sup> Uo.

elején ugyanis újra nagy számban tűntek fel – mintegy három évszázad után újra –, a Dürert követően eltűnt arányelméletek; és „valamennyi tisztán speculativ jellegű s csaknem kivétel nélkül német termék”.<sup>83</sup> Mégpedig olyanok, melyeknek, Gerevich szerint, ezúttal sem volt közük a művészet „szerves” életéhez. Gerevich a teóriák újbóli feltámadását – és e ponton természetesen visszautalt a Dürer kapcsán mondottakra –, ugyancsak a „német észjárás”, „ridegen számító jellemével” hozta összefüggésbe.<sup>84</sup> Részletesebben csak Zeising elméletével foglalkozott, „mert mindnyája egy kaptafa szerint való”.<sup>85</sup> Azt állapította meg róla, hogy bár első látásra „csakugyan megvesztegető”, de alaposabb vizsgálat után „szemfényvesztésnek bizonyul”.<sup>86</sup> Majd jelezte, hogy Henszlmann arányelméletét: a *Théorie des proportions*-t (1860) is itt, Zeisinggel és követőivel egy fejezetben kellene tárgyalnia, de mivel dolgozatában Henszlmann az egyetlen magyar, és elmélete kevésbé ismert, külön foglalkozik vele. A külön fejezet ellenére mégis azt közölte az olvasókkal – és itt kezd bezárulni a Dürer jellemzésével megkezdett kör –, hogy Henszlmann „[a]rányossági törekvéseiben tipikus németnek mutatkozik”, aki éppúgy hajlik „a gyakorlati érték nélküli, rideg, kiszámítás felé, mint amazok”.<sup>87</sup> Majd érezhető élvezettel sorolta azokat az élettrajzi adatokat, amelyek szerinte igazát bizonyítják. Henszlmann „bűnlajstroma” a következőkből állt: tősgyökeres felvidéki családból származott, csak eperjesi diák korában tanult meg magyarul, első irodalmi kísérleteit is németül írta, és mindvégig a francia kultúra rovására rokonszenvezett a német művészettel és tudománnyal. Ezek után – időnként szarkasztikus megjegyzések kíséretében –, hosszan ismertette Henszlmann építészeti aránytani számításait.<sup>88</sup> Végül, a disszertáció tizenöt oldallal korábban megkezdett gondolatmenetének lezárásaként, szó szerint is egy lapon említette Henszlmann-t Dürerrel: „A Dürer sajátlag német művészete pályája kezdetétől fogva erősen vonzza; metszeteit élete végéig szenvedélyesen gyűjti”.<sup>89</sup> Feltételezte, hogy Henszlmann ismerte Dürer arányelméletét is, és az buzdítólag hatott rá, amikor hasonló feladatra vállalkozott, illetve, hogy hasonló szellemi „conformitas” vonzhatta Stieglitz kutatásaihoz is. Lezárásul pedig mindehhez még annyit tett hozzá – és ez volt az addigiak közül a legsértőbb és legméltatlanabb –, hogy: „Annyi tény, hogy egy tipikus magyar egyenes, gyakorlati eszejárásával az ő helyén csakhamar belátta volna a hasonló irányú arányossági törekvések meddő voltát”.<sup>90</sup>

Pasteiner a dolgozatról jó pár évvel később, 1918-ban is azt közölte, hogy „[a] hivatalos bírálat annak idején dicsőítőleg nyilatkozott róla”.<sup>91</sup> A fentiek után nem csoda. A tanítvány dolgozatában ugyanis bárki elolvashatta, hogy majdnem hova jutott első professzora, Henszlmann kezei között a művészettörténeti tanszék. Ezek után már nem férhetett kétség ahhoz, hogy a történeti szempontot hirdető Pasteiner lehet csak jogosult és alkalmas a művészet (esztétikai spekulációktól mentes) történetét oktató budapesti katedrára.

Lezárásképpen talán érdemes megemlékezni a disszertáció – a „Henszlmann-szál” tekintetében – nem éppen „szeplőtelen” eredetéről is. Előzménye ugyanis, minden valószínűség szerint, Gerevichnek az a ma már nem fellelhető, *Henszlmann Imre művészeti elmélete* című esztétikai ér-

<sup>83</sup> Uo.

<sup>84</sup> Uo.

<sup>85</sup> Uo.

<sup>86</sup> Uo., 36.

<sup>87</sup> Uo., 46.

<sup>88</sup> Kontextusához vö.: Marosi Ernő: *Henszlmann Imre és Kassa városának ó német stílusú templomai*. (A Kassa városának ó német stílusú templomai. Rajzoló és magyarázó Dr. Henszlmann Imre. Pesten, 1846. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1996. kiadás kísérőfüzete, 1–26.)

<sup>89</sup> Gerevich 1904. i. m. 46.

<sup>90</sup> Uo.

<sup>91</sup> Pasteiner 1918. i. m. 219.

tekezése lehetővé tette, amellyel 1903-ban egyetemi pályadíjat nyert.<sup>92</sup> Talán nem tévedek, ha azt állítom, hogy Gerevich e köré írta, illetve Pasteiner e köré íratta meg – nem minden célzatosság nélkül –, a következő évben benyújtott disszertációt.

### II.3. Disszertációk a korszakfogalmakról

A módszertani tisztázást a korszakfogalmakkal kezdték. Az alábbi disszertációk mintegy „előkészítették” a terepet a következő alfejezetben tárgyalandók számára. Az „optikai irányt” követő értekezések ugyanis, szinte kizárólag, reneszánsz tematikájúak voltak, de ha általánosabb témát tárgyaltak is, az érvelésben a reneszánsznak, vagy egyes reneszánsz művészeknek – leggyakrabban Giottonak, Donatellónak és Michelangelónak –, kitüntetett hely jutott.

Pasteiner az 1902/1903-as tanév első és második félévében adta elő újra, hosszabb szünet után, a reneszánsz építészeti történetét. Aránylag rövid időn belül két doktori értekezés is született e tárgyban. Elsőként Neuschlosz Kornél doktorált 1903-ban a *Brunelleschi és Alberti*<sup>93</sup> című dolgozattal, majd 1905-ben Sztrachon Petronella adta be a *Leone Battista Alberti (Vázlat a XV. századi olasz irodalom és művészet közti különbségről)*<sup>94</sup> című értekezését.

A gyors egymásutánban kétszer is kiosztott Alberti-téma kapcsán – többször ilyen duplázásra nem került sor –, egy, a címekben foglaltaknál jóval általánosabb, de Pasteinert már jó ideje élenként foglalkoztató problémáról: a *reneszánsz (burckhardti) fogalmát* ért kritika ismeretéről és elsajátításáról kellett a jelölteknek számot adniuk.<sup>95</sup> Jacob Burckhardt nézeteinek bírálata egyike volt a különböző aporókból, újra és újra átbeszélte nagy, budapesti témáknak. Erre is Pasteiner egyetemi tanári *beérkezésében* lelhetjük meg a magyarázatot. Ugyanabban a hangsúlyos váltásban, amelynek eredményeként – a Henszlmann halála utáni években –, újragondolhatta az egyetemi művészettörténet-oktatás kérdéseit. Ennek eredményeként – leszámítva a Hampel halála után 1913–1914-ben vállalt helyettesítő órákat –, többé nem hirdetett antik témájú előadást. Ezt követően, egészen az 1910-ben bekövetkezett újabb pályafordulatig – amikor ismét csak meglehetősen váratlanul, a modern francia művészet szinte kizárólagos tárgyalására tért át –, másfél évtizedig a legnagyobb óraszámban a reneszánsz különböző aspektusairól adott elő. Ahogy 1875-től az antik előadások kötelező metodikai célzatú eleme a „Winckelmann-kritika” volt,<sup>96</sup> úgy az új tematikához a reneszánszt az antikvitás (íranti érdeklődés) „újzászületésével” magyarázó – elsősorban Burckhardt nevéhez kapcsolt – koncepció nem kevésbé módszeres bírálata járult. Ráadásul ugyanabból a pedagógiai célból: a történeti szempont kritikai érvényesítésének demonstrációjaként. Csakhogy, amíg a korai előadásokban – Winckelmann-nal illusztrálva –, a normatív esztétikai szemlélet elutasítása volt a cél, addig a reneszánsz „egyoldalúnak” mondott – Burckhardtnak felrótt – beállítása a történeti szemlélet másfajta mellőzéséről: a *fejlődéstörténet, a művészettörténeti*

<sup>92</sup> Dr. Pasteiner Gyula és Dr. Hampel József ny. r. tanárok véleményes jelentései Dr. Gerevich Tibornak, a Magyar Nemzeti Múzeum segédőrének magántanári képesítéséről „az olaszországi művészet története a XIII–XVII. századig” c. tárgyközből. Kézirat gyanánt. Budapest, 1911. 1. – Korach 1902. i. m. valószínűleg ugyanerre a pályázatra készült.

<sup>93</sup> Neuschlosz Kornél: *Brunelleschi és Alberti*. Budapest, [Szerző], 1903.

<sup>94</sup> Sztrachon Petronella: *Leone Battista Alberti. Vázlat a XV. századi olasz irodalom és művészet közti különbségről*. Budapest, [Szerző], 1905.

<sup>95</sup> Alapvető: Wallace Klippert Ferguson: *The Renaissance in Historical Thought*. Cambridge (Mass.), AMS Press, 1948. főleg: 195–252. (*The Burckhardian Tradition*). Újabb: Maurizio Ghelardi: Introduction. In: Jacob Burckhardt: *Italian Renaissance Painting according to the Genres*. Translation by David Britt and Caroline Beamish. Los Angeles, Getty Research Institute, 2005. 1–26.

<sup>96</sup> Erről: Gosztonyi 2006. i. m. 113–122.

evolúció hiányos ismeretéről tanúskodott. Pedig, ahogy Pasteiner 1886-ban megfogalmazta: „Ami különösen a művészeteket illeti, ha valahol, úgy annak körében *leginkább lehetetlen az ugrás*.”<sup>97</sup>

\*

Neuschlosz Kornél<sup>98</sup> 1903. június 24-én tett doktori szigorlatot művészettörténet főtárgyból és keresztény-archeológia, valamint érem- és régiségtan melléktárgyakból. A bölcsészkar előtt a zürichi politechnikumra járt, ezért doktori dolgozata címdalán is feltűntette a neve alatt, hogy „építész”. Ő volt az első olyan tanítvány, aki a reneszánsz-fogalom kritikáját adta.

Neuschlosz a korszakfogalmak általános bírálatával kezdte levezetését, amelyek „nem felelnek meg a terminus megkövetelte határozottságnak”.<sup>99</sup> A reneszánsz fogalmáról pedig úgy nyilatkozott, hogy „tudományosan szinte alig használható”.<sup>100</sup> A fő célpont Burckhardt és az általa adott reneszánsz-definíció volt. A fejlődéstörténet eszméjét valló „Pasteiner-tanszék” hallgatója leginkább az ellen tiltakozott, hogy Burckhardt a „középkor és a renaissance között tátongó úrt lát és nem találja meg a két kort összekapcsoló láncszemet”.<sup>101</sup> Az „összekapcsoló láncszem” megtalálása volt az egyik legfontosabb, általános célja a budapesti disszertációknak. Neuschlosz érvelése szerint Burckhardt csak az ókori művészet „újjaszületésének csodájával” tudta megmagyarázni a 15. és a 16. század művészetét, és azt is csak úgy, hogy a rajongásig szeretett olasz népet „félíg ókorinak” nyilvánította.<sup>102</sup> Ezután összefoglalta Burckhardt álláspontját. A római birodalom bukása után az ókor művészeete lassan „elszunnyadt”, ezért a középkort Burckhardt „barbárnak” tartotta,<sup>103</sup> csak az ókor irodalmának újrafelfedezése ébresztette fel álmából a középkort átalvó „nemzeti érzést, a latinságot”.<sup>104</sup> A Pasteiner-tanítvány, azon túl, hogy idegenkedett egy „csodával” magyarázni a reneszánsz (újja)születését, Burckhardt elképzeléseinek hátterében a történeti elfogulatlanság követelményének hiányát ismerte fel: „Annyira át van hatva az ókor nagyságától, hogy elfogult a középkor megítélésénél.”<sup>105</sup> A disszertáns ugyan elismerte, hogy az ókornak is lényeges szerepe volt a fejlődésben, de azért hozzátette, hogy „az idegen elemek értéke sem jelentéktelen”.<sup>106</sup> Neuschlosz következő megjegyzése szerint, pl. azért sem helyeselhető, hogy Burckhardt az olasz népet félíg-meddig „ókorinak” tartva, túlbecsülte az antikvitás szerepét, mert az olasz nép „a latin és a germán fajok keveréke, melynek hagyományai nem csak az ókorból, hanem a középkorból is származnak”.<sup>107</sup> Érdekes elgondolni, hogy ezek szerint a budapesti tanszéken a „néplélek” evolúciójában is hittek, nem csupán a művészet fejlődésében. Pasteiner és a tanítványok rendszerében a „néplélek” tehát nem konstans tényező, hanem a fejlődéstörténet – változásoknak is

<sup>97</sup> Pasteiner Gyula: A nemzeti elem a régi hazai művészetben. Pasteiner Gyula előadása a régészeti társulat 1886. február 23-ikán tartott ülésén. *Művészi Ipar*, 1. 1885/1886. [1886]. 319. (Kiemelés tőlem.) [továbbiakban: Pasteiner 1886a.] Pasteiner 1886-os előadásában egy ókori eredetű, Leibniztól, majd Darwintól elhíresült és Semper által is idézett fordulattal – „Natura non facit saltum” – koronázta meg evolúciós művészettörténeti fejtegetéseit. Vö. pl.: Charles Darwin: *A fajok eredete*. Ford. Mikes Lajos. Budapest, Magyar Helikon, 1973. 229., illetve Gottfried Semper: Ueber Baustile. [1869] In: Gottfried Semper: *Kleine Schriften*. Hrsg. Manfred, Hans Semper. Berlin – Stuttgart, Spemann, 1884. 401.

<sup>98</sup> Neuschlosz Kornélról: Gulyás 1939/2002. i. m. XIX.: 531. Neve több variációban is előfordul, leggyakrabban Neuschloss írásmóddal. Én a továbbiakban a doktori értekezése címdalán feltűntetett, és a szigorlati jegyzőkönyvi bejegyzésben is olvasható, Neuschlosz verziót használom.

<sup>99</sup> Neuschlosz 1903. i. m. 3.

<sup>100</sup> Uo.

<sup>101</sup> Uo., 7.

<sup>102</sup> Uo.

<sup>103</sup> Uo.

<sup>104</sup> Uo., 6.

<sup>105</sup> Uo.

<sup>106</sup> Uo., 7.

<sup>107</sup> Uo., 8.

kitett – része. Ez pedig tulajdonképpen nem más, mint a taine-i *race* – a *moment*-ra és a milióre is tekintettel lévő – darwinista olvasata. Ezek után Neuschlosznak sem maradt más hátra, mint jelezni: „Bármennyire általánossá vált Burckhardt ezen elmélete, napjai meg vannak számlálva.”<sup>108</sup>

Neuschlosz a Burckhardtot leváltó újabb generáció eredményei közül August Schmarsow könyvét, a *Barock und Rococó*t említette.<sup>109</sup> Egyetértően idézte, hogy „a renaissance egy pontosan meghatározott kor, mely elsősorban a középkort föltételezi, mely után következik, melyből kialakul, bármennyire is vele ellentétben állónak érzi magát.”<sup>110</sup> Neuschlosz úgy vélte, hogy ezen az alapon a további, az ókor hatását sem tagadó, „elfogulatlan búvárkodás dolga” a középkor továbbélésének felderítése, és annak megállapítása, hogy „dacára az ókori buzgóságnak”, a művészek nézetei és érzelmei, valamint a világi megrendelők és az egyház által kítűzött feladatok milyen mértékben maradtak „középkoriasak”.<sup>111</sup> Jelezte ugyanakkor, hogy van olyan, amiben Schmarsow is egyetértett Burckhardt-tal. Ez pedig az, hogy: „Az egyéniség föléledése a renaissance kornak alapvétele.”<sup>112</sup>

A disszertáció konkrét témája Brunelleschi és Alberti építészeti tevékenységének összevetése volt. Összehasonlításuk alapja – igen hasonló ahhoz, amit Rózsaffynak kellett kidolgoznia –, hogy bár „egy kornak gyermekei, de művészetükben nagy különbség választja el őket egymástól.”<sup>113</sup> Talán nem véletlen, hogy Pasteiner pont egy építészre osztotta, és pont a disszertációban kifejtett beállításban, a témát. A végkövetkeztetés szerint ugyanis Brunelleschi építészként a gyakorlat, míg Alberti az elmélet embere volt. Alberti irodalmi munkásságáról, mint „kútfőről”, már Meller is szólt,<sup>114</sup> Neuschlosz azonban, bár a teoretikus műveket szintén megemlítette, inkább Alberti tervezői gyakorlatában mutatta ki az elméleti (humanista) karaktert és állította alakját, illetve működését (ellentét)párba a kvázi kézművesként, ötvösként ábrázolt Brunelleschivel. Valószínűleg a szerző gyakorlati, építészti jártasságáról tanúskodnak a doktori értekezés olyan megjegyzései, mint pl. az egyik, tervrajzokról szóló: „a Pitti palota Brunelleschi halála után épült és a rustika kövek kimunkálása oly részlet, melyet a tervekben föltüntetni nem lehet, csakis a részletekben, ezeket azonban valószínűleg a művezető építész készítette.”<sup>115</sup>

\*

Igaz, hogy Sztrachon Petronella<sup>116</sup> csak 1905. február 25-én szigorlatozott a művészettörténet mellett német és magyar irodalomból, de az említett, részleges témaegyezés miatt – a kronológiát kissé felborítva – *Leone Battista Alberti (Vázlat a XV. századi olasz irodalom és művészet közti különbségről)* című disszertációját Neuschlosz dolgozata után tárgyalom.<sup>117</sup> Sztrachon egy lábjegyzetben hivatkozott is elődje értekezésére.<sup>118</sup>

A szerző már disszertációja első mondatában kijelentette, hogy a reneszánsznak az a meghatározása, amelynek alapjait Burckhardt vetette meg, és amely a legutóbbi időkig számos kö-

<sup>108</sup> Uo.

<sup>109</sup> Uo.

<sup>110</sup> Uo. – vö.: August Schmarsow: *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur.* Leipzig, S. Hirzel, 1897. 37–38.

<sup>111</sup> Neuschlosz 1903. i. m. 8.

<sup>112</sup> Uo., 9.

<sup>113</sup> Uo., 16.

<sup>114</sup> Meller 1898. i. m. 23–26.

<sup>115</sup> Neuschlosz 1903. i. m. 25.

<sup>116</sup> Sztrachon Petronelláról: Szinyei József: *Magyar írok élete és munkái* I–XIV. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1891–1914. XIII.: 1146.

<sup>117</sup> Sztrachon 1905. i. m.

<sup>118</sup> Uo., 39.

vetőre talált, „ma már nem látszik kielégítőnek”.<sup>119</sup> Ő is Burckhardt azon nézetét vitatta, hogy a reneszánsz az „ókori klasszikus művészet” újjászületése lenne.<sup>120</sup> Véleménye szerint ugyanis – és ez egy Pasteiner-tanítvány részéről komoly vád volt –, Burckhardt „merev elméleti rendszerességgel” határozta meg a fogalmat.<sup>121</sup> De a legfőbb baj, ezúttal is, a középkort érintő, feltételezett negatív elfogultsággal volt. Illetve azzal, hogy Burckhardt a középkor és a reneszánsz között „áthidalhatatlan űrt látott”, és úgy vélekedett, hogy „e két ellentétes pólus egymással sohasem érintkezhetik”.<sup>122</sup> Sztrachon Burckhardt nézőpontját a merev, egynézetű ókori szobrokhoz hasonlította, jelezve, hogy már akadtak olyan újabb gondolkodók, akik megkísérelték a reneszánszt „más és többféle álláspontból nézni”.<sup>123</sup> Ő maga ehhez a több nézőpontú kritikához kívánt hozzájárulni azzal, hogy kimutatta: a humanisták mesterséges kezdeményezései az ókor újraélesztésére, és a reneszánsz képzőművészet természetes fejleményei között, nincs ok-okozati összefüggés. A Giotto-tól elindított fejlődés azért tudott több évszázadig életképes maradni, mert a középkor szerves folytatásaként „gyökerei mélyen benyúl[t]ak a néplélekbe, tehát népies természetű” volt. Ezzel szemben a humanizmus „idegen oltványától” az irodalom jó időre elvesztette életképességét.<sup>124</sup> A 15. században e kettősséget Alberti pályafutásán demonstrálta. Megállapította, hogy Albertinek mint írónak és mint művésznek – önmagában egyesítve a nagy ellentmondást –, „kétféle a lelki világa”.<sup>125</sup> Íróként az ókor bűvöletében élt, elmerült irodalmi forrásaiban, de azokat sokszor felszínesen, üres szövegekben adta vissza; építészként viszont a középkortól a 15. századba „át szállott” hagyományok alapján állt, nem az ókor szellemében tervezett, azt csupán járulékos elemként idézte meg.<sup>126</sup> „Mikor ír, a klasszikai világot iparkodik ismételni; amit épít, az nem ismétlés”<sup>127</sup> – foglalta össze a Burckhardt cáfolatát szánt dolgozat végső tanulságaként.

Elméleti fejtegetéseiben Neuschlosz már 1903-ban jelezte, hogy a reneszánsz fogalmát sok újabb szerző, így pl. Schmarsow is, kiterjesztené a német művészetre;<sup>128</sup> ennek következményeivel azonban már nem ő, hanem az időrendben következő tanítvány, Takács Zoltán vethetett volna – ha a feladat megfelelt volna kutatói alkatának –, számot.

\*

Takács Zoltán<sup>129</sup> 1904. január 26-án szigorlatozott művészettörténetből, illetve magyar művelődéstörténet és magyar irodalomtörténet melléktárgyakból a *Schongauer szerepe Dürer fejlődésében* című disszertációval.<sup>130</sup> Azon kevesek közé tartozott, akik a disszertációban kidolgozott témával később is foglalkoztak: 1909-ben könyve jelent meg Dürerről,<sup>131</sup> illetve német nyelvű közleményével a nemzetközi Dürer-irodalomban is részt vett.

Dolgozatában Dürer tanulóéveinek új szempont szerinti megvilágítására vállalkozott: Schongauer szerepét kívánta hangsúlyozni, Wolgemut befolyása helyett, pályafutásában. Tárgyválasztását indokolva, a művészettörténeti szemlélet érettebbé válásával magyarázta, hogy egy-

<sup>119</sup> Uo., 3.

<sup>120</sup> Uo.

<sup>121</sup> Uo.

<sup>122</sup> Uo.

<sup>123</sup> Uo., 3–4.

<sup>124</sup> Uo., 5.

<sup>125</sup> Uo., 42.

<sup>126</sup> Uo.

<sup>127</sup> Uo.

<sup>128</sup> Neuschlosz 1903. i. m. 9.

<sup>129</sup> Felvinczi Takács Zoltánról, további irodalommal: Bincsik Mónika: Felvinczi Takács Zoltán (1880–1964). A magyar orientalista művészettörténet-írás megalapítója. *Enigma*, 17. No 62. 2010. 83–100.

<sup>130</sup> Takács Zoltán: *Schongauer szerepe Dürer fejlődésében*. Budapest, [Szerző], 1903.

<sup>131</sup> Takács Zoltán: *Dürer*. Budapest, Lampel, 1909. (Művészeti könyvtár)

egy művészpályának már nem csak a „klasszikus” csúcspontjai igénylik a figyelmet, hanem a kezdetek problémái is fokozott érdeklődést keltenek. Ezután – Pasteiner befolyásától sem mentesen –, felvázolta az elfogultságmentes, normatív szempontokat mellőző művészettörténet-írás jövőjét: „A modern művészettudományban [...] az egyes kiválóbb emlékekről szóló esztétikai fejtegetéseknek nincs jövőjük, a történelmi fejlődés mozzanatainak megismerése feleslegessé teszi azokat. A szoros értelemben vett élvezet helyett a megismerés tudatossága nyújt kárpótlást.”<sup>132</sup>

Érvelése két úton haladt. A számára szemlátomást fontosabb szálát követve – és a címben sugallt időkeretet kibővítve –, amellet érvelt (ritka esetként, a művek összevethetősége érdekében, illusztrációkat is mellékelte a dolgozatához), hogy Schongauer hatása nem csak Dürer korai *oeuvre*-jében, hanem egész pályafutásában kimutatható. Másrészt, nyilván Pasteiner elvárásainak megfelelően, és némiképp az Éber által elmondottakat is megismételve, a „germán faj” művészeti feladatáról – és annak történelmi stációiról – értekezett, egészen az azt mintegy beteljesítő Dürer felléptéig. A két szál végül, a konklúzióban összeért: „Ha Dürer a német festészetben be akarta tölteni a rá váró hivatást, nem a sors szeszélye által neki juttatott mesterre vagy mesterekre, hanem Schongauerre kellett támaszkodnia, mert ő volt az, ki az éjszaki művészetnek a rajzoló stílus megalapításával az új követelményeknek megfelelő irányt adott.”<sup>133</sup>

Takács dolgozata sok szempontból *atipikus* a Pasteinerhez írt disszertációk sorában. Konkret problémát oldott meg, viszonylag kevés általános kitérével. Ráadásul a kötelezően teljesített elméleti részekben is érződik a kényszeredettségek. Pasteiner a Dürer-értekezést, csakúgy, mint (Felvinczi) Takács későbbi munkásságát, elismeréssel említette még 1918-ban is, de valójában nem tudtak egymással mit kezdeni. Takács, annak ellenére, hogy egy teljesen súlytalan összefüggésben – a tanítványok közül úgy tűnik, hogy elsőként –, német fordításból, még Berensont is idézte,<sup>134</sup> Pasteiner szemében mindvégig a részletekben túlságosan elvesző, összefoglalásra képtelen kutató maradt.<sup>135</sup>

\*

Czakó Elemér<sup>136</sup> és a *Kolozsvári Márton és György XIV-ik századi szobrászok*,<sup>137</sup> több szempontból is kilóg a Pasteinerhez írt disszertációk sorából és csak jobb híján soroltam ebbe a fejezetbe.

Czakó 1904. december 20-án szigorlatozott művészettörténetből és keresztény-archeológiából, illetve magyar irodalomtörténet mellék tárgyakból. Ő írta az egyetlen, magyar vonatkozású dolgozatot Pasteinerhez. A disszertációknak ezt a jellemző hiányát emelte ki, az elmulasztott lehetőségek miatt, vádként, Elek Artúr is 1931-ben: „Ha tanítványai doktori értekezéseinek tárgyát nézzük, magyar művészeti vonatkozásút alig találunk közöttük. [...] Pasteiner föltűnésével megszokadt a régi magyar művészeti emlékek és a rájuk vonatkozó levéltári anyag kutatásának folyamata. [...] Hogy a mulasztás milyen jóvátehetetlen volt, azt igazán csak ma ítélni lehetjük meg, mikor a régi Magyarország művészeti kincses területei nagyjából elvesztek számunkra.”<sup>138</sup>

Czakó, értekezése nagyobb részében, a testvérpárral kapcsolatba hozható szobrokat, és a rájuk vonatkozó forrásokat tárgyalta, különös tekintettel, természetesen az – egyetlen fennmaradt – prágaira.<sup>139</sup> Czakó kijelentése, miszerint a műalkotás nem csak a művész „terméke”, hanem

<sup>132</sup> Takács 1903. i. m. 3.

<sup>133</sup> Uo., 35.

<sup>134</sup> Uo., 21. („Vasariról most is az a vélemény, hogy az olasz művészetnek hozzá hasonló kritikusa nincs”, kezdte – Berensonra hivatkozva –, a korabeli német nyelvű források bemutatását.)

<sup>135</sup> Ehhez vö.: Pasteiner 1918. i. m. 226–228.

<sup>136</sup> Czakó Elemérről: Gulyás 1939/2002. i. m. IV.: 1217–1221.

<sup>137</sup> Czakó Elemér: *Kolozsvári Márton és György XIV. századi szobrászok*. Budapest, [Szerző], 1904.

<sup>138</sup> Elek 1996. i. m. 188–189.

<sup>139</sup> A műhöz és irodalmához: Marosi Ernő: „Opus Imaginis Sancti Georgii” – A prágai Szent György-szobor itáliai vonatkozásai. In: Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, Akadémiai K., 1995. 86–123.

lényeges szerepet játszanak létrejöttében az anyagon túl azok a természeti és kulturális körülmények is, melyek között az alkotó él,<sup>140</sup> vezette be a dolgozat egy Pasteiner-tanítvány számára kötelezően teljesítendő részét. Értekezése végén ugyanis általános áttekintést közölt a keresztény szobrászat fejlődéstörténetéről. A kronológiailag megfelelő helyen, a 13. századi francia szobrászathoz érve (ő is) jelezte, hogy „meg van már benne a művészetnek az új népek szellemében való felújhdása, amit tévesen az antik újjászületésének értelmében reneszánsznak szokás nevezni”.<sup>141</sup> Fejtegetéseiben kiemelt szerepet juttatott a trecentónak: „A keresztény művészet evolúziójának további lépése Toscana földjén megy végbe.”<sup>142</sup> A fejlődés lényegét a bizánci művészettől és a gótikától való elszakadásban látta. Ezt hangsúlyozta következő megállapítása is, miszerint „Giotto közelebbi viszonyban van a szobrász Giovanni Pisanoval, mint festő elődjével – Cimabuével”.<sup>143</sup> Innét pedig már csak egy logikai lépés volt eljutni a (közbülső) konklúzióig: „Azaz a modern művészet nagyszerű fejlődése úgyszólván a szobrászat körében megy végbe.”<sup>144</sup> A Szent György-szobrot is ezen fejlődési sor részének tekintette és megállapította, hogy „[a] Kolozsváriak előadási módja Giotto felé mutat”.<sup>145</sup> Giottót a Szent Ferenc-téma ragadta ki a „bizánci sémákból”, mivel ahhoz új komponálási és előadási módot kellett kialakítania. Hasonló formateremtő feladat volt – Czakó szerint –, a magyar szent királyok ábrázolása is: „eszméjükhöz maguknak kell alkotni testet”, mivel nem élhettek kölcsönzésekkel.<sup>146</sup>

Czakó, az eddigieket magyarázva – és a továbbiakat előkészítendő –, újabb, ezúttal nemzet-karakterológiai, érvekkel hozakodott elő. A magyarok állítólagos józan öntudatára, harcias természetére és erős nemzeti érzésére hivatkozva közölte, hogy a magyar középkor művészete is e tulajdonságok miatt különbözik más népekétől; így pl.: „A magyarok istenházai nem cifrák, még színes ablakok sem hoznak misztikusságot bele.”<sup>147</sup> Ezért egy olyan „tösgyökeres” magyar szent ábrázolásánál, mint Szent László – „kiről ha lefejtjük az egyházi glóriát, hát egy igazi magyar dalia eszményképe áll előttünk” – „[ú]gyszólván a tárgy növel új művészetet”, akárcsak Giotto és Assisi Szent Ferenc esetében.<sup>148</sup> Ennek megfelelően Czakó, a Szent Györgyhöz képest, a következőképp jellemezte az elpusztult, lovas Szent László-szobrot: „Elképzelhetjük, mily hatalmas Szent László eredeti lovas szobra, mikor az őt 18 évvel megelőző *idegen nyelvű kiadása*, Szent György prágai szobra is korához képest mennyi haladást mutat.”<sup>149</sup>

\*

Freund Edit<sup>150</sup> 1909. június 16-án szigorlatozott művészettörténet mellett esztétika és filozófia melléktárgyakból *Az antik művészet jelentősége az olasz XV. századi festészetben* című doktori értekezéssel.<sup>151</sup> Freund dolgozatában – Czakóéval ellentétben – központi szerepet kapott a reneszánsz megjelenését az ókor újjászületésével összekapcsoló (Burckhardt-féle) nézetek bírálata. Ezzel kapcsolatos érvelésében két – a többi disszertáns által még nem kellően kiaknázott – szakirodalmi munkára támaszkodott. Egy Anton Springer-könyvfejezet (*Das Nachleben der Antike*

<sup>140</sup> Czakó 1904. i. m. 33–34.

<sup>141</sup> Uo., 35.

<sup>142</sup> Uo.

<sup>143</sup> Uo., 36.

<sup>144</sup> Uo.

<sup>145</sup> Uo., 37.

<sup>146</sup> Uo., 38.

<sup>147</sup> Uo.

<sup>148</sup> Uo.

<sup>149</sup> Uo. Kiemelés tőlem.

<sup>150</sup> Freund Editről: Gulyás 1939/2002. i. m. IX.: 686.

<sup>151</sup> Freund Edit: *Az antik művészet jelentősége az olasz XV. századi festészetben*. Budapest, [Szerző], 1909.

im Mittelalter)<sup>152</sup> és egy Louis Courajod-tanulmány (*Les véritables origines de la renaissance*)<sup>153</sup> megállapításait idézte, amikor a reneszánsz „tisztán »burckhardt«-i értelmét” kívánta az eddigieknél árnyaltabban megkérdőjelezni. Mivel – bocsátotta előre a végkövetkeztetést már a dolgozat elején – „majd látni fogjuk, lényegében a renaissance művészete nem közelítette meg jobban az ókori művészetet, mint az ú. n. legsötétebb középkor”.<sup>154</sup> A reneszánsz lényegének ugyanis – nagyrészt Courajod nyomán – nem az antik befolyást, hanem a „naturalismust” tartotta, születését a 12., legintenzívebb, legszínesebb periódusát a 15., csúcspontját és a végét pedig a 16. századba helyezve.<sup>155</sup>

Ebben a limitált, vagy a Freund által használt szóval: „distingvált”<sup>156</sup> értelemben kereste az antikvitás hatásának nyomait a 15. századi olasz festészetben. Jelenlétének három formáját állapította meg. Az elsőben a művészek csak motívumok, főleg archeológiai részletek visszaadására törekedtek. A második esetben a művész „saját romantikus képzelete termékét nézte antik művészetnek”.<sup>157</sup> A harmadik esetben pedig anatómiai tanulságokért és a mozgási képzetek kifejezésére, mintáért fordultak az ókorhoz.<sup>158</sup> Nem állapított meg tiszta típusokat, de az első kategóriában (vitatott szakirodalom alapján) pl. Mantegnát, a másodikban Botticellit, míg a harmadikban Signorellit tartotta érintettnek.

A disszertáció következő fejtegetésében Mantegna és az antikvitás viszonyát elemezte. Úgy látta, hogy Mantegna – bár az elsővel kapcsolatban keveredett gyanúba –, egyik csoportba sem sorolható be maradéktalanul. Berenson nézőpontját, miszerint Mantegna formavilága teljesen az antiktól lenne levezethető – nem véletlenül –, határozottan vitatta.<sup>159</sup> E tekintetben először Kristeller 1901-es monográfiájára hivatkozott,<sup>160</sup> majd valamivel később, a következő, ugyancsak a szakirodalom megosztottságát jellemző mondathoz – „Az egyik szerint Mantegna antik, a másik szerint igen távol áll az antiktól”<sup>161</sup> – tartozó jegyzetben az első véleménynél Berensonhoz, míg a második kapcsán Pasteiner 1901-es *Mantegna*-esszéjéhez<sup>162</sup> utalta az olvasót. Pasteiner ugyanis 1901-ben, az Országos Képtárban tartott előadásában, művészetét magyarázva, úgy ábrázolta Mantegnát, mint „akiben küzdelmes germán lélek lakozott”.<sup>163</sup>

Nem egyértelmű Freund disszertációjának viszonya Aby Warburg 1893-as értekezéséhez (*Sandro Botticelli két festménye: a Vénusz születése és a Tavasz. Az olasz kora reneszánsz óorképéről*).<sup>164</sup> Freund ugyan nem hivatkozott a Botticellit tárgyaló oldalakon Warburgra, viszont a probléma beállítása, és a két érvelés elemei, nagyfokú hasonlóságot mutatnak. Freund ugyanazokat

<sup>152</sup> Anton Springer: Das Nachleben der Antike im Mittelalter. In: Anton Springer: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. 2. verm. und verb. Aufl. Bonn, A. Marcus, 1886. 1–40.

<sup>153</sup> Louis Courajod: *Les véritables origines de la renaissance*. *Gazette des Beaux-Arts*, 37. 1888. 21–36.

<sup>154</sup> Freund E. 1909. i. m. 8.

<sup>155</sup> Uo., 14.

<sup>156</sup> Uo., 13.

<sup>157</sup> Uo., 38.

<sup>158</sup> Uo.

<sup>159</sup> Vö.: Bernhard Berenson: *The North Italian Painters of the Renaissance*. New York, G. P. Putnam's Sons, 1907. 24–50. (*Mantegna and the Antique*).

<sup>160</sup> Paul Kristeller: *Andrea Mantegna*. Translated by Arthur Strong. London, Longmans, 1901. Pasteiner is hivatkozott rá „utólag”. Vö.: Pasteiner Gyula: *Mantegna. Budapesti Szemle*, 29. évf. 106. köt. No 294. 1901. 334–358. (Különlenyomat) példányát – a 11. oldalon Pasteiner kézírásával – az ELTE Művészettörténeti Intézet könyvtárában: ltsz. 1096., a régi: „Leltár 1276. II. 86”.

<sup>161</sup> Freund E. 1909. i. m. 39.

<sup>162</sup> Pasteiner 1901. i. m.

<sup>163</sup> Uo., 27.

<sup>164</sup> Aby Warburg: *Sandro Botticelli két festménye: a Vénusz születése és a Tavasz. Az olasz kora reneszánsz óorképéről*. Ford. Adamik Lajos. In: *Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Szerk. Széphelyi F. György. Budapest, Balassi, 1995. 7–63.

a képeket elemezte, mint Warburg (valamint a címbe felvett kettő mellett pl. a *Rágalom* címűt is), és ugyanúgy „a széltől lobogó ruhákat”, a „formák izgatott hullámzását” említette a sajátos Botticelli-féle „antik” jellemzőiként, mint az 1893-as szöveg, továbbá az irodalmi forrás: Poliziano is szóba került.<sup>165</sup>

Végkövetkeztetésében azonban jóval hagyományosabban nyilatkozott, mint a Botticelli-antik-viszonyt adottságként kezelő, azt mintegy „belülről” leíró Warburg. Nagy a különbség, és pont e tekintetben, Warburg és Freund „hozzaállításában”. Warburg ugyanis az olasz kora reneszánsz óorképéről kívánt értekezni, Freund viszont az antik művészet jelentőségéről a 15. századi olasz festészetben. Pasteiner-tanítványként ezt csakis *nem-lényeginek* ábrázolhatta, ellenkező esetben szembekerült volna a tanszéki disszertációk Burckhardt-kritikára hangolt (evolúcióra és nem újjászületés-képzetekre épített) reneszánsz-definíciójával. Ezért célja sem lehetett más, mint kimutatni, hogy nem az „igazi” antikvítás jelent meg az elemzett művekben; sőt – Freund szerint – a művész részéről még valódi szándék sem volt a felélesztésére: „Talán Botticelli maga azt hitte, hogy antik, mert hisz’ halvány sejtelve sem volt az antik művészet lényegéről s igazán sohasem akarta az antik művészetet fölélesztetni.”<sup>166</sup> Ezért Freund – az antikvítás régészetiileg megragadható „lényegének” álláspontjából –, vitába szállt Botticelli „antikjával”. A *Rágalom*ról írta: „Mennyire ellenkeznek az ókori művészet elveivel ezek a szertelenül izgatott taglejtések, nyugtalanul lobogó ruhák és a drámai szenvedélyig fokozott hangulat. Soha Botticelli nem volt távolabb a görög szellemtől, mint éppen ebben az alkotásában.”<sup>167</sup> Ezért összefoglalóan, mint „a legnagyobb mértékben anti-hellenisztikus művésztől”<sup>168</sup> nyilatkozott róla.

Az előbbieket miatt viszont már az sem annyira lényeges, hogy Freund ismerte-e Warburg munkásságát.<sup>169</sup> Pasteiner a művészettörténeti kongresszusok titkári tisztét betöltő Warburgot akár személyesen is, de látásból biztos, hogy ismerte. Mindenesetre, három évvel később, Pasteiner szekcióelnökként vett részt azon az 1912-es római kongresszuson, amelynek egyik előadása – az október 19-ei plenáris ülésen –, a ferrarai Palazzo Schifanoia asztrológiai ábrázolásait tárgyalta.<sup>170</sup>

Nem sokkal a disszertáció megvédése után, 1910-ben jelent meg Freund *Művészet és szociológia* című tanulmánya a *Huszadik Században*.<sup>171</sup> Kissé furcsa helyet választott a publikációra, sőt az sem kevésbé meglepő, hogy a szerkesztőség az amúgy a folyóirat profiljába vágó, de kissé meghökkenítő álláspontot képviselő írást egyáltalán közölte. Freund ugyanis cikkében azt fejtegette, hogy a két tudomány kapcsolata csak a szociológia számára lehet fontos, a művészettörténet számára a szociológiai szempont legfeljebb „érdekes, de nem lényeges”, mivel „[g]azdasági és társadalmi tényezőkből magyarázni művészeti problémákat, művészeti fejlődéseket, szinte abszurdummal határos”.<sup>172</sup> Az össze nem illés alapvető okát a két diszciplína tárgyának és kutatási módszertanának különbségében látta. Úgy vélte, hogy amíg a „gazdasági igazságok általános érvényűek és bebizonyíthatók”, addig „[a] legtöbb műtörténelmi probléma többé-kevésbé nyitott kérdés marad, melyet a legkritikább esetben lehet csak véglegesen [...] megoldani”.<sup>173</sup> Ebben az

<sup>165</sup> Freund E. 1909. i. m. 31–32., 34.

<sup>166</sup> Uo., 30.

<sup>167</sup> Uo., 34.

<sup>168</sup> Uo., 33.

<sup>169</sup> A realitásokhoz, vö. pl. Michael Podro: *The Critical Historians of Art*. 5. ed. New Haven – London, Yale University Press, 1991. 52–177. [továbbiakban: Podro 1991a.] Warburgról és Warburgtól a közelmúltban magyarul: *Aby Warburg (az Enigma, 12. No 46. 2005-ben, Rényi András szerkesztésében megjelentetett száma).*

<sup>170</sup> *X. Congresso Internazionale Storia dell'Arte*. Roma MCMXII. 15 ottobre – 24 ottobre. Roma, Unione, 1912. 23. Gerevich a kongresszusról: Gerevich Tibor: A római nemzetközi művészettörténeti kongresszus. *Művészet*, 12. 1913. 138–143.

<sup>171</sup> Freund Edit: *Művészet és szociológia. Huszadik Század*, 11. 1910. 130–133.

<sup>172</sup> Uo., 131.

<sup>173</sup> Uo., 132.

értelemben határozta meg végül – nagyjából Pasteiner szellemében –, a művészettörténeti kutatás *metodikai önelvűségét* is, amikor a művészettörténész feladatát a következőképp definiálta: „Meg kell látnia a művészeti célt és akarást a maga teljes elszigeteltségében.”<sup>174</sup>

1911-ben egy kis tanulmányt jelentetett meg *Beato Angelico mint tempera- és fresco-festő* címmel a *Budapesti Szemlében*.<sup>175</sup> A firenzei San Marco-kolostorban járva azt tapasztalta, hogy Fra Angelicóban művészi „kettősség” lakozott, amennyiben táblaképei és freskói „[e]gészen más hangon szólal[na]k meg”.<sup>176</sup> Freund szerint ez a „kettős művészi látás” szokatlan helyet biztosít számára a művészettörténetben, mivel kevesen vannak, akik egyszemélyben voltak kiváló táblakép- és freskófestők.<sup>177</sup> Nem akart azonban – még mindig jó tanítványként – értékelni, csak a jelenséget kívánta leírni és megvilágítani. Igaz, közölte: a Fra Angelicóban rejlő „nagyobb szabású művészember” volt az, aki a freskókat festette, de ezt (állítólag) nem értékítéletnek szánta.<sup>178</sup> Egyvalamiben azonban – mégpedig nem is jelentéktelen kérdésben –, határozottan eltért Pasteinertől: Fra Angelicónál és a vele összehasonlított Perugino műveiben is a „tér fenséges mélység[ét] és a háttér végtelenség[ét]” konstata<sup>179</sup>ta, míg egykori professzora – legalábbis 1906-ban – úgy nyilatkozott, hogy „Beato Angelico a leki élet kifejezője. [...] A természeti gondolat nem eleme.”<sup>180</sup>

Ugyancsak „kettősséget” vizsgált egy következő, 1913-as cikkében, a *Dekoratív és naturalisztikus művészetben* is.<sup>181</sup> Amellett érvelt, hogy a kettő – bár mindkettő kiindulópontja a természet –, alapvetően „két nagy, külön élet mozgása”; bármiféle közeledésük csak zavart okozhat, differenciáltságuk viszont „művészeti maximumot” jelent.<sup>182</sup>

\*

A bölcsészdoktori szigorlatok jegyzőkönyve alapján Barát Béla<sup>183</sup> dolgozata, a *Szerkezet és forma Délfranciaország román építészetében* volt az utolsó Pasteinerhez írt disszertáció.<sup>184</sup> Barát 1914. március 23-án doktorált művészettörténet fő tárgyból, valamint klasszika-archeológia és a keleti népek ókori története melléktárgyakból. Nem is annyira a tanítvány szempontjából érdekes, mint inkább a Pasteiner által bejárt útra tekintve szimbolikus, hogy utolsó, nála doktoráló hallgatóját a kollokviumon újra, és egyben utoljára – Hampel halála miatt, megbízott helyettesítő-tanárként –, a művészettörténet mellett, klasszika-archeológiából is levizsgáztatta.

Barát disszertációjának felépítése jól példázta, hogy Pasteiner a témák milyen megközelítését várta el a doktoráló tanítványoktól. Ennek bemutatására az 1914-es dolgozat különösen alkalmas. Barát ugyanis, a hallgatók közül egyedüliként, az első oldalon rövid áttekintést adott értekezése fejezeteiről. Az ott bemutatott „keretes” szerkezet, kisebb-nagyobb variációkkal, majdnem mindegyik korábbi disszertációt is jellemezte.

Az első fejezetben röviden ismertette a dél-franciaországi építészet történetét a román korig, különös tekintettel a „rómaiságra”, majd bővebben a román kori építészet emlékeit, melyek legfőbb ismertetőjegye a „gallo-római” vonás. A második, a harmadik és a negyedik fejezetben tárgyalta a régió építészetének szerkezeti és formai kérdéseit, a dongaboltozatoktól a kapuzato-

<sup>174</sup> Uo., 133.

<sup>175</sup> Freund Edit: Beato Angelico mint tempera- és fresco-festő. *Budapesti Szemle*, 39. évf. 147. köt. No 417. 1911. 411–416.

<sup>176</sup> Uo., 411.

<sup>177</sup> Uo., 412.

<sup>178</sup> Uo., 413.

<sup>179</sup> Uo., 415.

<sup>180</sup> Pasteiner Gyula: *A festészet*. Hat előadás. Népszerű Főiskolai Tanfolyam 1906/7. I. sorozat LIII. syllabus. Budapest, 1906. 6.

<sup>181</sup> Pikler-Freund Edit: Dekoratív és naturalisztikus művészet. *Művészet*, 12. 1913. 37–39.

<sup>182</sup> Uo., 39.

<sup>183</sup> Barát Béláról: Gulyás 1939/2002. i. m. II.: 363–364.

<sup>184</sup> Barát Béla: *Szerkezet és forma Délfranciaország román építészetében*. Budapest, Franklin, 1914.

kig. Majd lezárásként, az ötödik fejezetben a francia és az olasz nép „művészeti érzése” közötti különbséget vizsgálta. Arra a következtetésre jutott, hogy a franciák „abszolút dekoratív művészeti akarása” – a francia „művészi lélekben gyökerezve” –, alapvetően eltért az olaszokétól.<sup>185</sup> Nyilván a kezdő és a záró fejezetek elégitették ki Pasteiner „általános jellemzésre” vonatkozó igényeit, a középső három pedig – a részben építész – Barát Béla érdeklődését és elmélyült, főleg a francia szakirodalomra vonatkozó olvasottságát tükrözte.

Barát disszertációjából (is) kiderült – emiatt tárgyalom a reneszánszsal kapcsolatos fogalmi problémák között –, hogy az ókornak nem kellett a reneszánszban újjászületni, az ókori, latin gyökerű, olasz „néplélek” ébredése folytán, ahogy Burckhardt gondolta, hiszen *továbbélése* a francia román kori építészetben is kimutatható.<sup>186</sup> Ráadásul egy, az olaszétól eltérő francia „faji sajátosság, a *qualité de race*” teremtő erejéből és önképére formálva: „Arles kapuján a római habitus az antik typustól merőben különböző alakokat takar. Arles és Saint-Gilles szobor-alakjai egyúttal Mistral emberei; ma is ott élnek a Rhône völgyében, a Crau pusztáján és Camargo szigetén, és mennyire mások, mint az antik szobrászati és a középkori olasz művészet meglevenedett alakjai, Toscana és a Campagna népe!”<sup>187</sup>

## II.4. Az „optico subjectiv”-módszer disszertációi

Gerevich Tibor nevezte „optico-subjectiv”-nek<sup>188</sup> vagy egészen egyszerűen csak „optikainak” azt az – ennyire azért nem egységes – irányzatot, amelynek fő teoretikusait és művészettörténészeit Konrad Fiedlerben, Adolf Hildebrandban, Alois Rieglben, Bernard Berensonban, August Schmarsow-ban, illetve Heinrich Wölfflinben látta.<sup>189</sup> „Ez áramlatnak itthon is vannak követői” – jelezte 1915-ben,<sup>190</sup> és valóban, amint azt az alábbiakban megpróbálom bemutatni, a budapesti disszertációk egy idő után kezdtek feltűnően – még az eddig tárgyaltaknál is jobban –, „hasonlítani” egymásra, illetve a téma, valamint a „módszer” fölött bábáskodó professzorra. Az 1931-ben megtartott *Pasteiner Gyula emlékezete* című emlékbeszédében „a” tanítvány Gerevich erről a tapasztalatáról is beszámolt: „Az újabb mozgalmak közül a müncheni Fiedlertől és Hildebrandtól felvett és az amerikai Berensontól stílusfejlődésileg tovább fejlesztett optikai irány kapta meg leginkább, s vezette, a tudományos meggyőződéseiben az egyoldalú túlzásoktól sem visszariadó

<sup>185</sup> Minden eddigi: Barát 1914. i. m. 5.

<sup>186</sup> Az összevetést már nem is az itáliai XV. és XVI. századi művészet, hanem a XII–XIII. századi „protoreneszánsz” (Burckhardt) vagy „román reneszánsz” (Dehio) művészet példáit használva ejtette meg. Barát 1914. i. m. 14.

<sup>187</sup> Uo., 53.

<sup>188</sup> Gerevich Tibor: Francesco Malaguzzi Valeri: La corte di Lodovico il Moro, La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento. Milano. Ed. Hoepli. Vol. I. La vita privata. (1000 illustrazioni, 40 tavole.) 1913. – Vol. II. Bramante e Leonardo da Vinci. (700 illustrazioni, 20 tavole.) 1915. [recenzió] *Archaeologiai Értesítő*, 35.. 1915. 181–192. (Különlenyomat is). 182.

<sup>189</sup> A kérdést monografikus részletességgel tárgyalja: Harry Francis Mallgrave – Eleftherios Ikononou: Introduction. *Empaty, Form, and Space. Problems in German Aesthetics 1873–1893*. Ed. Julia Bloomfield, Kurt W. Foster, Thomas F. Reese. Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994. 1–85. Klasszikus feldolgozása: Podro 1991a. i. m. 61–151. – vö. még: Michael Podro: Are works of art provisional or canonical in form? Fiedler, Hildebrand and Woelfflin. *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. 1991. i. m. 405–413. [továbbiakban: Podro 1991b.]

<sup>190</sup> Gerevich 1915. i. m. 182. – vö.: Marosi Ernő: Utószó. In: *A magyar művészettörténet-írás programjai*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, Corvina, 1999. 343.: „A személyes ellentétek gyakran tudományos felfogások különbségeiben fogalmazódnak meg. [...] A nemzetközi szinten is jól értelmezhető, kifejezőeszközként kiválóan használható nézeteltérésekről van szó, amely a stílustörténet és a stíluskritika, »általános művészettudomány« és konzervatív művészettörténet-írás, a wölfflini »nevek nélküli művészettörténet« hívei vagy morellianus meggyőződésűek és »Kennek«, s egyáltalán wölfflinianusok, Schmarsow-hívők, Wickhoff-, Riegl-, Dvořak-tanítványok ellentétéként fogalmazódnak meg.”

*Pasteinert* már-már a személy nélküli művészettörténet módszerére, amivel azonban irodalmilag nem, csak előadásában kísérletezett.<sup>191</sup>

A tanítványok közül elsőként Éber Lászlónál regisztrálható az „irány” ismerete. Éber a szigorlat után, az 1895/1896-os tanévet a Pasteiner ajánlásával elnyert állami ösztöndíjjal, Schmarsow tanítványaként, a lipcsei egyetemen töltötte. A következő évben pedig, további művészettörténeti kutatások céljából, Olasz-, illetve Franciaországba utazott. Új, részben Schmarsow hallgatójaként megismert, elméleti jellegű olvasmányélményeiről 1898-ban, *Képzőművészeti újabb elméletek* címmel számolt be – Hildebrandot, Max Klingert, Schmarsow-t ismertetve –, a *Budapesti Szemlében*.<sup>192</sup>

Bevezetőjében – a Pasteinertől tanultak értelmében – arról írt, hogy bár a művészettörténet tudományos irodalma egyre nő, és sok megbecsülhetetlen „anyaggyűjtemény” áll már a kutatás rendelkezésére, de ezek nem felelnek meg a „minden valóban történeti munkával szemben” táplált követelményeknek.<sup>193</sup> „Az anyag megvan, csak az éltető szikra hiányzik belőle” – írta, a már nem éppen járatlan (budapesti) úton haladva. Majd feltette a kérdést, hogy akkor vajon hol kell az éltető elemet keresni. „Az esztétikában” – érkezett a csak első látásra meghökkentő válasz.<sup>194</sup> Éber természetesen nem a „rég” elméleti esztétikákra gondolt, hanem egy szokatlan forrásból táplálkozó, de német nyelvterületen – és az ottani egyetemeken – hódító újra: „A psychophysika, az a modern tudomány, amelyben a psychologia föltámadt halottaiból, adott új életet az esztétikának is.”<sup>195</sup> Két példaadó nevet említett, Fechnerét, a pszichofizikai esztétika atyját és Helmholtzét, aki a „festészet optikájáról” írt értekezést. A nyomukban támadt újabb irodalom pozitív, módszertani következményeként említette, hogy az esztétika már nem zárkózik el a modern pszichológiai kutatás eredményeitől.<sup>196</sup>

Az első ismertetett könyv a Firenzében élő német szobrász, Adolf Hildebrand *Das Problem der Form in der bildenden Kunstja* (1893) volt.<sup>197</sup> Éber a következőképp mutatta be a szerzőt: „Igazi szobrásszal van dolgunk, akinek egész elmélete a tér és a forma megismerése és az ebből származó képzetek föltételein alapul.”<sup>198</sup> Majd nagy vonalakban ismertette Hildebrand teóriáját. A legalaposabban a kötet fejtegetéseinek alapját adó közelnézeti és távolnézeti képalkotás-problémát vizsgálta. Éber ezek lényegét a következőben látta: „A képzőművészet legfőbb rendeltetése, hogy a térnek és a formáknak [...] egységét világosan ábrázolja: a szobrász, mikor mintáz vagy farag, a közlőről való látásból, a tapintásból indul ki, de egységes, távolról, közvetlenül csak két kiterjedésben ható képet akar előidézni, a festő ellenben közvetlenül egy síkban dolgozik, de midőn formaérzékünkre hat, a szemünk mozgatása által nyert tapasztalatainkban bízük.”<sup>199</sup> Éber Hildebrand nagyfokú művészi idealizmusának megnyilatkozását látta a térképzetekről kifejtett gondolatokban is.<sup>200</sup> Külön megemlítette a – Pasteinerhez írt disszertációkban később nagy szerepet játszó – relief-fejezetet is, az alapsíkok és a festőiség problémájával együtt.<sup>201</sup>

<sup>191</sup> Gerevich Tibor: Pasteiner Gyula emlékezete. (Felolvasatott a M. T. Akadémiának 1931. évi május hó 18-án tartott összes ülésén.) *A Magyar Tudományos Akadémia elhunyt tagjai fölött tartott emlékbeszédek*, XXI. 17. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1933. 23. Kiemelés tőlem.

<sup>192</sup> Éber László: *Képzőművészeti újabb elméletek*. *Budapesti Szemle*, 26. évf. 94. köt. No 256. 1898. 22–47.

<sup>193</sup> Uo., 23.

<sup>194</sup> Uo.

<sup>195</sup> Uo.

<sup>196</sup> Uo., 23–24.

<sup>197</sup> Adolf Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben*. Wilde János fordítása. Budapest, Poltzer Zs. és fia, 1910. (Modern könyvtár, 15.)

<sup>198</sup> Éber 1898. i. m. 25.

<sup>199</sup> Uo., 26.

<sup>200</sup> Uo., 26–27.

<sup>201</sup> Éber 1898. i. m. 28. – vö.: Hildebrand 1910. i. m. 35–44.

A másik ismertett „művészelmélet” Max Klinger broszúrája, a *Malerei und Zeichnung* (1891) volt.

A harmadik könyvet August Schmarsow írta: a *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* a szerző 1893. november 8-án Lipcsében felolvasott egyetemi székfoglaló értekezése volt.<sup>202</sup> Ennek 1894-es kiadását ismertette Éber, aki a beszéd elhangzását követő évben, az 1895/1896-os tanévben lett a hallgatója. A könyvismertetésben tulajdonképpen számot adott arról is, amit Schmarsow-tól tanult: „Minden művészet az ember psychophysikai szervezetében gyökeredzik. A modern aesthetikai kutatás ezért csak úgy vezethet célhoz, ha a régi, speculativ jellegű aesthetika »fölülről«, Fechner empirikus aesthetikája »alulról« kiinduló magyarázatát »belülről«, a művészi alkotás és aesthetikai élvezet lelkünkben fészkelő föltételeiből kiinduló, genetikus magyarázattal helyettesítjük.”<sup>203</sup> Éber Schmarsow füzetében elsősorban a feladatnak az építészetre alkalmazott világos kifejtését és a követendő út szabatos kijelölését dicsérte. Majd összefoglalta elméletét: „A három kiterjedésű, határolt tér psychologiai hatásában [...] találja Schmarsow minden építészeti alkotásnak alapját.”<sup>204</sup> A tér tudatán kívül az emberi test (függőleges) alkata a másik meghatározó tényező. Az ember ugyanis mindenhez, így az építészeti (tér)alkotáshoz is, önmagáról veszi a mértéket.

Ráadásaképpen Schmarsow egy újabb könyvét, a *Zur Frage nach dem Malerischen* is ismertette (1896).<sup>205</sup> A „festőit”, a „festőiséget” általában, a régivel szemben, a modern művészet fő vonásaként szokták számon tartani – kezdte a könyv bemutatását Éber. Ennek értelmében beszélnek festői szobrászatról és építészetről is, anélkül, hogy tisztában lennének „kifejezésük valódi értelme felől”.<sup>206</sup> Schmarsow könyve a „festői” jelentését történetileg világítja meg, miközben az előző munkájában kifejtett elméletet a festészetre – a tér, a fény és a színek, valamint és legfőképp: az „optikai egység” problémájára – alkalmazza.<sup>207</sup>

Éber a cikk végén újra jelezte, hogy a művészet történetének is megvan a maga története, és „csak fejlődésének legújabb phasisa keltheti föl bennünk azt a reményt, hogy rendeltetése megvalósításának helyes útjára tért”.<sup>208</sup> Röviden, pár sorban át is tekintette a diszciplína történetét. Úgy látta, hogy a régi, „önálló tudomány nevét meg nem érdemlő” művészettörténet-írás még nem állt egyébből, mint életrajzok gyűjteményéből, valamint egyes műalkotásokat érintő szubjektív, és inkább költői, mint tudományos leírásokból. Ezt a kezdeti szakaszt követte a pozitívizmus kora, Taine szellemes, „de talán túlbecsült és félreértett” milióelméletével, amely a művészet fejlődésének magyarázatát az etnográfia és a művelődéstörténet szempontjainak túlzó dominanciájával torzította el.<sup>209</sup> Közben „[a] művészi szempont háttérbe szorult[.]”<sup>210</sup> Éber szerint ezért az új elméletek legfőbb eredménye a tisztán művészi szempont újbóli érvényre juttatása. A cél pedig: „a művészettörténet végleges felszabadítása.”<sup>211</sup>

Pasteiner a nemzetközi művészettörténeti kongresszusok résztvevőjeként, személyesen is ismerte Schmarsow-t és a „bécsi iskola” tagjait. Hildebrand 1893-as és Schmarsow 1894-es köny-

<sup>202</sup> August Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig, Hiersemann, 1894.

<sup>203</sup> Éber 1898. i. m. 38.

<sup>204</sup> Uo., 39.

<sup>205</sup> August Schmarsow: *Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung*. Leipzig, S. Hirzel, 1896.

<sup>206</sup> Éber 1898. i. m. 43.

<sup>207</sup> Uo., 45.

<sup>208</sup> Uo., 46.

<sup>209</sup> A Taine-kritika forrása is Pasteiner. Vö.: Pasteiner 1875. i. m. 34., 40. jegyzet. Pasteiner egyik „alapmondata”, miszerint „a művészet történetében az elvont elméletek egyáltalán nem használhatók”, az eredeti kontextusban elsősorban Taine-re vonatkozott, és ennyiben nem nélkülöz némi – Pasteinerre jellemző – (látszat) ellentmondást sem: amellet, hogy gyakran kritizálta, és tanítványaival is megbíráltatta, valójában a milióelmélet (részben újabb variációiban), mindvégig egyik alapvető szempontja maradt saját és tanítványai elemzéseinek.

<sup>210</sup> Éber 1898. i. m. 47.

<sup>211</sup> Uo.

vei pedig nemcsak, hogy nem voltak nehezen hozzáférhető olvasmányok, de mindkettő „legmagasabb szintű” művészettörténeti recepciójáról is meghökkentően korai adat tudósít: már az 1894-es kölni kongresszuson elhangzott egy előadás – *Vortrag des Herrn. Dr. Fr. Carstanjen (München) über Kunstbetrachtung und neue Ästhetik* –, amelyben az előadó Hildebrandra és Schmarow-ra is hivatkozott.<sup>212</sup> A kongresszuson Pasteiner és Pulszky Károly is részt vettek.

Érdekes, hogy az új olvasmányok – részben már hivatkozások formájában is megjelenő – ismerete a legkorábbi tanítványoknál mutatható ki először. Meller 1904-ben jelentette meg, hat évvel azután, hogy 1898-ban Pasteinernél doktorált, *A művészetről* című tanulmányát.<sup>213</sup> Közben Rómában is járt, illetve – és szempontunkból ez a fontosabb –, korábban a budapesti egyetem mellett, Berlinben is tanult. Az írás tulajdonképpen recenzió Lyka Károly *Kis könyv a művészetről* (1904) című kötetéről.<sup>214</sup> Csak részben tartozik témánkhoz, de a (későbbi) tanítványok és a Pasteiner–Meller-viszony szempontjából sem érdektelen,<sup>215</sup> ahogy Meller a cikkét kezdte. Először ugyanis röviden tájékoztatta az olvasókat Lyka korábbi, az 1890-es évek elején kibontakozó irodalmi munkásságáról. A korai tanulmányok közül kettőről azt az elég szerencsétlen megjegyzést tette – jöllehet bibliográfiai adatai helyesek voltak –, hogy „az Athenaeumban, a kevésbé sikerült művészet-irodalmi termékeknek egyik lerakódó helyén” láttak napvilágot.<sup>216</sup> A probléma csak az volt, hogy az akadémiai folyóirat első kötetében Pasteiner is publikált (mégpedig ugyanabban, amelyekben a Meller által idézett két Lyka-írásból az első olvasható).<sup>217</sup> A későbbiekben pedig – nyilván a professzor szerkesztőségi befolyásától sem függetlenül –, a filozófiai és államtudományi közlönyben sorban jelentek meg a tanítványok disszertációi. (Az *Athenaeumból* származó különlenyomattal doktorált, többek között, Gerevich, Kenczler Hugó, Alexander Magda és Freund Mária is.)<sup>218</sup> Először és pont 1904-ben Gerevich – már elemzett – disszertációja jelent meg az *Athenaeumban*.

Pedig a kemény hangú Lyka-recenzió akár Pasteiner ízlésének is megfelelhett volna. Meller először ugyanis azt vitatta, hogy pusztán kronológiailag érdemes-e különbséget tenni a művészetben „régji” és „modern” között. Fejtegetéseiből kihallatszik – az egyetemi előadások vélhető pasteineri tónusában –, Franz Wickhoff és Alois Riegl munkáinak ismerete.<sup>219</sup> Meller nem nevezte meg, de valószínű, hogy az 1903-as bécsi *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik* című kiállításra utalt, amikor arról szólt, hogy a Lykaéhoz hasonló alapállásból származó „baleset” érte az impresszionizmust Bécsben, amikor „néhány év előtt [...] saját múltját akarva bemutatni, Velázquez spanyol festőt állította oda legrégebb képviselőjeként”<sup>220</sup> Elfeledkeztek ugyanis – olvasható Meller beszédes korrektúrájában – a „pompejii impresszionistákról”, akik „[m]ásfél ezer évvel előzték meg [...] a nagy spanyolt, s műveik arról tanúskodnak, hogy ismerték

<sup>212</sup> Friedrich Carstanjen: Vortrag des Herrn. Dr. Fr. Carstanjen (München) über Kunstbetrachtung und neue Ästhetik. In: *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Köln 1–3. Oktober 1894*. Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1978. 16., 19., 27.

<sup>213</sup> Meller 1904. i. m.

<sup>214</sup> Lyka Károly: *Kis könyv a művészetről*. Budapest, Singer és Wolfner, 1904. – Lyka Károlyról, további irodalommal: Szücs György: Lyka Károly (1869–1965). Lyka Károly „pre-nagybányai” korszaka. *„Emberek és nem frakkok.”* 2007. i. m. 131–142.

<sup>215</sup> Erről: Dr. Pasteiner Gyula, Dr. Hampel József és Dr. Riedl Frigyes ny. r. tanárok véleményes jelentései Dr. Meller Simon magántanári képesítése tárgyában. Kézirat gyanánt. Budapest, 1910.; Gosztonyi 2008. i. m. 125–139.

<sup>216</sup> Meller 1904. i. m. 133.

<sup>217</sup> Pasteiner 1892. i. m. 67–91.

<sup>218</sup> Az *Athenaeumról*: Percz László: *A pozitívizmusról a szellemtörténetig. Athenaeum. 1892–1947*. Budapest, Osiris, 1998. (Horror metaphysicae)

<sup>219</sup> A „bécsi iskola” kortárművészeti nézeteiről: Edwin Lachnit: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*. Wien – Köln – Weimar, Böhlau, 2005.

<sup>220</sup> Meller 1904. i. m. 134.

a festőművészetnek mindazokat az elemeit, melyek a mai impressionismust kiteszik<sup>221</sup> Az impresszionistákat terheli továbbá, hogy irányuknak rossz nevet adtak, valamint, hogy elődeikkel ellentétben, akik színnel formát is adtak, ők csak „puszta foltokra” képesek.<sup>222</sup> Az elnevezés problematikus voltával – egyben historizálásával – kapcsolatos megjegyzéssel Pasteiner is egyetértett volna, ő pl. 1888-ban úgy vélekedett a *plein air*ről, hogy „[a] levegős kép nem új tanítás, hanem régi festési mód, melyet a francziák följújítottak és új szóval hoztak forgalomba.”<sup>223</sup>

A recenzióból kiderül, hogy Meller 1904-ben Lykát még elsősorban festőnek tartotta és művét is ebből a szempontból bírálta: „Mindig érdekes dolog, ha egy művész őszintén nyilatkozik a művészetről.”<sup>224</sup> Majd a következő megjegyzés kíséretében, miszerint a művészek nyilatkozatai „megannyi kincsesbányái azoknak az aesthetikusoknak, kik, amint hogy illik is, művészeti kérdésekben mindig illetékesebbnek tartják önmaguknál a művészt,”<sup>225</sup> rövid névsort közölt az írásban is jeleskedő művészekről: a Pasteiner-favorit Rodolphe Töpffertől<sup>226</sup> Leonardón, Cellinin, Delacroix-n, stb., át Hildebrandig. Meller megjegyzéseit egyszerre motiválhatták – a kettő per sze nem független egymástól –, a Pasteinertől tanultak, illetve a professzor által, számára kijelölt disszertációtéma (emléke). Ezen a vonalon folytatta Lyka bírálatát is: „Távol állt tőlünk, hogy Lyka Károly gondolatait egy Michelangelóéihoz vagy Böcklinéhez mérjük. Munkáját leginkább csak a Töpfferével hasonlítottuk össze, de az összehasonlítás a magyar író hátrányára ütött ki.”<sup>227</sup> Lyka fejtegetéseit ugyanis „szörnyen rendszertelennek” találta.<sup>228</sup> Meller a Pasteiner-tanítványok közös meggyőződését kérte számon a művészeti írókon akkor, amikor tőlük is pontos művészettörténeti és –elméleti ismereteket várt, mert különben „tévedni fog[na]k] s másokat is tévedésbe ránt[anak].”<sup>229</sup>

Meller, mivel „festő” könyvét bírálta – sok más mellett –, főképp a festészetéről várt „felvilágosítást”. De csalódnia kellett: sőt, pont a Lyka által gyakran használt „festői” jelző jelentésnélkülisége háborította fel a legjobban. Jelezte, hogy a „festői elemnek” gazdag irodalma van. Három nevet és könyvcímet említett. Elsőként Berensont (és a firenzei iskolára alkalmazott „tapintás-szerűség” kategóriáját),<sup>230</sup> majd Wölfflint, aki a barokk festőiségét hangsúlyozta a *Renaissance und Barock*ban,<sup>231</sup> végül Schmarsow-t, aki a legalaposabb elemzését adta a kérdésnek a *Zur Frage nach dem Malerischen* című munkájában.<sup>232</sup> Ezután azonban valami igen meghökkenítő következett. Meller ugyanis egy teljes oldalnyi, szó szerinti „fordítást” közölt – idézőjel és hivatkozás nélkül –, a Berenson-könyvből.<sup>233</sup> A német fordítás alapján adta a *The Florentine Painters of the Renaissance*

<sup>221</sup> Uo.

<sup>222</sup> Uo.

<sup>223</sup> Pasteiner Gyula: A Képzőművészeti Társulat őszi tárlata. *Budapesti Szemle*, 16. évf. 53. köt. No 133. 1888. 148.

<sup>224</sup> Meller 1904. i. m. 136–137.

<sup>225</sup> Uo., 137.

<sup>226</sup> Meller tanítványi „igazodási” szándékát jelzi, hogy ugyanazt a mondatot idézte Töpffertől, amit Pasteiner 1879-ben. Meller 1904. i. m. 139: „A művész utánozva átalakítja a valóságot», mondja Töpffer. (Le peintre, pour imiter, transforme. 120-ik l.[ap].)» Pasteiner 1879, 10–11.: »Le peintre, pour imiter, transforme« – »A festő-művész, ha utánozni akar, átváltoztat.« Töpffer szellemdús könyvében e jelszót a festő-művészetre alkalmazza, de az érvényes a művészet valamennyi fájára.”

<sup>227</sup> Meller 1904. i. m. 138.

<sup>228</sup> Uo.

<sup>229</sup> Uo.

<sup>230</sup> Bernhard Berenson: *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York – London, G. P. Putnam, 1896.

<sup>231</sup> Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. 2., vollständigeu illustrierte Aufl. [1. Aufl. 1888] München, Bruckmann, 1907. Wölfflin barokk-interpretációjáról: Michael Ann Holly: Wölfflin and the Imagining of the Baroque. *Visual Culture. Images and Interpretations*. Ed. Norman Bryson, Micheal Ann Holly, Keith Moxey. Hanover – London, Wesleyan University Press, 1994. 347–364.

<sup>232</sup> Schmarsow 1896. i. m.

<sup>233</sup> Meller 1904, 143.

ból a teljes, az eredetiben *Imagination of Touch* címet viselő alfejezetet.<sup>234</sup> Majd a jelöletlen, Berenson-féle bekezdések után megállapította: „Világos, hogy Lyka nincs egészen tisztában azzal, mi a festői.”<sup>235</sup> Lykának valószínűleg mindegy volt, de az egykori tanítvány a Titus-diadalív reliefjeinek említésével is jelezte – a fontos cikk egyéb aspektusaival most nem foglalkozhatom –, hogy jártas a kérdés irodalmában.<sup>236</sup>

\*

A disszertánsok közül elsőként Kenczler Hugó<sup>237</sup> hivatkozott, név szerint is, Adolf Hildebrandra. Kenczler 1907. május 6-án szigorlatozott művészettörténet főtárgyból, illetve esztétika és filozófia melléktárgyakból. Doktori értekezése a *Michelangelo scultore* volt.<sup>238</sup>

Kenczler kettős céllal látott munkához. Úgy vélte, hogy a Michelangelo-irodalom túl sokat foglalkozott tartalmi kérdésekkel, miközben a „formai elemeket” figyelmen kívül hagyta. Ezért első számú feladatának tartotta, formaelemzésekkel, „empirikus módon vizsgálni a forma jelentőségét a művészi alkotás pszichológiájában.”<sup>239</sup> Valamint felderíteni Michelangelo „művészeti gondolatvilágát”.<sup>240</sup> Michelangelo azon nyilatkozataiból indult ki, melyekben szobrásznak vallotta magát. Kenczler Hildebrandot követve kijelentette, hogy mivel a szobrászatnak is megvannak a törvényei, melyek részben az anyag természetéből, részben „lelki funkciókból” származnak, Michelangelo önjellemző állításairól is el lehet dönten, hogy igazak vagy sem. Ha igazak, akkor „szobraiban jegyeket kell találnunk, amelyek erősen plastikai jegyek.”<sup>241</sup> Az említett lelki funkciókról pedig, természetesen ugyancsak Hildebrand nyomán, még annyit közölt, hogy azok a „szobrászi látással (plastikai képzetgyűjtés)” és a „szobrászi utánzással (plastikai képzetreproductio)” függenek össze.<sup>242</sup>

Kenczler végül három olyan általános alapsajátosságot jelölt meg a szobrászi alkotás pszichológiájában, melyeket Michelangelo művészetének formai megértéséhez is megfelelőnek talált. Az első a „synthetikus” képesség. Erre azért van szükség, mert a „közéllátás”, „amely a szobrászi látással identikus” és a tapintási képzet mindig csak viszonylag kis felületre és részletekre terjedhet ki, ezért „már [...] az alkotáshoz szükséges képzetek összegyűjtésénél – nagy mértékben működik közre az ész synthetikus tevékenysége.”<sup>243</sup> A második az ábrázolni kívánt „tárgyat” érintette. Ez a kifejezés világossága érdekében működtetett „concentratio”,<sup>244</sup> amely azért fontos, hogy a szobrász, mondanivalója világos kifejezéséhez, a rendelkezésre álló lehetőségek közül, a legjellemzőbb mozdulatot válassza ki. De ügyelnie kell arra is, hogy művében az egész egységét a részletek ne bontsák meg. Erre, az „anyagi individuum megtartása, az anyag compactságának megőrzése, vagyis a harmadik fő szobrászi törekvés irányul.”<sup>245</sup> Kenczler e három kiemelt szempont

<sup>234</sup> Vö. Berenson 1896. i. m. 14–15.

<sup>235</sup> Meller 1904. i. m. 144.

<sup>236</sup> Vö. pl.: Franz Wickhoff: *Römische Kunst. (Die Wiener Genesis)*. 2. Aufl. [1. Aufl. 1895] Berlin, B. Meyer & Jessen, 1912. 124–129., Riegl 1989. i. m. 72–73.

<sup>237</sup> Kenczler Hugóról, további irodalommal, művei bibliográfiájával: Bardoly István: „Tévedéseiben is becsületes idealista.” Apró adalékok Kenczler Hugó életéhez. *Etűdök. Tanulmányok Granasztóiné Györfly Katalin tiszteletére*. Szerk. Bardoly István. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2004. 373–385. Valamint: Endrődi Gábor: A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felsőmagyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919. [...] [Recenzió] *Ars Hungarica*, 29. 2001. 378–380.

<sup>238</sup> Kenczler Hugó: *Michelangelo scultore*. Budapest, Szerző, 1907. [különnyomat: *Athenaeum*, 16. 1907, 17. 1908] [továbbiakban: Kenczler 1907a.]

<sup>239</sup> Uo., 3.

<sup>240</sup> Uo.

<sup>241</sup> Uo., 4.

<sup>242</sup> Uo., 5.

<sup>243</sup> Uo.

<sup>244</sup> Uo., 6.

<sup>245</sup> Uo.

szerint vizsgálta, valamint hosszú – és a vállaltak értelmében – (nagyserű) *formai* elemzésekben tárgyalta az egyes Michelangelo műveket. A végeredmény természetesen az lett, amit már dolgozata elején megelőlegezett; hiszen mindhárom szobrászi tulajdonság „a legnagyobb mértékben kifejlődve mutatkozik Michelangelo szobrászatában.”<sup>246</sup>

Kenczler a művészettörténeti gyakorlat *elméleti* kérdései doktori disszertációjának megvédése előtt (és után) is foglalkoztatták.<sup>247</sup> *Az olasz dekoratív építész-szobrászat fejlődéséről* (1907) című tanulmánya<sup>248</sup> szorosan összefügg és valószínűleg párhuzamosan is íródott a Michelangelo-szöveggel; egyrészt jelzi azt az alapot, amelyre a doktorit építette, másrészt annak kritikai kiterjesztéseként is értelmezhető (kronológiailag mégis inkább előzmény, mint utóirat). A cikk megírásához az apropót – és az anyagot: a művek történetileg összeállított lajstromát – Fritz Burger könyve a *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo* (1904) szolgáltatta,<sup>249</sup> amely „a dekoratív munkák egy csoportjának a történetét először kíséri meg kimerítően feldolgozni.”<sup>250</sup>

Burger síremlékszobrászatot tárgyaló munkájának történeti levezetésén kívánt Kenczler „új elmélet” bevezetésével módosítani; egyik kulcsszava: a „revideálni”. Úgy tűnik azonban, hogy ennél távolabbra is tekintett, de legalábbis nyitott volt a nagyobb feladatra: „A legfeltűnőbb azonban az, hogy hiányzik az olasz dekoratív szobrászat *monografikus* feldolgozása, pedig a firenzei szobrászat java-része dekoratív feladatok megoldása volt, s a dekoratív szobrászati termékekben megnyilatkozó művészeti gondolkodás és formavilág oly jelentős, hogy nem csak a firenzei szobrászatnak, hanem általában a fejlődő olasz művészetnek roppant érzékeny pontjaként tekinthető.”<sup>251</sup> Az idézett szövegrészhez egy Wölfflin hivatkozás tartozott a *Renaissance und Barock*-ból (1888), mely szerint a „néplélek érverése” a dekoratív kisművészetekben jobban megfigyelhető, mint az építészeti formákban.<sup>252</sup> Ugyanakkor, Kenczler szerint, az olasz díszítőszobrászati anyag monografikus feldolgozása éppen a feladat összetettsége folytán különösen nehéz; a kutatónak ugyanis egyszerre kell foglalkozni az építészeti „keret”, a szobrászat és az ornamentika formaproblémáival. Ráadásul „nem kínálkozik magától semmiféle *összefoglaló szempont*, amelyből ezeket a termékeket egységesen tárgyalni lehetne.”<sup>253</sup>

Kenczler a cikkben mindhárom összetevőt: az építészeti, a szobrászati és az ornamentals fejlődését végigkövette, és határozott különbséget állapított meg – leginkább Wölfflin alapján, fenntartásait sem elhallgatva – a 15. és a 16. század itáliai szobrászati produkciója között: „Wölfflin formulázta a legszabatosabban azt, ami a XVI. században bekövetkezett, de a változás okát ő sem állapította meg.”<sup>254</sup> Ennek okát pedig abban látta, hogy: „A különbség olyan nagy, s aránylag oly rövid idő alatt történt a változás, hogy csakis az ellentétes vonásokat látják, a pontokat, amelyek egymás mellé esnek, a szálakat, amelyek az összefüggéseket jelölik, nem ismerik fel.”<sup>255</sup> Ez az a pont, ahol a „Pasteiner-tanszék” tanítványa elemében érezhette magát. Nagy valószínűség-

<sup>246</sup> Uo., 7.

<sup>247</sup> Komoly aránytévésztés lenne Kenczler még feldolgozatlan (elméleti) munkásságát – és nem csak azért, mert Wölfflint is hallgatta – mindenestől a „Pasteiner-tanszék” javára írni. Ezért ezúttal csak a disszertáció közvetlen „közelébe” eső tanulmányaiból idézek, a teljesség igénye nélkül, kettőt.

<sup>248</sup> Kenczler Hugó: *Az olasz dekoratív építész-szobrászat fejlődéséről*. *Művészet*, 6. 1907. 235–259. [továbbiakban: Kenczler 1907b.]

<sup>249</sup> Fritz Burger: *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*. Strassburg, Heitz, 1904.

<sup>250</sup> Kenczler 1907b. i. m. 236.

<sup>251</sup> Uo. Kiemelés tőlem.

<sup>252</sup> Uo. Vö. Wölfflin 1888. i. m. 57–58.

<sup>253</sup> Kenczler 1907b. i. m. 238. Kiemelés tőlem.

<sup>254</sup> Uo., 259. A kijelentéshez tartozó lábjegyzetben a *Renaissance und Barock* mellett a *Klassische Kunst* is megemlíttette.

<sup>255</sup> Uo.

gel a Wölfflin-kritika alapforrása is Pasteiner lehetett. Pasteiner már 1894-es *Esterháza kastély* című tanulmányában hivatkozta a *Renaissance und Barockot*,<sup>256</sup> 1896-ban pedig, a *XVIII. századbeli falfestmények Magyarországon* című akadémiai felolvasásában kiemelten hangsúlyozta, hogy „[a] barokk művészet természetszerű, szükséges fejleménye a renaissance művészetnek.”<sup>257</sup> Wölfflin az ellentéppárokkal, Budapesten legalábbis így látták, csak a kapukig jutott; a kapukon túlra, a művészettörténet-írás igazi feladatának tekintett, az ellentétek helyett a Kenczler által is emlegetett szájakat, illetve pontokat összekötő történeti összefüggésekig nem. „Pedig mint láttuk – fogalmazott Kenczler –, a XVI. századi barokk művészet gyökerei visszamennek a régibb olasz művészetre, s a fejlődéstörténet megírásánál ezeket a jegyeket gondosan össze kell gyűjteni, s élesen kiemelni.”<sup>258</sup> Erre valók a Pasteiner-disszertánsok írásait jellemző aggályos, történeti levezetések: az *alakulástörténet* (a művészettörténeti evolúció) kötelező nyomon követése. Vagyis – a „Pasteiner-tanszéken” vallottak értelmében – a művészettörténet-írás végső célja nem az ellentéppárokba rendezhető *különbségek* láttatása, hanem az *összefüggések* kimutatása (ideális állapota pedig az, amikor a teljes történeti sorban minden *étape* a helyére kerül). Adott volt tehát a feladat, aminek a fentiekben ismertetett módon Kenczler, legalábbis elvileg: a tudományos program kihirdetésével megfelelt.

Ugyanakkor elutasította azt az álláspontot, miszerint „a” változás oka egy nagy egyéniség személyes hatása lehetne (és e tekintetben mégiscsak igen közel került Wölfflinhez és a „nevek nélküli művészettörténet” koncepciójához). „A művészet nem él és nem fejlődik utánzásból. Michelangelót nem lehet úgy tekinteni, mint a barokk művészet megteremtőjét.”<sup>259</sup> – hangsúlyozta; Michelangelo jelentőségét másban, és pont a barokktól *idegen* jegyekben látta, ennek kifejtését azonban másutt ígérte. Ez lett, véleményem szerint, a *Michelangelo scultore*.

1908-ban jelent meg Kenczler *Andrea Ferrucci Bakács-oltára Esztergomban* című tanulmánya.<sup>260</sup> A jelentős munkából ezúttal csak a Wölfflinre vonatkozó (újabb) kritikára hívom fel a figyelmet. Kenczler az elemzés végén összefoglalta a vizsgálat közben nyert általános tapasztalatait. Úgy látta, hogy a mű – amelyben a 15. századi elemek barokk vonásokkal keverednek –, egyben „intő példa” is, hogy „a művészeti korszakok éles és merev elkülönítését jó óvatosan végezni.”<sup>261</sup> Ezt követően *Az olasz dekoratív építész-szobrászat fejlődéséről* című cikkében kifejtettehez nagyon hasonló módon nyilatkozott. Jelezte, hogy már Burckhardtnak feltűntek a 15. és 16. századi építészet közötti különbségek, de csak tanítványa, „Wölfflin formulázta az ellentétet rendkívül szabatosan és élesen.”<sup>262</sup> A Wölfflinről írottakban nagyjából megismételte – szókincsében is –, az egy évvel korábban kifejtetteket: „De ő csakis az ellentétes vonásokra vetett ügyet, a szájakat, melyek a fejlődés e két fázisát összekötötték, nem vette beható vizsgálat alá. Ez az oka, hogy a fejlődés okait téves úton keresi.”<sup>263</sup> Ugyanakkor az indoklás további menete, és különösen a tájékozódási pontként megnevezett szerző személye, az 1907-es szöveghez képest, újdonságokat is tartogatott: „[Wölfflin] [a]z építészet formáinak a változását a festészet és szobrászat formáinak a változásával, az utánzó művészetekét az építészetével akarja magyarázni, holott művészeti alapnézetek változása az összes művészetekben egyformán mutatkozik meg. Hogy a fejlődés

<sup>256</sup> Pasteiner Gyula: *Esterháza kastély. Művészi lpar*, 9. 1894. 147–174.

<sup>257</sup> Pasteiner Gyula: *XVIII. századbeli falfestmények Magyarországon*. (Kivonat Pasteiner Gyula I. t. február 3-án felolvasott értekezéséből.) *Akadémiai Értesítő*, 7. 1896. 193.

<sup>258</sup> Kenczler 1907b. i. m. 259. Kiemelés tőlem. „A Wölfflinhez való kapcsolódásnak, egyúttal Wölfflin meghaladásának a szándékáról” az első Kenczler-írásokban, Endrődi Gábor is írt: Endrődi 2001. i. m. 405–406., 80. jegyzet.

<sup>259</sup> Kenczler 1907b. i. m. 259.

<sup>260</sup> Kenczler Hugó: *Andrea Ferrucci Bakács-oltára Esztergomban. Archaeologiai Értesítő*, Úf. 28. 1908. 289–305.

<sup>261</sup> Uo., 305.

<sup>262</sup> Uo.

<sup>263</sup> Uo.

okait megállapíthatjuk, előbb a fejlődés menetét kell tisztán látnunk. S ebből a szempontból épp az ilyen műveket, amelyek a két irány mezsgyéjén állanak, kell egymás mellé csoportosítani, s részletesen elemezni. A klasszikai archaeologia, az antik művészet története, kivált Furtwängler eredményei biztató jelek, hogy ezen az úton eredményt lehet érni.<sup>264</sup> (Kenczler tanulmánya évekkel előzte meg Hekler 1911-ben megkezdett egyetemi magántanári tevékenységét, Adolf Furtwängler említése tehát ebből a receptív szempontból sem jelentéktelen.)

\*

Elefánt Olga<sup>265</sup> *A tér és a testtömeg az építészetben* című disszertációjában Schmarsow és Wölfflin munkáinak felhasználásával tágitott – az utóbbtól használt mű a másoktól addig még nem említett újdonság –, az eddigi dolgozatok (szakirodalmi) „optikai” perspektíváján.<sup>266</sup> 1907. június 18-án szigorlatozott művészettörténetből, valamint magyar irodalom és francia irodalom mellék tárgyakból.<sup>267</sup>

Tanulmányát Schmarsow értekezésére (*Das Wesen der architektonischen Schöpfung*),<sup>268</sup> valamint Wölfflin *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* című 1886-os müncheni disszertációjára építette.<sup>269</sup> Dolgozatának tárgya tulajdonképpen a két szerző által bevezetett és a disszertációja címébe is felvett fogalmaknak: a „térképzetnek” és a „testtömegnek” – illetve a kettő változó kapcsolatának – a végigkövetése az építészet történetében a barokk első, a kései Michelangelónál tapasztalt jeleiig. Feladatát a következőképp fogalmazta meg: „Dolgozatomnak célja [...] a tértömeg és a testtömeg egymással egyezkedését, egymás melletti életét, majd együttes életét figyelemmel kísérni, tekintettel azonban [...] az emberi testnek és arányainak az építészet fejlődésére gyakorolt hatására.”<sup>270</sup> A megfogalmazott viszonyfogalmak (egyezkedés, egymás melletti, illetve együttes élet) egyben a történeti levezetés kezdő és végpontjait is megadják.

Elefánt Olga kiindulópontja az ókori építészet, amely „csak a testtömegek művészete” volt.<sup>271</sup> A testek érzékelésére két lehetőség van: a tapintás és a látás. Ezzel szemben a tér érzékelése „complikáltabb lelki munkát követel”; később is alakult ki, hiszen, amint erre Elefánt Olga – ugyancsak Schmarsow alapján – rámutatott, valószínűtlen, hogy a térképzet, amennyiben *ab ovo* létezett, „évezredekig improduktív maradhatott volna.”<sup>272</sup> „Ez az évezredek térrelenség csak úgy lehetséges, ha az emberiségnek nem volt képzelete a térről” – foglalta össze a szerző.<sup>273</sup>

Az első „művészileg kiképzett tér” a római Pantheon volt, közölte, egyelőre hivatkozás nélkül.<sup>274</sup> Csak jóval később idézte – de ugyancsak a Pantheon kapcsán –, a fejtegetései háttérét adó művet: *A későrómai iparművészetet*.<sup>275</sup> Igaz, már az épület első említésekor is szólt a „művészeti

<sup>264</sup> Uo.

<sup>265</sup> Elefánt Olgáról: Gulyás 1939/2002. i. m. VII.: 221–222., illetve: Juhász Gyula levelei Elefánt Olgához. Közvetteszi: Ilia Mihály. *Tiszatáj*, 28, 1983, 3. 42–44.

<sup>266</sup> Elefánt Olga: *A tér és a testtömeg az építészetben*. Budapest, [Szerző], 1907. [különnyomat: *Athenaeum*, 16. 1907]

<sup>267</sup> 1907-ben, Juhász Gyula után, a Négyesy-szeminárium titkára lett, korábban a Művészettörténeti Gyűjteményben is dolgozott. Ilia 1983. i. m. 42.

<sup>268</sup> Schmarsow 1894. i. m.

<sup>269</sup> Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. [1886] In: Heinrich Wölfflin: *Kleine Schriften*. Hrsg. Joseph Gantner. Basel – Stuttgart, Benno Schwabe And Co, 1946. 13–48.

<sup>270</sup> Elefánt 1907. i. m. 6.

<sup>271</sup> Uo., 7.

<sup>272</sup> Uo., 8–9.

<sup>273</sup> Uo., 9.

<sup>274</sup> Uo., 11.

<sup>275</sup> Uo., 24.; Riegl 1989. i. m. 35–38. Riegl művéről: Jaś Elsner: *The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901*. *Art History*, 25. 2002. 358–379. Újabbban: Michael Gubser: *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*. Detroit, Wayne State University Press, 2006.

akarát” mellett, az újabb keletű „térakarásról” is.<sup>276</sup> Majd folytatta a történeti példák sorát, kitérőkkel a gótika – az emberi testalkat vertikálisításából levezethető – „verticalis tendentiáján” át a „torony” mint forma szerepéig, egészen Michelangelo építészeti működéséig. Majd lezárásul, némi éllel Michelangelo felé – akiről azt közölte, hogy „a testi tömegek művésze, a nagy »scultore«” –, kijelentette, hogy mivel az emberben a térérzék csak később fejlődött ki, az építészetben is a testérzék „viszi a főszerepet s gyakran túltengővé válik”.<sup>277</sup> De a barokk építészetét már nem elemezte.

1909-ben *Építészeti stílusok* címmel rövid elemzést jelentetett meg a *Művészetben*.<sup>278</sup> Úgy látta – valószínűsíthető olvasmányaiból Sempertől Rieglig bőven merítve –, hogy az építészeti formák is „szükségszerűek” és „determináltak”, amennyiben a koronként változó (építő) anyagi, építéstechnikai és a „művészeti gondolatban” rejlő, változó tényezők függvényei: „Ez a szükség-szerűség, ez az uniformitás az, amelyet stílusnak lehetne nevezni s ez az, amely nélkül az építészet nem művészet.”<sup>279</sup>

\*

Nécsey László<sup>280</sup> volt a negyedik (Kenczler, Pogány, Elefánt Olga után), aki 1907 kora nyarán művészettörténetből szigorlatozott, melléktárgyai a magyar és a francia irodalom voltak. *Vittore Pisano* című doktori értekezésében elsősorban Pisanello még megoldatlan „művészi eredetének” problémájával foglalkozott.<sup>281</sup> A vizsgálathoz Nécsey fő inspirációs forrása – amint az a szöveg több elejtett megjegyzéséből sejthető –, „a francia primitívek 1904. évi párisi kiállítása”, a *Les Primitifs français*, illetve annak kiállítási katalógusa volt.<sup>282</sup> Nécsey nem vitatta a katalógus szerzőinek a véleményét, miszerint a francia miniatúrák körében keresendő Pisanello stílusának eredete, de a bizonyításhoz mégis más utat választott.<sup>283</sup>

A korábbi tanítványi disszertációknak megfelelően Nécsey is kijelentette, hogy „az európai keresztény művészet történetében ma már egységes fejlődési folyamatot látunk”.<sup>284</sup> Ezután, Pisanello feltételezett forrásaira tekintettel hozzátette: „tudjuk, hogy egymástól térben távol eső iskolák ugyanazon időben, ugyanazon problémákat vetették föl és hasonló módon oldották meg, mindegyik a maga faji és helyi körülményei szerint”.<sup>285</sup> Nécseynek ebből a fejtegetéséből (a kiemelt részekből), mellékesen az is látszik, hogy a milióelméleti megközelítés még 1907-ben sem kopott ki a magyarázóelvek sorából. A térben távoli művészek egymásra hatásának lehetőségét is e levezetés részeként szerepeltette. Jelezte, hogy amióta „a fejlődésnek majdnem azonos stádiumába jutott” művészeti központok érintkezésének ténye elfogadottá vált, azóta a francia hatás híveit sem gúnyolja már ki senki.<sup>286</sup> Ő azonban – a fentiek ellenére –, mégis inkább a szó szerint értett *milieu*-ben, Pisanello szülővárosában, Veronában kereste a megoldást az eredet rejtélyére. Ezért megpróbálta összeállítani a veronai festészet történetét Pisanello fellépéséig.

A Pisanello előtt működő veronai festők, Altichiero és Avanzo művei miatt – Nécsey szerint –, „[ú]gy a térábrázolás fejlettsége, mint a konkrét valóság iránt való érzék ebben az időben a vero-

<sup>276</sup> Elefánt 1907. i. m. 11.

<sup>277</sup> Uo., 30.

<sup>278</sup> Elefánt Olga: *Építészeti stílusok. Művészet*, 8. 1909. 219–220.

<sup>279</sup> Uo., 220.

<sup>280</sup> Nécsey Lászlóról: Takács Zoltán: Nécsey László dr. *Művészet*, 9. 1910. 44–45.

<sup>281</sup> Nécsey László: *Vittore Pisano*. Budapest, [Szerző], 1907.

<sup>282</sup> Vö. *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*. Le catalogue de l'exposition a été établi sous la direction de Dominique Thiébaud, avec la collaboration de Philippe Lorentz et de François-René Martin. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004. különösen: 13–46.

<sup>283</sup> Nécsey 1907. i. m. 6–8.

<sup>284</sup> Uo., 8.

<sup>285</sup> Uo. Kiemelések tőlem.

<sup>286</sup> Uo.

nai festészet kizárólagos sajátosságának látszik.<sup>287</sup> Az ezután következők jól jellemzik a folyamatos fejlődéstörténeti sort kirakni igyekvő Nécsey nehézségeit. Azzal magyarázta ugyanis Pisanello idegenszerűségét a felső-olaszországi milióban, hogy az őt közvetlenül megelőző korszakról kevés az információ; tudta, hogy van, mert lennie *kell* fejlődésnek, de a fejlődéstörténet művészettörténeti ábrázolása – az előzmények hiányában –, komoly nehézségekbe ütközött.

Ezért Pisanello Szent Eustach-táblaképét elemezve azt vizsgálta, hogy miben hasonlít, illetve miben különbözik felfogása a korabeli veronai és párizsi (főleg: miniatúra) festőkétől. Pisanello fő, megkülönböztető jellemzőjét a realista ábrázolásra és az „elszigetelésre” való kettős hajlamában látta. Az elemzett táblakép kutyáira utalva pl. azt írta: „Pisanonak láthatólag két célja volt: egyes állatokat a lehető legbehatóbban tanulmányozni [...] és ábrázolni, másfelől ezeket az egymástól teljesen elszigetelt tanulmányokat, mint színfoltokat, festői egységbe komponálni [...] anélkül, hogy a tanulmány részlettanulmány-jellegét a kompozíció kedvéért hajlandó lett volna föláldozni.”<sup>288</sup> Nécsey szerint Pisanello azért nem ábrázolt élénken mozgó állatokat, mert tanulmányozni csak a nyugvókat tudta. Ez is megkülönbözteti pl. a franciáktól (az összehasonlításban végig a *Les très riches heures* illusztrációira hivatkozott), ott ugyanis, egy hasonló vadászjeleneten, a legélénkebb cselekvés pillanatában láthatók az ebek, míg Pisanello említett táblaképén: „A kép alsó jobb sarkában [...] nyúl fut és csak egy kutya szalad utána, a többi úgy tesz, mintha észre se venné.”<sup>289</sup>

Hasonló jellegzetességeket regisztrált a további fejezetekben a freskók kapcsán is. Új elemként említette – és a korábbi veronai festésztől való eltérésként –, a térábrázolás hiányát: „A tér harmadik kiterjedése majdnem hiányzik műveiből.”<sup>290</sup> Altichieronál vagy a *Les très riches heures*-ben a test és a tér ábrázolása még „lépést tart egymással”,<sup>291</sup> Pisaneliónál azonban ez a kényes egyensúly felbomlott. Nécsey szerint ez a monumentális harmóniatörés egyben Pisanello művészetének legfőbb jellemzője is: „Pisano az alakok sokkal rendszeresebb és behatóbb tanulmányozását érezte élete földadatának s a térábrázolás tudományos tanulmányozását, a firenzeiek specialitását nem ismerve, – naiv és konvencionális tájkép színfala elé megdöbbentően hatalmas és igaz alakokat állított.”<sup>292</sup>

A „Pasteiner-tanszéket” leginkább foglalkoztató problémák közül a test- és térábrázolás, illetve a kettő relációjának egyik *atipikus* példáját írta meg Nécsey. Vizsgálatainak eredményei azonban – a célkitűzésének megfelelően – Pisanello művészi „eredetének” problémáját, valamint a felső-olaszországi és a francia festészeti iskolák érintkezésének kérdéseit is érintették. Végkövetkezésképpen szerint: „Pisano festményeinek tárgyalásánál többször utaltam az északi miniatúrákkal való kapcsolat lehetőségére. Így a londoni S. Eustachius képnél, a S. Anastasiabeli falfestménynél és Ginevra d’Este arczképénél. Az egyik freskó, a másik kettő temperakép, *de mind a három egyaránt miniatúrszerű.*”<sup>293</sup>

\*

1909. január 29-én szigorlatozott művészettörténet főtárgyból és filozófia, illetve esztétika melléktárgyakból Alexander Magda<sup>294</sup> (Alexander Bernát filozófiaprofesszor lánya). Édesapja a magyar modernizmus teoretikus elméi számára is „legitim” figura volt. A hatvanadik születésnapjára,

<sup>287</sup> Uo., 11.

<sup>288</sup> Uo., 15.

<sup>289</sup> Uo.

<sup>290</sup> Uo., 22.

<sup>291</sup> Uo., 23.

<sup>292</sup> Uo.

<sup>293</sup> Uo., 40. Kiemelés tőlem.

<sup>294</sup> Alexander Magdáról: Gulyás 1939/2002. i. m. l.: 384.; Zádor Anna I. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. No 54. 2008. 142.: 28. jegyzet.

1910-ben kiadott emlékkönyvbe tanítványai közül, pl. a már említett Kenczler Hugón kívül, a fiatal Lukács György is írt.<sup>295</sup>

Alexander Magda disszertációja *A relief* című dolgozat volt.<sup>296</sup> Ő is Hildebrand nyomán definiálta a szobrászi és a „síkábrázolás” különbségét: míg a szobrászat az egyetlen, tisztán „téralkotó” művészet, addig pl. a festészet ezt „egy sík felszínére vetített látszatával a formáknak éri el”.<sup>297</sup> Az egyik a valóságos, „három kiterjedésű testiség” világa, a másik annak a „látóérzékünk csalódásán alapuló látszata”.<sup>298</sup> A relief azonban határeset, nem sorolható egyértelműen sem a szobrászathoz, sem a síkábrázoláshoz. Alexander szerint a reliefnek ez a köztes léte megnehezíti elfogadását is; ez lehet az oka annak, hogy a közönség hajlamos a reliefeknek kisebb jelentőséget, és csekélyebb művészi értéket tulajdonítani.

A „rehabilitációs” eljárások a korszak művészettörténet-írásának főcselekményéhez tartoztak, a történeti szempontból lefolytatott perújrafelvételek: a késő antiktól a barokkig – a disszertációk témáiból és hivatkozásaiából is jól láthatóan –, Budapesten is nagy figyelmet keltettek. Alexander, disszertációjában, a reliefet autonóm médiumként kívánta bemutatni, kiszakítva megítélését a szobrászattól vagy a festésztől függés állapotából. Az út, amelyet a bizonyítás során bejárt, ez esetben is – a többi tanítvány által megoldotthoz hasonlóan –, a tér problémájához kapcsolódott: „A relief lényege és problémája pedig éppen azon a ponton merül fel, amelynél a festészet és szobrászat egymással ellenkező irányba térnek el – a harmadik kiterjedés visszaadásánál”.<sup>299</sup> Dolgozatában a „helyes” művészettörténeti álláspont addig főleg korszakokra, művészekre, vagy művekre kiterjesztett követelményét – vagyis, hogy „nincs jogunk egyik művészet álláspontjából a másik fölött ítélni”<sup>300</sup> –, áthelyezte a művészeti médiumok világába. Alexander szerint ugyanis a reliefet is méltánytalan normatív (külső) szempontok szerint, ez esetben a szobrászat vagy a festészet „álláspontjából” megítélni. Már csak azért is, mert viszonyuk történetileg változó képet mutat. Alexander elemzéseiből – sok más mellett – az is kiderült, hogy „a” relief besorolhatatlansága is történeti képződmény: a (fejlődés)történet egy bizonyos pontján készült reliefek ugyanis – minden esetben – megfeleltek az éppen aktuális *Kunstwollen* térbeliségre vonatkozó igényeinek, és ennek megfelelően, vagy a szobrászathoz, vagy a festészethez álltak közelebb.

Ezért Alexander a relief fejlődéstörténetét egyrészt – az említettek miatt – a térábrázolás változó történeteként mutatta be, másrészt mondanivalóját – szintén Pasteiner elvárásainak megfelelően és a többi disszertációhoz hasonlóan –, a teljes történeti sor végigkövetésével: az egyiptomi kezdetektől a reneszánszig, Donatello reliefjeiig bizonyította. Majd összefoglalásként, az említett általános, művészi evolúció relief-specifikus irányát is megjelölte: „Ha most megállunk és visszanezünk oda, ahonnan kiindultunk, két szélső helyzet, szélső álláspont áll előttünk. Az egyiptomi relief abszolút síkja, teljes, világos, biztos anyagisága – s a végtelen tér donatelloi ábrázolása, – nyugtalan, az anyag érzésének eltüntetését kereső, a látszat mindenhatóságára támaszkodó művészet. Az út, amely egyiktől a másikig vezet, hosszú, de [...] következetes, egyenes. Az abszolút síkból kilép először a testi forma, és lassankint teljes három kiterjedésében érvényesül, majd a három kiterjedés rávezeti magának a harmadiknak, a mélységi kiterjedésnek a látszat eszközeivel való ábrázolására.”<sup>301</sup> Dolgozata végén a 15. századot a reliefben rejtő történeti lehetőségek egyfajta

<sup>295</sup> Kenczler Hugó: A műalkotás pszichológiájáról. *Dolgozatok a modern filozófia köréből. Emlékkönyv Alexander Bernát 60-ik születése napjára.* Szerk. Dénes Lajos. Budapest, Franklin, 1910. 325–340; Lukács György: Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. In: Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918).* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1977. 385–421.

<sup>296</sup> Alexander Magda: *A relief.* Budapest, [Szerző], 1909. [különnyomat: *Athenaeum*, 18. 1909.]

<sup>297</sup> Uo., 3.

<sup>298</sup> Uo.

<sup>299</sup> Uo.

<sup>300</sup> Pasteiner 1875. i. m. 35.

<sup>301</sup> Alexander 1909. i. m. 29–30. (A zárvaros központozáson ezúttal sem változtattam.)

végpontjaként értékelte, kifejezte azonban – akár a korabeli, magyar kortárs művészetre nézve sem alaptalan – reményét, hogy „[a] művészi érzésnek még lesz szüksége a reliefre”.<sup>302</sup>

A történeti elemzések szemléleti alapját, Hildebrand mellett, főképp Alois Riegl 1901-ben megjelent *A későrómai iparművészetéből* merítette.<sup>303</sup> Nem véletlenül, viszonylag hosszan elemezte Franz Wickhoff és Riegl nyomán a Titus-diadalív menórát és hadi jelvényeket hordozó alakokat ábrázoló reliefjét. „Ezt a reliefet tekinti egy álláspont a római »birodalmi művészet« teljes kibontakozásának a hellenistikus, görög hatás alól” – jelezte, Wickhoff *Die Wiener Genesis*ére utalva.<sup>304</sup> Majd az „Orient oder Rom”-problémát is érintve megjegyezte, hogy Wickhoff ezt a művészetet nevezte „nyugatinak” – szembeállítva a „keleti-antikkkal” (egyiptomival, göröggel és hellenisztikussal) –, ebben látva „a modern művészi világfelfogás kezdetét”.<sup>305</sup> A wickhoffi „illuzionizmus”, mely „a benyomásra tekintettel alakítja át a természet formáit”,<sup>306</sup> közös jellemzője a későrómai és a modern művészetnek. Ennek a „nyugati” (impresszionista) iránynak – kulcsfigurája: Velázquez<sup>307</sup> – a szimbolikus kezdőpontja, ugyancsak Wickhoff véleménye szerint, a Titus-diadalív domborműve, amely Riegl szavaival: „talán a maga korának bármely más reliefjénél fokozottabb mértékben kísérti a modern nézőt azzal, hogy a tulajdon Kunstwollenjének pontos megtestesülését lássa benne”.<sup>308</sup> Riegl, ennek ellenére, a domborműnek mégis inkább az „egyetemes-antik jellegét” hangsúlyozta.<sup>309</sup> Követte ebben – a forrást jelöletlenül hagyva – Alexander is: „Határokat a művészi fejlődés folyamában csak mesterségesen s erőszakoltan állíthatunk, mert a fejlődés hullámvonala megszakítás nélküli s önmagából alakul át folytonosan, néha az előbbi állapot ellenkezőjévé is. De mégis, ha már azt az óriási különbözőségét a művészi világfelfogásnak, amit antik és modern néven ismerünk – valamely határral próbáljuk elkülöníteni, mégis jogosultabbnak látszik ezt a határt a keresztény gondolat elhatalmasodásának idejébe helyezni, mint a római birodalmi művészet kifejlődésébe.”<sup>310</sup> A Titus-diadalív reliefjéről pedig, mivel abban még nem érhető tetten ez a „legrevolutionalisabb átalakulás”, úgy nyilatkozott, hogy „az antik művészet benne lényegében nem változott meg”.<sup>311</sup>

Pasteiner Riegl igazi tisztelője volt; a Monarchia központjaiban (részben) párhuzamosan folyó egyetemi pályájuk során – a nem túl jelentős, de mégis számottevő, tizenkét évnyi korkülönbség dacára (Pasteiner volt az idősebb) – időnként különös módon estek egybe vonásaik és választásaik. Riegl és Pasteiner is Semper odaadó híveként indult,<sup>312</sup> majd más-más úton ugyan, de a késő antik, illetve ókeresztény művészet – tekintettel következményére: a „nyugati”, keresztény művészetre – pozitív értékelésig jutottak. E téren azonban Pasteiner nem csak független volt Riegltől – Max Dvořákról most nem is szólván –, de meglepően korán, igen eredeti is. Már egy 1887-es recenziójában, Adolf Hasenclever *Der altchristliche Gräberschmuck* című könyvét ismeretve vitatta, hogy az ókeresztény katakombák festményei pusztán dekoratív célú ábrázolások lettek volna, mivel úgy vélte, hogy példátlan lenne, ha egy új világnézetet hozó kor hajnalán a művész keze „gondolat nélkül mozogna”, hogy „azok, kik ezen eszmék világában élnek, ilyen

<sup>302</sup> Uo., 31.

<sup>303</sup> Riegl 1989. i. m.

<sup>304</sup> Vö. Wickhoff 1895. i. m. 87–88.

<sup>305</sup> Alexander 1909. i. m. 13.

<sup>306</sup> Uo.

<sup>307</sup> Vö. pl. Wickhoff 1895. i. m. 19–20., 87–88.

<sup>308</sup> Riegl 1989. i. m. 73.

<sup>309</sup> Uo.

<sup>310</sup> Alexander 1909. i. m. 14.

<sup>311</sup> Uo.

<sup>312</sup> Erről: Harry Francis Mallgrave: *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*. New Haven – London, Yale University Press, 1996. 355–381. (*Epilogue*. The Semper Legacy: Semper and Riegl).

gondolat nélkül való tevékenységet eltűrjenek.”<sup>313</sup> Konklúziója pedig – amellet, hogy félreismertetetlenül pasteineri –, talán a legszellemesebb egész pályafutása során: „A történelmi álláspontnak, ha még oly szigorúan ragaszkodik [is] a tudományos kritikához, úgy hisszük, számítani kell a szellemi erőkkkel is, s erről különösen meggyőződött az előttünk fekvő könyv. Hiszen, ha azok, kik a katakombák ábrázolásait létre hozták, olyan hülyék lettek volna, akkor a kereszténységnek már az első századokban meg kellett volna semmisülni.”<sup>314</sup>

\*

A reneszánsz-fejezetből már ismerős Freund Edit húga, Freund Mária,<sup>315</sup> 1910. május 12-én szigorlatozott művészettörténet főtárgyból, valamint esztétika és angol irodalomtörténet mellék-tárgyakból. Doktori értekezése *A művészi látás kétfélesége és a XV. századi olasz tájfestés* című dolgozat volt.<sup>316</sup>

Freund szerint a művészetek története tulajdonképpen a kétféle művészi látás – a szobrászi és a festői – küzdelme. A szobrászi látás jellegzetességeit természetesen Hildebrand alapján, míg a festőiét – 1910-re ugyancsak „természetesen” – Schmarsow már többször idézett, 1896-os könyvét citálva adta. A doktori értekezés címét magyarázva pedig jelezte, hogy tárgya azért éppen a tájfestészet, mert a „valóságból” a táj a „legfestőibb”.<sup>317</sup> A „táj” fogalmáról a következő definíciót adta: „[T]ájnak nevezzük – nem a táj jelenségeinek: hegyek, folyók, fák stb. egymás melletti és egymás mögöttiségét –, hanem a térnek, atmosphaerának, fénynek egymást és a konkrét tájat, a formai és színbenyomásokat módosító hatását.”<sup>318</sup> A „táj” önmagában egyesíti a festőiség lényegét: „gyűjtőfogalom”, amennyiben festőinek a fényhatások kölcsönhatásának elegyéből létrejött egységet nevezzük. És azért festői, mert ezek a feladatok felelnek meg leginkább a festészet (és a festék) legsajátabb, a többi művészettől eltérő anyagi és optikai tulajdonságainak.<sup>319</sup> Majd az egymásból kibontott meghatározások sorát a festészet tárgyának definiálásával (*Raumkunst*) folytatta: „A festészet tárgya mindaz, mi a térben történik és csakis az, ezért a szó szoros értelmében térművészet és ezért magyarázható minden hatás a térhatásból.”<sup>320</sup> Innét pedig már csak egy újabb logikai lépésre volt annak megállapításától, hogy a tájbrázolás fejlődése a „festői” irányába is a térérzék fejlődésével függ össze.

Ezt pedig, a megszokott módon, történeti levezetésben fejtette ki. Az egyiptomi művészettel kezdte, amelynek egyik fő tulajdonsága még a „térérzék hiánya” volt.<sup>321</sup> Majd a „fejlődés” további állomásainak jellemzésében a római festészethez érve, fő forrásként ő is Wickhoff *Die Wiener Genesis*ét hivatkozta. Pl.: „Rómában voltak meg a feltételek ahhoz, hogy a naturalismus a festészetben is teljesen kibontakozzék és végső kifejlődésként átcapjon az illusionismusba.”<sup>322</sup> Freund ekkor – ugyancsak Wickhoff és részben Riegl alapján –, azt is kifejtette, hogy a művészet-történetben minden naturalista korszak után, reakcióként, a természetes fejlődés eredményeként, egy illuzionista következik, a közelnézeten és tapintáson alapuló, plasztikus felfogást felváltja egy, a „mindenségben fölolvadó és a valóság összbenyomásától nem abstraháló festőiség.”<sup>323</sup>

<sup>313</sup> Pasteiner Gyula: Dr. Adolf Hasenclever, Der altchristliche Gräberschmuck. Ein Beitrag zur christlichen Archaeologie. Braunschweig, C. A. Schwetschke und Sohn. 1886. 264 old. [recenzió] *Archaeologiai Értesítő*, Úf. 7. 1887. 277.

<sup>314</sup> Uo.

<sup>315</sup> Freund Máriáról: Gulyás 1939/2002. i. m. IX.: 688–689.

<sup>316</sup> Freund Mária: *A művészi látás kétfélesége és a XV. századi olasz tájfestés* Budapest, [Szerző], 1910. [különnyomat: *Athenaeum*, 19. 1910.]

<sup>317</sup> Uo., 4.

<sup>318</sup> Uo., 5.

<sup>319</sup> Elképzeléseinek budapesti „megalapozása”: Pasteiner 1892. i. m.

<sup>320</sup> Freund M. 1910. i. m. 8.

<sup>321</sup> Uo., 11.

<sup>322</sup> Uo., 18.

<sup>323</sup> Uo., 19.

Ezek a megjegyzések készítették elő a dolgozat végén tett (részben) kortárművészeti megfigyeléseket is.

Freund, amikor végül rátért tulajdonképpeni témájára, a 15. századi olasz tájfestészetre, akkor nagyjából ugyanazokat a (nemzeti) alapkarakter-jegyeket ismételte, amelyekkel 1894-ben már Éber is operált. Hivatkozott is a korai doktori dolgozatra.<sup>324</sup> Az olaszok művészi látásában kereste a mélyebb okait annak, hogy miért nem fogták fel soha „festőileg” a tájat. „Az olaszok tényleg rajzolták a természetet, bárha festéket használtak erre a célra”,<sup>325</sup> és soha nem vették figyelembe az atmoszférikus jelenségeket, csak rajzolták és színezték a tájat. „De nem csak a művészi látásuk vitte őket erre az ábrázolásmódra, hanem az a primitív aggodalmuk is, mely talán éppen egyik oka a közellátásnak, a formák éles és részletes kirajzolásának: az, hogy nem tudták föltételezni embertársaikról, hogy e nélkül is fölébred bennük a dolgok illúziója” – folytatta Freund, miután a primitív tér- és színezéletről már oldalakkal korábban,<sup>326</sup> etnológiai és nyelvészeti irodalom alapján rövid eszmefuttatást közölt. Valamilyen formában – ez ma már nemigen konkretizálható –, de a „Pasteiner-tanszéken”, nyilván nem függetlenül az épp ekkor, az 1910/1911-es tanév első félévétől megindított francia kortárművészeti előadásoktól, jelen volt a *primitivizmus* iránti érdeklődés. Pasteiner ezen a vonalon is szerencsésnek mondhatta magát: az idő őt igazolta. Ahogy a korai, Semper által fémjelzett évek után problémátlanul értette meg, vette át – és nem utolsó sorban: érezte a magáénak – a „bécsi iskola” eredményeit, ugyanúgy nem okozhatott számára meglepetést a primitivizmus század eleji „divatja” sem. Pályakezdése, illetve Semper *Der Stilje* óta érdekelték a művészet(ek) keletkezését és korai szakaszait tárgyaló teóriák. 1883-ban publikált is egy nagy tanulmányt *A művészetek kezdetleges fejlődése a történelem előtti időkben* címmel a *Budapesti Szemle*ben,<sup>327</sup> amit 1885-ben *A művészetek története* első fejezeteként újraközölt.<sup>328</sup> A fejlődéstörténeti sorok összeállításakor pedig, a már tisztázhatatlan kezdetekre vonatkozó kedvez fordulata, a „legrégibb idők homálya” volt.<sup>329</sup> Talán nem véletlen az sem, hogy az egykorú tanítványi körből Hoffmann Edith pont 1911-ben publikált *Az ember a primitív népek díszítő művészetében* címmel egy tanulmányt.<sup>330</sup>

De visszatérve a 15. századra: Freund tehát az olasz tájfestészet sajátosságait végső soron azzal magyarázta, hogy látásmódjuk, amelyet a „formalítás” és az emberi test ábrázolása iránti érdeklődés jellemez, „mindig ugyanazon az állásponton, a közellátás, az egyes jelenség megnevezésének álláspontján maradt”.<sup>331</sup> Az új művészeti fejlődés elindítójaként említett Giotto is így járt el. Freund, Berensonra hivatkozva megjegyezte – nővére és ő voltak az első tanítványok, akik az eredeti angol nyelvű köteteket olvasták –, hogy Giotto „ugyanazt látja significansnak a tájban, mint az emberi alakban, vagyis a formát és a vonalat”.<sup>332</sup> Freund vizsgálatai tehát a tájbrázolás „festői” felfogásának lehetőségeiről a 15. századi olasz művészetben alapvetően negatív végeredménnyel zárultak.

Egyes kivételek azonban akadtak. Közülük a legfontosabb Freund számára Piero della Francesca volt. Ő ugyanis már a fény és a tér atmoszférikus, festői hatásaival is számolt. Találó le-

<sup>324</sup> Uo., 31.

<sup>325</sup> Uo., 32.

<sup>326</sup> Uo., 21–22.

<sup>327</sup> Pasteiner Gyula: *A művészetek kezdetleges fejlődése a történelem előtti időkben*. Budapesti Szemle, 11. évf. 36. köt. No 84. 1883. 357–380.

<sup>328</sup> Pasteiner Gyula: *A művészetek története a legrégebb időkől napjainkig*. Budapest, Franklin, 1885. 1–31. (Bevezetés).

<sup>329</sup> Pl. Pasteiner 1886a. i. m. 320.

<sup>330</sup> Hoffmann Edith: *Az ember a primitív népek díszítő művészetében*. *A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának Értesítője*. Az „*Ethnographia*” melléklete, 12. 1911. 292–299. Wehli Tünde: Hoffmann Edith (1888–1945). „*Emberek és nem frakkok*” 2007. i. m. 205. is Pasteinerrel összefüggésben említi.

<sup>331</sup> Freund M. 1910. i. m. 35.

<sup>332</sup> Uo., 36. – vö.: Berenson 1896. i. m. 15–16., 19–22.

írást adott róla: „Az alak plasticitására, határozottságára törekszik, de ezt nem a fény s az árnyék sablonos elosztásával, hanem az alak egyenletes megvilágításával, mintegy önmagából fényt árasztó erejével éri el.”<sup>333</sup> Úgy látta, hogy amikor Piero della Francesca a fénynek ilyen mindent betöltő, alkotó, élő szerepet kölcsönöz, akkor nem csak a 15. századi olasz felfogástól különbözik, de „olyan festői fölfogáshoz közeledik, mely a 19. században megteremtette a plein air festészetet.”<sup>334</sup> Nem ez volt az egyetlen kortársművészeti megjegyzése a dolgozat során. Valamivel korábban úgy nyilatkozott – ami igen beszédesen jelzi (az egyébként tilalom alá eső) egyéni ízlése határait –, hogy akik a tájat „formai szempontból” nézik és ábrázolják, „abszurdumra jutnak, mint a most legújabb neo-impressionista irány tájábrázolásai is mutatják.”<sup>335</sup>

Hasonlóra, de inkább a közelmúlt historizálására – és ebben Pasteiner érintettségére – vonatkozik utolsó megjegyzésem is. A Művészettörténeti Intézet könyvtárában, ha nem is hiánytalanul, de nagyjából megvannak a tárgyalt disszertációk. Freund Mária értekezésének egyik tanszéki példányába<sup>336</sup> Pasteiner – jól felismerhető, szálkás betűivel –, pár helyen beleírt. Főleg szakirodalmi kiegészítéseket, de a dolgozat elején egy mondat mellé – „Abban a pillanatban, hogy a tájban a formákat látom inkább, a táj maga már veszít festőiségéből.”<sup>337</sup> – vonalat húzott és a hullámos aláhúzással is kiemelt sorok mellé odaírta: „Courbet”; ez pedig, az 1880-as években Munkácsy-tanulmányokkal<sup>338</sup> induló Pasteinertől, nem éppen jelentésnélküli gesztus.

Freund Mária a disszertációban kifejtetteket gondolta tovább 1913-ban a *Nyugat*-ban publikált jelentős elméleti tanulmányában, a *Művészi akarásban*.<sup>339</sup> A cikkhez tartozó egyetlen lábjegyzetben utalt gondolatmenetének riegli-i érintettségére: „Alois Riegl volt az első, ki a »Kunstwollen« fogalmával, a materialismus elmélete ellenében, egy új művészettudományi elvet vitt a művészettörténetbe.”<sup>340</sup> Ő maga a „művészi akarást” a következőképp definiálta: „Lelki dispositió, mely maga a művészet megindítója és *principiumában maga a művészet*.”<sup>341</sup> Kétféle művészi akarást különböztetett meg: „primärt” és „secundärt”.<sup>342</sup> Az említett lábjegyzetben figyelmeztette olvasóit, hogy a fogalmakkal nem kívánt sem időre, sem időben lefolyt fejlődésre utalni, a főszövegben pedig úgy fogalmazott, hogy a kettő tulajdonképpen nem más, mint a művészi akarás „két végletet alkotó iránylehetőség[er]”.<sup>343</sup>

A primer az abszolútra irányul, „egységeseítő” és általános, ez „alkotja meg azt, ami művészet általában”, amit egy kor vagy nép művészetnek tart.<sup>344</sup> Freund szerint a primer művészi akarásra népenként, koronként, személyenként egyaránt – s ezzel, ha nevesíteni kellene, közelebb került Wickhoffhoz vagy akár Strzygowskihoz, mint Wölfflinhez –, nem annyira Észak és Dél, mint inkább Kelet és Nyugat van hatással.<sup>345</sup>

<sup>333</sup> Freund M. 1910. i. m. 42.

<sup>334</sup> Uo. – vö. Berenson 1896. i. m. 60.

<sup>335</sup> Freund M. 1910. i. m. 29.

<sup>336</sup> „Leltár 3120. II. 855. Lsz. 966.” (Az első leltári szám Pasteiner írása.)

<sup>337</sup> Freund M. 1910. i. m. 4.

<sup>338</sup> Pasteiner 1882. i. m.; Pasteiner Gyula: Krisztus a kálvárián. Festette Munkácsy Mihály. *Budapesti Szemle*, 12. évf. 40. köt. No 96. 1884. 370–387.; Pasteiner Gyula: Mozart végpercei. Festette Munkácsy Mihály. *Budapesti Szemle*, 14. évf. 46. köt. No 114. 1886. 466–473. [továbbiakban: Pasteiner 1886b.] Amint az sem elhanyagolható, hogy pár oldallal később a cselekvésábrázolás és a hangulati elem összefüggéséről szóló bekezdések mellé azt jegyezte fel, hogy „Monet. Clemenceau.” Freund M. 1910. i. m. 9. (az említett tanszéki példányban).

<sup>339</sup> Pásztorné Freund Mária: Művészi akarás. *Nyugat*, 6. 1913. I.: 285–295. [továbbiakban: Freund M. 1913a.]

<sup>340</sup> Uo., 285.

<sup>341</sup> Uo. Kiemelés az eredetiben.

<sup>342</sup> Uo., 286–287.

<sup>343</sup> Uo., 286.

<sup>344</sup> Uo., 288.

<sup>345</sup> Uo.

A szekunder művészi akarás ellenben a művészeti ágakat teremtette meg.<sup>346</sup> Ahogy a művészi akarás két szélső iránylehetősége a primer és a szekunder, úgy a szekundernek is két véglete van: „Aszerint, hogy a secundär művészi akarás mire van tekintettel és mitől absztrahál, a látási benyomásra irányul-e vagy a tapintására, keletkezik a képzőművészetnek két ága: a szobrászat és a festészet.”<sup>347</sup> Ezzel pedig visszakanyarodott a doktori értekezésében tárgyalta, ahol a két-féle művészi látás küzdelmeként jellemezte a művészet történetét.

De nem csak a szekunder művészi akarások küzdenek, a primer és a szekunder művészi akarások is „a legkülönbözőbb viszonylatokba lépnek egymással, úgy quantitatív, mint qualitatív tekintetben, úgy arány, mint megfelelés szempontjából.”<sup>348</sup> Azok a korok, amelyekben a primer jut kizárólagos szerephez „dekoratív”; míg a vegyes sor a „stílusos”, majd a kettő egyenlő arányát feltételező „típusokat” létrehozón keresztül, a szekunder túlsúlyát mutató „realisztikus, naturalisztikus művészetekig” vezet. A szekunder teljes uralmát a természet pusztá utánzása jellemzi, amely a leveztetés logikája szerint – absztrakció híján –, már nem tekintendő művészetnek.<sup>349</sup>

Ezzel azonban még nem ért véget a kategorizálás. Freund elképzelése szerint ugyanis a primer és a szekunder művészi akarások a legkülönfélébb elegyeket alkotják az aktuális *Kunstwollen*ben. Így pl. az „abszolútra irányuló” primer művészi akarás számára megfelelőbbnek tűnik a tapintási érzék általi észlelés miatt objektívnek és abszolútnak tűnő szobrászi felfogás, míg az „életre irányuló” primer akarásnak inkább a szubjektív és relatív festői álláspont felel meg.<sup>350</sup> Ebből következett az 1910-es disszertáció alaptételét érintő (részleges) korrekció. A doktori értekezésben Freund még úgy látta, hogy „[a] művészetek története tulajdonképpen a két-féle művészi látásnak, a festőinek és a szobrászainak a küzdelme.”<sup>351</sup> 1913-ban azonban már úgy fogalmazott, hogy „[a] művészetek története tulajdonképpen a primär és a secundär művészi akarások küzdelme egymással, és a különböző primär és a különböző secundär művészi akarások küzdelme maguk között.”<sup>352</sup> Jól látszik, hogy az 1910-es verzió még csak a három évvel későbbi kijelentés második tagmondatára – és annak is csak a szekunder-felére – vonatkozott.

Ezután – akárcsak a doktori dolgozatban –, történeti példák következtek, különös tekintettel Kelet és Nyugat különbségére. Freund úgy vélte, hogy Keleten a primer, míg Nyugaton a szekunder művészi principium dominál. Ennek értelmében lett – a helyzetben rejlő szélsőségekre tekintettel – a Kelet pl. az „abszolút vonal” vagy az „absztrakt, önmagában élő vonal és önmagában élő szín” művészete, míg a Nyugat a szekunder akarat hatása alatt a természetábrázolás realista és naturalista útjára lépett.<sup>353</sup> Ez sem volt azonban ilyen egyszerű, hiszen a jelzett szekunder művészi akarás irányulhatott az „objektív”, de a „szubjektív realizmusra” is;<sup>354</sup> előbbi a természetábrázolás szobrászi-, utóbbi a festői módja: „Nyugat művészetében a szobrászi és festői felfogás az, ami körül a művészet fejlődése forog.”<sup>355</sup> (Ez viszont már azonos az 1910-es főtétellel.) Ugyancsak a Nyugatot jellemezte, hogy míg Keleten egy „új valóság” teremtése, és nem a természet visszaadása a cél, addig Nyugaton – Freund interpretációjában –, állandó probléma a – Pasteinerhez írt disszertációkat is végigkísérő – „valóság” kérdése: „mi természet benne, és mi művészet, és miért művészet, ha csak a természet visszaadása?”<sup>356</sup>

<sup>346</sup> Uo.

<sup>347</sup> Uo., 287.

<sup>348</sup> Uo., 288.

<sup>349</sup> Uo., 288–289.

<sup>350</sup> Uo., 289.

<sup>351</sup> Freund M. 1910. i. m. 4.

<sup>352</sup> Freund M. 1913a. i. m. 290.

<sup>353</sup> Uo., 290–291.

<sup>354</sup> Uo., 291.

<sup>355</sup> Uo., 292.

<sup>356</sup> Uo.

Ezt a problémát érintette – további rendszerező levezetések után – Freund aktuális, kortárművészeti megjegyzése is. Úgy látta ugyanis, hogy a Nyugat a szekunder művészeti fejlődésben eljutott arra a pontra, ahonnan már nincs tovább, ezért „keleti hatások alapján, áttér egy vele ellentétes álláspontra, egy ellentétes művészi alapfelfogás álláspontjára: az absztrakcióra, az általán érvényűségre, egy primár művészi akarás kifejezésére”.<sup>357</sup> Történt már ilyen: hasonló irányú – és eredményű – változást látott a késő római művészetben, a 11–14. században Franciaországban, illetve a 18. században, a rokokóban is, valamint ilyen „a most előttünk lefolyó nagy művészeti alapelfordulás, a XX. század művészete”.<sup>358</sup> Utóbbi jellemzői: felszabadulás a naturalizmus alól, „függetlenség a tárgytól”, az abszolút formák és „viszonyok” kifejezése, illetve az absztrakt lelki diszpozíció érvényre jutása.<sup>359</sup>

Freund tanulmánya nem könnyű olvasmány, nem egészen tisztázott a primer és a szekunder művészi akarás viszonya, hol párhuzamos, rivális tendenciaként ábrázolta őket, hol a szekundert a primer (ön)kifejezési lehetőségeként, tulajdonképpen médiumaként. De nem is ez a fontos. Freund dolgozatában ugyanis, véleményem szerint, lényegi, a korabeli hazai kritikai- és elméleti irodalmat általában is jellemző – ezúttal csak jelezhető – *elmozdulás* regisztrálható, mégpedig az egyre népszerűbb Wilhelm Worringer és főműve, az *Absztrakció és beleérzés* (1908) irányába.<sup>360</sup> Úgy tűnik, hogy a magyar recepció, a magyar értelmezők számára a riegli-i *Kunstwollen*nek a Worringer által „továbbfejlesztett” de legalábbis fellazított változata vált továbbgondolásra, használatra alkalmassá. Az addig monolitnak látott, *zárt* teóriáról (amelyhez viszonyulni legfeljebb *pro vagy kontra* lehetett) kiderült, hogy újragyúrható, formálható, alapvetően *nyitott* gondolati struktúra: a *Kunstwollen* újragondolható *teoretikus nyersanyag*gá vált.

Freund elméleti érdeklődésének, és azon belül is főleg a térproblémának, konkrét művészeti elemzésekben megnyilvánuló, részben korábbi példái még a Rippl-Rónairól (*Rippl-Rónai és a vonal*)<sup>361</sup> és a kubizmusról (*A kubizmus térproblémája*)<sup>362</sup> írt nagyszerű tanulmányai, illetve (ha közvetve is), a magyarországi Cézanne-hatásról megjelentetett cikke.<sup>363</sup>

\*

Disszertációjában Freund mellékesen utalt Firenze és Siena festészetének különbségeire is. A problémát azonban nem ő, hanem a következő – egy hónappal később végzett – disszertáns, Hoffmann Edith<sup>364</sup> dolgozta ki. Hoffmann *A sienai és firenzei festészet a XIV. században* című dolgozattal doktorált 1910. június 16-án.<sup>365</sup> (6. kép) A szigorlatot a művészettörténet főtárgy mellett esztétika és magyar irodalomtörténet melléktárgyakból abszolválta.

Disszertációja – több szempontból is – jól illett a Pasteiner által kijelölt témák sorába: tulajdonképpen az Éber dolgozatával 1894-ben megkezdett sor újabb variációja volt. Pasteiner Éberrel

<sup>357</sup> Uo., 295.

<sup>358</sup> Uo.

<sup>359</sup> Uo.

<sup>360</sup> Wilhelm Worringer: Absztrakció és beleérzés. In: Wilhelm Worringer: *Absztrakció és beleérzés. Tanulmányok*. Ford. Kocziszky Éva. Budapest, Gondolat, 1989. 7–101.

<sup>361</sup> P. Freund Mária: Rippl-Rónai és a vonal. *Nyugat*, 8. 1915. II.: 1367–1368.

<sup>362</sup> Pásztoriné Freund Mária: A kubizmus térproblémája. *Nyugat*, VI. 1913. I.: 773–774. [továbbiakban: Freund M. 1913b.]

<sup>363</sup> Freund Mária: Cézanne nálunk és Párizsban. *Pesti Napló*, 1911. augusztus 20. 36. A cikket Tímár Árpád szívességéből ismerem, amit ezúton is köszönök. Freund írásának egy, a (kreatív) tanítvány-létet jellemző részét talán nem érdekeltlen a „Pasteiner-tanszék” szempontjából sem idézni: „Az egyetemi oktatás célja már más, ott a jó tanítvány az, aki a már elért eredményeket önállóan dolgozza föl, fejleszti tovább, esetleg el is veti, szóval önállóan dolgozik. A jó mester igaz tanítványai nem azok, akik őt szolgálják követik, hanem azok, akik a mester termékenyítő hatása alatt önállóan viszik tovább tudományukat. Ez így van a tudományban, de még ezerszer inkább így van a művészetben, mert a művészetet nem lehet népszerűsíteni.”

<sup>364</sup> Hoffmann Edithről, további irodalommal: Wehli 2006. i. m.

<sup>365</sup> Hoffmann Edith: *A sienai és firenzei festészet a XIV. században*. Budapest, [Szerző], 1910.



6. kép. Hoffmann Edith, 1936.  
KÖH, Tudományos Irattár

az alapproblémát: az olasz és a németalföldi festészet különbségét írta meg, jórészt Taine alapján, és némi utalással a két milió belső – de az összképen, a nagy összefüggéseken nem változtató – osztottságára is.<sup>366</sup> A tovább bontás feladata a későbbi disszertánsokra várt: előbb Rózsaffy írta meg a flamand és a holland festészetet mintegy „megszemélyesítő” *Rubens* és *Rembrandt* (1901) elkülönböződésének a példáját,<sup>367</sup> majd az olasz rész osztatott tovább – Firenze és Siena (ellentét)párba állításával –, Hoffmann Edith dolgozatában. Míg Éber a két különböző környezet – a mintaadó Taine által is külön előadás-sorozatban tárgyalt –, ellentétpárokba rendezhető karakterjegyeit adta, több száz év festészetéből nyert reprezentatív minták alapján (vagyis a taine-i *moment-t* jócskán kiterjesztve), addig Rózsaffy és Hoffmann egy-egy rögzített „pillanatban”, csak a 17., illetve a 14. századra tekintettel tárgyalták az Ébernél még nagyjából egységként kezelt miliókból kielemezhető

– és ugyancsak ellentétpárokká rendezhető –, belső *différence-t*.

Hoffmann Edith a dolgozatát a részproblémák aktuális feldolgozottságát tükröző irodalom túl, alapvetően Bernard Berenson két könyvére építette. A német fordításban megismert *The Central Italian Painters of the Renaissance*<sup>368</sup> és a *The Florentine Painters of the Renaissance*<sup>369</sup> nyújtották a szemléleti alapot a firenzei és a sienai festészet *különbségének* a bemutatásához.

Levezetéseiben is a korábbi Pasteiner-tanítványok által már kitaposott ösvényen haladt – nagyon hasonlóan, mint pl. Nécsey, Alexander vagy Freund Mária –, amikor a trecento sienai és firenzei festészetét a tér és a festői térben mozgó testek problémájaként tárgyalta újra. Érzésében a már megszokott ellentétpárok mentén rendezte el a két iskola műveiből kinyert jellemzőket. A sienaiakról pl. azt közölte, hogy „a térbeli valószerűséget sokszor egészen figyelmen kívül hagyják”, a „test harmadik kiterjedését éppen nem veszik észre”<sup>370</sup> Valamint nem érdekli őket, „a mozgó, a cselekvő emberi test; a mozdulat jellegzetessége, értelmet adó képessége, kifejező ereje iránt semmi érzékük nincs”<sup>371</sup> Viszont vonzódnak a szimmetriához és a dekorativitáshoz. A tárgyalásban tovább haladva, Duccio *Bevonulás Jeruzsálembe* tábláját elemezve, még csak arra hívta fel a figyelmet, hogy „hiányzik belőle a való testiség, a harmadik kiterjedés föltüntetése”<sup>372</sup> de a *Kézmosság* jelenetét leírva már szinte türelmetlenül csattant fel: „Ez már tényleg a legnagyobb negációja mindennek, ami tér és test.”<sup>373</sup> Majd higgadtan azzal folytatta, hogy mindezekért a „valótlanságokért”, mély lelki élményekkel kárpótol Duccio. Simone Martini *Guidoriccio da Fogliano*-ján is a „nyugalmatlan előkelőséget”, „állapotszerűséget” és a dekoratív karaktert regisztrálta; ezért a műről összefoglalóan azt közölte, hogy „[e]z a sienai iskolának mintegy kitevője”<sup>374</sup> Pedig – ahogy azt már korábban jelezte –, a freskó alapvetően a történeti ábrázolásokra való, melyeken a cselekvések okait és irányát az emberi test, „kifejező mozdulatai” közvetítik.<sup>375</sup>

<sup>366</sup> Éber 1894. i. m.

<sup>367</sup> Rózsaffy 1901. i. m.

<sup>368</sup> Bernhard Berenson: *The Central Italian Painters of the Renaissance*. New York–London, G. P. Putnam, 1897.

<sup>369</sup> Berenson 1896. i. m.

<sup>370</sup> Hoffmann 1910. i. m. 13.

<sup>371</sup> Uo., 19.

<sup>372</sup> Uo., 20.

<sup>373</sup> Uo., 21.

<sup>374</sup> Uo., 23.

<sup>375</sup> Uo., 22.

A Firenzét tárgyaló részben végre kifejthette, hogy az ottani festőiskola, szemben a sienaival, „egészen kiváló hajlamot érzett a cselekvés ábrázolására”.<sup>376</sup> Eszerint a Firenzében készült műveket általában is „nagyobb valószínűség” és „fokozottabb élet” jellemzi. Hoffmann az érvelésben Firenzéhez és a történetábrázoláshoz érkező, a főszövegben név nélkül, de a jegyzetben a firenzei festészetről írt művére hivatkozva, Berensont idézte: „Az olasz művészet egyik legfinomabb és legmélyebb megértője szerint, ezek a festmények eleget tesznek a legfőbb követelménynek, melyet felállíthatunk: a tapintási értékek tudatát képesek bennünk felkelteni”.<sup>377</sup> De hozzátette: „Ez azonban kissé egyoldalú felfogás”.<sup>378</sup> A látszatellentmondás ellenére a „megoldást” is, jóllehet némi hangsúlyeltolással, Berensonnál találta meg. A firenzei iskola történeti „feladata” ugyanis – emlékeztetett Hoffmann –, amire a firenzei festők minden igyekezete irányult: a „cselekvés ábrázolása” volt.<sup>379</sup> Ennek viszont a „tapintási érték csak egyik eszköze”, csakúgy, mint a kompozíció.<sup>380</sup> Giotto is „[m]inden figyelmét, teljes művészi akarását a mozdulatra, egyedül arra összpontosítja”.<sup>381</sup> Ezért Hoffmann összefoglaló, Berenson szempontjait szintetizáló megállapítása a következőképp szól: „Az emberi test mozdulatával kifejezi a cselekményt és vele együtt az érzelmi világot is. A firenzei XIV. század fölismerte az emberi testalkat mozdulatának ezt a művészeti jelentőségét. A tapintási érték és a kompozíció bármily tökéletes legyen is, egymagában nem képes a cselekményt ábrázoló festményt érdekessé tenni. Ez a kettő tulajdonképp arra van rendelve, hogy mint segítő eszköz magának a mozgásnak a hatását támogassa”.<sup>382</sup> A firenzeiek a mozdulatokkal fejezték ki a cselekményt és az érzelmeket is, de épp a lényegi kifejezése érdekében nem törekedtek sem „szép formákra”, sem „szép vonalakra”, hanem helyettük a „funkcionális vonalakat” és a „kifejező formákat” választották.<sup>383</sup>

Hoffmann a következőkben a Freund Mária által a 15. századra vonatkozóan megírt disszertációtéma: *A művészi látás kétfélesége és a XV. századi olasz tájképfestés* 14. századi előzményeit ismertette. Eszerint, mivel a térben mozgó testek mozdulataival kifejezett cselekmény ábrázolását „minden naturalisztikus kialakítás” csak akadályozta volna, a firenzeiek a részletező háttérrel és az aprólékos tájébrázolásról is lemondtak; mégpedig: a firenzei, „erősen stílusos művészi nemakadás eredményeként”.<sup>384</sup> A jelentéstelire koncentráció miatt Firenzében ugyanis az emberi test részletei iránt sem érdeklődtek túlzottan, minden egyes (test)résznek csak az egészre tekintettel lévő, kifejező funkciója számított: „így keletkeznek a giotteszk nagy vonalak”.<sup>385</sup>

Mindezeket a képi tulajdonságokat Hoffmann nem csak a történetábrázolásokon, hanem az ájtatossági képeken is kimutatta. Nem meglepő módon a sienai Madonna-képekről is ugyanaz derült ki, mint a falképekről, vagyis, hogy stílusukban „finom vonalúak”, mint a miniatúrák, míg a firenzeiek „nagy vonalúak”, mint a freskók. A két iskola eltéréseit pedig, végső soron, az eltérő „művészi látással” és gyakorlattal magyarázta.<sup>386</sup> Szimbolikus pillanat ez is. Az utolsó, igazán fontos „optico-subjectiv” disszertációk érvelése ugyanis visszakanyarodott oda – miközben a feldolgozott és megértett irodalomban Taine-t (részben) leváltotta pl. Wölfflin és Berenson –, ahonnan az értekezések sorában Ébertől elindult: a milió által befolyásolt „művészi látáshoz”. Nem hiába jegyez-

<sup>376</sup> Uo., 27

<sup>377</sup> Uo., 31. – vö.: Berenson 1896. i. m. 14–15.

<sup>378</sup> Uo., 32.

<sup>379</sup> Uo.

<sup>380</sup> Uo.

<sup>381</sup> Uo., 36.

<sup>382</sup> Uo.

<sup>383</sup> Uo., 41. – vö.: pl. Berenson 1896. i. m. 19 („functional line”).

<sup>384</sup> Uo., 41. Kiemelés tőlem.

<sup>385</sup> Uo.

<sup>386</sup> Uo., 43.

te meg 1901-ben, a már említett Mantegna-előadásában Pasteiner, hogy „Nagy töltések mellett fölfakad a talajvíz, feltör a néplélek is.”<sup>387</sup> A téma budapesti aktualitását jelzi, hogy a „művészi látás” fogalma Freund Mária 1910-es disszertációjának még a címébe is bekerült.

Az idézett *Mantegna*-tanulmány egyébiránt – véleményem szerint –, a „Pasteiner-tanszék” irodalmi működésének „mintaműve” is, amelyben a professzor példáját adta annak, hogy mit értett „általános jellemzésen”, és amelyet elolvasva minden tanítvány számára világossá vált, hogy mit vár tőlük a disszertációkban. Ironizálva, és a kidolgozásra javasolt olasz reneszánsz témákra – és nem utolsó sorban Berensonra – tekintettel újra, összefoglalóan is elmondható, hogy a tanítványi vélemények sorozatos egybeesésének (firenzei módra kidolgozatlan) háttérében *mindvégig* Pasteiner „szignifikáns” alakja sejthető.

\*

A következő doktori disszertáció és írója igazi kakukktójás a Pasteiner-tanítványok sorában. Gasparez Géza Elemér,<sup>388</sup> *A mikrochemia a festészettörténet szolgálatában* című dolgozat szerzője, 1911. június 19-én tett szigorlatot a bölcsészkaron művészettörténetből, illetve keresztény-archeológiából (ugyancsak Pasteinernél) és a keleti népek ókori történetéből.<sup>389</sup> Mai fogalmaink szerint Gasparez egy restaurátori értekezést adott be – a kiváló minősítésből ítélve igen elégedett – Pasteinernek, aki név szerint is hivatkozott hallgatója eredményeire. Így pl. a *Képtárak, képek hitelessége, képbírálat* című, 1907. decemberi Népszerű Főiskolai Tanfolyam harmadik előadásában említette (és szerepeltette a syllabuszban) az „Anyagi ismérvek és egyéb külső bizonyítékok” kapcsán „Gasparez Géza mikroszkopiai vizsgálatá[t]”.<sup>390</sup>

Gasparez értekezésében csak egy helyen érhető tetten, mégpedig a festészet lényegének a definiálásában,<sup>391</sup> a „Pasteiner-tanszék” hatása; ez egyben a szöveg kevés számú, nem vegytani megjegyzéseinek egyike: „A festészet a létező vagy elképzelt testeket és a körülöttük levő tért, sík felszínén látszat szerint ábrázolja.”<sup>392</sup>

\*

A „mozdulat”-témát Vikár Vera gondolta tovább *A mozdulat az olasz szobrászatban (Nicola Pisanótól Michelangeló-ig)* című doktori értekezésében.<sup>393</sup> Pasteiner a disszertációt elfogadta, de az 1913. június 13-án tett szigorlatát nem.<sup>394</sup>

Vikár Hildebrand nyomán – és az előző disszertánsokhoz, Kenczlerhez, Hoffmann Edith-hez stb. hasonlóan – már az első mondatban kijelentette: „Az emberi alak mozdulati életének visszaadása az ábrázoló művészetek egyik legjelentősebb problémája.”<sup>395</sup> A mozgás „correlatumai” pedig az idő és a tér. A frontalitásból való legcsekélyebb kimozdulással ugyanis belép a tér és az idő, vagyis: „a változás fogalma” a szobrászatba.<sup>396</sup> Kétféle alapmozdulatot különböztetett meg: a pusztán cselekvő „fizikait” és a már valamilyen pszichikai megnyilvánulást is tartalmazó „patetikust”.<sup>397</sup>

Elemzését – az előbbi kategóriákat egyre újabbakkal bővítve –, egészen a barokkig vitte. A barokkot azonban már egy olyan, egészen új művészetként értékelte, amelynek nem jelentés-

<sup>387</sup> Pasteiner 1901. i. m. 27.

<sup>388</sup> Gasparez Géza Elemérről: Gulyás 1939/2002. i. m. X.: 497–498.

<sup>389</sup> Gasparez Géza Elemér Antal: *A mikrochemia a festészettörténet szolgálatában*. Budapest, [Szerző], 1911.

<sup>390</sup> Pasteiner Gyula: *Képtárak, képek hitelessége, képbírálat. Hat előadás*. Népszerű Főiskolai Tanfolyam 1907/1908. I. sorozat LXIV. syllabus. Budapest, 1907. 5.

<sup>391</sup> Ezért vettem fel disszertációját, jobb híján az „optikai” alfejezetbe.

<sup>392</sup> Gasparez 1911. i. m. 3.

<sup>393</sup> Vikár Vera: *A mozdulat az olasz szobrászatban. (Nicola Pisanótól Michelangeló-ig)*. Budapest, [Szerző], 1913.

<sup>394</sup> Ennek ellenére „rite” minősítéssel doktorrá avatták.

<sup>395</sup> Vikár 1913. i. m. 3.

<sup>396</sup> Uo., 6.

<sup>397</sup> Uo.

hordozó eleme, hanem a „lényege” a mozgás. Az utolsó előtti Pasteiner-tanítvány jutott el odáig, ha csak egy rövid utóirat erejéig is, hogy – az „optikai irány” szempontjából – szembenézzen a barokk *következményeivel*. Vikár konstataulta, hogy a barokk szobrászat „optikai alapra helyezkedve”, elvetette a zárt formát: a körvonalat, a tektonikát, és a fény-árnyék játékkal festői hatásokra törekedett. Ez a „mozgás” azonban már nem az volt, amit a disszertációk hosszú sora tárgyalt a középkortól a 16. századig: „A barockban uralkodó nagy mozgalmasság egyáltalán azt a benyomást kelti, mintha az időbeliség készülné bekapcsolódni a térbeli művészetek világába.”<sup>398</sup> Eddig az értekezők legfeljebb Michelangelóig jutottak,<sup>399</sup> és alapvetően a tektonikus, zárt szobrászi formára alkalmazták a Hildebrandtól (és a többiektől) tanultakat. Vikár utalt rá, ha ki nem is mondta, hogy ez az út (a barokkba) lehet, hogy már kifelé vezet a „formából”, de a (szobrászi) forma problémáiból biztosan. Ezt tanúsítják utolsó, Michelangelóról szóló mondatai: „A barock szobrászatban talán több, élénkebb, vehemensebb a mozgás, szembeszőkők az izmok formái, de csekélyebb a mozdulatnak a cselekvést jellemzően kifejező képessége, mint Michelangelónál. *Complex mozgást, egyszersmind szobrászi módon, zárt formában, sőt a legszobrászibban mégis csak Michelangeló ábrázolt.*”<sup>400</sup>

Jóval a szigorlat előtt, 1910-ben jelent meg a *Vasárnapi Ujság*ban Vikár cikke Botticelliről.<sup>401</sup> Nagyjából Freud Edit 1909-es disszertációjának beállításában nyilatkozott ő is Botticelli és az antikvitás viszonyáról, amikor jelezte, hogy az antik nála nem a formákra, hanem csak a tematikára vonatkozik.<sup>402</sup> Összefoglaló megjegyzésében pedig – kortárművészeti ismeretei mellett – saját doktori értekezésének főtémáját is „előrejelezte”: „Ma a meglátások pillanatnyi és benyomások festészetének korát éljük. A XV. századi olasz művészet törekvése is a valóság visszaadása; de nem a pillanatnyi megjelenést fogja meg, hanem az ember állandó jegyei érdeklik: *a mozdulat mindig valami cselekvést vagy lelkiállapotot fejez ki.*”<sup>403</sup>

#### II.4.1. Gerevich, a „különutas” tanítvány

Gerevich doktori disszertációjával kiválóan megfelelt Pasteiner elvárásainak. Az út azonban, amelyen „a” tanítvány elindult, amint ezt már az „optico-subjectiv” fejezet bevezető mondataival és címadásával is jelezni kívántam, Pasteiner számára sem sejthető, kellemetlen jövőbeli meglepetéseket tartogatott. Gerevich ugyanis, pár éven belül, olyan vehemensen képviselte tovább a Pasteinertől tanult – helyesebben: tanulni vélt – (német) esztétika ellenességét, hogy az már a professzor (és újabb tanítványi köre) számára is sérelmes volt, illetve feszültségeket gerjesztett. Gerevich e tekintetben valósággal hadban állt a tanítványok fentiekben bemutatott, nála csak pár évvel később végzett – és Pasteiner által szemmel láthatóan nagyon kedvelt – csoportjával, amit egy idő után a professzor sem nézett jó szemmel.

A közelgő baj első jelei már igen korán megmutatkoztak. Elsőként a *Donatello és az újabb művészettörténeti kutatás* című (ugyancsak a Mellertől „leminősített” *Athenaeumban* megjelent) 1908-as dolgozatban.<sup>404</sup> A két részben közölt terjedelmes, „kritikai tanulmány”, a német művészet-

<sup>398</sup> Uo., 53.

<sup>399</sup> Természetesen az egyetlen barokk-témájú dolgozat szerzője, Rózsaffy, aki Taine alapján interpretált, nem tartozik ide. És a barokk-kérdésekkel foglalkozó Gerevich sem, ő módszertanilag volt ugyanis, „ellenérdekelt”.

<sup>400</sup> Uo. Kiemelés tőlem.

<sup>401</sup> Vikár Vera: Botticelli. Halálának 400-dik évfordulóján. *Vasárnapi Ujság*, 1910. május 29. 468–469.

<sup>402</sup> Uo., 468.

<sup>403</sup> Uo., 469. Kiemelés tőlem.

<sup>404</sup> Gerevich Tibor: Donatello és az újabb művészettörténeti kutatás. Kritikai tanulmány. *Athenaeum*, 17. 1908. 206–212., 339–350. [továbbiakban: Gerevich 1908a.]

történeti irodalom Donatellót érintő megállapításaival foglalkozott. Gerevich úgy látta, és nem vette jó néven, hogy a német kutatók az olasz reneszánsz művészei közül elsősorban azokat tüntetik ki a figyelmükkel, akiknek „specifikus jellege a germán szellemmel valamelyes rokonságot árul el”.<sup>405</sup> Így esett a németek „chauvinistikus hajlamának” áldozatul Donatello és művészetének értékelése is, különösen padovai és Padova utáni korszaka, „melyeknek tartalmi és formai nyers caractere a német fajnak minden más irány fölött érthető és rokonszenves”.<sup>406</sup> S mivel ez Gerevich számára elfogadhatatlan volt, kifejtette, hogy szerinte melyik az egyetlen „helyes” nézőpont az olasz reneszánsz megítélésében: „Olasz mester megítélésében maga az olasz szellem, s különösen azon kor szelleme a döntő, mely művészeti megnyilatkozásában irtózik a nyerstől, a rúttól.”<sup>407</sup> A Pasteiner-tanítvány mutatkozik meg abban a megállapításában is, miszerint a német művészettörténet-írás a quattrocento művészetének nézőpontja helyett „saját szellemi szempontjából nézi Donatellót”.<sup>408</sup> Ez kettős következménnyel járt: egyrészt félreértették, mivel félremagyarázták művészi személyiségét, másrészt túlbecsülték művészetének jelentőségét és hatását. (Gerevich számára tehát 1908-ban már az sem volt túl nagy ár, csak teóriáikkal leszámolhasson, ha a „német vízzel” együtt kiönti – azzal, hogy értékét leszállítja –, magát Donatellót is.)

Gerevich szerint a 15. század művészetének megítélését eltorzító „faji előítéleteken” kívül egy másik is a németek hibája, mivel, „[a] alakoknak a térhez való rationalis viszonyában csudakulcsot véltek találni”.<sup>409</sup> Gerevich-nek ekkor már tudnia kellett, hogy nem csak Berlinben, Lipcsében, Bécsben, stb., hanem Budapesten, a „Pasteiner-tanszéken” is nagy kedvvel forgatják azt a „kulcsot”. Márpedig a jelzett elmélet követői – nagyrészt és szinte kizárólag – a térprobléma kibontakozásaként értékelték a 15. századot, amihez képest az előző korszak óhatatlanul „bizonyos minust mutat”.<sup>410</sup> Gerevich ezt nem csak a szempont egyoldalúsága, de a fejlődéstörténeti sor szempontjából is elfogadhatatlannak tartotta. Érvelésében a Pasteinertől tanultakat alkalmazta – kérdés, hogy tudatosan-e –, az egykori professzora által is favorizált, és hallgatóival kötelező olvasmányként feldolgoztatott (részben német) szerzőkkel szemben. Egy 1897-es recenziójában ugyanis, és épp Donatello kapcsán, Pasteiner nem csak a bírált könyv szerzőjét, Wilhelm Vögét méltatta (*Raffael und Donatello*), de a bírálat szövegében igen pozitívan említette – a Gerevich szemében Crowe-hoz és Cavalcaselle-hoz képest a rövidebbet húzó Morelli mellett –, Robert Vischer „találó megfigyeléseit” és August Schmarsow *Donatellóját* is.<sup>411</sup>

Gerevich viszont 1908-ban, többek között, pont az utóbbit okolta a Donatello-irodalom hibáiért. Ebben az összefüggésben talán érdemes megemlíteni, hogy Gerevich – bár a nevét ezúttal nem említette –, kritikai megjegyzéseit (közvetve) az egykori Schmarsow-tanítványnak, az 1903-ban Donatello-könyvet<sup>412</sup> is megjelentető, Éber Lászlónak is szán(hat)ta. De a legfőbb kifogása, és pont a fentiekben jelzett tér-probléma miatt, egy meg nem nevezett szobrász ellen volt: „Az imént jelzett tan alapjában psycho-physiologiai spekulációk szüleménye. A psycho-physiologusoknak kétes értékű tanításait divatos jelszavak iránt fogékony elmék a művészet jelenségeire igyekeztek alkalmazni. E törekvés eredményeképp egy, különben nagyon érdemes német szobrász, »a modern psychologia vívmányainak teljes birtokában«, egy szép napon »fölfedezte« a forma problémáját és »megállapította azon formai föltételeket, melyek mellett valamely

<sup>405</sup> Uo., 207.

<sup>406</sup> Uo.

<sup>407</sup> Uo.

<sup>408</sup> Uo., 209.

<sup>409</sup> Uo. Kiemelés tőlem.

<sup>410</sup> Uo.

<sup>411</sup> P. [Pasteiner Gyula]: Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst. Von Wilhelm Vöge. Strassburg, 1896. [recenzió] *Budapesti Szemle*, 25. évf. 92. köt. No 250. 1897. 154–155.

<sup>412</sup> Éber László: *Donatello*. Budapest, Lampel, 1903. (Művészeti könyvtár)

ábrázolás művészi alkotássá lesz«. A művészetnek ilyen codifikált formai törvényeit a manapsági német művészettörténeti irodalomban, rendszerint minden kritika nélkül imperatív kategóriáként szokták kezelni.”<sup>413</sup> Természetesen, ezúttal is, a „Pasteiner-tanszék” abszolút bestsellerét jegyző Adolf Hildebrandról, és a *Das Problem der Form*ról volt szó. A budapesti tanszéken Gerevich kritikájára legfeljebb azt hozhatták volna fel mentségül, hogy az idézett könyvet – ellentétben azzal, amit a német recepcióról a szerző állított –, *kritikával* olvassák. Gerevich biztos, hogy azzal olvasta; két alapvető kérdése volt: valóban léteznek-e a Hildebrand által megállapított, a művészi alkotás értékét megszabó formai törvények, illetve, hogy a művészi alkotás pszichológiájáról lehet-e általánosságban beszélni. Természetesen mindkettőre nemmel válaszolt. Általában is tagadta az „általános pszichológia” létjogosultságát, mivel meggyőződése szerint a pszichológia „immanens tudomány, nem egyéb individualis introspecciónál.”<sup>414</sup> A „pszichologizmust” pedig a modern kor betegségének tartotta, amely hatalmába kerítette a művészettörténet-tudományt is.

A tanítványi körből Alexander Magda doktorált 1909 januárjában a már említett, *A relief* című – Donatello műveinek elemzésére nagy hangsúlyt helyező – disszertációval.<sup>415</sup> Alexander doktori dolgozata – amely szintén az *Athenaeumban* jelent meg – talán már sajtó alatt volt, amikor a szigorlatra készülve, a következőket olvas(hat)ta Gerevichtől, ugyancsak Hildebrandra célozva: „[Donatello] [d]omborművű ábrázolásait egy jól ismert elmélet igájába szokták nyűgözni. Ez elmélet szerint a relief akkor felel meg a szobrászati követelményeknek, ha elülső formái nem lépik túl egy képzelt verticalis sík határait.”<sup>416</sup> Ráadásul a mondat folytatásaként Gerevich – akárcsak 1904-ben az arányelméletekről –, ezúttal is kinyilvánította, hogy az ilyen spekulatív elméleteket értelmetlen búvészkedésnek tartja: „Donatello legtöbb reliefjén ez ideális sík tényleg kimutatható, amint általában nem nehéz a legkülönfélébb ideális síkokat elképzelni.”<sup>417</sup> De Alexandert – amennyiben olvasta –, leginkább Gerevich következő megjegyzései nyugtalaníthatták. Alexander bizonyítása szerint ugyanis a „festői relief” Donatello padovai oltárreliefjein érte el művészi lehetőségeinek csúcsát.<sup>418</sup> Gerevich azonban csak idézőjelben volt hajlandó leírni a „görög relief”, illetve a „festői relief” stb. kifejezéseket, mert úgy vélte, hogy a relief szobrászi és/vagy festői karakterének vitája még nem zárult le. Ezért nem kevés szarkazmussal jegyezte meg, hogy aktuálisan az a helyzet állt elő, hogy „a Donatello reliefjét egyidőben szobrászinak és festőinek tartják”<sup>419</sup> Majd lezárásképpen a „festői reliefről” kialakított saját véleményével sem maradt adós: „Általán kételkedünk benne, hogy a gazdag térrel, messze távlattal és erős árnyékokkal dolgozó relief a szoborszerűség határain túl terjeszkednék.”<sup>420</sup>

Szintén 1908-ban, Wollanka József Raffaelo-könyvének recenziójában, hasonlóképpen az eddigiekhez, azt róta fel a szerzőnek, hogy „Donatello szobrászatát festőinek mondja, láthatólag összetévesztve a festőiség és a drámaiság fogalmát.”<sup>421</sup> (Bár nem irodalmi szövegekről van szó, de fontosnak tartom megjegyezni, hogy Gerevich „korai” stílusa és fordulatai – ha véleménye már nem is –, a megtévesztésig hasonlítanak Pasteineréire.)

Két évvel később, 1910-ben Riegl posztumusz művéről, a *Die Entstehung der Barockkunst*

<sup>413</sup> Gerevich 1908a. i. m. 210.

<sup>414</sup> Uo.

<sup>415</sup> Alexander Magda Donatellóról: Alexander 1909. i. m. 27–29.

<sup>416</sup> Gerevich 1908a. i. m. 345. – vö.: Hildebrand 1910. i. m. 35–44.

<sup>417</sup> Uo.

<sup>418</sup> Alexander 1909. i. m. 28.

<sup>419</sup> Gerevich 1908a. i. m. 345.

<sup>420</sup> Uo.

<sup>421</sup> Gerevich Tibor: Wollanka József: Raffael. Budapest, 1906. A „Művészeti Könyvtár” kiadása... [recenzió] *Budapesti Szemle*, 36. évf. 134. köt. No 378. 1908. 480–481. [továbbiakban: Gerevich 1908b.]

in Romról<sup>422</sup> közölt egy tanulmányformájú recenziót.<sup>423</sup> A barok-kutatás mai tudományos állása című cikkben Gerevich felsorolta azokat, akik sokat dolgoztak a barokk „rehabilitásáért”: az idős Burckhardtól, Wölfflinen át Schmarsow-ig, Strzygowskiig. Külön kiemelte, hogy „a fiatal bécsi művészettörténeti iskola tett és teszi a legtöbbet a barokk művészetért.”<sup>424</sup> Gerevich, a tisztelet mellett polemizált is – még akkor is, ha ez már csak egyoldalú (pár)beszéd maradt – Riegllel.<sup>425</sup> Valódi vitája azonban a Riegl-tanítványokkal, közülük is leginkább Hans Tietzével volt.<sup>426</sup> Gerevich alapvető problémája Riegl álláspontjával az volt – és ez ismét a budapesti egyetemi évekből származó meggyőződése lehetett –, hogy a bécsi professzor a barokk megjelenését magyarázva a fejlődés(történet) folyamatossága helyett, inkább megszakítottságot érzékelt, illetve ábrázolt: „Riegl sem fogja fel a barokkot az előző korszakból való genetikus továbbfejlődés gyanánt, hanem inkább mint szakítást.”<sup>427</sup> Kenczler nagyjából ugyanezt: a fejlődés folyamatosságának bemutatását kérte számon – és feltehetően ugyancsak a Pasteinertől hallottak szellemében –, a már idézett módon, Wölfflinen. Gerevich – ha már Bécs –, egy szarkasztikus megjegyzés kíséretében a nagy vetélytárs Strzygowski barokk-interpretációjáról is megemlékezett: „a barokk őseit kissé kalandos úton keresi, – melynek elhallgatott célja talán megint Kis-Ázsia volt – bár a barokk és az ó-keresztény, s másrészt a csúcsíves építészet közötti parallélismusra több esetben rámutat.”<sup>428</sup>

Gerevich ezután Riegl fogalmait elemezte. Egész családfáját állította össze az általa csak „optikainak” nevezett elméleteknek. Eszerint a barokk főjellegét Burckhardt, és nyomában tanítványa, Wölfflin a „festőiségben” találták meg. Schmarsow szerint viszont csak a második szakasza „festői”, az első inkább „szobrászi”. Riegl pedig „a természettudományok föllendülésének mai korában”, a festői helyett a – Gerevich szerint – „művészetiileg csaknem egyenértékű »optikai« (optisch) kifejezést igyekszik forgalomba hozni.”<sup>429</sup> Eszerint a barokk optikai, festői, távolnézeti hatásokra épít, szemben a reneszánszsal, amely olyan közel viszi a tárgyhoz a szemlélőt, hogy „a formáit szinte tapinthatja”: „A renaissance-nak e jellemét Riegl – Berenson után szabadon – a »taktisch« kifejezéssel jelöli meg.”<sup>430</sup> Gerevich-nek – némi historiográfiai káosz árán –, majdnem mindenkit sikerült egy hosszú bekezdésben tárgyalnia azok közül, akikről idegenkedett. Úgy látta, és ez volt kritikájának a lényege, hogy az említett szerzők külső szempontokat erőltettek a művészetre, pedig Gerevich – Pasteiner nyomán – azt vallotta, hogy „[a] korszerű, a korból magyarázható jegyek keresése a helyes történeti álláspont.”<sup>431</sup> Gerevich utolsó megjegyzése a szubjektív és objektív korok tételezésére vonatkozott, de ez magyarázza a Riegl-érintő végkövetkeztetését is: „Mint minden aesthetikai speculációnak, a Rieglének is ott kezdődik a fátuma, ahol azt a művészeti jelenségekre alkalmazni kell.”<sup>432</sup>

Ezt már Pasteiner sem hagyta szó nélkül. A már idézett 1918-as jelentésében – mivel Gerevich is megpályázta a megürült tanszéket –, Pasteiner tollából részletes elemzések olvashatók egykori tanítványa addigi irodalmi munkásságáról. Pasteiner a címre utalva, a következőket közölte az 1910-es barokk-dolgozatról: „Arról szó sem lehet, hogy [benne Gerevich] a mai tudomá-

<sup>422</sup> Alois Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Wien, Schroll, 1908.

<sup>423</sup> Gerevich Tibor: A barok-kutatás mai tudományos állása. *Budapesti Szemle*, 38. évf. 143. köt. No 403. 1910. 44–59.

<sup>424</sup> Uo., 48.

<sup>425</sup> Riegl barokk-interpretációjáról: Matthew Rampley: Subjectivity and Modernism: Riegl and the Rediscovery of the Baroque. *Framing Formalism. Riegl's Work*. Hrsg. Richard Woodfield. Amsterdam, G + B Arts International, 2001. 265–290.

<sup>426</sup> Gerevich 1910. i. m. 52.

<sup>427</sup> Uo., 50.

<sup>428</sup> Uo.

<sup>429</sup> Uo.

<sup>430</sup> Uo.

<sup>431</sup> Uo.

<sup>432</sup> Uo., 51.

nyos állást földérinté. Az azonban kivüláglík belőle, hogy Riegl a barokk művészet egyik leghivatottabb, folyamodó pedig annak legkevésbé megértő kutatója.<sup>433</sup>

Pedig a java még hátra volt. Gerevich egy 1915-ben megjelent, Francesco Malaguzzi Valeri művéről (*La corte di Lodovico il Moro...*) írt recenziójában ugyanis megkoronázta az eddigieket.<sup>434</sup> Az 1911-től magántanárként az egyetem művészettörténeti tanszékén működő Gerevich – még a nagy programszövegek előtt –, már ebben a könyvkritikájában is (egyetemi) programjáról tájékoztatott. Bevezetője szerint „[a] tudomány rangját igénylő művészettörténet leglényegesebb vonásának a történeti látást kell tartanunk.”<sup>435</sup> Majd kijelentette, hogy a művészettörténésznek „történeti módszerrel” és „történeti erudícióval” kell bírnia.<sup>436</sup> Ezeket eddig akár Pasteiner is írhatta volna, de Gerevich következő megjegyzései már Pasteinertől messzire vezettek. Gerevich ugyanis úgy vélte, hogy az elmondottakat egy (normálisan működő) történettudomány esetében említéni is felesleges, a művészettörténet kapcsán azonban, igenis szükséges. Az okokat is közölte: „A művészettörténetben dilettáns Fiedler és a szobrász Hildebrand hatása alatt a művészettörténeti írók egy jelentékeny része a történeti szempont háttérbe szorításával tisztán optico-subjectiv módszerrel dolgozik, kiragadva ezzel tudományunkat a történeti disciplinák sorából.”<sup>437</sup> Ezt a „veszedelmet” pedig vitathatatlanul Pasteiner szabadította a budapesti művészettörténeti tanszék-re. Gerevich ezt persze tiszteletből sosem írta volna le, jóllehet 1911-től már belülről, magántanárként figyelhette a szerinte tudományosan kedvezőtlen folyamatot: „Az itt-ott ingoványos, de kétségkívül fejlődő és tevékeny fiatal magyar műtörténeti iskolát kettős figyelemmel kell kísélni, hogy munkálkodása mindinkább a pozitív történeti felfogás útjára terelődjék.”<sup>438</sup> Gerevich a kiutat az „írott kútfőket” és a művészeti emlékeket egyaránt számításba vevő művészettörténeti módszerben látta. Szerinte az új irány térhódítását eddig a levéltáraktól irtózó Morelli tekintélye nehezítette, újabban pedig „a Fiedlerianizmus divatja gátolja.”<sup>439</sup> Majd hitet tett a „széles kulturhistoriai háttérrel” dolgozó művészettörténet-írás mellett, valamint kiadta a „visszatérés Burckhardthoz” jelszót.<sup>440</sup> Ez utóbbi viszont már tényleg komikus és elég meglepő lehetett a – ha nem is pont emiatt, bár a kettő összefügg – Burckhardt-ellenes „Pasteiner-tanszék” közegében. Az utak tényleg elváltak. És ami a legfurcsább – és eddig nem tűnt fel –: leginkább Pasteineré és Gereviché!

Pasteiner az 1918-as bizottsági jelentésben a Malaguzzi-recenziót összevonva tárgyalta a Riegl-bírálattal. Úgy emlékezett – rosszul –, hogy a barokk-cikkben Gerevich még „kifogás nélkül tudomásul veszi Alois Riegl optikai módszerét”. Ezért meglepte, hogy „Malaguzzi Valeri »La corte di Lodovico il Moro« című kötetének ismertetésében hevesen támadja »a dilettáns Fiedler és a szobrász Hildebrand hatása alatt optico-subjectiv módszerrel dolgozó művészet történéseket«. Valamint, nem minden él nélkül, azt is megemlíttette, hogy Gerevich „[u]gyanezen könyvismertetésben az életrajzokkal, társadalmi, politikai, stb. adatokkal telitömött művészettörténetnek szinte feledésbe merült módszere mellett kardoskodik.”<sup>441</sup> Gerevich utólag – erre a célra a program- és emlékbeszédek voltak a legalkalmasabbak –, sok rá kedvezőtlen fényt vető nyomot eltüntetett, vagy saját érdekeinek megfelelően átértelmezett. Pasteinert sem kritizál(hat)ta

<sup>433</sup> Pasteiner 1918. i. m. 220.

<sup>434</sup> Gerevich 1915. i. m.

<sup>435</sup> Uo., 181. Kiemelés tőlem.

<sup>436</sup> Uo.

<sup>437</sup> Uo., 182.

<sup>438</sup> Uo.

<sup>439</sup> Uo.

<sup>440</sup> Uo.

<sup>441</sup> Pasteiner 1918. i. m. 221.

soha nyilvánosan. Az akadémiai emlékbeszédben kettőjük kapcsolatának problémamentes emléket hagyta az utókorra.<sup>442</sup>

Mindenesetre legkésőbb 1918 tavaszán Pasteiner előadói jelentéséből – legalábbis az egyetemi tanár-kollégák számára –, nyilvánvalóvá vált a valódi helyzet. Azok, akik csak arra emlékeztek, hogy 1911-ben még mély meggyőződéssel támogatta Gerevich magántanári habilitációját,<sup>443</sup> megtudhatták, hogy a professzor végképp elhidegült az addig legjobb(nak gondolt) tanítványától, és a jelentésből az okok egy részére is fény derült. Ez azonban már egy másik, a „Pasteiner-tanszék” végéhez, és a tanszéki utód: Hekler Antal kinevezéséhez vezető történet.<sup>444</sup>

## MELLÉKLET

### Művészettörténeti doktori szigorlatok a budapesti Királyi Magyar Tudományegyetemen a *Bölcsészdoktori szigorlatok jegyzéke* alapján

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Egyetemi Levéltár  
Összeállította: Gosztonyi Ferenc.

#### A művészettörténet mint szigorlati fő- és melléktárgy<sup>445</sup>

Név, születési év, vallás	A szigorlati letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>Kovalik János</b> , 24 éves, római katolikus	1886. január 12.	<b>Doktori értekezés:</b> Adoptio és emancipatio a rómaiaknál. <b>Bírálok:</b> <b>Főtárgy:</b> Latin filológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Görög filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)

<sup>442</sup> Elemzése: Gosztonyi Ferenc: Akadémiai emlékbeszéd mint önarckép. Gerevich Tibor és a „Pasteiner Gyula emlékezete”. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 273–282.

<sup>443</sup> Vö. Pasteiner–Hampel 1911. i. m. 1.

<sup>444</sup> Erről szól disszertációm III. fejezete. Gosztonyi 2008. i. m. 140–162.

<sup>445</sup> A táblázatban a szigorlati jegyzékben feltüntetett adatokat szerepeltettem, oly módon, ahogy azok ott olvashatók. A rövidítéseket kiegészítettem, csak az értelemzavaró betűhibákat korrigáltam. A disszertációk címeit ellenőriztem. A melléktárgyként szigorlatoztatóknál egyszerűsített adatsort közlök. A főtárgyként szigorlatozók nevét nagy betűvel emeltem ki. Az egyes hiányok abból fakadnak, hogy a szigorlati jegyzőkönyvet vezetők olykor elmulasztották beírni az adatokat. Pasteiner – nyilván praktikus okokból –, többször szigorlatoztatott pl. klasszika- és keresztény-archeológiából, esztétikából, görög filológiából, Magyarország történetéből stb. is. A táblázat adatsorába csak a művészettörténet mint fő- vagy melléktárggyal kapcsolatos tevékenységét tüntettem fel. Értelmező megjegyzéseimet zárójelben szerepeltettem.

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>Erdélyi Pál,</b> 23 éves, református	1887. május 17.	<b>Doktori értekezés:</b> A XVI–XVII. századi históriás énekek. <b>Bírálok:</b> <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalom <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Henszlmann Imre (rite) <i>(Még Henszlmann vizsgáztatott!)</i>
<b>Kuzsinszky Bálint,</b> 23 éves, római katolikus	1888. március 16.	<b>Doktori értekezés:</b> A legújabb aquincumi ásatások. 1887–1888. <b>Bírálok:</b> <b>Főtárgy:</b> Archeológia és éremtan <b>Melléktárgyak:</b> 1. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) 2. Latin filológia
<b>Gyárfás István Tihamér,</b> 26 éves, római katolikus	1889. február 22.	<b>Doktori értekezés:</b> Pannonia őskeresztény emlékei. Régészeti tanulmány. <b>Bírálok:</b> <b>Főtárgy:</b> Archeológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude) 2. Esztétika
<b>Weiss Rezső,</b> 22 éves, római katolikus	1889. június 7.	<b>Doktori értekezés:</b> De digammo in hymnis Homericis. <b>Bírálok:</b> <b>Főtárgy:</b> Görög filológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Latin filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
<b>Negovetich Artúr,</b> 22 éves, római katolikus	1890. június 7.	<b>Doktori értekezés:</b> De Marci Chronicae de rebus gestis Hungarorum Latinitate <b>Bírálok:</b> <b>Főtárgy:</b> Latin filológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Görög filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>Viétorisz József,</b> 22 éves, ágostai hitvallású	1890. június 11.	<b>Doktori értekezés:</b> De I. M. Bruti Historicae Hungaricae latinitate. <b>Bírálok:</b> <b>Főtárgy:</b> Latin filológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Görög filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
<b>Kapossy Endre,</b> 25 éves, római katolikus	1891. április 4..	<b>Doktori értekezés:</b> Pausanias és útleírása, különösen mint műtörténeti forrás. <b>Bírálok:</b> Ponori Thewrewk Emil, Pasteiner Gyula <b>Főtárgy:</b> Görög filológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Latin filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
<b>GOLDSCHMIED LIPÓT,</b> 1867. december 10., izraelita	1891. május 2.	<b>Doktori értekezés:</b> A görög szobrászat fejlődése a hatvanötödik olympiasig. <b>Bírálok:</b> Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar irodalom: Gyulai Pál (rite) 2. Sémi nyelvészet (rite)
<b>Ifj. Matirko Bertalan,</b> 24 éves, római katolikus	1891. június 9.	<b>Doktori értekezés:</b> Eurialus és Lucretia a magyar irodalomban. <b>Bírálok:</b> Gyulai Pál, Ponori Thewrewk Emil <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalom <b>Melléktárgyak:</b> 1. Latin filológia 2. Művészettörténet: Beöthy Zsolt, Ponori Thewrewk Emil (rite) (Nem Pasteiner vizsgáztatott!)
<b>Láng Nándor,</b> 21 éves, római katolikus	1892. június 9.	<b>Doktori értekezés:</b> Analecta ad Latinitatis Hungarorum Dictionarium. <b>Bírálok:</b> Ponori Thewrewk Emil, Kerékgyártó Árpád <b>Főtárgy:</b> Latin filológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Görög filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>Ifj. Mitrovics Gyula,</b> 22 éves, evangéliumi reformált	1893. június 8.	<b>Doktori értekezés:</b> A valóságérősről. Aesthetikai tanulmány az irodalom s művészetek köréből. <b>Bírálok:</b> Beöthy Zsolt, Pasteiner Gyula <b>Főtárgy:</b> Esztétika <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar irodalomtörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
<b>Bognár Teofil,</b> 31 éves, római katolikus	1894. május 11..	<b>Doktori értekezés:</b> Idegen eredetű népmeséink. <b>Bírálok:</b> Gyulai Pál, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalom <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar nyelvészet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
<b>Varjas István,</b> 25 éves, római katolikus	1894. május 11.	<b>Doktori értekezés:</b> Kritikai adalékok Statius Thebaisához írt scholionokhoz. <b>Bírálok:</b> Ponor Thewrewk Emil, Hegedüs István <b>Főtárgy:</b> Klasszika-filológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika: Beöthy Zsolt 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (nem fogadom el)
<b>Petri Mór,</b> 31 éves, evangéliumi reformált	1894. június 1.	<b>Doktori értekezés:</b> A Két szomszédvárról. <b>Bírálok:</b> Gyulai Pál, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalom <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar nyelvészet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>Pap Ferenc,</b> 23 éves, ágostai evangélikus	1894. június 7.	<b>Doktori értekezés:</b> A valóságérősről jelentősége és határai a művészetben. <b>Bírálok:</b> Beöthy Zsolt, Gyulai Pál <b>Főtárgy:</b> Esztétika <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar irodalom 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>ÉBER LÁSZLÓ,</b> 1871. május 28., római katolikus	1894. október 13.	<b>Doktori értekezés:</b> A művészi ábrázolás az olasz és németalföldi festészetben. <b>Bírálok:</b> Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Német filológia: Heinrich Gusztáv (cum laude) 2. Archeológia: Hampel József (cum laude)
<b>Varjas István,</b> (ismétlő), 25 éves, római katolikus	1894. november 6. [vö. 1894. május 11.]	Főtárgy: Latin filológia Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>Récsei Viktor,</b> 36 éves, római katolikus	1894. december 20.	<b>Doktori értekezés:</b> Pannonia ó-kori mythologiai emlékeinek vázlata. <b>Bírálok:</b> Hampel József, Pasteiner Gyula <b>Főtárgy:</b> Régiségtan <b>Melléktárgyak:</b> 1. Oklevéltan 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>Schneeberger Nándor,</b> 24 éves, ágostai evangélikus	1895. június 8.	<b>Doktori értekezés:</b> A regény technikájáról. <b>Bírálok:</b> Beöthy Zsolt, Heinrich Gusztáv <b>Főtárgy:</b> Esztétika <b>Melléktárgyak:</b> 1. Német filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
<b>Heller Izidor,</b> 23 éves, izraelita	1895. június 8.	<b>Doktori értekezés:</b> A bécsi színügy Mária Terézia és II. József alatt. <b>Bírálok:</b> Heinrich Gusztáv, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Német filológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
<b>Papp Endre,</b> 22 éves, görög katolikus	1895. június 10.	<b>Doktori értekezés:</b> Mikes Kelemen kiadatlan kéziratái. <b>Bírálok:</b> Gyulai Pál, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalom <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>Latzkó Hugó,</b> 22 éves, izraelita	1898. június 6.	<b>Doktori értekezés:</b> Johann Elias Schlegel, mint esztétikus és kritikus. <b>Bírálok:</b> Heinrich Gusztáv, Petz Gedeon <b>Főtárgy:</b> Német irodalom <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
<b>MELLER SIMON,</b> 1875. december 26., izraelita	1898. június 7.	<b>Doktori értekezés:</b> Az irott kutfők jelentősége a művészettörténetben. <b>Bírálok:</b> Pasteiner Gyula, Hampel József <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (cum laude) 2. Klasszika-archeológia: Hampel József (rite)
<b>Voinovich Géza,</b> 22 éves, római katolikus	1899. június 24.	<b>Doktori értekezés:</b> Idősb gróf Teleki László irodalmi munkássága. <b>Bírálok:</b> Gyulai Pál, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalomtörténet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
<b>RÓZSAFFY DEZSŐ,</b> 1877. július 22., római katolikus	1901. június 24.	<b>Doktori értekezés:</b> Rubens és Rembrandt. <b>Bírálok:</b> Pasteiner Gyula, Hampel József <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Klasszika-archeológia: Hampel József (rite) 2. Magyar irodalomtörténet: Gyulai Pál (rite)
<b>NEUSCHLOSZ KORNÉL,</b> 1864. június 17., evangéliumi reformált	1903. június 24.	<b>Doktori értekezés:</b> Brunelleschi és Alberti. <b>Bírálok:</b> Pasteiner Gyula, Czobor Béla <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Keresztény-archeológia: Czobor Béla (cum laude) 2. Érem- és régiségtan: Hampel József (rite)
<b>TAKÁCS ZOLTÁN,</b> 1880. április 7., evangéliumi reformált	1904. január 26.	<b>Doktori értekezés:</b> Schongauer szerepe Dürer fejlődésében. <b>Bírálok:</b> Pasteiner Gyula, Békefi Remig <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar művelődéstörténet: Békefi Remig (rite) 2. Magyar irodalomtörténet: Beöthy Zsolt (rite)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>Puchala Sándor,</b> 1882. január 14., római katolikus	1904. június 21.	<b>Doktori értekezés:</b> Rokónértelmű szók. <b>Bíráló:</b> Simonyi Zsigmond, Szinnyei József <b>Főtárgy:</b> Magyar nyelvészet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar irodalomtörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
<b>GEREVICH TIBOR,</b> 1882. június 14. görög katolikus	1904. június 24.	<b>Doktori értekezés:</b> Az arányosság elméletének és alkalmazásának története a művészetben. <b>Bíráló:</b> Pasteiner Gyula, Hampel József <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Keresztény-archeológia: Pasteiner Gyula (summa cum laude) 2. Francia irodalomtörténet: Alexander Bernát (summa cum laude)
<b>CZAKÓ ELEMÉR,</b> 1875. december 18., római katolikus	1904. december 20.	<b>Doktori értekezés:</b> Kolozsvári Márton és György XIV. századi szobrászok. <b>Bíráló:</b> Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude), <b>Melléktárgyak:</b> 1. Keresztény-archeológia: Pasteiner Gyula (summa cum laude), 2. Magyar irodalomtörténet: Beöthy Zsolt (cum laude)
<b>SZTRACHON PETRONELLA,</b> 1878. április 3., római katolikus	1905. február 25.	<b>Doktori értekezés:</b> Leone Battista Alberti. Vázlat a XV. századi olasz irodalom és művészet közti különbségről. <b>Bíráló:</b> Pasteiner Gyula, Hampel József <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Német irodalom: Heinrich Gusztáv (rite) 2. Magyar irodalom: Széchy Károly (rite)
<b>Bürner Sándor,</b> 1876. január 23., római katolikus	1906. február 10.	<b>Doktori értekezés:</b> Destouches vígjátékai. <b>Bíráló:</b> Medveczky Frigyes, Alexander Bernát <b>Főtárgy:</b> Francia nyelv és irodalom <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar nyelvészet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>KENCZLER HUGÓ,</b> 1884. november 29., izraelita	1907. május 6.	<b>Doktori értekezés:</b> Michelangelo scultore. <b>Bírálok:</b> Beöthy Zsolt, Pasteiner Gyula <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (summa cum laude) 2. Filozófia: Medveczky Frigyes (summa cum laude)
<b>Lehel István,</b> 1885. augusztus 12., római katolikus	1907. május 27.	<b>Doktori értekezés:</b> Petőfi Sándor bölcselő költeményei. <b>Bírálok:</b> Beöthy Zsolt, Riedl Frigyes <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalomtörténet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
<b>POGÁNY KÁLMÁN,</b> 1882. március 15., római katolikus	1907. június 14.	<b>Doktori értekezés:</b> Az utolsóítelet középkori ábrázolása a keleti és a nyugati művészetben. <b>Bírálok:</b> Pasteiner Gyula, Hampel József <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Keresztény-archeológia: Pasteiner Gyula (cum laude) 2. Magyar irodalom: Riedl Frigyes (cum laude)
<b>Ruhmann Jenő,</b> 1884. október 1., ágostai hitvallású evangélikus	1907. június 14.	<b>Doktori értekezés:</b> Szalárdi Siralmas krónikájának mondattana. <b>Bírálok:</b> Simonyi Zsigmond, Szinnyi József <b>Főtárgy:</b> Magyar nyelvészet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar irodalom 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
<b>ELEFÁNT OLGA,</b> 1886. április 2., római katolikus	1907. június 18.	<b>Doktori értekezés:</b> A tér és a testtömeg az építészetben. <b>Bírálok:</b> Hampel József, Pasteiner Gyula <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar irodalom: Riedl Frigyes (cum laude) 2. Francia irodalom: Medveczky Frigyes (rite)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>NÉCSEY LÁSZLÓ,</b> 1878. december 19., római katolikus	1907. június 22.	<b>Doktori értekezés:</b> Vittore Pisano. <b>Bírálok:</b> Beöthy Zsolt, Pasteiner Gyula <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar irodalom: Riedl Frigyes (cum laude), 2. Francia irodalom: Medveczky Frigyes (cum laude)
<b>Kaszlots Gyula,</b> 1871. december 19., római katolikus	1907. október 18.	<b>Doktori értekezés:</b> Alexandriai Sz. Katalin cseh és magyar verses legendájának viszonya. <b>Bírálok:</b> Békefi Remig, Riedl Frigyes <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalomtörténet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar művelődéstörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>ALEXANDER MAGDOLNA,</b> 1885. szeptember 13., izraelita	1909. január 29.	<b>Doktori értekezés:</b> A relief. <b>Bírálok:</b> Beöthy Zsolt, Pasteiner Gyula <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Filozófia: Medveczky Frigyes (summa cum laude) 2. Esztétika: Beöthy Zsolt (summa cum laude)
<b>Radnai Oszkár,</b> 1887. július 2., római katolikus	1909. június 14.	<b>Doktori értekezés:</b> Vörösmarty mint prózaíró. <b>Bírálok:</b> Riedl Frigyes, Katona Lajos <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalomtörténet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Német irodalomtörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>Endródi Béla,</b> 1886. július 25., római katolikus	1909. június 14.	<b>Doktori értekezés:</b> Petőfi és Arany levelezése. <b>Bírálok:</b> Riedl Frigyes, Katona Lajos <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalomtörténet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>FREUND EDIT,</b> 1886. szeptember 4., izraelita	1909. június 16.	<b>Doktori értekezés:</b> Az antik művészet jelentősége az olasz XV. századi festészetben. <b>Bírálok:</b> Beöthy Zsolt, Pasteiner Gyula <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (summa cum laude) 2. Filozófia: Alexander Bernát (summa cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>Berthóty Ilona,</b> 1886. szeptember 22., római katolikus	1909. június 22.	<b>Doktori értekezés:</b> Dugonics és Barclay. <b>Bírálok:</b> Riedl Frigyes, Katona Lajos <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalomtörténet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar nyelvészet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
<b>FREUND MÁRIA,</b> 1887. augusztus 29., izraelita	1910. május 12.	<b>Doktori értekezés:</b> A művészi látás kétfélesége és a XV. századi olasz tájfestés. <b>Bírálok:</b> Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (summa cum laude) 2. Angol irodalomtörténet: Yolland Arthur (cum laude)
<b>HOFFMANN EDITH,</b> 1888. december 7., evangélikus	1910. június 16.	<b>Doktori értekezés:</b> A sienai és firenzei festészet a XIV. században. <b>Bírálok:</b> Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (cum laude) 2. Magyar irodalomtörténet: Riedl Frigyes (cum laude)
<b>Leffler Béla,</b> 1887. október 28., ágostai evangélikus	1910. december 17.  [A következő is ugyanő lenne, mivel 1911. június 2-án az elsőre sikertelen magyar irodalomtörténet-vizsga miatt újra szigorlatoznia kellett.]	<b>Doktori értekezés:</b> Magyar vonatkozású német népelemek, 1556–1697. <b>Bírálok:</b> Petz Gedeon, Heinrich Gusztáv <b>Főtárgy:</b> Német filológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar irodalomtörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>GASPARETZ GÉZA ELEMÉR ANTAL,</b> 1876. október 29., római katolikus	1911. június 19.	<b>Doktori értekezés:</b> A mikrochemia a festészettörténet szolgálatában. <b>Bírálok:</b> Lengyel Béla, Pasteiner Gyula <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Keresztény-archeológia: Pasteiner Gyula (summa cum laude) 2. Keleti népek ókori története: Mahler Ede (summa cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>Mellinger Kamilla,</b> 1887. február 2., izraelita	1912. április 25.	<b>Doktori értekezés:</b> Botond. <b>Bírálok:</b> Riedl Frigyes, Négyesy László <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalomtörténet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) 2. Angol irodalomtörténet
<b>Fülöp (!) [Fülep] Lajos,</b> 1885. január 23., evangéliumi reformált	1912. június 3.	<b>Doktori értekezés:</b> Az emlékezés a művészi alkotásban. (Különlenyomat a „Szellem”-ből.) <b>Bírálok:</b> Pauler Ákos, Alexander Bernát <b>Főtárgy:</b> Filozófia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) 2. Olasz nyelv és irodalom
<b>Stiegelmár Róbert,</b> 1889. szeptember 20., ágostai evangélikus	1912. június 10.	<b>Doktori értekezés:</b> George Meredith komikum elmélete. <b>Bírálok:</b> Beöthy Zsolt, Alexander Bernát <b>Főtárgy:</b> Esztétika <b>Melléktárgyak:</b> 1. Filozófia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
<b>Pesthy Pál,</b> 1888. január 14., római katolikus	1913. június 13.	<b>Doktori értekezés:</b> Kölcsey a magyar műkritika és esztétika történetében. <b>Bírálok:</b> Beöthy Zsolt, Riedl Frigyes <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalomtörténet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>VIKÁR VERA,</b> 1888. október 17., római katolikus	1913. június 13.	<b>Doktori értekezés:</b> A mozdulat az olasz szobrászatban. (Nicola Pisanó-tól Michelangeló-ig.) <b>Bírálok:</b> Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (nix sufficienter) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (cum laude) 2. Angol irodalomtörténet: Yolland Arthur (cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
<b>BARÁT BÉLA,</b> 1888. szeptember 27., római katolikus	1914. március 23.	<b>Doktori értekezés:</b> Szerkezet és forma Délfranciaország román építészetében. <b>Bírálok:</b> <b>Főtárgy:</b> Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) <b>Melléktárgyak:</b> 1. Klasszika-archeológia: Pasteiner Gyula (rite) 2. Keleti népek ókori története: Mahler Ede (cum laude)
<b>Szögyén Jolán,</b> 1890. október 9., római katolikus	1916. március 10.	<b>Doktori értekezés:</b> Louise Labé. Adalékok a költőnő életéhez és műveihez. <b>Bírálok:</b> Haraszi Gyula, Bleyer Jakab <b>Főtárgy:</b> Francia filológia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Német irodalomtörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>Ujhely Gizella,</b> 1890. január 15., izraelita	1916. május 26.	<b>Doktori értekezés:</b> Kossuth Lajos a magyar művelődéstörténelemben. <b>Bírálok:</b> Ballagi Aladár, Angyal Dávid <b>Főtárgy:</b> Magyar művelődéstörténet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Középkori történelem 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>Volenszky Béla,</b> 1890. július 6., római katolikus	1917. június 4.	<b>Doktori értekezés:</b> Csiky Gergely társadalmi drámái. <b>Bírálok:</b> Riedl Frigyes, Négyesy László <b>Főtárgy:</b> Magyar irodalomtörténet <b>Melléktárgyak:</b> 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
<b>Radó Klára,</b> 1895. június 30., izraelita	[Nincs a szigorlati dátum beírva. Valószínűleg 1918. június 26-án vagy utána, de még az 1917/1918-as tanévben.]	<b>Doktori értekezés:</b> A múlt század második felének ethikai irányai. <b>Bírálok:</b> Alexander Bernát, Pauler Ákos <b>Főtárgy:</b> Filozófia <b>Melléktárgyak:</b> 1. Magyar történet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (insufficienter)

Ferenc Gosztonyi:

## The Pasteiner Students

This essay is based on the central chapter of my doctoral dissertation, *The History of Hungarian Art Historical Scholarship (1875–1918): The “Pasteiner-Department”*, which I defended in 2009. The dates indicated in the title of the dissertation are the bookends, as it were, of the 43 year-long career as university professor of art historian Gyula Pasteiner (1846–1924). Until recently the information regarding the question of who had selected art history as a major and, of those students, which had actually completed their university studies with a comprehensive exam was only fragmentary and incomplete. Only those who had chosen art history as the main subject of their final exams and who had written their doctoral dissertations on an art historical topic were granted a diploma in art history, and with it automatically the title of Doctor of Philosophy. I compiled a list of those students who had chosen art history as the main subject in their final exams from the register of final exams of the Doctor of Philosophy at the Archives of the Eötvös Loránd University. Twenty of them comprise the group of art historians who received their diplomas from the university in Budapest as students of the “Pasteiner-Department”. The complete list with the year of the final exams is as follows: Lipót Goldschmied (1891), László Éber (1894), Simon Meller (1898), Dezső Rózsaffy (1901), Kornél Neuschlosz (1903), Zoltán (Felvinczi) Takács (1904), Tibor Gerevich (1904), Elemér Czakó (1904), Petronella Sztrachon (1905), Hugó Kenczler (1907), Kálmán Pogány (1907), Olga Elefánt (1907), László Nécsey (1907), Magda Alexander (1909), Edit Freund (1909), Mária Freund (1910), Edith Hoffmann (1910), Géza Antal Gaspartz (1911), Vera Vikár (1913), and Béla Barát (1914). I examine in my essay the doctoral theses (which were on topics specified by Pasteiner) of these students. Furthermore, my work provides additional information regarding the history of the reception of authors such as Hildebrand, Riegl, Schmarsow, Wölfflin, Berenson, etc. in Hungary, as these theorists were thought of as particularly significant by the members of the Pasteiner department and consequently often referred to in the dissertations. In the appendix I offer a full list of those who had their final exams in art history, either as the main subject or as a secondary subject.

Bardoly István

## „Két hűséges munkatárs” Forster Gyula és Éber László – Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez IV.

„Így látjuk Molière gazdag szellemét is a római vígjáték egyes foszlányaihoz folyamodni, melyeken viszont a hellen szövéis kopott száalaira ismerünk.”  
(Arany János: *Zrínyi és Tasso*, 1859)

Marosi Ernő 2006-ban tette közzé Éber László életművének első – és azóta is egyetlen – átfogó értékelését. Ebben idéz Elek Artúr 1935-ben, a *Nyugatban* megjelent nekrológjából, mégpedig azt a részt, ahol Elek arról írt, hogy Éber László életművének „javát azokba a hivatalos jelentésekbe, beadványokba, emlékiratokba és egyéb aktákba temette, amik garmadába gyűltek hivatala levéltárában. Munkálkodásának erre az ismeretlennek maradt részére csöndes büszkeséggel emlékezett Éber. Meggyőződése szerint gazdag anyagot hordott össze aktákban, utódainak nagy hasznára és könnyebbségére.”<sup>1</sup> Amit Elek Artúr írt, azt személyes tapasztalatai is hitelesítik; a Szépművészeti Múzeumhoz, Hoffmann Edithez, Petrovics Elekhez ezer szállal kötődő Elek bizonyára nem is egyszer találkozott ott Éber Lászlóval, hiszen a Műemlékek Országos Bizottsága hivatalos helyiségei is a múzeum épületben voltak a félemeleten. Elek Artúr írásának e részletéhez azonban Marosi hozzáfűzi: „Ez idő szerint e kéziratos hagyaték nem nagyon van az utókor hasznára, könnyebbségére is legfeljebb fellelhetetlensége szolgál. Hogy helyzete talán mégsem reménytelen, mutatja, miként vált hozzáférhetővé Ébernek a műemlékvédelem elveire és szervezetére vonatkozó írásos hagyatékának egy része – jószerint abban a pillanatban, mihelyt aktualitása nyilvánvalóvá vált.”<sup>2</sup> Marosi Ernő többrétű megállapítását érdemes egy kicsit kibontani és pontosítani. Hogy Éber kéziratos hagyatéka „nem nagyon” van az utókor hasznára? – az legyen az utókor baja; „könnyebbségére” viszont semmiképpen nem szolgálhat nem ismerete – és korábban sem szolgálhatott –, mert megismerésében senki és semmi soha nem akadályozta, hiszen ott van és volt a Budai Várban már vagy ötven éve. Csak valahogy nem nagyon akartak hozzáférni, vagy bizonyos részeihez nem. S persze ennek is meg van az oka; az egyikre – nagyon finoman és elegánsan utalt is Marosi Ernő, de ez az utalás azt hiszem már megjelenésekor is kevesek számára volt nyilvánvaló s utóbb végképp értelmezhetetlen lesz. Mégpedig akkor, amikor arról ír, hogy Éber a „műemlékvédelem elveire és szervezetére vonatkozó írásos hagyatékának egy része – jószerint abban a pillanatban

<sup>1</sup> Idézi: Marosi Ernő: Éber László (1871–1935), a normális művészettörténész. *„Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. Budapest, Meridián, 2007. 144. Utóbb még egy írást szentelt Ébernek: Marosi Ernő: Éber László Vasarija. *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára.* Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, Praesens, 2007. 11–20.

<sup>2</sup> Uo., 144–145.

[vált hozzáférhetővé], mihelyt aktualitása nyilvánvalóvá vált.” És itt utal Horler Miklós 1996-ban megjelent tanulmányára.<sup>3</sup>

A magyar intézményes műemlékvédelem történetéről kevés és igen különböző színvonalú tanulmány született csak, inkább egy-egy műemlék-helyreállítás kapcsán annak szoktak utánanézni: nincs-e a korábbi helyreállításokról valami? De ez is gyakorta sokunk gyermekkorának kedves játékára a marokkóra emlékeztetett. A két marokra fogott s ellentétes irányban elfordított, majd hirtelen elengedett, két végükön meghegyezett pálcikák asztalon szétbomló kaotikus halmozásból kellett egy pálcika, vagy körmünk segítségével az egymással érintkezők megmozdítása nélkül egyet-egyet leszedni. Ha egy mégis megmozdult, az ellenfél folytatta a halom lebontását, s az nyert, aki minél többet tudott leszedni vagy kipiszkálni. Egy példa a nem oly távoli közelmúltból. M. Takács Marianna 1940-ben jelentette meg a Gerevich-intézet sorozatában disszertációját a budavári Nagyboldogasszony-templomról.<sup>4</sup> A munka 2/3 része a Schulek-féle épülettel foglalkozik s felhasználta hozzá a MOB irattár kb. 10 iratát. Tizenöt évvel később jelentette meg Csemegi József a templom középkori építéstörténetét tárgyaló művét.<sup>5</sup> Ő bőségesen használta a MOB fénykép és rajzanyagát, de kérdés, hogy miért nem használta az irattárat is? A dolog pikantériája az, hogy a budavári főegyház építési bizottsági iratanyaga is a MOB iratok mellett található.

Az áttörést az a kutatási program hozta,<sup>6</sup> aminek zárköve egy kiállítás és tanulmánykötet volt.<sup>7</sup> A feltárt és bemutatott, többnyire a kutatás számára addig ismeretlen és nem publikált anyag jól illeszkedett az akkoriban amúgy is megéltélt tudománytörténeti kutatásokba. A magyarországi műemlékvédelem történetében meglevő – nem csak politikai okokból, de az anyag nem ismeretéből fakadó – hangsúlyeltolódások kiegyenlítése mindenképpen az 1996-os kiállítás-hoz és tanulmánykötethez köthető. (A források megismerése, a nyomukban körvonalazódó kép bizony nem csak a recenzenseket, de a szerzőket is meglepte.)

Itt és most csak egy – jelen írásunk szempontjából fontos – momentumra szeretnék utalni: elsősorban Forster Gyula és Éber László valós szerepének és súlyának kidomborítására, illetve Gerevich Tibor tevékenységének a korábbiaknál jóval árnyaltabb, a mítoszoktól részben megfosztott bemutatására. Az előbbi Horler Miklóshoz köthető, aki Forster Gyulában tulajdonképpen saját törekvéseinek elődjét mutatta be. A stabil politikai viszonyok között működő, erős jogszabályokkal körülbástyázott, korszerű műemléki elveket követő, szakszerűségtől áthatott hivatal, ahol egyensúlyban van a tudományos kutatás és a műemléki helyreállítás, mindez egy nagyformátumú, tudós szakember vezetése alatt. E cél elérése – vagy alapjainak megteremtése – volt Horler Miklós rövid, rendszerváltás utáni elnökhelyettesi időszakának fő törekvése. Méltán keltette fel figyelmét tehát Forster Gyula, aki tisztán látta az 1881-es műemléki törvény összes hibáját

<sup>3</sup> Horler Miklós: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon (1982–1992). *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok.* Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. 79–144.

<sup>4</sup> M. Takács Marianna: *A budavári Mátyás-templom. A Nagyboldogasszonyról nevezett koronázó főtemplom* Budapest, [szerzői kiadás], 1940. (A Budapesti m. kir. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai, 64.)

<sup>5</sup> Csemegi József: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete.* Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1955. (Magyar műemlékek)

<sup>6</sup> Horler Miklós – Granasztóiné Györfly Katalin: Az OMF OTKA-programjai. *Műemlékvédelmi Szemle*, 1991, 1. 61–62.; Granasztóiné Györfly Katalin: Az OMvH gyűjteményeiben lévő hagyatékok fondjegyzékszerű, tudományos feldolgozása. Jelentés az OTKA pályázat eredményeiről 1991–1994. *Műemlékvédelmi Szemle*, 1994, 2. 155–158.

<sup>7</sup> *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok.* Szerk. Haris Andrea, Bardoly István. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. 276 p. (Művészettörténet – műemlékvédelem, 9.) – Id. még a kiállításról és tanulmánykötetről: Farbak, Péter. *Acta Historiae Artium*, 38. 1996. 233–247.; Farbak Péter. *Műemlékvédelem*, 40. 1996. 221–225.; Marosi Ernő: A magyar műemlékvédelem százötven éve. [kiállítás megnyitó] *Műemlékvédelmi Szemle*, 6, 1996, 2. 57–62.; Timár Árpád. *Műemlékvédelmi Szemle*, 6, 1996, 2. 81–84.

és gyengeségét, aki utóbb határozottan szembeszállt a historizáló, purista műemléki gyakorlattal, többször élesen bírálta a fölöttes minisztérium szakszerűtlen, a műemlékek érdekeivel nem törődő tevékenységét, majd Éber Lászlóval együtt a korszerű műemléki elvek gyakorlati alkalmazása felé fordította a műemlékvédelem bizony kátyúba ragadt szekerét. Horler és választott hőse személyisége között volt azonban egy döntő különbség: Forster, aki a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium képviselőjeként került eredetileg a MOB-ba, kifinomult politikai realitásérzéssel és kapcsolatrendszerrel rendelkezett, ellentétben Horler Miklóssal, akitől a napi politikai és gyakorlati taktikázás a minisztériumi apparátusokkal szemben, igen távol állt, de sok volt benne az aufkléristák realitásokat figyelmen kívül hagyó elszántságából. Hogy az a folyamat, amit végül is többek közreműködésével elindított, valójában hova is vezetett, az más kérdés.<sup>8</sup> De ekkor született meg az azóta műemlékes körökben elhíresült megkülönböztetése, hogy van kutató és van hivatalnok művészettörténész.

Távolról sem akarom azt állítani, hogy Horler Forsterről és Éberről kialakított álláspontját bármiben alárendelte volna valamilyen aktuális napi célnak; attól nem csak jobb, de korrektebb tudós is volt és persze az általa nagyon tisztelt források foglya.<sup>9</sup> Azt a képet, amit prezentált, persze lehet finomítani, lehet árnyalni, lehet bizonyos hangsúlyait máshova tenni, sőt nem egy meglepőnek ható tényrel is lehet gazdagítani, de gyökeresen megcáfolni, az elég nehéz dolog lenne. Forster és Éber tevékenységének bemutatásával teljesen feltáratlan területen járt, mert ha van mostohán kutatott időszaka a magyar műemlékvédelemnek, akkor az 1890-től 1918-ig tartó az. Amire csak ráerősített, hogy Gerevich Tibor véleménye nyomán tanítványai, épp Gerevich tagadhatatlanul valós érdemeinek túldimenzionálásával kritikátlanul figyelmen kívül hagyták, hogy nem egységes törekvések jellemzik az 1872–1918 közötti korszak műemléki elveit és gyakorlatát.<sup>10</sup> Ennek a fel fogásnak hosszú volt az árnyéka, s a MOB elnök Gerevich reális értékelése felé utóbb Bozóki Lajos tanulmánya mozdult el igen határozottan a már említett 1996-os tanulmánykötetben.<sup>11</sup>

Forster és Éber tevékenységének elválaszthatatlanságáról, közös gyökereiről már Horler Miklós is ihletett szavakkal szólt,<sup>12</sup> az úttörés érdeme azonban feltétlenül Forsteré, aki már 1906-os könyvében behatóan és szimpátiával ismertette Alois Riegl műemléki elveit, majd egy 1907-es cikkében, a reá oly jellemző tisztelettel vegyes kérlelhetetlenséggel bírálta Viollet-le-Duc és magyar követői műemléki gyakorlatát; mindezt akkor, amikor a MOB előadó építésze Schulek Frigyes

<sup>8</sup> Fejérdy Tamás: Változások a magyar műemlékvédelem szervezetében (1976–2011). *Magyar Műemlékvédelem*, 15. 2011. 115–127. – különösen: 119–122.

<sup>9</sup> Marosi Ernő: Horler Miklósnak, nyolcvanadik születésnapjára. *Műemlékvédelem*, 47. 2003. 435–437.; Lővei Pál: Dr. Horler Miklós (1923–2010). *Műemlékvédelem*, 54. 2010. 426–430., ill.

<sup>10</sup> Gerevich Tibor: Bevezető. *Magyar műemléki kiállítás*. Budapest, Nemzeti Szalon. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1942. 5–8.; Veridicus [Dercsényi Dezső]: Magyar műemlékvédelem. *Magyar Szemle*, 44, 1943, 1. 23–28.; Genthon István: Magyarország műemlékeinek gyűjteményes kiadása. *Építés-Építészet*, 3. 1951. 560.; Dercsényi Dezső: *Kis magyar műemlékvédelem*. Budapest, Magvető, 1980. 12–16.; Dercsényi Dezső: Gerevich Tibor születésének századik évfordulójára. *Magyar Műemlékvédelem*, 9. 1984. 441–442. – a korszakon belüli különbségtétel és diszkrét bírálat a korszak műemléki helyreállításainak vezető építészeinél, épp a nagyobb emlékek elhúzódo helyreállítása okán, sokkal inkább tetten érhető (valójában persze mindnyájuknak volt „purista” korszaka is): Lux Kálmán: Építőművészeti emlékeink helyreállítása. *Technikai fejlődésünk története*. 2. kiad. Budapest, Stádium Sajtóvállalat Rt., 1929. 547–555.; Möllernél – Vajdahunyad kapcsán: Möller István: *Erdély nevezetesebb műemlékei*. Budapest, Kir. Magyar Egyetemi Nyomda, 1929. 49.; Csányi Károly: *A műemlékrestaurálás*. Budapest, Kir. Magyar Egyetemi Nyomda, 1943. 2–3., 23. (Gyulaféhevárnál)

<sup>11</sup> Bozóki Lajos: Politika és tudomány. A Műemlékek Országos Bizottságának megújulása Gerevich Tibor irányítása alatt (1934–1945). *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. 171–189.

<sup>12</sup> Horler 1996. i. m. 109–110. és Marosi 2006. i. m. 145–147.

volt.<sup>13</sup> Forster kvalitásérzékére vall, hogy milyen biztos kézzel választotta ki Czobor Béla halála után, 1904-ben a pályázók közül Éber Lászlót a MOB előadói tisztére.<sup>14</sup> „Récsey Victor igen buzgó ember, számos értekezést írt s legújabbán a bazilikákról írt egy kisebb művet.”<sup>15</sup> Ámde irodalmi működése nem elég komoly. Bizonyos hatásvadászat mutatkozik munkásságában s apró dolgozataiban, melyekkel mintegy a feltűnést kívánja kierőszakolni anélkül, hogy előbb a tárgyalta anyagnak mélyére hatott volna, minek következménye az, hogy rég ismert dolgokat is mint általa újonnan felfedezteteket terjeszt elő. Munkássága eddig a tudós körökben méltánylásban nem részesült s nem tekintik azt komolynak s tudományosnak és éppen ezért előadóvá kineveztetése szerencsés választásnak nem tekintetnék, mely oknál fogva, bármennyire óhajtott volna tartottam volna, hogy a műemlékek bizottságához egyházi személy neveztessek ki, ötlet javaslatba hozni nem bátorkodom.

Dr. Gerecze Péter Budapest székesfőváros reáliskoláján a német nyelv tanára.

Nagy műve az a műtörténeti tanulmány, melyet a pécsi székesegyházról írt, különös tekintettel falfestményeire. Az építészetről az Árpádok korában pályaművet írt, melyet a Magyar Mérnök- és Építész Egylet fog kiadni. Bámulatos munkaerő, de nem forrt ki, tudományos alapja még hiányos és az archaeologia terén ítélete is. Ő reá bízott a műemlékek jegyzékének az eddig beszerzett adatok alapján és újabb kutatások segélyével teendő összeállítása és e nagy munka már befejezéséhez közeledik.

Az utolsó kiről szólanom kell Éber László m. n. múzeumi segédőr, ki a közvetlen főnöke dr. Hampel József n. múzeumi régiségtári osztályigazgatótól kiállított működési bizonyítvány szerint hivataloskodása alatt archaeologiai és műtörténeti szakavatottságot tanúsított, régiségek megszerzésénél közreműködött, régészeti ásatásokat vezetett, gyűjtemények és műemlékek szemléltetésére kiküldetett, az emlékek irodalmi feldolgozásában szakavatottsággal közreműködött s többször részt vett a múzeumban tartott előadásorozatokban. A M. N. Múzeum igazgatója Szalay Imre a műemléki állásra Ébert melegen ajánlja abban a meggyőződésben, hogy kinevezése nyereség lesz a műemlékek bizottságának. Ebben a meggyőződésben magam is osztozom, nem azért mint-ha Éber ma azzal a minősítettséggel bírna és azokban a tudományokban bírna teljesen alapos ismeretekkel és képzettséggel, melyek a műemlékek előadójánál első és fősorban megkívántatnak, hanem azért, mert eddigi hivatali működése és tudományos munkássága, amelyet rokon téren fejtette ki, buzgósága, tehetsége és törekvése biztosítékot szolgáltatnak arra, hogy egy részt magát a műemléki előadói tiszthez műrégészeti tudományban alaposan ki fogja képezni, másrészt pedig lelkiismeretesen és pontosan meg fog felelni azoknak a követelményeknek, melyek állásából folynak és buzgósággal fog törekedni azoknak a feladatoknak megvalósításán, melyek a műemlékek bizottságának rendeltetését alkotják.

Tekintettel a tiszteletteljesen előadottakra dr. Éber Lászlót vagyok bátor a kinevezésre ajánlani.” A javaslat nyomán Ébert 1904. október hó 25-én Berzeviczy Albert kultuszminister beiktatta tisztségébe.<sup>16</sup>

Forster utóbb igazolva láthatta választása helyességét, amit nem csak Éber folyamatosan sorjázó publikációi, a műemlékvédelem elvi és gyakorlati kérdéseit tárgyaló írásain túl<sup>17</sup> szép számú, gyakorta a műemléki munka tapasztalatait feldolgozó művészettörténeti tanulmányai is

<sup>13</sup> Forster Gyula: A műemlékek védelme a magyar és külföldi törvényhozásban. Budapest, Hornyánszky, 1906. 579–590.; Forster Gyula: Fönntartás vagy helyreállítás. *Magyar Építőművészet*, 5, 1907, 7. 1–3.

<sup>14</sup> KÖH Tudományos Irattár, MOB iratok 1904/309. [továbbiakban: MOB]

<sup>15</sup> Récsey Viktor: *Keresztény templomépítés az ókorban*. Budapest, 1904. egy recenziójában épp Éber mutatta ki, hogy a mű kompiláció – ld. *Archaeologiai Értesítő*, 25. 1905. 441–446.

<sup>16</sup> MOB 1904/605.

<sup>17</sup> Műemlékek gondozása és modern művészet. *Művészet*, 5. 1906. 379–390.; Schulek Frigyes. *Vasárnapi Ujság*, 1911. november 19. 940–942.; A műemlékek kutatóinak XII. kongresszusa. *Archaeologiai Értesítő*, 32. 1912. 1–6.; Műemléki kérdések. *Magyar Iparművészet*, 16. 1913 19–24.; Néhány szó az egyházi műemlékek fenntartásáról és gondozásáról. *Katholikus Szemle*, 30. 1916. 222–230. – művészettörténeti írásait ld. Marosi 2006. i. m. 159–160.

bizonyítottak, de az a több száz ügy nyomán keletkezett több ezer irat is, ami a műemlékvédelmi munka ügymenete során keletkezett.

Hát igen, azok a bizonyos Elek Artúr emlegette „akták”. 1872 és 1949 között, tehát a Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága, majd 1881-től a Műemlékek Országos Bizottsága működése idején a legnagyobb ügyszám 1904 és 1918 közé esik s miután az egyre szerteágazóbb tevékenység intenzitása az első világháború idején sem csökkent, voltak évek amikor meghaladta az évenkénti ezres iktatószámot. (Összehasonlításképpen: 1872-ben 165, míg 1885-ben csak 73 iktatott ügydarab volt. Az irattár anyagát több alkalommal is leválogatták: egy része a Szentiványi-féle lexikon dobozaiban és Szentiványi-hagyatékában alussza álmát; jobb esetben nem négyrét tépve cédulázásra előkészítve, bár ilyenből is szép kollekció van a KÖH Tudományos Irattárában; másik része a MOB utódszervezeteinek iratai között található kéziratpapírként hasznosítva. Ami előkerült és kerül az természetesen visszatéve a helyére.)

Az ügymenet többnyire a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumból érkező leirattal vette kezdetét, nagyjából egyházi épületek helyreállítására, kibővítésére szolgáló támogatások elnyerése érdekében, de szép számmal akad olyan, amikor magánlevél vagy a MOB valamelyik tagjának jelentése generált ügyet. Az ügydarab iktatásra került és vagy Forster nézte át előbb s látta el szóban vagy írásban Éber Lászlót a teendőkre vonatkozó utasításokkal, vagy Éber eleve megírta a választ s azt Forster vagy jóváhagyta, vagy javításaival látta el. Csak Forster aláírásával mehetett ki bármilyen válasz, viszont a végleges kimenő iratok másolata csak a legkritikább esetben maradt fenn. Ami megmaradt az az ügyet elindító, vagy az ügyet folytató jelentés, irat, elszámolás, költségvetés és a fedlapon Éber által megfogalmazott s többnyire Forster által javított válasz(tervezet). Az ügyeket a MOB rendes ülése vagy eseti, illetve állandó albizottsága vitatta meg, ebben az esetben az ott született határozat jegyzőkönyvben rögzített változata került át a kimenő iratba. A bizottsági rendszernek a MOB fennállása óta rendkívül fontos szerepe volt. Tagjait a miniszter bevezte ki többnyire kiváló szakemberek, kisebb részben társadalmi potentátok közül. Állásfoglalását nehéz volt nem figyelembe venni s ilyenre csak kivételes esetekben került sor. A felterjesztésekre döntő szót a miniszter mondta ki, többnyire annak a fősztálynak a megfogalmazásában, ahová az ügy tartozott. Ezt leiratban közölte, amit aztán a MOB tudomásul vett és végrehajtott. Azonban Forster soha nem ódzkodott a válaszádtól, ha a minisztériumi apparátus a hatályos törvényektől eltérő, avagy éppen a műemlékre és műemlékvédelemre káros döntést hozott s vitt a miniszter elé. Ha kellett a miniszternél interveniált köteles tisztelettel, udvarias, de megsemmisítő szavakba foglalva a bürokraták hanyag hozzá nem értését és érdektelenségét. A jegyzőkönyvek elsősorban Forster alelnöksége utóbb elnöksége idején rögzítik részletesen a vitákat, az egyes hozzászólásokat. Az elfogadott testületi döntések szerepe minden kényes helyzetben felértékelődött, pl. akkor, amikor a minisztérium ellenében, vagy éppenséggel a MOB egy tagjának munkájáról kellett állást foglalni. Az ügyek nagy száma és a gyors ügyintézés érdekében azonban – elsősorban az I. világháború idején – már nem került minden ügy a rendes ülés elé. Külön csoportot képeznek azok az esetek, ahol elnöki intézkedés indítja el vagy lendíti tovább az ügyet.

Az a megállapítás: „Ha Gerecse és Éber fénykorában a Műemlékek Országos Bizottsága volt a legerősebben és legszigorúbban szakmai központ, a század második évtizedére a Szépművészeti Múzeum vált azzá, s ezt a jelentőségét még a közelmúltig is megőrizte.” – azonban némi árnyalásra szorul.<sup>18</sup> A számításba vehető intézményrendszer számszerűen ugyanis valójában nagyon kicsi volt: a MOB mellett csupán a Szépművészeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Múzeum, illetve a művészettörténet tanszék; s ez a „század második évtizedében” sem volt másképp. A foglalkoztatott művészettörténészek száma a Szépművészeti Múzeumban volt a legmagasabb már 1919 előtt is (s ehhez hozzászámolhatjuk pl. a fizetés nélküli gyakornokokat

<sup>18</sup> Marosi Ernő: Henszlmann, avagy: a művészettörténész helye a magyar társadalomban. *Ars Hungarica*, 18. 1990. 33.

is, mint Antal Frigyes és Wilde János), az Iparművészetiben és a Nemzeti Múzeumban még kevesebb, a MOB-nál pedig csak egy fő: Éber László, ő is csak 1920-ig. A Szépművészeti Múzeum igazi megerősödése 1919 után viszont már annak a generációnak a munkába állásához is köthető, akik a másik „legerősebben és legszigorúbban szakmai központ”-ból kerültek ki: a Hekler-tanszék-ről. Nem kisebbítve a kiváló kutatók érdemeit, az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy akkor legáltalában intézményi szinten nem volt konkurenciájuk. Ennek illusztrálására érdemes egy pillantást vetni az Országos Magyar Gyűjteményegyetem 1927. évi alkalmazotti listájára (a fizetési osztályok sorrendjében), ami talán nem igényel különösebb kommentárt: Szépművészeti Múzeum: Petrovics Elek, Hoffmann Edith, Rózsaffy Dezső, Oroszlán Zoltán, Pigler Andor, Balogh Jolán, Concha Erzsébet (könyvtáros), Beer Konstantin (restaurátor), Szentiványi Gyula (titkár); Magyar Nemzeti Múzeum: Varjú Elemér, Divald Kornél, Hillebrand Jenő, Höllrigl József, Paulovics István, Fettich Nándor, László Gyula (Néprajzi tár); Iparművészeti Múzeum: Végh Gyula, Csányi Károly, Felvinczi Takács Zoltán, Szőnyi László (könyvtáros), Kele Vilma (textil restaurátor).<sup>19</sup> A MOB-nál: Kertész K. Róbert mint megbízott elnökhelyettes és a Lechner Jenőt két év után követő Szőnyi Ottó előadó.

És egyáltalában: volt valaha a magyar művészettörténet intézményrendszerében egy olyan is, amit a szakma, vagy annak többsége elfogadott volna zászlóshajóként?

Tehát, nem csak Éber, de Forster életműve is ott van ezekben az aktákban, s persze mindketőjüké a megmentett, helyreállított emlékekben.

A problémák pedig, amelyeket meg kellett oldaniuk, valahogy időtlenek voltak az intézményes műemlékvédelem történetében, és függetlenedtek az egyes emlékektől is. Szolgáljon mind ehhez adalékkul az alább két történet.

## „édes máz, kávéház, színház és egyéb ház...” – Szokolca

Szokolca, a Felvidék északnyugati részén, Nyitra megye Morvaországgal határos területén található kisváros. A 19. század végére inkább az ország szlovák nyelvű települései közé volt sorolandó, mert nemzetiségi megoszlása szerint 4926 lakosából 152 magyar, 336 német, 4359 szlovák anyanyelvű volt. „A város társadalmi élete elég csendes, bár nem tétlen. Patriarchális egyszerűség és kedélyesség kapcsolja össze a családokat.”<sup>20</sup> Resch Aurél,<sup>21</sup> a gimnázium tanára, utóbb igazgatója – Babits Mihály, Juhász Gyula és Kosztolányi Dezső jó barátja és egyetemi társa –, még Fogarasnál is szürkébbnek és porosabbnak tartotta; ahogy Babitsnak írta: „A nyugati Tomi sokkal rondább fészek a keletinél, amelyet mindketten jól ismerünk.”<sup>22</sup> Az itt tanító Juhász Gyula nem kevésbé tartotta annak, de már egy kicsit vidorabban sorolva a hiányokat: „A kultúra máza is hiányzik itten, édes máz, kávéház, színház és egyéb ház...”<sup>23</sup>

A város fő-, avagy piacterének közepén áll a „kéttoronyos egyházú nagyszerű jezsuita collegium” épülete, átellenben Gvadányi József házával.<sup>24</sup> A jezsuiták 1666–1672 között nyitották

<sup>19</sup> Az Országos Magyar Gyűjteményegyetem alkalmazottainak névsora. *Az Országos Magyar Gyűjteményegyetem kiadványai*, 4. Budapest, 1927. 25–33.

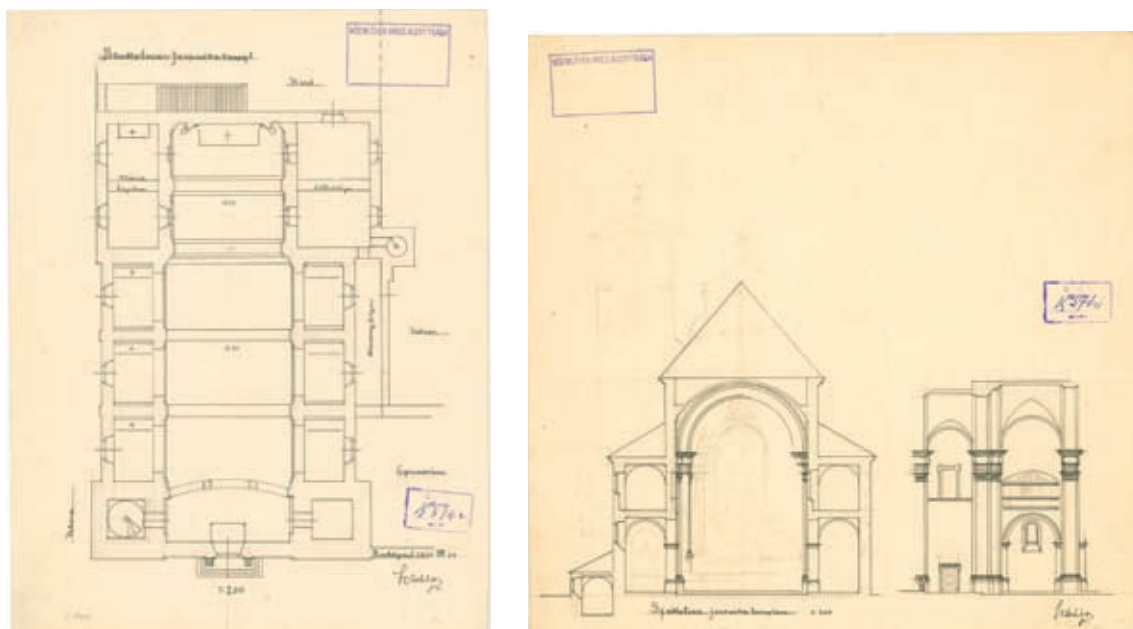
<sup>20</sup> *Magyarország vármegyéi és városai. Nyitra vármegye*. Szerk. Borovszky Samu és Sziklay János. Budapest, 1899. 47.

<sup>21</sup> Resch Aurél (1879–1973) latin–görög szakos tanár. 1902-ben doktorált a budapesti tudományegyetemen. 1903–1906 között fogarasi, 1906–1907 szegedi, majd Budapest kőbányai tanárkódás után, 1911. szeptember 1-től 1918-ig a szokolcai gimnázium, 1932–1938 között a budapesti Kölcsey Gimnázium igazgatója volt. Szalatnai Rezső: Meghalt Resch Aurél. *Élet és Irodalom*, 1974. április 6. 6.

<sup>22</sup> Resch Aurél Babits Mihálynak, Szokolca, 1912. március 24. *Babits Mihály levelezése 1911–1912*. Sajtó alá rend. Sáli Erika. Budapest, Magyar Könyvklub, 2003. 110.

<sup>23</sup> Juhász Gyula Babits Mihálynak, Szokolca, 1912. november 11-én. *Babits Mihály levelezése 1911–1912*. Sajtó alá rend. Sáli Erika. Budapest, Magyar Könyvklub, 2003. 223.

<sup>24</sup> Ipolyi Arnold: Fehérhegységi útiképek. *Vasárnapi Ujság*, 1860. március 18. 138.



1. kép. A szabolcai jezsuita templom alaprajza kereszt- és hosszszelvénye, 1:200. Szezhlo Ottó felmérése, 1896. KÖH Tervtár, ltsz.: K 3741, 3742

meg szabolcai iskolájukat. Szelepcsényi György 1684-ben kelt végrendeletében juttatott alapítvány révén templom- és iskolaépítésre vásároltak telket 1693-ban. Római levéltári forrásokból ismert a templom 1690-ben készült terve, de ez a bécsi provinciális ellenkezése miatt nem került kivitelezésre. Végül is templomuk felépítése 1716-ig a refektórium bejáratáig jutott el és 1725-ben felszentelték. Szobrászati díszeit, berendezését rendi mesterek készítették. Iskolájuk 1729-re készült el. A rend feloszlata után a pálosok vették át, majd a ferencesek. Kisebb megszakításokkal 1801-ig működött, majd katonai kórházat helyeztek el az épületben. 1893-tól ismét iskola céljára használták. 1908-ban főgimnáziummá fejlesztették. 1918. november 6-ig működött.<sup>25</sup>

A VKM 1896. június 18-án kérdést intézett a Bizottsághoz: „vajon a szabolcai gimnázium mellett levő roskadozó templom bír-e műemléki jelleggel vagy sem?” Elnöki úton Szezhlo Ottót, a MOB másodépítészt küldték a helyszínre, hogy vizsgálja meg a templom állapotát és tegyen jelentést.<sup>26</sup> Szezhlo már négy nap múlva a helyszínen volt, felmérte a templomot és jelentését 1896. július 24-én a MOB rendes ülésén terjesztette elő.<sup>27</sup> (1. kép) Ebből kiderül, hogy a: „templom épült 1720-ban és restauráltatott 1802-ben, szentélye 11.07 méter széles, hajója 12.50. Két mellékhajója kápolnákra van osztva, melyek felett még oratóriumok vannak elrendezve. Stílus szempontjából ezen korszaknak határozottan nagyszabású műemlékét bírjuk benne. [...] Elsősorban nevezendők a Mária kápolna mennyezetfestései, feltűnően üde és mély színezésüknél fogva, igen emlékeztetnek a Sz. János elefánti, hasonnemű, nagyobb mértékű mennyezetfestésekre, – melyeket Berghl főstötte. A templom egyéb részei meszeltek. A vásznakra festett számos oltárkép, amennyire ezek porlepte, elhanyagolt állapotuk megvizsgálni engedte, elég jó karban vannak, de csak közepes

<sup>25</sup> Magyarország vármegyéi és városai. Nyitra vármegye. Szerk. Borovszky Samu, Sziklay János. Budapest, 1899. 259–260.; Bierbauer István: A Jézustársasági atyák magyarországi története. Kézirat. Budapest, 1929. KÖH Könyvtár, ltsz. 2306. II.: 101–102.; Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959. II.: 257.; Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok. Ed. Ivan Rusina. Bratislava, Slovenská národná galéria, 1998. 412.; Peter Kresánek: Illustrated Encyclopaedia of Monuments Slovakia. Bratislava, Simplicissimus vydavateľstvo, 2009. 94.

<sup>26</sup> MOB 1896/91.

<sup>27</sup> MOB 1896/111.

értékűek. Másodsorban említésre méltók a belső berendezés fafaragványai, nevezetesen a sekrestyében a szekrények díszítése, sajnos legnagyobb részt már töredékben. Szépek még a tölgyfa padok oldalfaragványai. A homlokrészeken, valamint a Mária-kápolna és sekrestyeajtók intarziákkal vannak díszítve. Az oratóriumok párkánydíszei és még több ezen korbeltől teljesen épek. A Mária-kápolnában függ egy főhercegi címeres szőnyeg (paszománt műben) sötétpiros szöveten kék és fehér paszománt koszorúval szegélyezve, alja azonban elrongyolódott. A festmények és berendezési tárgyak megvédése szempontjából annál is inkább fenntartandónak vélem e műemléket, mivel ezen fennmaradt elég jó karban lévő épületnek biztosítása most egy-két ezer forinttal keresztülvihető volna. Lényegében csak a tetőzet szorul javításra. A MOB rendes ülése, amelyen Forster Gyula, a VKM képviselője elnökölt, úgy foglalt állást, hogy a jelentés „alapján a templomot, mint a jesuita építészetnek szép emlékét fenntartandónak javasolja, miért is a minisztérium felkérhető, hogy a vallásalap, mint kegyúr a fedelek kijáratát elrendelni méltóztatásáig addig is, amíg a templom eredeti rendeltetésének (a gimnáziumi ifjúság céljára) vissza fog adni.”<sup>28</sup> Válasz a felterjesztésre nem érkezett, a templommal egyszóval történt semmi.

Tízennégy év múlva Velics László kereste meg magánlevéllel Forster Gyulát.<sup>29</sup> Mint írta 1910. május 12-én „B. Barkóczy Sándor min. tanácsos úr<sup>30</sup> felszólítására Szakolcán jártam, ahol az egykori jezsuita templomot megvizsgáltam. Ezt a kiváló műalkotást most mint hallom tornázó teremre szeretnék átalakítani. 1. E templom – mely 40 év óta nincs használatban – műszaki szempontból mostani siralmas dacára is Szakolcának legkiválóbb műemléke; stílszerű széparányú főhomlokzata az alsó piacnak valódi díszet kölcsönöz s a belső tektonikus tagolás pedig különös figyelmet érdemel. 2. A főoltár mint műalkotás oly becses, hogy napjainkban hasonlót 20–25000 Koronáért is alig fogunk előteremteni. A főoltár a rongyos oltárképet leszámítva, bár elhanyagolt és piszkos, de egészben még ép állapotban van. Az 5–6 mellékoltár is, bár aránylag kisebb értékűek, mégis kevés megújítással bármely templomnak díszére válnának. Téves eljárás volna, főleg gazdasági szempontból ily nagyobb becsű műalkotmányokat egyszerűen lerombolni vagy félredobni.” Az épületet Forster és a MOB figyelmébe ajánlja megemlítve azt, hogy Zlinszky Lipót szerint, aki „tekinthetetlen szakolcai polgár” s jelenleg holics polgármestere, „e kiváló, bár már rég nem használt templomunk világi célokra való átalakítása egyszerűen botrányt teremtene.”<sup>31</sup> Egy ilyen megoldás akkor még teljesen szokatlan volt a hazai műemléki gyakorlatban, s 1949-ig nem is volt rá példa.

A levél nyomán Éber László 1910. május 30-án felterjesztést fogalmazott Forster nevében a VKM-nek. Természetesen nem említette, hogy honnan származnak az információk s azt végképp nem, hogy Velics kinek az ösztönzésére ment Szakolcára. Csupán visszautalt Sztrehlo jelentése nyomán elődje, Czobor Béla által fogalmazott 14 évvel korábban tett felterjesztésre – amelyre nem jött válasz a minisztériumból, s „hiteles értesülésünket” említve szól Velics leveléről: „Mint idézett előterjesztésünkben előadni szerencsénk volt, a templom eredeti céljának visszaadás és gimnáziumi templomnak leendő felhasználása nem csak vallási és etikai szempontból, de a szép épület méltó fenntartása és a belső felszerelésből megmaradt részeknek a végpusztulástól való megmentése céljából is kívánatos és már műemléki szempontból sem tartjuk megfelelőnek, hogy a templom tornateremmé alakíttassék át.” Végül mielőtt „a templom fenntartására érdemleges javaslatot te-

<sup>28</sup> MOB 1896/112.

<sup>29</sup> Velics László, lászlófalvi, SJ (1852–1923) tanár. 1870-től Pozsonyban, majd Kalksburgban tanult. 1881-ben Kalocsán szentelték pappá. 1887-től haláláig a Bécs melletti Kalksburg jezsuita kolostorában tanított. Elsősorban egyházművészeti s a magyarországi jezsuiták történetével foglalkozó írásokat publikált. Életéről ld. P. *Velics László S. J. visszaemlékezései 1852–1923*. Sajtó alá rend. és bev. Gyenis András. Budapest, 1942. (Kiadványok Jézustársasága magyarországi történetéhez. Források, 3.)

<sup>30</sup> Br. Barkóczy Sándor (1857–1925) az államtudományok doktora, 1879-től dolgozott a VKM-ben, ahol 1904-től a középiskolai ügyosztályának vezetője volt. Amikor a VKM-ben rábízták a vallás- és tanulmányi alap kezelését, megszüntette az alapok földjeinek olcsó kiadását kormánypárti képviselők számára.

<sup>31</sup> MOB 1910/410.



2. kép. A szabolcai jezsuita templom főhomlokzata. Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.099 N

hetnék” tájékoztatást kér „az arra vonatkozó újabb tárgyalásokról és a tanulmányi alap<sup>32</sup> mint kegyúr részéről rendelkezésre bocsátandó” fedezetről. Egy másik levélben természetesen Forster köszönetet mondott Velicsnek az információkért.<sup>33</sup>

A „miniszter megbízásából” 1910. augusztus 4-én 59084 sz. alatt leirat érkezett, ami közölte, hogy Szabolca 3500 főt számláló katolikus hívei számára négy templom áll rendelkezésre: a r. k. plébániatemplom, a ferences templom, az irgalmas templom és az apácák temploma (az egykori pálos templom), s ezek „a hívek számára tökéletesen elegendők”. A plébániatemplom lévén a gimnázium közelében, az ifjúság rendelkezésére áll. A jezsuita templom „bár igen szép barokk stílusú épület oly rozoga állapotban van, belső berendezése is olyannyira hiányos, külső párkányzata, a boltozata hulladozik, úgy hogy már-már közveszélyes, helyreállítása pedig tetemes áldozatba kerülne annál is inkább, mert a templom igen nagy, hét oltára van, míg csak a gimnáziumi hitoktató funkcióknak elegendő lenne benne. A temp-

lom helyreállítása nagy nehézségbe ütköztetné, szóba került annak lebontása, vagy átalakítása is. A szabolcai kir. kat. gimnáziumot ugyan is, amely eddig algimnázium volt fokozatosan főgimnáziummá fejleszttem, úgy, hogy a VII. osztály már ebben az évben megnyílik. Ennek folytán az eddigi épület bővítésre és átalakításra szorul. Erre a célra a szóban lévő jezsuita templomot is felhasználni szándékozom, olyképen, hogy annak előrésze lépcsőházzá alakíttassék át, maga a templom pedig földszintre és emeletre oszthatnák fel, földszinti részben tornatermül szolgáljon a szükséges mellékhelyiségekkel, míg a földszintre építendő emeleten fűthető s így rossz időben és télen is használható kápolna helyeztetnék el, amely egyszersmind díszterem is volna, az oratóriumok pedig jobbra és balra kongregációi kápolnául volnának felhasználhatók; az emeleti kápolna tehát az ifjúság számára mindig rendelkezésre állna.” Az átalakítás költségeire s egy új internátus fel-

<sup>32</sup> Az ún. Tanulmányi Alapot 1780-ban létesítette Mária Terézia az 1773-ban eltörölt jezsuita rend javaiból. 1790–1867 a Helytartótanács gondozta, majd a VKM felügyelő és ellenőrző bizottsága kezelésébe került. 1919 előtt közel 57 millió Korona volt a vagyona. 1911-től Forster Gyula volt a vallás- és tanulmányi alapokat ellenőrző bizottság elnöke. Ld.: Forster Gyula: *A m. tanulmányi alap hajdan és most*. Budapest, 1892.

<sup>33</sup> MOB 1910/410.

állítására „a törvényhozástól 400 000 K annuitásainak az elvállalását szándékozom kérni.” Majd következik a MOB sarokba szorítása: ha ugyanis a templom átalakítása kínálta megoldás „az épület műemlékjellegének fenntartása miatt” nem volna megvalósítható, akkor új tornaterem és kápolna létesítéséről volna kénytelen gondoskodni, ami „természetesen az előirányzott költségnek a templom céljaira fordítható részét tetemesen csökkentené. Ami ebből a költségből megmaradnak, azt – ha a templom műemlékül fenntartandó volna – hajlandó volnék a Bizottságnak rendelkezésére bocsátani, amennyiben a BIZOTTSÁG kötelezi magát, hogy a templomot a most említett összeg felhasználásával saját javadalma terhére használható karba helyezi és mint műemléket jó karban fenntartja.” A MOB sürgős választát várva még hozzáfűzte: akár lebontják a templomot, akár „az említett módon átalakítják, még mindig jobb, mintha az a mai botrányos állapotban marad”, mert a „jelenlegi piszkos és rozoga állapotban csak szegényen a magyar államnak.”

Éber először egy igen megengedő választ fogalmazott 1910. augusztus 17-én. Eszerint a legelőnyösebb az eredeti funkció visszaállítása volna, „miután azonban Szokolcán erre szükség nincsen, kétségkívül a legkedvezőbb megoldás, ha a templom a leiratban kifejtett célra átalakíttatik, mert ha az egyházi használaton kívül pusztán mint műemlék tartatik fenn [...] ismét az elhanyagolás és pusztulás eshetősége állna fenn”. A MOB pedig csekély javadalmából nem tudná méltó állapotban fenntartani, tehát nem tehet észrevételt az átalakítás ellen, de kéri, hogy a templom „szép homlokzata illő módon helyreállítva jelenlegi alakjában hagyassék meg, hogy a régi berendezés megmaradt darabjai kegyeletes módon fenntartassanak”. Továbbá, hogy a MOB munkatársát vonják be az átalakítási munkák előkészítésébe és az épület műszaki felvételét és fényképeit a bizottság megkaphassa. Forster azonban vastag barna írónal áthúzta mindezt, és két nap múlva egy egészen más tartalmú felterjesztés született. A MOB közli, hogy a „magas leiratnak meg-



3. kép. A szokolcai jezsuita templom belső tere a főoltár felé.  
Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.100 N

felelően sürgősen végrehajtottuk volna véleményünket a Magas Minisztérium elé terjeszteni, ámde egyrészt még nem vagyunk a templomra vonatkozó kimerítő adatok és felvételek birtokában, másrészt a kérdés fontossága miatt mellőzhetetlenek tartjuk, hogy az a nyári szünet után bizottságunk ülésében tárgyalassék [...] a leirat tartalmából kitűnik, hogy érdemleges javaslatunk előterjesztése még némi haladékot megtűr”.<sup>34</sup>

Éber 1910. szeptember 27–29. között Szakolcán járt, megszemlélte a templomot és 12 db fényképet is készített. (2–8. kép) Jelentését a MOB 1910. október 15-én tartott ülésén adta elő, aminek nyomán felterjesztés született a Magas Minisztériumnak Éber fogalmazásában s Forster kisebb javításaival:<sup>35</sup> „Az immár rendelkezésünkre álló adatokból és felvételekből mai napon tartott ülésünkben arról győződünk meg, hogy az 1725-ben épült és sok viszontagságon keresztülment templom hazánkban a jezsuita építkezés legjellegzetesebb és legfigyelemreméltóbb alkotásai közé tartozik. A templomnak mint műemléknek fenntartását annál inkább szükségesnek tartjuk, mert az szerkezetiileg tökéletes módon épült fel és lényegében nincs oly rossz sorban, mint az erőszakosan megrongált, gondozatlan és elhanyagolt mai állapotában látszik, sőt a templom nagyságához arányítva nem is túlságos költséggel méltó karba volna hozható. Mielőtt azonban a helyreállítás módja és költségei iránt érdemleges javaslatunkat előterjeszthetnők, szükséges, hogy az épület jövő rendelkezése iránt végleges határozat hozassék, mert előre látható, hogy ha az épület csak mint műemlék állíttatnék helyre, de gyakorlati célt nem szolgálna, éppen a használatlanság következtében csakhamar ismét elhanyagolt állapotba kerülne. A magas miniszteri leiratban körvonalazott terv szerint leendő átalakítás kétségkívül nagy hasznára válnék a gimnásiumnak és tagadhatatlan, hogy az által a templomépület anyagi fennmaradása is biztosíthatnák, bátrak va-



4. kép. A szakolcai jezsuita templom belső tere a karzat felé.  
Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.105 N

<sup>34</sup> MOB 1910/705.

<sup>35</sup> MOB 1910/854.

gyunk azonban hangsúlyozni, hogy az épületnek földszintre és emeletre felosztása éles ellentétben állana annak egész belső szervezetével, megkapó térhatását tönkretenné és azoknak a szép berendezési tárgyakkal pusztulását is maga után vonná, melyek a hosszú elhanyagolás és kifosztás után még megmaradtak. Hogy a templom mint műemlék fenntartassék, erre nézve csak azt a lehetőséget tartjuk valóban célravezetőnek, ha az, mint folyó évi május 30.-án 410. szám alatt kelt jelentésünkben is javasolni szerencsénk volt – méltó karba hozva eredeti rendeltetésének adatik vissza, még akkor is, ha a szakolcai viszonyok között ez nem is mondható szükségesnek. A szép templom, mint műemlék, csak így juthatna ismét érvényre és csak így szűnnék meg a magas miniszteri leiratban is kiemelt »botránys állapot« gyökeresen, mely állapot előidézése a tulajdonos alap<sup>36</sup> terhére esik. Tisztelettel javasoljuk tehát, hogy a fennforgó nehézségek mellett is a kérdést az előadottak értelmében magas figyelmére méltatni és a magas miniszteri határozatot bizottságunkkal közölni méltóztassék, hogy a teendők iránt érdemleges javaslatunkat előterjeszthessük.”

A MOB tehát kitért az eredeti álláspontja mellett, de a kör itt bezárult; a MOB evvel kivédte azt a csapdát, amit a korábbi leirat állított avval, hogy ugyan ad pénzt – egy meghatározatlan nagyságú maradványpénzt – az épület helyreállítására, ha a funkciótlan épületet a MOB a továbbiakban fenntartja – meghatározatlan ideig – saját költségvetése terhére. Csakhogy a MOB az ilyen és ehhez hasonló megoldások terheit akkor már évek óta nyögte, pl. a zólyomi és vajdahunyadi vár esetében, vagy a millenniumi emlékművekkel, amelyek fenntartására és reparálására ugyan elegendő pénz sosem jutott, de a fenntartás napi gondjaiból annál több, kiváló szakemberek energiáját emésztve fel.

1911. január 16-án arról értesült a MOB, hogy Jakab Árpád műépítész<sup>37</sup> már 1910-ben megbízást kapott a katolikus gimnázium átalakítási munkáira, s mint az építész levelében írta: „egyidejűleg felhívtam, hogy a szóban levő templom műemléki jellegére való tekintettel a nagytekintetű Orsz. Bizottsággal lépjek érintkezésbe. A múlt hónapban eszközölt felmérés alapján, jelenleg a régi állapot megrajzolása folyamatban van”, s miután Kopcsay János<sup>38</sup> főgimnáziumi igazgató arról informálta, hogy a MOB kiküldöttje fényképfelvételeket készített, kéri azok rövid hasz-

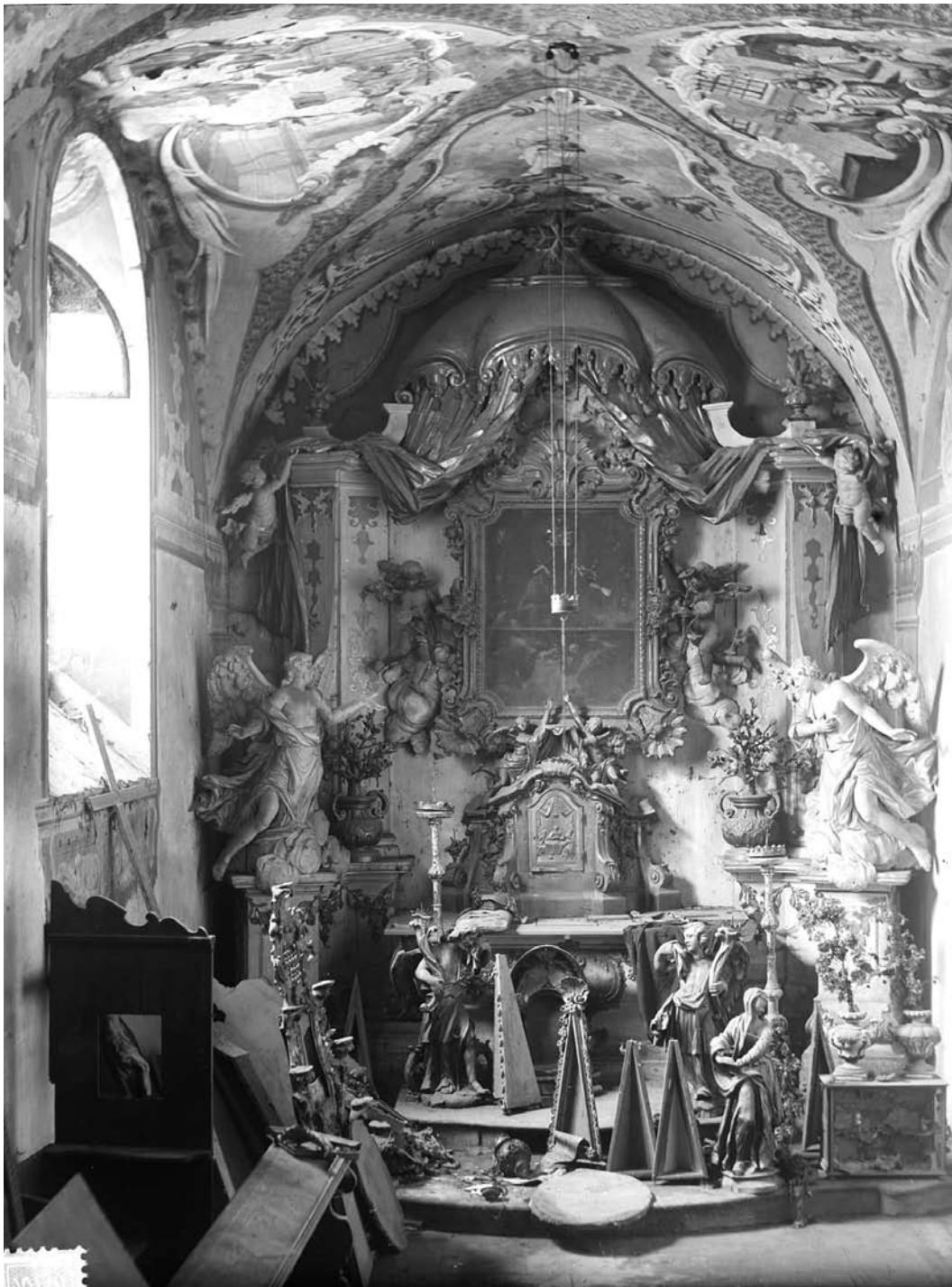


5. kép. A szakolcai jezsuita templom egyik mellékoltára. Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.101 N

<sup>36</sup> Ti. a tanulmányi alap.

<sup>37</sup> Csak néhány munkája ismert, azok is 1900–1914 közötti időszakból: 1900: Kőbánya, Liget u. 40.: lakóház; 1903: Kassa, Jakabpalota; 1904: Eperjes, ev. konviktus (Jakab Gézával); 1908: Virányosdűlői Tisztviselő Lakházépítő Szövetkezet lakóházai; 1914: Mezőköved, gimnázium; Budapest II., Érmelléki u 9.: villa.

<sup>38</sup> Kopcsay János (1845–?), görög–latin szakos tanár. 1870-ben végzett a pesti egyetemen. 1871-től tanított Szakolcán, 1895-ben nevezték ki a gimnázium igazgatójává.



6. kép. A szabolcai jezsuita templom egyik mellékkápolnája.  
Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.104 N

nálatának engedélyezését. Közli, hogy terveit a MOB-nak be fogja mutatni. A MOB 1911. január 20-án a kért fényképeket megküldi, s közli, hogy majdan bemutatandó terveiről és költségelőirányzatáról elő fogja terjeszteni véleményét a VKM-nek.<sup>39</sup>

Néhány nap múlva 1911. február 10-én megérkezett a VKM miniszter 1911. január 26-án kelt rendelete (119606/1910), közölve, hogy a MOB javaslatát elfogadta: a „templomot mint műemléket fenntartani s eredeti rendeltetésének visszaadni kívánom.” Azt is tudatja, hogy a gimnázium átalakításával s egy kisebb internátus létesítésével Jakab Árpád budapesti építész bízta meg, aki nek tudomására hozta, hogy a templom restaurálásának kérdésében a MOB „szakvéleménye irányadónak lesz tekintendő”. A munka összköltségeire szánt 400 000 K-nak „csakis azon részét fordíthatom a templom restaurálására, amely az átalakítási stb. igények teljes kielégítése után fennmarad.” Kérdezi, hogy a „restaurálás céljaira a műemlékek fenntartására rendelt javadalom mily összeggel járulhat hozzá.” A MOB 1910. február 15-én közölte, hogy „a tervek és költségvetések tárgyalása, valamint az engedélyezett 400 000 koronából a templom fenntartására szolgáló fedezet ismerete előtt még hozzávetőleges jelentést sem terjeszthetnék elő, miért is kérjük a Magas Minisztériumot ezen fedezet iránt bizottságunkat tájékoztatni s megengedni méltóztassék, hogy a fedezet ismerete és a helyreállítás ügyének érdemleges tárgyalása alkalmából mutathassuk be javaslatunkat.”<sup>40</sup> A MOB megint nem ment jégre, ugyanis a maradvány összegét nem határozta meg a leirat, s ha a MOB előzetesen kötelezettséget vállal, akkor egy kis maradvány esetén a saját javadalmából kell kiegészítenie a hiányzó részt.

És az idő igazolta a félelmet, mert 1911. szeptember 27-én a *Vállalkozók Lapja* az alábbi árlejtési hirdetményt közölte: „Főgimnázium és internátus Szakolcán. – A vallás- és közoktatásügyi minisztérium a – Jakab Árpád műépítész tervei szerint – építendő kir. kat. főgimnázium és internátus 294 986,96 koronával előirányzott felépítésének tárgyában október 21-én d. e. 11 órakor versenytárgyalást tart. Az ajánla-



7. kép. A szakolcai jezsuita templom szószéke és két mellékoltára. Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 009.946 N

<sup>39</sup> MOB 1911/36.

<sup>40</sup> MOB 1911/98.



8. kép. A szabolcai jezsuita templom sekrestyeszekrényei.  
Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.280 N

tott, s amikor 1913. április 22-én Velics László magánlevélben ismét Forster Gyulához fordult, hogy „Kegyeskedjél kérlek pár sorral tudatni, hogyan áll a dolog az egykori jezsuita-templommal Szabolcán? Néhány éve a városnak ezt a fődíszét szeretnék volna tornateremi célokra lebontatni, s akkor a Kultuskormány – vagy igazabban az Orsz. Műemlékek Bizottsága megakadályozta e számításokat. Történt-e valami a templom restaurálására nézve?” – akkor Éber és Forster nem tehetett mást mint beszámolt az addig tett – lényegében eredménytelen – lépésekről.<sup>43</sup>

A gimnázium átépítése elkészült, s a háború miatt függőben maradt ügyét mindenki elfelejtette, kivéve az iskola igazgatóját Resch Aurélt és Forstert.

tokat október 20-ának déli 1 órájáig kell leadni.”<sup>41</sup> Tehát az épület felszerelésére nagyjából 100 000 K maradt, ami a korabeli árakat tekintve minimalizálta volna a templom felújítására maradó összeget. És így is lőn. Mert 1912. december 16-án kézhez kapta a MOB Jakab Árpád elkészült terveit és költségvetését. Az ügyet az 1913. január 14-én tartott rendes ülésben tárgyalták s úgy határoztak, „hogy csak oly munkák fogatosítandók, amelyek minden átalakítás mellőzésével tisztán az épülethez mai alakjában fenntartása szempontjából feltétlenül szükségesek, míg oly munkákra nézve, amelyeket különösen a templomnak istentiszteleti célra leendő átadása okvetlenül igényelne, pótlólag akkor lesznek előíranyozhatók, midőn az épület eredeti rendeltetésének vissza fog adatni. E határozat következtében oly kérrsel van szerencsénk a bemutatott költségvetést visszacsatolni, hogy szigorúan a legszükségesebb fenntartási munkákra szorítkozó újabb költségelőirányzatot – lehetőleg a tekintetes Uraságod szíves értesítése szerint rendelkezésre álló 10–12 000 korona keretén belül – bizottságunknak bemutatni szíveskedjék, minek megtörténte után a munka fogatosítása iránti javaslatunkat a vallás- és közoktatásügyi minisztérium elé fogjuk terjeszteni.”<sup>42</sup> A minisztérium azonban hallga-

<sup>41</sup> *Vállalkozók Lapja*, 1911. szeptember 27. 10.

<sup>42</sup> MOB 1912/1002.

<sup>43</sup> MOB 1913/324.

Forster, mint a vallás- és tanulmányi alapokat ellenőrző bizottság elnöke ugyanis Szakolcára készült a középkori plébániatemplom restaurálása miatt. Erről értesült Resch Aurél és 1917. május 10-én feljárnította „tartózkodása idejére hivatalos vendégszobánkat, házunk vendégszeretetét és minden kényelmét”. Mint írta: „A háborús viszonyok tartottak vissza attól, hogy a modern főgimnáziummá átalakított jezsuita-kollégium elkészülte után eredeti programom szerint a templom restaurálásának ügyét napirenden tartsam. Az épület állékonyságának biztosítására sikerült Justh Ferenc<sup>44</sup> Öméltósága közbenjöttével 4000 korona körüli összeget kapnom, de mielőtt felhasználhattam volna, a nm. Minisztérium a pénzt, mint nem múlhatatlan szükséges kiadást, visszakövetelte hivatkozván a háborús viszonyok parancsolta takarékosagra. Előreláthatólag sok idő fog elmúlni, míg a szép templom restaurálására sor kerül. Az építészeti oldala a kérdésnek a kényszerítő körülmények miatt halasztást szenvedhet, de kár a belső berendezés egynehány darabját a por, az időjárás s a gondozatlanság prédájává tenni. Elsősorban a hatalmas barokk szöszékre gondolok, másodsorban egynehány intarziás gyöntatószékre s 3 remekmívű ajtóra, amelyeket a szű és a nedvesség évről-évre jobban megrongálnak, harmadsorban egy pár óriási oltárképre, amelyek ha nem is műtörténeti becsűek, mégis érdekes adalékai a XVIII. század végén kultivált kolostori piktúrának.” Resch igazgató terveiről is beszámolt: „a megmozgatható tárgyakat innen el kellene vinni s megfelelő milieube helyezni. restaurálás esetén a templom belsejét kimeszeltetném vagy chamois-színre festetném, hogy hangversenyteremnek, főgimnáziumi aulának lehessen használni. Az oldal-mélyedéseket vasráccsal zárnam el, s bennük múzeumszerűen helyeznék el helyi vonatkozású tárgyakat. Szóval kultúrpalotaszerű jelleget kívánnék az interieurnek adni. Evvel ezen az exponált határszéli vidéken szép bástyát s mementót állítanék a fejüket minduntalan felűtő magyarelles tendenciáknak.” Közölte azt is, hogy az „elkészül tervek Jakab Árpádnál vannak.” Forster válaszában reményét fejezte ki, hogy hamarosan módjában lesz meglátogatni az épületet, melynek méltó fenntartásáért mindent meg fog tenni.<sup>45</sup>

Aztán 1917. július 25-én robbant a bomba. Forster ugyanis járt a helyszínen s hazatérte után ideges, szálkás írásával dörgedelmes feljegyzést intézett Éberhez:

„Felvilágosítást kérek, hogy a szakolcai templom ügye miért nem tartatott nyilván? sem a minisztérium, sem Jakab építész irányában?

Az 1911/36 sz. szerint Jakabnak fényképek küldettek. Az elismerési íven két helyen is üresen maradt, hogy hány darab.

Az 1912/1002 számú íven hasonlóképpen! Kérem azok felmutatását.

A szakolcai jezsuita templom esete sajnálattal szaporítja a többé jóvá nem tehető számát. A mai állapot siralomra méltó! VI/25. Forster.

Dr. Lux biz. tag úr a teendő megállapítása céljából sürgősen kiküldetett. 917 júl. Éber<sup>46</sup>  
Lux Kálmán 1917. július 7-én beadta jelentését (ezt azonban kiselejtezték), s hamarosan elkészült a felterjesztés is. Az iraton Forster utasítása olvasható: „Nem ártana Lux úr jelentését csatolni, melybe azonban kérném belevenni részemről azt, hogy miután én egészen más célból a plébániatemplom miatt voltam Szakolcán, konstataáltam a jezsuita-templomra a botrányos állapotot és kértem Lux urat, hogy haladéktalanul tegyen javaslatot. Forster.”<sup>47</sup> (Valószínűleg az iskola igazgatóját akarta védeni a VKM esetleges retorziójától, másrészt nem a MOB elnökeként, hanem a vallás- és tanulmányi alapokat felügyelő bizottság elnökeként, eleve magasabb szintről próbálta kimozdítani a megrekedt ügyet, arról nem is beszélve, hogy hivatalból tudnia kellett volna a dolgokról, de a minisztérium megkerülte.) 1917. július 17-én elkészült az Éber által fogalmazott

<sup>44</sup> Justh Ferenc a VKM IX. ügyosztályának, azaz a közalapítványi igazgatóságának vezetője volt.

<sup>45</sup> MOB 1917/299.

<sup>46</sup> MOB 1917/507.

<sup>47</sup> MOB 1917/508.

felterjesztés, amibe itt és utóbb is jelöljük kurzívval Forster toldásait: „Több mint húsz évvel ez előtt, 1896. évi július 24.-én tartott ülésünkben 91/1896. szám alatt tettünk első ízben javaslatot a szakolcai kir. kat. főgimnáziumhoz tartozó egykori jezsuita templomnak lehetőleg istentiszteleti célra leendő felhasználása és méltó karba hozása iránt. E javaslatunkat 1910. évi május 30.-án 410/1910. szám alatt megújítván, ugyanaz évi augusztus 4.-én 59084. okm. szám alatt kelt leíratra augusztus 19.-én 705. szám előzetes, majd október 15.-én tartott ülésünkben 854 sz. alatt részletes javaslatot terjesztettünk elő. A következő év elején Jakab Árpád műépítész, aki a főgimnázium helyreállítására megbízást nyert, a bizottságunknál meglévő fényképeket kölcsön kérte és az átalakítási munkák tervének bemutatását kilátásba helyezte. Erről a magas Minisztérium 1911. évi január 26.-án 119606/1910 szám alatt azzal értesítette bizottságunkat 854/1910 sz. alatt tett jelentésünkre hivatkozással, hogy a templomot mint műemléket fenntartani és eredeti rendeltetésének visszaadni kívánja, *a templom restaurálásának kérdésében a nevezett műépítész által bizottságunk véleménye tekintendő irányadónak.* A nevezett műépítész az 1912. év december havában mutatta be bizottságunknak a helyreállítási terveket és költségvetést, amelyeket 1913. évi január 13.-án tartott ülésünkben tárgyalunk s Jakab építésszel bizottságunk ama határozatát közölve, hogy csak oly munkák foganatosítandók, amelyek minden átalakítás mellőzésével tisztán az épületnek mai alakjában fenntartása szempontjából feltétlenül szükségesek, míg oly munkákra nézve amelyeket a templomnak istentiszteleti célra leendő átadása okvetlenül igényelne, pótlólag lesznek előíranyozandók, midőn az épület rendeltetésének vissza fog adni, – felkértük őt, hogy szigorúan a legszükségesebb fenntartási munkákra vonatkozó újabb költségelőirányzatot – lehetőleg a nevezett műépítész értesítése szerint e célra rendelkezésre álló 10–12.000 korona keretén belül – bizottságunknak mutassa be, hogy a munkák foganatosítása iránt javaslatunkat a Magas Minisztérium elé terjeszthessük. Ez azonban nem történt meg *és semmiféle tudomást nem nyertünk arról, hogy Szakolcán a építkezések és átalakítások munkálatai foganatba vétettek.* A templom fenntartása érdekében semminemű intézkedés nem tétetett, sőt – mint azt múlt hónapban Szakolcán tartózkodván – a legnagyobb megütközéssel tapasztaltam, nem csak maga az épület jutott mind elhanyagoltabb állapotra, hanem a templom régi berendezésének tárgyait, szép oltárokat, szobrokat, sekrestyeszekrényeket, amelyeket bizottságunk előadója 1910. évben lefényképezett és az azóta elhunyt igazgatónak gondjaiba ajánlott, teljesen megokolhatatlanul, sőt érthetetlen módon erőszakosan megcsonkítottak, szétromboltak, elpusztítottak, *a kriptát feltörték, a fedőkőnek felét elhurcolták, a sekrestyét, melyből gyönyörű berakott ajtók vezetnek a templomba, fáskamrává tették, a templomi berendezési tárgyak jelentékeny részét elhordták. Ha háborúban ellenség pusztította volna Szakolcát, szomorúbb és – sajnos – reménytelenebb nem lenne a helyzet, mint a mostani, amelyben kérdés tárgyává tétetett, nem kellene-e a templomot annak veszélyes állapota miatt lebontani. Valóban borzalmas, hogy a tanulmányi alap tulajdonában levő a főgimnáziumhoz tartozó templom és műemlék ily állapotba jutott!* Sürgős intézkedés szükséges, hogy ami még megmaradt, gondosan megőriztessék.

Ami magát a templomot illeti, tekintetbe véve, hogy annak veszélyes állapota miatt már lebontása is szóvá tétetett, dr. Lux Kálmán építész azonnal kiküldetett, hogy a műemlék állapotát vizsgálja meg és a tapasztalatról jelentést tegyen. Az általa megejtett vizsgálat eredménye az, hogy bármily nagy fokú elhanyagoltság képét nyújtja az épület, a templom lebontásának eszméje már elejtendő azért is, mert ez a legszomorúbb világot vetne a nem menthető mulasztásra. Dr. Lux szerint a rongált cserépfedés sürgősen kijavítandó, a tornyok elmállott és hulló félben levő párkányvaskolata és a pillérfejek díszei, *nehogy leszakadásuk a járókelőkre életveszéllyel járjon*, eltávolítandók, a boltozatok rései beboltozandók. Az emeleti karzaton létesített kápolna kéményének túl keskeny füstcsatornája van, miért is nagyobb keresztmetszetű új kémény felfalazása szükséges, és a kémény rendes tisztításáról is kell gondoskodni. A szomorú sorsra jutott becses műemlék legalább

a felsorolt kisebb munkák foganatosítását sürgősen *követeli*, miért is a nevezett műépítésszt megbíztuk, hogy azok megindítása iránt haladéktalanul intézkedjék és e munkára és azok költségére nézve jelentésünket pótlólag bemutatni nem fogjuk elmulasztani.”

Forster azonban saját hatáskörében, a „műemlékek számla terhére” azonnal elrendelte a tetőzet javítását a MOB kipróbált művezetője Nagrand Mihály irányításával, igaz a fedőcserepet és állványzatot is a közeli Morva vidékről kell beszerezni.<sup>48</sup>

1917. július 30-án megérkezett a Magas Minisztérium leirata is, de nem Forster Gyula v. b. t. t., a MOB elnökének, hanem Forster Gyula v. b. t. t. úrnak, mint a vallás- és tanulmányi alapra felügyelő időleges bizottság elnökének címezve. A leirat közli, hogy a templom helyreállítására 1912-ben Boldoghy Gyula vállalkozó készített költségvetést, melyet Jakab Árpád építész 65 761 K 66 fillére helyesbített s a MOB-nak beterjesztett. „A műemlékek bizottsága a jelentés szerint akkor ez ügyben lépéseket nem tett.” Jakab Árpád e jelentésével egyidejűleg a templomon végzendő legszükségesebb munkákra egy 23 416 K költségvetést is felterjesztett. „Mint hogy egyrészt ezen összeg sem állt rendelkezésre”, másrészt a szakolcai rendőrkapitányság „a külső tatarozásoknak közbiztonsági szempontból leendő teljesítését sürgette”, Siklós Árpád közalapítványi felügyelő, okleveles építész és a helyszíni szemle nyomán 4000 K a gimnázium igazgatójának kiutaltatott. A három vállalkozó által benyújtott ajánlatot azonban a Nyitrai Államépítészeti Hivatal megbízhatatlannak minősítette, ugyanakkor javasolta Harminc Mihály<sup>49</sup> budapesti vállalkozó megbízását, aki 14734 K összegben kész volt elvállalni a munkát. Ezt azonban a 1915-ben a VKM nem fogadta el és az „építészeti hivatal tudomására hozatott, hogy a munkát a háború megszüntéig elhalasztandónak határozatott el”, mivel az „államépítészeti hivatal jelentése szerint” az épület állapota közbiztonságot nem veszélyeztet. A leirat mellett található az 1914. február 5-én tartott helyszíni szemle jegyzőkönyve mely az alábbi tényközléssel kezdődik: „A Nagyméltóságú minisztérium 135869/913 sz. a. kelt utasításának megfelelőleg, a templom fenntarthatóság, vagy elbontás szempontjából megvizsgáltatott.” Mindez az után, hogy – mint erre a jegyzőkönyv is hivatkozik – a templomot a MOB fenntartandó műemlékké nyilvánította s a „Magyarország Műemlékei III. kötet 297. oldala szerint” is fenntartandó.<sup>50</sup>

Forster nem késik a válasszal, de ebben az esetben a szokottnál is radikálisabban nyúl bele Éber fogalmazványába. Nem csak tételesen cáfolja a Magas Minisztérium állításait, de lényegében a MOB megkerülését, azaz a törvény és saját határozatai figyelmen kívül hagyását, és ellentmondásos intézkedéseket ró fel felettes szervének: „*annál kevésbé, mert a Magas Minisztérium 11906/1910 sz. alatt kijelentette, hogy a templomot mint műemléket fenntartani és eredeti rendeltetésének visszaadni kívánja, minélfogva azon a szükséges helyreállítás foganatosítatni fog. Bizottságunknak még csak sejtelve sem volt arról, hogy a fenntartással ellenkező intézkedések tétetnek, és nem csak a templomnak eredeti rendeltetésére visszabocsátása iránt nem indított eljárás, hanem isteni tiszteleti felszerelvényeiből megfosztatik, hanem a Mária Terézia által isteni tiszteleten megjelenés végett gyakran látogatott templom lebontásának kérdése tárgyalatik anélkül, hogy erről az illetékes osztályok tudnának, s a műemlékek bizottsága, és a vallás- és tanulmányi alapok ellenőrző bizottsága meghallgattatnék. Sőt bizottságunk még akkor sem értesítetik mikor a Magas Minisztérium alapítványi osztálya 1914. február 5.-én kelt jegyzőkönyve szerint a templom fenntartásának vagy lebontásának tárgyalására utasítatik.*”<sup>51</sup>

<sup>48</sup> MOB 1917/589.

<sup>49</sup> *Milan Michal Harminc (1869–1964)*. Szerk. Hadik András, Ritoók Pál. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség Magyar Építészeti Múzeuma, 1992.

<sup>50</sup> 1917/603.

<sup>51</sup> Ld. az 1914. február 5-én Siklós Árpád. kir. közalapítványi igazgató és Resch Aurél főgimnáziumi igazgató által – már említett jegyzőkönyvet. MOB 1917/603.

*Ez a rideg tényállás.*

*Azóta, hogy az állami építészeti hivatal jelentette, hogy veszély nincs s a helyreállítás a hadiállapot megszűntéig elhalasztható, több mint két év telt el és az állapot annyira rosszabbodott, hogy mind a műemlék fenntartása, mind a közbiztonság szempontjából halaszthatatlanul sürgős intézkedés volt teendő azon oknál fogva is, mert Szakolcán minden oldalról megnyilvánult az aggodalom, hogy a tornyok némely részeinek lehullása a járókelők életét veszélyezteti.*

*Éppen ezen oknál fogva a folyó évi 508. szám alatt kelt jelentésünk szerint elsősorban szükséges munkák házi kezelésben foganatosítása iránt intézkedtünk és kiküldött munkavezetőnk jelentése után a végzett munkáról s azok költségeiről bizottságunk is a Magas Minisztérium elé fogja terjeszteni jelentését.<sup>52</sup>*

Közben Forster 1918. január 5-én – valószínűleg egyre kilátástalanabbnak látva a helyzetet – kísérletet tett a templom Szent Tamás-szobrának az Iparművészeti, illetve Szépművészeti Múzeumban történő elhelyezésére.<sup>53</sup> Még abban a hónapban két leiratot is küld a VKM. Az egyikben közli, hogy a templom fenntartási munkáira 1121 K 88 f utalt (ez valószínűleg a cserépfedés javításának összege), de a tervezett helyreállítás költségeit a vallásalap terhére nem vállalja.<sup>54</sup> Majd 1918. január 27-én Neményi Imre<sup>55</sup> államtitkár közli, hogy az 1917/508. és 603. sz. a. kelt jelentésekben „ismertetett intézkedései [!] érdemben csak akkor lesz lehetséges döntenem”, ha az elvégzendő munkák részletes költségvetését a MOB bemutatja, aminek „sürgős eszközülésére ezennel felkérem”.<sup>56</sup> Az ügy a MOB 1918. május 29-én tartott rendes ülése elé került, illetve ennek alapján készült a VKM-nek küldött válasz,<sup>57</sup> ami avval az aprósággal kezdődik, hogy a VKM 1121 K 88 fillért már az elmúlt év novemberében egyszer kiutalta. Mintha diszkrét figyelemztetés lenne arra, hogy hova vezet, amikor egy ügy a különböző minisztériumi államtitkárságok között hanyódik. A MOB kitart amellett, hogy a templom helyreállítása „a viszonyok javultával az elháríthatatlan feladatok közé tartozik annak legalábbis oly karba helyezése, hogy annak állapota ne lehessen vád a tulajdonos tanulmányi alap és annak kezelője ellen akkor, midőn a törvény parancsolja ezen műemléknek megóvását és fenntartását” Annak ellenére, hogy miniszteri határozat született a templom használatbavételére, mégis „külön kápolna létesítetett és a templom nem csak az egyházi jellegének visszaállítására, ha szűkebb használat céljából is, nem történt intézkedés, hanem a templom egykori berendezéséhez, felszereléséhez tartozó tárgyak legnagyobb részben eladományoztattak, részben erőszakos módon megcsönkítettak [...] Bizottságunk mai napon tartott üléséből egyhangú határozat alapján van szerencsénk a magas Minisztériumot kérni, hogy a templomot eredeti rendeltetésének éppen a fenntartás szempontjából legalább oly mértékben visszaadni méltóztassék, hogy abba a gimnáziumi *Veni Sancte és Tedeum* és a felséges királyi párért mondandó ünnepélyes misék tartassanak meg. Az a körülmény, hogy a hitélet szempontjából elegendő templom van, nem lehet ok arra, hogy az épület eredeti jellegével sem összeegyeztethető cél szolgálatába bocsájtassék vagy éppen – noha a város egyik fő díszé – a pusztulásnak adassék át. Ha nem is tarthatnék a templomban naponkint istentisztelet, az egyházi jelleg visszaadása legkielégítőbb biztosítéka lenne a műemlék fenntartásának és gondozásának.” Ilyen körülmények között helyreállítási tervet ugyan lehet készíteni, de költségvetést a jövődő funkció meghatározása nélkül, s az adott viszonyok között nem. Végezetül a MOB felhívja a VKM figyelmét a berendezési tárgyak áldatlan állapotára: „A főgimnázium jelenlegi igazgatója egyes tárgya-

<sup>52</sup> MOB 1917/603. 1917. augusztus 11.

<sup>53</sup> MOB 1918/13. [iktatókönyv]

<sup>54</sup> MOB 1918/35. [iktatókönyv]

<sup>55</sup> Neményi Imre (1863–1942) bölcsészdoktor. 1896-tól a VKM-ben a polgári iskolák, szakoktatási intézmények és a tanítóképzők ügyeit intézte, mint a VI/a, illetve VI/b osztály vezetője, miniszteri tanácsosi, utóbb államtitkári rangban.

<sup>56</sup> MOB 1918/35. [iktatókönyv] 1918. január 16. és MOB 1918/110. 1918. január 27.

<sup>57</sup> MOB 1918/410.

kat, bútorokat, szobrokat, képeket a templomból a gimnázium épületébe vitetett át és azok az intézet kápolnájában és az igazgatói irodában elhelyezve a pusztulástól meg vannak óva, mindaddig, míg a templomba visszahelyezhetők lesznek. Másképpen áll a dolog azonban a még meglévő oltárokból eltávolított festményekre és szobrokra nézve, melyek a templom feldúlt kápolnájában vannak elhelyezve, hol a betört ablakokon át behatoló nedvesség folytán biztos enyészetnek néznek elébe.<sup>58</sup> E festmények és szobrok ugyan nem elsőrendű művészeti alkotások, mégis szükséges hogy addig is, míg kellő karba helyezve eredeti helyüket újból elfoglalják, megfelelő száraz és biztos helyen őriztessenek meg. Ugyancsak a kápolnában elrozsásodva hever egy XVIII. századbéli céhzászló gazdag kovácsoltvas veretekkel díszített rúdja, mely iparművészeti értékénél fogva az Orsz. Iparművészeti Múzeumnak lenne átadandó. A templomban lévő és a *sekrestyébe nyíló* három ajtó, mely igen szép intarziadísszal és veretekkel van díszítve, eddig csak csekély mértékben van megrongálva, mégis fel lenne hívandó a főgimnázium igazgatója, hogy annak megóvásáról felelősség mellett gondoskodjék és a sekrestyének fakamrául szolgálása, melynek a sekrestyeszekrények már áldozatul estek, – megszüntetessék.” Az információk első kézből származtak, ugyanis Éber László 1916 nyarán hosszabb időt töltött a megyében a „a műemlékek összeírásával és feldolgozásával”.<sup>59</sup>

Erre a felterjesztésre azonban már semmi válasz nem érkezett, de az épület megmenekült. Üresen állt majd száz évig. Restaurálása 2011 novemberében fejeződött be. Jelenleg hangverseny- és színházterem.

## „hol annyi gúnyal nézett egymásra az ostromló és ostromlott, ma tehénistállók, szénaszérűk és bognárműhely foglalja el” – Szigetvár

Egy váratlan s valószínűleg kellemetlen beszélgetés nyomán fordult a MOB figyelme a szigetvári vár felé. A csendes – akkor még – Somogy megyei kisváros fő nevezetessége az Almás patak árterén épült ún. Zrínyi-vár. Eredetileg a Szigeti család a 14. század végén emelt itt kisebb, négyzetes alaprajzú várat. A 15. században palánkokkal erősítették, majd a mohácsi csatát követően Török Bálint erősítette. 1566 augusztusában Zrínyi Miklós egy hónapos ostrom után „önfeláldozó kirohanással” vetett véget a török elleni reménytelenné vált küzdelemnek. 1689-ben még megerősítették, de hamarosan elvesztette hadijelentőségét s az egymást váltó tulajdonosok nagybirtokainak uradalmi központja lett.<sup>60</sup> Nagyatádi Czindery László (1792–1860), 1832-ben szerezte meg bátyja feleségének fivéréától, Festetics Lajostól Szigetvárt és uradalmát. Halála után szigetvári birtokát Wenckheim Leontin (1841–1921) örökölte, de már 1871-től férjével gr. Andrássy Aladárral (1827–1903) lett közös birtokuk. Ebből s más földjeiből jött létre 1892-ben megalapított hitbizomány 11 850 holdon, amiből Szigetvárra 1233 kh. esett. Ennek része volt a vár is.<sup>61</sup>

A Zrínyi-kultusz 16. századi kibontakozásától a reformkor századáig töretlenül gazdagodott és egyre árnyaltabban kapcsolódott a mindenkori politikai, irodalmi és művészeti törekvé-

<sup>58</sup> A MOB 1918. május 29.-i rendes ülésének jegyzőkönyve szerint a berendezésre vonatkozó részletes ismertetést és javaslatot Éber előadó tette. MOB 1918/410.

<sup>59</sup> MOB 1916/246.

<sup>60</sup> Koppány Tibor – Dercsényi Balázs: *Magyar várak*. Budapest, Officina '96 Kiadó, 2000. 70–72.

<sup>61</sup> Németh Béla: *Szigetvár története*. Pécs, 1903. 373–374.; *Magyarország vármegyéi és városa. Somogy vármegye*. Szerk. Csánki Dezső. Budapest, Monográfia Társaság, 1914. 158., 612.; G. Jáger Márta: A reformkor évtizedeiben. *Szigetvár története. Tanulmányok a város múltjáról*. Szerk. Bősze Sándor, Ravazdi László, Szita László. Szigetvár, Szigetvár Város Önkormányzata, 2006. 205–210. és Bősze Sándor: *Mezővárosból község, községből kisváros (1849–1914)*. Uo., 237–239. – Gudenus János: *A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája I.* Budapest, Natura, 1990. 50.

sekhez.<sup>62</sup> Ez az ív azonban a 19. század végére megtörni látszik s egyre inkább a kiüresedett hazafias pátosz jól bevált kellékévé degradálódott, így pl. a Monarchia egyik missziócirculálója is a Szigetvár nevet viselte. A Zrínyi-kultusz természetesen leginkább Szigetváron élt, ahol 1878-ban felavatták szobrát s minden évben megemlékeztek az egykori hőstett szeptember eleji évfordulóján.<sup>63</sup>

A kellemetlen beszélgetés Pekár Gyula<sup>64</sup> országgyűlési képviselő, Tisza István miniszterelnök egyik bizalmasa és Forster Gyula, a MOB elnöke között zajlott valamikor 1916 szeptemberében. A beszélgetés tartalmát egy irat őrizte meg.<sup>65</sup> Az iraton Forster Gyula kézírásával olvasható: „Pekár orsz. képviselő előadta azt a sajnálatos, szegényteljes állapotot, melyben a szigetvári egykori vár van, mely most majornak használtatik. A tulajdonos gr. Andrássy Sándor.<sup>66</sup> Írjunk neki levelet. Ha eddig nem lenne felvéve!!, akkor azonnal kell intézkedni. Talán vannak felvételek az uradalomnál is.” Éber erre a következőkkel válaszolt: „Szigetvárról a bécsi vártervek közt van régi felvétel. A helyszínén, az irodául használt régi helyiségben is vannak régi képek. Újabb, teljes felvételünk nincs. A vár igen nagy terjedelmű gazdasági udvar, az istállók a casamatákban vannak.” Majd ismét Forster: „Sajnos, hogy eddig a felvétellel nem gondoltunk. Ki küldessék ki?”

Hogy a várban istállók vannak és valójában uradalmi gazdasági központ ez persze nem volt teljesen ismeretlen. Már 1872-ben, amikor Rómer Flóris a várban járt és lerajzolta a vár alaprajzát az egyik bástyába beírta: „istállók”, de őt a várban álló kis minaret és főleg a plébániatemplom és falképei jobban érdekelték.<sup>67</sup> Ez persze nem volt publikus, de Németh Béla Szigetvár történetét feldolgozó munkájában ezt írta 1903-ban: „A vár, hol egykor csaták vad lárájára hangzott, most csendes mezőgazdasági fészkek. A szeglet-bástyákat, hol annyi gúnnyal nézett egymásra az ostromló és ostromlott, ma téhenistállók, szénaszérűk és bognárműhely foglalja el, az egykori kazamaták béresek lakai, az egykori belső vár helyén török minaret romjai, s a hely, hol hős Zrínyi halálával a halhatatlanságot szerezte, ma csendes konyhakert; az utolsó kirohanás helyéről 1795-ben még a földet is kihordták a Rácz utcára, hol végképp nyoma veszett a hős halála helyének.”<sup>68</sup> De még az ettől érthetően diszkrétebben fogalmazó 1914-ben megjelent vármegye ismertető is azt írja: „a még most is jókarban fennálló vár hatalmas udvarán áll az uradalmi tisztiak és számos cselédház.”<sup>69</sup> Éber persze jól ismerte Szigetvárt és a városról szóló szakirodalmat, hiszen alig három év-

<sup>62</sup> Galavics Géza: A szigetvári Dorffmaister-freskó és a Festetichek. *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, László Csaba. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1998. 309–317.; Buzási Enikő: Az egykori Zrínyi-epitáfium és a Zrínyi-kultusz mint a 16. század végi családi reprezentáció forrása. *Történelem – Kép*. Szerk. Mikó Árpád, Sinkó Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000. 399–402.; Galavics Géza: Zrínyi kultusz és képzőművészeti reprezentáció. *Hrvatska, Mađarska, Europa. / Horvátország, Magyarország, Európa*. Ured. Jadranka Damjanov. Zagreb, Društvo mađarskih znanstvenika i umjetnika u Hrvatskoj, 2000. 433–445.; Kovács Sándor Iván: Szigetvár „veszedelmei” a magyar irodalomban. *Szigetvár története. Tanulmányok a város múltjáról*. Szerk. Bősze Sándor, Ravazdi László, Szita László. Szigetvár, Szigetvár Város Önkormányzata, 2006. 353–372.

<sup>63</sup> Bősze Sándor: Mezővárosból község, községből kisváros (1849–1914). *Szigetvár története. Tanulmányok a város múltjáról*. Szerk. Bősze Sándor, Ravazdi László, Szita László. Szigetvár, Szigetvár Város Önkormányzata, 2006. 255.

<sup>64</sup> Pekár Gyula (1867–1937) író, politikus, az MTA tagja. Jogi tanulmányait Bécsben majd Budapesten végezte. 1892-től *Magyar Hírlap*, *Budapesti Hírlap* és a *Pesti Napló* munkatársa. 1901-től haláláig országgyűlési képviselő (Keresztény Nemzeti Egyesülés, Nemzeti Egységes Párt stb.), Tisza István közvetlen környezetének tagja. 1919–1921 között a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium államtitkára. 1920-tól a Petőfi Társaság elnöke, a konzervatív irodalom reprezentatív, termékeny, de szürke alkotója volt. Ahogy Schöpflin Aladár írta róla: „Amit csinált, szándékolt és másodkézből való volt.”

<sup>65</sup> MOB 1916/474.

<sup>66</sup> Andrássy Sándor (1863–1946), Andrássy Aladár fia, jogi doktor, cs. és k. kamarás, v. b. t. t., a főrendiház örökös tagja, utóbb a felsőház választott tagja. Felesége Esterházy Mária (1870–1962) csillagkeresztes hölgy és palotahölgy.

<sup>67</sup> KÖH Tudományos Irattár, Rómer-hagyaték, Rómer-jegyzőkönyvek, ltsz. 899. XXXV. 125. 1872. július 26.

<sup>68</sup> Németh Béla: *Szigetvár története*. Pécs, 1903. 375.

<sup>69</sup> *Magyarország vármegyéi és városa. Somogy vármegye* 1914. i. m. 158.

Szigetvár.

566 szám.

1916  
Magyar Királyság  
Külsőügyi Minisztérium

Műemlékek Országos Bizottsága.

Defilésen Ockar kéjs. zsrak. Featolt -  
ja a legmegfontaltabb alakjára  
vonalakozó Tárgy: nyilatkozat  
Kérlem kikértem erre vonatkozóan  
Gróf Andrássy Sándor közli, hogy a

száma: 191  
kelte: okt. 22. 1916.  
beérkezése: nov. 1. 1916

szigetvári várra vonatkozó iratokat a  
múlt évben az oroszok a hononai le-  
vélárban feidulták s hogy a vár he-  
lyiségeinek felhasználása tekintet-  
ben változtatásokat nem tehet.

Mellékletek száma:  
Határidő:  
Előirat száma: 424/1916.  
Utóirat száma: 642/1916.

Exp. 1916.  
nov. 29.  
K. K. Gróf Andrássy Sándor,  
K. M. E. Min. elnöke

... a vár építését...  
... a vár építését...  
... a vár építését...

Gróf Andrássy Sándor,  
K. M. E. Min. elnöke

... a vár építését...  
... a vár építését...  
... a vár építését...

... a vár építését...  
... a vár építését...  
... a vár építését...

9. kép. A Műemlékek Országos Bizottsága 1916/566. számú, a szigetvári várral kapcsolatos iratának fedlapja Forster Gyula és Éber László írásával. KÖH Tudományos Irattár

vel korábban publikálta a MOB közleményeiben tanulmányát a szigetvári plébániatemplom kupolafreskóiról, a Zrínyi-kultusz e fontos emlékééről.<sup>70)</sup>

A helyzet azonban óvatosságot igényelt, nem csak azért, mert a felsőház egy tagjáról volt szó, egy főrendről, hanem azért is, mert az I. világháború idején Törökország hadba lépése a Központi Hatalmak oldalán felértékelte az ország katonai szerepét s benntartását a szövetségben. Nem véletlen, hogy a háború idején az oszmán építészeti emlékek és kultuszhelyek védelme és helyreállítása (pl. Gül Baba-türbe, Borosjenő, mecset stb.) kiemelt feladata volt a MOB-nak. Ez odáig ment, hogy 1915-ben gr. Széchenyi Béla, a Turáni Társaság elnöke kérvényt nyújtott be a kultuszminiszternek egy állandó mohamedán mecset felállításáról Budapesten, amit csak nagy tapintattal tudott Forster elhárítani.<sup>71)</sup> Szigetvár azonban nem csak a magyar, de a törökség történetének is számon tartott kultuszhelye volt, győzelmükön túl azért is, mert az 1566. évi ostrom idején itt halt meg Nagy Szülejmán, s a Szigetvárhoz közeli Turbékon volt egykor eltemetve.

Tehát hamarosan megszületett az Éber fogalmazta levél – Nagyméltóságú gróf Andrássy Sándorhoz VI. Budapest Városligeti fasor 28/a. – Forster betoldásaival.

### *Nagyméltóságú Gróf Úr!*

A nemzetünk fennállásáért folyó nagy küzdelem idején fokozott kegyelettel tekintünk vissza a múltba, történelmünk nagy eseményeire. Bizottságunk, melynek főadata hazánk művészeti és történeti értékeinek méltó fenntartását bátorítani, előmozdítani, kötelességszerűen oly emlékekre is igyekszik gondoskodását kiterjeszteni, melyekhez történelmünk valamely nevezetes eseménye fűződik, de amely eddig kellő figyelemben nem részesültek.

Ilyen, költőink által megénekelte, minden magyar ember szívét megdobogtató emlék Sziget vára, régmúlt harcok, önfeláldozó hősi védelme színhelye. A Nagyméltóságod tulajdonát képező vár, amely a Zrínyi Miklós korát követő századok erődítései, átalakításai mellett is fő vonásaiban megőrizte régi jellegét és amelynek udvarán lévő kis mecset is figyelemreméltó emlék, jelenleg gazdasági célokra használatik. Kétségtelen, hogy ez a rendeltetés nem felel meg annak a kegyeletes érzésnek, amely Szigetvár nevéhez fűződik és másrészt féltő, hogy a használatnak ez a módja hovatovább mindinkább megfogja változtatni annak régi erődítési jellegét.

Abban a biztos meggyőződésben, hogy nagyméltóságod osztani méltóztatik bizottságunknak a vár méltó fenntartására irányuló igyekezetét, bizottságunk nevében azzal a tiszteletteljes kérelemmel van szerencsém Nagyméltóságodhoz fordulni, hogy *amennyiben a várról Nagyméltóságod uradalmi levéltárában felvételek lennének azoknak rövid hivatalos használatra leendő átküldése iránt intézkedni méltóztatnék, hogy azok segítségével a várnak beható megvizsgálása és műszaki felvétele, melyre bizottságunk a legnagyobb készséggel fog vállalkozni, fogantatosíthatassék, és így a helyzet kimerítő ismerete alapján a történeti emlék sorsának biztosítása érdekében javaslatunkat bemutathassuk és a hazafias érdeklődést Nagyméltóságod nemes szándékai szerint megnyugtathassuk.*

Fogadja Nagyméltóságod kiváló tiszteletem őszinte nyilvánítását.

1916. október 4.

Nem telik el két hét s 1916. október 22-én Homonnáról megérkezett a válasz.<sup>72)</sup>

<sup>70)</sup> Éber László: A szigetvári plébánia templom kupolafestménye. *Magyarország Műemlékei*, 3. 1913. 381–390.

<sup>71)</sup> MOB 1915/86.

<sup>72)</sup> MOB 1916/566.

*Méltóságos Elnök Úr!*

Nagybecsű megkeresésére válaszolva, b. tudomására hozom, hogy nincs birtokomban egyetlen egy iromány, mely a szigetvári várra vonatkozna. Levéltáramat feldúlta az ellenség, midőn homonnai kastélyomban tartózkodott és így utána nem nézhetek, emlékező tehetségem ellenőrzendő. Ami a vár iránti kegyeletet illeti, megnyugtathatom a t. bizottságot, hogy jó kezekben van, míg én élek, olyan vanadlismus, mint pl. a kassai Dóm és kápolna, a Mátyás templom átmodernizálása, szegényes, vadonat újnak látszó templomokká, nem fog a várral megesni. Nagyon szívesen egyezném belé a várból kizárólag kegyeleti tárgyat csinálni, de félek, az idők nem alkalmasak reá; ez idő szerint ½ millió sem volna elég, a várba elhelyezett lakás, műhelyek, istállók stb. kitelepítésére szükséges épületek emelésére, gazdasági céltól elvonva, nem tudom ki vállalná a helyiségek után fizetendő, horribilis összegekre rúgó adókat, ki vállalná az őrzést, fönntartást, mert a tulajdonjogtól megválnom nem lehet, a tárgy hitbizomány állogat képezi.

Nagy örömmre fog szolgálni, ha várral foglalkozni méltóztatnak, benne, körülötte kutatnak, hálásan fogadok minden tanácsot, segítséget, a fönntartás körül, mely elég gondot okoz nekem, mert egy darab régi téglát sem engedek újjal kiváltani, sajnos akadt barbár ki a fal egy részét bevakoltatta. Meg kell jegyezni: hogy ez idő szerint, hat gazdatiszt helyett 2 van az uradalomban, napszámot a gazdasági munkától el vonni a tél beállta előtt nem lehet, tanácsosnak tartanám, a hideg tél hónapjai előtt nem szállni, mert, nem bocsáthatnék senkit a t. bizottság rendelkezésére. Fogadja méltóságod kiváló tiszteletem őszinte nyilváníását

*Andrássy*

Hát Forster nem ilyen szemrehányó, s lényegében elutasító választ várt.

Az iraton Forster írásával: „Beszéltem Pekár képv. úrral. Fenntartja a legszegényetesebb állapotra vonatkozó nyilatkozatát. Kérem kikérni erre vonatkozó cikkét a Bp Hírlapból (oct. vége felé).” (9. kép)

A körülményekre persze Pekár is tekintettel volt. A nyilvánosság előtt felháborodását és körmönfontan szókimondó véleményét egy Somogy vármegyei útijegyzetében rejtette el, mindjárt a kormánypárt félhivatalos napilapja élén: „Somogy őrzi a magyar heroizmus Thermopyle-ját, Somogyban van, itt egész közel, Zrínyink Szigetvárja, melyet azonban valahogy meg ne nézz, magyarom, mert pirulnod kell: a mily szent, oly leírhatatlanul ronda e hely a várfalak közé épített piszkos gazdasággal, mely mintha csak szánt szándékkal akarná gúnyolni kegyeletünket... no itt igazán kitör az indignációnk, hogyan, hát nem nemzeti műemlék a magyar hősiesség e golgotája? hát túrik az intéző körök, hogy magánbirtok jogán (nem kérdem, ki ez a birtokos!) a cinikus nembánomság így packázzék Zrínyink és az ő somogyi hőseinek az emlékével?”<sup>73</sup> Ügyes fogással ugyan ráterelte a figyelmet az általa meg nem nevezett tulajdonosra, de rögtön ki is egyenlítette az „intéző körök” felelősségének felvetésével. A vár egyébként mind az 1900-as, mind az 1918-as ideiglenes jegyzékben védendő műemlékként szerepelt.<sup>74</sup> (Más kérdés, hogy ezek soha nem léptek hatályba.)

Éber egy hónap múlva elkészítette a választervezetet, amit Forster a szokottnál is alapsabban átír és kiegészít, s tömör mérlegét adja évtizedes törekvéseinek s a korszerű műemléki elveknek is.

<sup>73</sup> Pekár Gyula: Az a híres Patkó. *Magyar Hírlap*, 1916. október 4. 1.

<sup>74</sup> MOB 1901/47.

Nmélt. Gróf Úr!

follyó évi október 22.-én kelt nagybecsű levelére válaszolva első sorban bizottságunk köszönetét nyilvánítom azért a *kegyeletes szándékáért*, amelyet nagyméltóságod Sziget várának fenntartása, jövő sorsa iránt *táplálni* méltóztatik és amely megnyugtatóst nyújt arra nézve, hogy történelmünk e nevezetes emléke az utókor számára *meg fog őriztetni*.

*Bizottságunk részéről a legtávolabbról sem volt szándék annak az óhajtsnak nyilvánítása, hogy a vár meglevő részein restaurálási munkák foganatosíttassanak, amint általában bizottságunk törekvése – a műemlékek gondozása körül a művelt államokban az ez idő szerint már követett eljárásnak megfelelően – a műemlékek fenntartására és csak az e cél által indokolt biztosítási és helyreállítási munkákra irányul s csak akkor foganatosíttatnak ezen a célon túl menő munkálatok, midőn ezt a műemléknek mint gyakorlati célra szolgáló épületnek rendeltetése megköveteli.* Sajnos, a múltban hazánkban is éppen úgy, mint a külföldön, a helyreállítás tekintetében más volt a fölfogás és ennek tulajdonítható, hogy kétségtelenül oly restaurálási munkák is végeztek, amelyek korunk szigorú és kegyeletesen konzerváló elvével ellenkeznek.

*A régi időkben szó sem volt a múlt emlékeinek fenntartásáról. A régi épületeket egyszerűen elpusztították, hogy azok anyagát újakra használhassák fel. Ismeretesek a legelszomorítóbb példák úgy egyházi mint világi épületekben. Egyet hozunk fel. Szent István fehérvári bazilikáját, a királyság, a katólikus egyház szentélyét ledöntötték s a püspöki palotát építették anyagából. A régmúltban továbbá nem a műemléket akarták fenntartani, hanem a meglevő épületet a kor és idők viszonyai és körülményei szerint átalakítani. Ennek az eljárásnak a legsajnálatosabb példáiból is véghetetlen a sorozat. Itt*



10. kép. A szigetvári vár. Müllner János felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 003.875 P

*csak a budai várban a koronázó templomra utalunk. Mind a két eljárásra nézve Szigetvárott is van példa a még létező vagy már elpusztított emlékeknél, mint a szultánnak Szigetvár mellett egykor létezett síremlékénél.<sup>75</sup> Míg a mi időnkben, ha korábban az egységes styl helytelen elve alapján, de mégis a műemlék megmentése volt a cél, nem mint a múltban, annak kíméletlen megmásítása.*

A régi művészet alkotásaival szemben követett eljárás a különböző korok és felfogások szerint változik. Ma mélyen fájjaljuk, hogy például Rómában a renaissance és barokk művészet kora az ókeresztény bazilikákat saját ízlése szerint átalakította, de nem követhetjük azt az irányt sem, mely, mint a század második felében, a pozsonyi székesegyházból a Donner-féle hatalmas főoltár eltávolításával és helyébe újonnan készült csúcsíves oltár állításával<sup>76</sup> igyekezett a régi állapotot visszaállítani. Így, ha a mai kor szempontjából helytelennek kell is tartanunk, hogy Szigetvárott a mecsetet a XVIII. század nyolcvanas éveiben toldás és átalakítás által eredeti jellegétől megfosztották, annak rekonstrukciójához, melyre nézve kívánság merült fel, nem járultunk hozzá. Sajnos, bizottságunknak a műemlékek megmentésére, fenntartásra irányuló törekvése hiábavaló ott, *ahol már a múltban a pusztítók, kegyeletlenek vagy értelmetlenek keze működött.*

A műemlékek fenntartása mellett bizottságunk tevékenysége azok műszaki felvételére, leírására, tudományos ismertetésére is kiterjeszkedik. Így midőn éppen Szigetvárott a plébánia-templomot díszítő szép kupolafestmény a leg gondosabb eljárással megtisztított és kijavított, bizottságunk kiadványában terjedelmes tanulmány jelent meg a festményről és annak mes-  
teréről.<sup>77</sup>

Sziget várára nézve is a bizottságunk által kiküldendő szakemberek által az e célra rendelkezésünkre álló javadalom terhére eszközlendő beható műszaki felvétel az első és legfontosabb teendő, melynek szíves előmozdítását csakis oly irányban van szerencsénk Nagyméltóságodtól kérni, hogy az alkalmas időben megindítandó műszaki műveletek helyi és egyéb nehézségekbe ne ütközzenek, és nevezetesen *miután a vár területét a gazdasági udvar és épületek foglalják el, mely állapot már akkor létezett, midőn az előbbi birtokostól az uradalom nagyméltóságod családjának tulajdonába jutott, a gazdasági üzem folytán előálló akadályok eltávolítása, a vár minden részének felvételét lehetővé tegye.*

*A felvétel munkájának keresztülvitele lehetővé fogja a vár mai állapotának teljes megismerését is és jelesen annak megállapítását, vajon vannak-e annak még Zrínyi várához tartozó részletei is.*

Fogadja Nagyméltóságod, stb.

1916. november 22.”

Alul, az iratra firkantva még odajegyzi Forster: „NB a vár azonban nem Zrínyi vára, teljesen újra építettett.” (10–11. kép)

Andrássy 1916. december 12-én felvilágosítást kér, hogy mit is jelent a „vár tudományos kutatása és felvétele”, mert az „igen tág definitio, s ez idő szerint félre értékre adhat alkalmat, midőn, a mezőgazdasági termelés eredményeitől függ jó formán, a világ háború kedvező, vagy kedvezőtlen eldőlése, ezen kifejezés bővebb magyarázatát kérem. Arra nézve is kérek tájékoztatást, valjon, hosszabb ideig fog-e a kutatás tartani és munkások lesznek-e igénybe véve. Háború előtt, feles-

<sup>75</sup> Turbékon temették el Nagy Szülejmán belső szerveit, utóbb, 1664-ben a költő Zrínyi Miklós leromboltatta az itt álló emléket, de a török ismét felépítette. 1693-ban a haditanács utasítására Szülejmán csontjait kiszedték s máshol temették el, a sír helyén pedig Szűz Mária tiszteletére szentelt kápolnát emeltek, ami ma is búcsújárárhely.

<sup>76</sup> Bardoly István – Tímár Árpád: „Az ideiglenesség félreismerhetlenül ki legyen fejezve”. Adalékok a pozsonyi Szent Márton-szobor történetéhez. *„Ez a világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére.* Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat, 2010. 647–658.

<sup>77</sup> Talán érdemes végigtekinteni ennek az ügymenetén is. Ld. *Melléklet.*

leges kérdés lenne ez, a mit felteszek; ez idő szerint, azon a vidéken, minden egyes, különbség nélkül, a gazdasági munkától elvont egyén pótolhatatlan veszteséget jelent. – Annyit szántunk, vetünk, dolgozunk a mennyit a munkás kezek lehetővé tesznek, minden képpen, messze, a szükségesség mögött, maradva.” Egyébként is „Szerény nézetem szerint, ha 350 esztendő eltelte után, ébred fel, az érdeklődés egy tárgy iránt, célszerűbb volna, még 1–2 évig türelemmel lenni, minden fe-



11. kép. A szigetvári vár bejárata. Müllner János felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 020.509 P

szélyeztetés nélkül kezdeni a kutatásokat, azokat lefolytatni, csak béke időben, vélem célszerűnek; de egyébként „Tudósok részére, azonban mindig nyitva állnak a vár kapui.”<sup>78</sup> Éber, illetve Forster még aznap válaszolt, de egy kicsit már érdesebben: tudatában „van ama követelmény jelentőségének, hogy a napjainkban mindennél fontosabb gazdasági üzem zavartalanul fenntartassék, távolról sem kíván Szigetvárott oly munkát végeztetni, amelyek azt megzavarnák. Az »akadályok eltávolítása« nem szándékoztunk egyebet mondani, mint hogy a felvételek *olyan helyeken is fogantathassanak, amelyek a gazdaság vitelére szükséges ló- és marha-állomány által szükségelt trágyaleraó helyek, kocsik, gazdasági eszközök s. a. t. vesznek igénybe és így a felvételnél az alkalmazott egyének részéről jóakaró közreműködés az ügy érdekében kívánatos.*” Azt pedig elfogadja, hogy „a jelenlegi idő nem alkalmas” a munkára, amelyre alkalmas időben a „Nagyméltóságod nagybecsű levelében nyilvánított szíves engedéllyel élve” utóbb majd visszatérnek. Az ügy itt látzólag befejeződik, s Forster előírászerűen jelentést tesz az ügyről a miniszternek is.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> MOB 1916/642.

<sup>79</sup> MOB 1917/71. [iktatókönyv] br. Wlassics Gyulának a szigetvári vár ügyében 1917. január 29.

1917. április 13-án az *Az Est*ben a lap pécsi tudósítójától származó rövid hír jelent meg: „A műemlékek országos felügyelőségének megbízásából Mihalik József<sup>80</sup> királyi tanácsos Szigetvárra jött, hogy személyes meggyőződést szerezzen azokról a botránys állapotokról, amelyben a Zrínyiek ősi fészke sínylődik. A Zrínyiek várának kisajátítási munkáit nemsokára megkezdik és a vár művészi és korhű restaurálására vonatkozó terveket már a legközelebb végleg megállapítják. Egy Zrínyi-múzeum felállítását is tervezik, amely összegyűjtené a szigetvári hősök életére és halálára vonatkozó minden emléket.”<sup>81</sup> A kisajátítás lehetősége – mint végső eszköz, ha a tulajdonos nem képes fenntartani a tulajdonát képező műemléket – szerepelt az 1881-es törvényben, de miután az erre szánt költségvetési fejezetben soha nem irányoztak elő pénzt, a MOB számára is nyilvánvaló volt, hogy evvel az eszközzel nem tud élni. Azonban, mint lehetséges nyomásgyakorlási eszközt több esetben is alkalmazták (pl. pont a háború idején az aranyosmeggyesi kastély megmentése érdekében<sup>82</sup>). Egyáltalában nem elképzelhetetlen, hogy Szigetvár esetében is felmerült ennek a lehetősége. A MOB azonban már április 20-án értesítette Andrassy Sándort, hogy Mihalik Sándor valóban járt a helyszínen, de „a neki tulajdonított kijelentéseket nem tette meg”, annál inkább nem – bár a MOB a Múzeumok és Könyvtárak Főfelügyelőségét értesítette a vár körüli „kedvező eredményekről” – mert a „történelmi műemlékek fenntartására s ezzel kapcsolatos kérdésekre” vonatkozóan csak a MOB-nak van nyilatkozattételi joga. A hír „nyilvánvaló tévedésen, illetőleg ferdítésen alapul.” *Az Est* a Mihalik által kért helyesbítés közlését azonban megtagadta.<sup>83</sup> Gr. Andrassy Sándor 1917. április 27. köszönettel nyugtázta „*Az Est* hírére cáfoló” felvilágosítást.<sup>84</sup>

Alig másfél évtized múlva azonban már nem trágya, hanem rózsalugasok illatát lehetett érezni a várban.<sup>85</sup>

## „A törvény alkalmazása kétélű fegyver”

Hogy is írta Horler Miklós Forster és Éber egyik utolsó, 1919-ben közösen megoldandó – „szomorú feladata” – kapcsán: „Nem lehet megindulás nélkül kézbe venni azt a többoldalas aktát, melyben Éber jól ismert kézírásával, és a régi szokás szerint, Forster saját kezű belevetéseivel közösen megszerkesztett válaszban egy történelmi korszak és két hűséges munkatárs pályafutásának végével szembesülünk.”<sup>86</sup> Forster tisztában volt avval, hogy egy korszak végérvényesen lezárult s leltárt csinált, nem csak a Horler Miklós emlegette ügy kapcsán,<sup>87</sup> de már nyolc hónappal korábban, egészen más körülmények között, a MOB 1919. évi március 11-én tartott ülésén. Keserű számvetést hagyott utódaira: „Szükséges tehát, hogy a fenntartásra irányuló törekvés a gyakorlatban a legtapintatosabb és legméltányosabb eljárással találkozzék. Ferde irány az, mely egy időben a minisztériumban érvényre kezdett jutni, hogy ha valamely vár, templom vagy más épület védelmére nézve kérdés merül fel, azonnal annak merev eldöntése kívántatik, hogy az illető emlék fenntartandó-e

<sup>80</sup> Mihalik József (1860–1925) művészettörténész. A Múzeumok és Könyvtárak Országos Felügyelőségének főfelügyelője.

<sup>81</sup> A szigetvári Zrínyi-vár restaurálása. *Az Est*, 1917. április 13.

<sup>82</sup> MOB 1917/622., 1059.; 1918/149., 209.

<sup>83</sup> MOB 1917/249.

<sup>84</sup> MOB 1917/266. [iktatókönyv]

<sup>85</sup> Andrassy Mihály (1893–1990), mérnök, a főrendiház örökös tagja a felsőház választott tagja, Andrassy Sándor fia, 1931-ben javíttatta a vár falait s a várban álló földszintes épületre emeletet húzatott. A várudvarra gyümölcsfákat és rózsalugasokat telepíttetett. Molnár Imre: *Szigetvár, vár*. Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1986. (Tájak, korok, múzeumok kis-könyvtára, 265.)

<sup>86</sup> Horler 1996. i. m. 130.

<sup>87</sup> MOB 1919/212. a VKM véleményadásra küldi a béketárgyalásokra adandó válasz közös közgyűjteményekre vonatkozó tervezetét. 1919. november 15.

vagy sem és a törvény hatálya alá esik-e vagy sem? Ily merev eljárás a törvény célzatának lerontásával a hazai történelmi és művészeti emlékek egész sorozatára nézve a végpusztulást jelentené, mert hol van, nem nálunk, hanem más gazdag országokban, az az állami nagy javadalmazás, mely megengedné, hogy mindazok a történelmi vagy művészeti emlékek, melyekről tulajdonosaik nem tudnak, vagy nem akarnak gondoskodni, állami birtokba vétessenek át? A törvény alkalmazása kétélű fegyver. Éppen azért kell magának a kormánynak oda törekedni, hogy a törvény szigorú és merev kerete ne jusson érvényre s annak sajnos beismerésére, hogy a műemléki törvénnyel sem képes segíteni, mert e célra kellő eszközökkel nem rendelkezik.<sup>88</sup>

A műemlékvédelem történetét tárgyaló írások többsége a hangsúlyt a nagy, reprezentatív helyreállításokra helyezte (Gyulafehérvár, Ják, Kassa, Vajdahunyad, Visegrád, Zsámbék, bár ezek közül nem egy már csak kármentesítés volt), s a következtetéseket azok tanulságai alapján vontak le s terjesztette ki az egész korszakra; a kép azonban komorabbá válik, ha végigtekintünk pl. a számtalan korabeli kis falusi templom MOB által vezényelt ún. „helyreállításain”. Ugyanakkor az eddigi kutatás egyáltalában nem vette figyelembe pl. a MOB a középkori fából készült szobrászati anyag megmentése és restaurálása érdekében tett erőfeszítéseit (a lőcsei főoltár restaurálásával kapcsolatban), szakmai vitáit, az evvel kapcsolatban igénybe vett német szakértői segítséget.

A műemlékvédelemben mindennek van előzménye és következménye. Hogy a szakszerűen megfogalmazott állásfoglalások és vélemények a gyakorlatban milyen sikerrel érvényesülnek, mennyire hígulnak fel akár a felismerhetetlenségig, az mindig attól függ, hogy az adott emlékekkel kapcsolatos foglalkozás az érdekek milyen erőterébe kerül: egymást erősítő, egymással ellentétben álló, vagy éppen egymást kioltóak fókuszába? A műemlékvédelem és azon belül a művészettörténészek szakmai álláspontjának képviselője pedig lavírozás az erők között: hol ügyesebb, hol gyengébb lavírozás.

A műemlékvédelem története akár ezen erők történeteként is megírható (lenne).

## Melléklet

### Adalékok a szigetvári plébániatemplom restaurálás-történetéhez (1901–1910)

Kopácsi Gyula helyettes plébános 1901. szeptember 18-án kérte a MOB-ot, hogy a templom külső helyreállítását a szükséges tervvel és tanáccsal segítse. A bizottság 1901. szeptember 19-én tartott ülésén Szehlo Ottót küldte a helyszínre (MOB 1901/374.), aki 1901. november 22-én betejestette a templom 2 rajzát és 3 fényképét, „valamint a plébános által óhajtott átalakításra vonatkozó 3 vázlatot oly megjegyzéssel, hogy a kívánt irányban való bővítést az épület állandóságára nézve veszélyesnek tartja.” (MOB 1901/476.) A Bizottság 1901. december 14-én tartott ülésén úgy határozott, hogy a „régii török mecset kibővítését mellőzendőnek tartja. Szehlo Ottót megbízatik, hogy az épület tatarozására vonatkozó költségvetést készítse el, mely azután a bizottsági határozattal együtt Kopácsi Gyula plébánosnak rendelkezésére bocsájtandó.” (MOB 1901/505.) Szehlo 1902. január 10-én betejesztette a plébániatemplom tatarozásának költségvetését és 3 rajzot. A Bizottság 1902. január 15-én közölte Kopácsi Gyula helyettes lelkésszel, hogy „Szehlo Ottó bizott. m. építész megvizsgálván a templomot, jelentéséből kiderül, miszerint az építménynek a kívánt irányban való kibővítése a templom állandóságára nézve veszedelmet rejt és így nem javasolható, miért is a Műemlékek Orsz. Bizottsága múlt hó 14<sup>ikén</sup> tartott rendes ülésében e műemléknek Főtisz-

<sup>88</sup> MOB 1919/84. – Id. részletesen: Bardoly István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez I. *Magyar Műemlékvédelem*, 13. 2006. 23–25.

telendőséged által tervezett s egyáltalán minden kibővítését, mely az építmény állandóságának veszélyeztetésével annak még megőrzött régi jellegét is jobban megváltoztatná, mellőzendőnek mondotta ki s egyúttal intézkedett a templom belső s külső kitatarozását célzó tervek s költségvetés elkészítése iránt." Egyúttal megküldik a külső-belső tatarozás költségvetését, külön felhívva a figyelmet a falképek körültekintő tisztítására. (MOB 1902/12.) Olay Lajos országgyűlési képviselő, 1906. július 19-én sürgette a templom fenntartásával kapcsolatos határozat soron kívüli elintézését. A Bizottság 1906. július 24-én közölte a képviselővel, hogy 1902-ben már Kopácsi Gyula helyettes plébánosnak megküldte a Sztehlo Ottó által készített helyreállítási tervet és költségvetést, de azóta semmiféle értesítést nem kapott a Bizottság, ezért egyidejűleg megkeresik információadás végett Herger József plébánost. (MOB 1906/352.) A VKM 1906. július 25-én sürgős véleményezésre megküldte Herger József plébános kérvényét a templom freskóinak restaurálására és ezek költségeinek engedélyezésére. Az iraton: „Sztehlo úr 1901. december 31-én kelt költségvetésében a festési munkákat 6350 koronával, a templom külsején végzendő helyreállítási munkákat 2360 koronával irányozta elő. A plébános nyilván az utóbbiakat érti. A kupola nagyszabású festményét Dorfmaister készítette 1770-ben: Zrínyi Miklós apoteózisát ábrázolja. Igen szép és történeti szempontból is nevezetes mű. Ha az egyház az összesen 8710 koronára tett költségeknek legalább felét magára vállalná, javaslat volna ülésből tehető a hátralevő rész engedélyezés iránt, különben úgy látszik, hogy a költségeket még néhány száz koronával lehetne csökkenteni. A munka végzésére legalkalmasabb volna Kern Péter, akinek most már kellő gyakorlata van az ilyen festések javításában. Éber" A Bizottság válaszában közölte, hogy Sztehlo Ottó 1902-ben készített költségvetését alapul véve kész támogatást nyújtani, mind a külső munkák, mind a falképek szakszerű helyreállításához, de tudnia kell, hogy az egyház mennyit hajlandó áldozni a munkákra. (MOB 1906/361.) Kern Péter festőrestaurátor 1907. február 6-án betérjesztette jelentését a falképek állapotáról és a szükséges munkákról. A Bizottság jelentést kér Éber László előadótól is. Éber 1907. április 4-én jelentette, hogy a „kupola festményének beható megvizsgálása alapján meggyőződésem róla, hogy a helyreállítás az igen nagymértékben felgyülemlett piszok és pókháló eltávolításán kívül még a sok helyen igen erős repedések kitöltését és azonkívül – különösen a kupola középső részén – az igen elhalványodott részletek kiemelését igényli. [...] Hasonló módon történhetnék az orgonakarzat fölötti mennyezet Dávid királyt ábrázoló festményének javítása is, bár a jelenlegi új orgona oly magas, hogy ebből a képből alig látszik valami. Ami a falakat egészen elborító ornamentális festést illeti, az szerény véleményem, hogy az nem újítandó meg teljesen, mint ahogy Sztehlo másodépítész úr 1901. évben javasolta, hanem érdekes és jellemző voltánál fogva meghagyandó és a helyreállítás csakis a falak megtisztítására, a dekoratív részek kijavítására és kiemelésére szorítkoznék. Az oltár mögötti fal két sarkában levő bronzszínű két alak – Szt. István és László –, valamint az oltár mellett levő két hasonló szentkép – bár rongált – meghagyandó és kijavítandó, mi nem is járna nagy nehézséggel. [...] az 1901. évben kidolgozott költségvetés eszerint átdolgozást igényel [...] az egyháznak elsősorban az az óhajtása, hogy a templom, mely különösen ünnepi alkalmakkor a hívők nagy számát magába fogadni nem képes, a szükség szerint kibővítettnek, mire nézve Sztehlo másodépítész úr már készített oly tervet, mely a kupola állékonyságának veszélyeztetése nélkül és a műemléki jelleg megóvásának szem előtt tartásával keresztülvihető volna. Ezt a tervet részletesen kidolgozva, megokolva és költségvetéssel ellátva szintén a következő ülésben fogom előterjeszteni." Az egyház a költségekhez 1000 koronával tud hozzájárulni. Elintézve: 400/1907. (MOB 1907/107.) Kern Péter festőművész 1907. április 15-én jelentette, hogy a falképrestaurálási munkákat 6000 koronáért kész elvégezni. Elintézve: 400/1907. (MOB 1907/274.) A Bizottság 1907. május 16-án tartott ülésén megtárgyalta és elfogadta Éber László jelentését. A freskók kijavításával Kern Pétert bízta meg és Sztehlót utasította, hogy a kibővítési tervhez a költségvetést elkészítse. (MOB 1907/348.) Sztehlo 1908. június 22-én betérjesztette

a templom kibővítésének tervét és a 15 311 koronára rúgó költségvetést. A Bizottság 1907. június 22-én tartott ülésén tárgyalta az ügyet és jelentette a VKM-nek, hogy a falfestmények restaurálásához 5000 korona támogatás jóváhagyását kéri. A templom kibővítése, illetve tatarozásának költségei 15 311 koronát tesznek ki, melyet az egyház fedezne. A kiviteli terveket és költségvetést a Bizottság Herger József plébánosnak megküldte. (MOB 1907/400.) Kern Péter 1907. szeptember 9-én jelentette, hogy a kupolafestmények helyreállításával elkészült és 1907. szeptember 27-én kéri a képek felülvizsgálatát. (MOB 1907/578.) A Bizottság Éber László előadót küldte ki, aki egyúttal Hollenzer Lászlóval fényképeket készített. (MOB 1907/640.) Éber László 1907. október 5-én betérjesztette jelentését, mely szerint a helyreállítás teljes befejezéséhez csupán egy-két napi apróbb munka van hátra. „Ezt leszámítva a festmények teljesen helyreállítottak. A kupola festményét igen behatóan, följegyzéseim és fénykép segítségével megvizsgáltam és összehasonlítottam a régi állapottal. Azt tapasztaltam, hogy a megbízott festőművész munkáját nagy gondal és szakértelemmel végezte, úgyhogy az eredeti festmény jellege nem változott meg [...] önkényes átfestés nyomára sehol nem akadtam. Nagyobb mérvű festési munka csak a kupola félgömbjének öblében volt szükséges, mert az a tetőzetten át valamikor beázott és a festmények nagyon megfakultak, szinte fölismerhetetlenné lettek. Itt is azonban fönnmaradtak még oly nyomok, amelyeken teljes biztonsággal lehetett haladni, úgyhogy az erősebb mértékben kijavított alakok is tökéletesen beleillenek az egész kompozíció keretébe. Kifogásolni valót tehát itt nem találtam.” A Bizottság kérte Herger plébánost a Kern Péternek az 1000 koronát fizesse ki. (MOB 1907/670.) Herger József plébános 1907. október 9-én jelentette, hogy a beszentelési keresztet nem állították helyre és a sekrestye is érintetlen maradt. Az iraton: „A fölszentelési keresztet a felülvizsgálatkor még nem állították helyre, miért is utasítottam Kern Péter, hogy ezt pótlólag foganosítsa, a sekrestye kifestése az előirányzatba nem vétetett föl, azonban Kern hajlandónak nyilatkozott ennek elvégzésére is. Azóta bizonyára minden rendben van. X/21. Éber” A Bizottság ennek alapján értesítette a plébánost. (MOB 1907/680.) Herger József plébános 1908. szeptember 26-án kelt kérvényében a templom kibővítésére új terv készítését kérte, mert az 1907/400. sz. alatt megküldött terv szerint a kibővítés nem eléggé tágas: „Mint ahogy azonban ha a templom ily külső állapotban megmarad, semmiképpen sem látható, hogy az valaha török templom volt, tehát szükséges volna a templomot külsőleg is, amennyire lehet visszaállítani, a régi állapotba. Így a kupolája, mint kupola volna kiemelendő. Esetleg a kupola mellett azelőtt létezett tornyocska is a tető alól kiszabadítható. Maga a torony is átalakítást kíván. Remek török műemlék volna a templom, ha a török építési modorban jeles szakértő csinálná meg az egész templom tervezését”. Az iraton: „Schulek tanár úrral megbeszélendő és új tervvázlat készítenendő, azután albizottsági ülésbe! Éber” (MOB 1908/714.) A Bizottság 1908. október 23-án tartott ülésén tárgyalta a plébános beadványát, itt „Schulek Frigyes bizottsági előadó-építész bemutatván a kibővítés átdolgozott tervét.” (MOB 1908/793.) Szezhlo 1909. február 10-én betérjesztette a templom kibővítésére vonatkozó tervet és költségvetést. (MOB 1909/121.) A Bizottság 1909. február 16-án megküldte a tervet és költségvetést Herger József esperesplébánosnak avval a megjegyzéssel, hogy „ami a templom külsejének szándékolt rekonstrukcióját illeti, azt szükségesnek, sőt indokoltnak sem tartjuk, mert az eredeti, szigorúan centrális elrendezés a nyugati rész hozzáépítése által lényegesen megváltozott és így az eredeti rész fölött emelkedő kupola összeütközésbe kerülne a hozzátoldott résszel és nevezetesen annak tornyával is, mely utóbbi annak is útját állja, hogy amellet csonkán fönnmaradt minaretjei kiegészítettessenek.” (MOB 1908/793.) Herger plébános 1909. április 23-án beadványban kérte a Bizottságot a megküldött tervek kisebb módosítására. A Bizottság 1909. május 21-én közölte, hogy Schulek tanár a módosított terveket aláírta s ezeket megküldik. (MOB 1909/344.) Herger József esperesplébános 1910. január 12-én Éber Lászlóhoz írt levelében tudatta, hogy hamarosan megindul a templom kibővítése, az ehhez szükséges részletrajzok

azonban mind ez ideig nem állnak rendelkezésükre. 1910. január 15-én Éber László válaszában közölte, hogy „a szükséges részletes tervek elkészítését elrendeltük és azokat elkészültük után rendelkezésre fogjuk bocsátani.” Az iraton: „Sztehlo úr már készíti a terveket”. (MOB 1910/41., 56. – KÖH Tudományos Irattár, ltsz. K 105. Stehlo-vázlatkönyv 8. p.) A Bizottság 1910. április 7-én tartott ülésén elfogadta a templom bővítési terveit s azokat megküldte a plébánosnak. Egyúttal kéri, hogy „a bizottságunk ellenőrzése mellett foganatosítandó munkák megkezdésének időpontját tudatni szíveskedjék.” (MOB 1910/309.) Herger József plébános 1910. június 8-án értesítette a Bizottságot, hogy „a fal kibővítési munkája megkezdődik”, kéri „a restaurátori munkára vonatkozó esetleges terveket és műszaki leírásokat” megküldeni, hogy „midőn a kibővítési munkálatok befejeztek, azonnal a restaurálásba foghassanak.” Az iraton: „Megfelelő intézkedés végett lássa Stehlo másodépítész úr! Forster, Éber 1910. június 4.” (MOB 1910/456.)

István Bardoly

“Two Faithful Colleagues”:  
Gyula Forster and László Éber – Additional Information  
Regarding the History of the Protection  
of Historic Monuments in Hungary IV.

In 1904, on the recommendation of Gyula Forster (1846–1932), who served as head of the National Committee for Historic Monuments (an organization established in 1872 to further the institutional protection of historic monuments in Hungary), the minister of culture and education appointed art historian László Éber (1870–1935) rapporteur of the committee. With this appointment, Forster selected a colleague who in the course of their collaborative work (which lasted until 1919) was an exceedingly well-qualified supporter of Forster’s effort to break with the purist approach to restoration, both in theory and in practice. Both were among the first followers of the principles of Alois Riegl regarding historic monuments, and they were also the first to put them into practice in Hungary. For a long time the real assessment of their work was overshadowed by interpretations of the restorations that had taken place in the period between 1872 and 1919 as uniformly purist. This approach was first challenged by the architect Miklós Horler (1923–2010), who gave assessments of these restorations based on much firmer foundations. By surveying the restoration of two monuments (the Jesuit Church of Szokolca and the Zrínyi Castle of Szigetvár), I offer a portrayal of the milieu in which they attempted to assert their modern theories concerning the protection of monuments, while having to face considerable political and professional opposition.

Tímár Árpád

## „Az arckép a festőjéről” Fülep Lajos írása Tihanyi Lajosról



Fülep Lajosnak  
Tihanyi 1936.

1. kép. Tihanyi Lajos: Önarckép. Litográfia. Rajta dedikáció:  
Fülep Lajosnak 1936

Bizonyára itt az ideje, hogy felvessük azt a kérdést, miről szól valójában Fülep Lajos *Nyugat*-ban publikált cikke.<sup>1</sup> Pernecky Géza ugyanis évtizedek óta ismételteti – jobb ügyhöz méltó buzgalommal –, hogy Fülep semmire sem becsülte Tihanyi művészetét, a róla készült portrét hiúságból, sértődöttségből fakadó értetlenséggel elutasította.

Álláspontját Pernecky először a *Holmi* 1995. januári számában közzétett tanulmányában fogalmazta meg: „1918-ban Tihanyi kiállított a Ma helyiségében, s itt szerepeltek az általa festett portrék, többek közt Fülep arcképe is. Fülep írt a tárlatról a *Nyugat*-ban, ez az írása azonban méltatlan a felkészültségéhez, egy hiú ember sértődöttsége szól a cikkből, aki a róla festett expresszív torzítású portrét képtelen volt a művészeti kritikus szemével nézni, és úgy tűnik, egyszerűen nem találta elég »szépnek«.”<sup>2</sup>

Ezt a véleményét Pernecky többször megismételte, 2007-ben például a *Magyar Vada* kiállítását méltató írásában is kitért Fülep szerepére: „Fülep – és a *Nyugat!* – 1918-ban leköszölt egy Tihanyi ellen forduló epés cikket is.”<sup>3</sup> A cikk egyik lábjegyzetében ehhez még hozzáfűzte: „Fülep sértőn karikatúraszzerűnek érezte Tihanyinak róla festett, expresszionista stílusjegyeket felmutató portróját.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Fülep Lajos: Tihanyi Lajos. Az arckép a festőjéről. *Nyugat*, 1918. november 1–16. XI. évf. 21–22. sz. 692–696. – újraközölve: Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikk, tanulmányok*. Vál., szerk., a jegyzeteket, a bibliográfiát és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1974. I.: 247–254. és Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások III. Cikk, tanulmányok 1917–1930*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll.: Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1998. 130–134.

<sup>2</sup> Pernecky Géza: Kis magyar epilógus. Fülep Lajos és a Magyar művészet. *Holmi*, 7. 1995. 32.

<sup>3</sup> Pernecky Géza: Revízió a magyar avantgárd kezdeteinek kérdésében. *Holmi*, 19. 2007. 300.

<sup>4</sup> Uo., 309.: 8. jegyzet.

Egyik legutóbbi tanulmányában, ahol már az írás címe sem hagy kétséget a megközelítés jellegeről – „Essünk neki Fülep Lajosnak!” –, újra megismételte véleményét: „Tihanyi Lajos 1918-ban kiállítást rendezett Kassákék Váci utcai bemutatótermében, és ezen szerepelt az a kubo-expresszív stílusú portré is – azoknak az éveknek az egyik legszebb magyar festménye –, amit Tihanyi 1915-ben festett Fülep Lajosról. Fülep a Nyugatban egy terjedelmes cikkben foglalkozott ezzel a kiállítással, és noha abban Cézanne és Kokoschka neve is felmerült, Tihanyit mégis csak e két művész tehetségtelen utanzójának tartotta, a róla festett portrét pedig egy méltatlanul kifigurázott prominens sértettségével utasította vissza.”<sup>5</sup>

A Nyolcak legutóbbi kiállítása alkalmából írt „vitaindító” levelében pedig már-már jellemtelennek – megalkuvónak – bélyegezte Tihanyit is, mert nem az ő koncepciójának megfelelően értelmezte Fülep cikkét: „Tihanyi, az igen. Persze ő sem volt igazán keménykötésű gyerek, ő is próbált csórnai, alakoskodni, kunyerálni. Olvassátok csak el a Fülep-levelezés első kötetében azt a levelet, amiben megpróbálja Fülepet rávenni arra, hogy fordítsa le neki németre azt a hírhedt Nyugat-cikket, amiben Fülep a sárga földig lehordja Tihanyit a Kassákék Váci utcai helyiségében rendezett kiállítás nyomán (és ott is főleg a gyűlöletesnek talált portréja miatt).”<sup>6</sup>

Kinyilatkoztatásait azonban Perneckzy egyetlen esetben sem támasztotta alá Fülep szövegének részletesebb elemzésével, sőt még csak egy mondatnyi idézet sincs Füleptől, amely a neki tulajdonított lesújtó véleményt igazolná. Megjegyzendő, hogy Perneckzy évtizedekkel korábban még egészen másképp látta Fülep szerepét: „A Nyugat – lassan magához térve az első háborús évek kábulatából – Fülep Lajos tollából hozott méltatást a Tihanyi-kiállítás után” – írta a Nyolcakat újraértékelő első, 1966-os székesfehérvári kiállítás nyomán.<sup>7</sup> Még 1970-ben publikált nagy Fülep-tanulmányában is sokkal mértékben nyilatkozott Fülep álláspontjáról: „a feladatok felismerésében Fülep bizonyos mértékig a művészet előtt járt, a mozgalommá szerveződött avantgardizmustól azonban távol maradt. A külső körülmények is közrejátszottak ebben. [...] Firenzében élt, és a csoportta szerveződő Nyolcakat ebből a távolságból nem kísérhette figyelemmel. Csaknem egy évtizeddel később szép cikket írt Tihanyi portréművészetéről s a lélektani ábrázolás új útjairól. Ekkor azonban a Nyolcak mozgalma már a múlté volt. Itáliában az avantgárd művészetet a futuristák képviselték, oly szélsőséges magatartással és annyira naiv programmal, hogy azt Fülep nem fogadhatta el.”<sup>8</sup>

Perneckzynek ez a korábbi véleménye teljes mértékben összhangban volt a Tihanyival foglalkozó szakirodalom megállapításaival. Eddig ugyanis egyetlen szerzőnél sem vetődött fel a Nyugat-beli cikknek Perneckzyéhez hasonló értelmezése.

Fülep Kokoschkával kapcsolatos megállapításait vitatták ugyan többen is – ez a problémafelvetés: a Kokoschka-hatás értelmezése, mértékének megítélése a Tihanyival foglalkozó írásoknak egyik középponti kérdése lett – de azt senki nem állította, hogy Tihanyit Fülep Kokoschka-epigonnak bélyegezte volna. Kállai Ernő például – Fülep nevének említése nélkül s inkább már a 20-as évek Tihanyija felől nézve a kérdést – elutasította a Kokoschka-hatás feltételezését: „Van, akik a jellemzésnek ezt a módját *Kokoschkával* hozzák vonatkozásba. De a rokonság alig jelent többet, mint bizonyos motívumbeli közösséget, ezt pedig a kor általános dekadenciája magyarázza. Amióta egyébként Tihanyi útja, úgy látszik, végleg megvált minden oldott festőiségre törekvő impulzivitástól, mely az impresszionizmus felől érkezve az expresszionizmus túlcsigázott

<sup>5</sup> Perneckzy Géza: Essünk neki Fülep Lajosnak! *Mozgó Világ*, 37, 2011, 7. 91–92.

<sup>6</sup> Perneckzy Géza: Levél a szerkesztőnek a Nyolcak centenáriumi kiállítása kapcsán. *Enigma*, 18. No 66. 2011. 90.

<sup>7</sup> Perneckzy Géza: A Nyolcak és Aktivisták köre, avagy a magyar avantgárd. *Kritika*, 4, 1966, 4. 21. – újraközölve: Perneckzy Géza: *Tanulmányút a Pávakerbe*. Budapest, Magvető, 1969. 43.

<sup>8</sup> Perneckzy Géza: Egy magyar művészetfilozófus. Vázlat a nyolcvanöt esztendő Fülep Lajosról. *Magyar Filozófiai Szemle*, 14. 1970. 621–655. – újraközölve: *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikk, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról*. Válog., szerk., a jegyzeteket és a bibliográfiát összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1985. 79–115. – az idézett rész: 93–94.

hevületében szokott végződni, amúgy is nyilvánvaló, hogy mi az alapvető különbség, mely Tihanyit mindig is szembehelyezte Kokoschkával.<sup>9</sup> De volt olyan is, aki elismerte a Kokoschka-hatást, ha nem is tartotta egyértelműen pozitívnak. Genthon István a modern magyar festészet történetét

*Fülep Lajosnak az éghajlatot  
profitáinak<sup>9</sup> régi barátsággal  
és remélve  
Paris Dec. 1936.*

2. kép. Tihanyi Lajos dedikációja  
Robert Desnos: Tihanyi c. könyvében

összefoglaló munkájában határozottan kiemelte Kokoschka szerepét: „Kokoschka döntő hatása alakította ki [Tihanyi] stílusát, pszichológizáló arcképei, drámai torzításaikkal legjelentékenyebb munkái. [...] A jellemzés iránti vonzalma ismertette meg Kokoschka művészetével s átmenetileg a nálánál hasonlíthatatlanul kvalitásosabb, idegesen érzékeny festőnek hatása alá is került.”<sup>10</sup> Genthon megfogalmazása már-már súrolta az epigonság vádját, de ezt saját véleményeként közölte. Ő sem idézte közvetlenül Fülepet, de biztos, hogy ismerte írását, irodalomjegyzékében hivatkozott a Nyugat-beli cikkeire.<sup>11</sup>

Pogány Ö. Gábor 1947-ben megjelent könyvében szintén a forrás megjelölése nélkül utalt a Kokoschka problémára: „Egyesek megrágalmazták az expresszionizmussal, a szónak germán értelmében, holott Kokoschka szomszédságában is a Fauves-ok udvari bolondjának bizonyult.”<sup>12</sup>

Fülep Tihanyira vonatkozó megállapításait szövegszerűen évtizedekig nem idézte senki. A cikket a művészettörténeti köztudatba tulajdonképpen Tihanyi első hazai monográfiusa, Dévényi Iván emelte be. 1968-ban megjelent könyvecskéjében Fülep megállapításait teljes mértékben elfogadva, azzal egyetértve idézett a Nyugat-beli tanulmányból: „Fülep Lajos szerint mesterünk »ortodox cézanne-ista némi Kokoschkával beoltva«. De hogy szavai ne legyenek tévesen értelmezhetőek, Fülep hozzáfűzi: »Mindazt azonban, amit Tihanyi Cézanne-ból és Kokoschkából – mondjuk – „átvesz” –, egyúttal *magából* veszi.« Nem Tihanyi volt az egyetlen század eleji magyar művész, aki e két merőben különböző művészeti tendenciának – a nagy provence-i mester harmóniára, kiegyensúlyozottságra, szervezett rendre való törekvésének és az expresszionizmus szubjektívizmusának, lázas indulatainak, túláradó emócióinak – szintézisére törekedett, de Tihanyi volt az, aki kivételes talentumával, művészi originalitásával a legnagyobb sikerrel hozta közös nevezőre a Cézanne és Kokoschka nevével jelezhető művészi áramlatokat.”<sup>13</sup>

Dévényi a könyv előkészítő munkálatai során levélben kereste fel Fülepet, akitől feltehetően azt kérdezte, fenntartja-e korábbi véleményét Tihanyiról. Dévényi levele nem maradt fenn, Fülep válasza azonban igen: „nagyon örülök a Tihanyi monogr. írása szándékának. Ezzel egyúttal kérdésére is feleltem, úgy értékelem-e őt ma, mint félszázaddal ezelőtt, amikor írtam róla. Ugyanúgy, [...] Véleményemet tehát most is vállalom, [...] Az én portrait-m hollétéről mit sem tudok. [...] Kár, mert egyik fő műve volt, nagy ambícióval csinálta.”<sup>14</sup> Egy fél évvel későbbi levelében újra megerősítette határozott értékítéletét: „És Tihanyi? akadt-e nyom az én portrait-mhoz?

<sup>9</sup> Kállai Ernő: Új magyar piktúra 1900–1925. In: Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások I. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1999. 156.

<sup>10</sup> Genthon István: *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig.* Budapest, 1935. 238–239.

<sup>11</sup> Uo., 289.

<sup>12</sup> Pogány Ö. Gábor: *A magyar festészet forradalmárai.* [Budapest], Officina, [1947]. 66.

<sup>13</sup> Dévényi Iván: *Tihanyi.* Budapest, Corvina, 1968. 15.

<sup>14</sup> Fülep Lajos – Dévényi Ivánnak, 1966. február 17. *Fülep Lajos levelezése VII. 1961–1970.* Szerk., a jegyzeteket és a mutatókat összeáll. F. Csanak Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2007. 299.

nagy kár volna azért a képért, a kornak egyik kiemelkedő produkciója, legalább is annyira, mint Rippli Maillolja.<sup>15</sup>

Németh Lajos 1968-ban megjelent könyvében már evidenciaként idézte – Fülep nevének említése nélkül – a Fülepi alaptételt: „Cézanne és Kokoschka – fogalmazta meg már a kortárs kritika is Tihanyi vezércsillagait. Csakugyan e két mester határozta meg konstruáló, ugyanakkor expresszív hevületű, a pszichikai kérdésekre a kokoschkai értelemben fogékony művészetét.”<sup>16</sup>

Hasonlóképpen evidenciaként, szakmai konszenzuson alapuló megállapításként írta le Fülep alapvető tételét Szabó Júlia is – teljes joggal: „Tihanyi Oscar Kokoschka expresszionista lélekábrázolását Cézanne formai objektivitásával ötvözi”,<sup>17</sup> s azt is nyomatékosan kiemelte, hogy Fülep elfogadta Tihanyi róla készült jellemzését: „A Tihanyi-kiállításról írott kritikájában Fülep önmagára vonatkoztatva is vállalja és helyesli ezt a portréfelfogást: »Ha így állítottak be a világ elé, csak maradjak. Don Quijote, kaján és a többi? All right!«”<sup>18</sup>

A magyarországi művészet története 6. kötetében nem idézték, csupán a Tihanyiról szóló irodalom jegyzékében kommentálták Fülep cikkét: „A korabeli kritikák közül alapvető, a magyar műkritika egyik remeke Fülep L.: T. L. (Ny 1918. 692-696.)”<sup>19</sup>

Majoros Valéria Tihanyi monográfiájában viszont hosszasan és Füleppel teljes mértékben egyetértve „a kiállítás legalaposabb kritikája”-ként<sup>20</sup> idézte a cikket. A Nyolcak 2010-es kiállításának katalógusában is szóba került Fülep írása. Sárkány József Tihanyi portréművészetéről írva emlékeztetett rá: „Már korabeli kritikusi is – megérezvén művei jelentőségét – kapcsolatot igyekeztek kimutatni közte és valamely jelentős európai mester között. A kritikák közül Fülep Lajos értékelése – »ortodox cézannista némi Kokoschkával beoltva« – az, amely mint »bázis« szerepel, melyet vagy maradéktalanul elfogadtak – Dévényi Iván – vagy – különösen a kokoschkai párhuzam okán – vitázva vele, újabb kapcsolatokra hívták fel a figyelmet.”<sup>21</sup> Egyetértőleg idézte Fülep Tihanyi-tanulmányának megállapítását Kemény Gyula is: „Fülep Lajos tárgyyszerűbb interpretációval közvetíti a festő törekvését, aki »A természetből indul ki, mint Cézanne, minden erejével fokozza és feszíti az anyag intenzitását, de igyekszik alája gyűrni a kompozíciós elvnek.«”<sup>22</sup>

Rátérve a Fülep-cikk elemzésére érdemes röviden utalni arra a szituációra, amelyben Fülep írása megjelent.

Tihanyi Lajos 1918 októberében megnyílt tárlata az első (és egyben utolsó hazai) önálló gyűjteményes kiállítása volt, ezt a bemutatkozást tekinthetjük pályafutása csúcspontjának. A kiállítás sikere, sajtóvisszhangja is rendkívüli volt. A világháború éveinek nyomorúságos sajtóviszonyai közepette alig jutott nyúlfarknyi hely a képzőművészet – egyébként nagyon megritkult – eseményeinek bemutatására, Tihanyiról azonban tucatnyi kritika, ismertetés – köztük több tanulmány-méretű is – napvilágot látott. A Nyugat is egyértelműen kiállt mellette, két terjedelmes – elismerő! – írást is közölt róla.

Az a körülmény sem elhanyagolható, hogy tárlatát Tihanyi a Ma folyóirat kiállítási helyiségében rendezte meg. Ez mindenképp egyfajta demonstráció volt, egyrészt arról tanúskodott,

<sup>15</sup> Fülep Lajos – Dévényi Ivánnak, 1966. augusztus 16. Uo., 328.

<sup>16</sup> Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest, Corvina, 1968. 53.

<sup>17</sup> Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Budapest, Corvina, 1981. 63.

<sup>18</sup> i. m. 64.

<sup>19</sup> *Magyar művészet 1890–1919*. Szerk. Németh Lajos. Budapest, Akadémiai K., 1981. I.: 655.

<sup>20</sup> Majoros Valéria: *Tihanyi Lajos. A művész és művésze*. Budapest, Monument-Art, 2004. 69.

<sup>21</sup> Sárkány József: Tihanyi Lajos portréiról. *A Nyolcak*. Kiállítási katalógus. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs – Budapest, Janus Pannonius Múzeum – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010. 432.

<sup>22</sup> Kemény Gyula: Közéletek a Nyolcokhoz a képek felől. *A Nyolcak* 2010. i. m. 114.

hogy Tihanyi valamilyen mértékben egyetértett a Kassák körül csoportosult művészek törekvéseivel, szolidaritást vállalt a legmodernebb törekvésekkel, másrészt azt bizonyította, hogy a Ma köre befogadta Tihanyit, társnak vagy előfutárnak tekintette. Kassák és Tihanyi között voltak persze viták, súrlódások, anyagi természetű nézeteltérések is,<sup>23</sup> ez azonban végső soron nem von le semmit az esemény – a találkozás, az együttműködés – jelentőségéből. Már Bölöni is azt hangsúlyozta a katalógus-bevezető legelején: „Aki büszke önmagára és egyéniségére, aki nem akar alkudozni és licitálni, aki kérlelhetetlenül azt festi, amit legjobbnak talál, az alig lel a magyar szalonnok, egyesületek, képesboltok szaporodó sokaságában otthonra. Ezért kereste Tihanyi a MÁ-t, és a MA ezért kereste Tihanyit.”<sup>24</sup>

A Ma kiállítási tevékenysége 1917–19-ben jó másfél éven át mennyiségét és rangját tekintve is messze kimagaslott a korabeli mezőnyből, s ez nemcsak az utókor ítélete, a korabeli sajtóvisszhang arányai és értékítéletei is ezt tükrözik.

A Tihanyi-kiállítással foglalkozó írások alaphangját, a művek megközelítésének, értelmezésének főbb irányait Bölöni György katalógus-előszava határozta meg, ez a Ma október 15-i számában – jóval a megnyitó előtt – jelent meg. Bölöni emlékeztetett arra, hogy Tihanyi a Nyolcak csoportjához tartozott, elveihez, elkötelezettségéhez mindvégig hű maradt, fejlődése töretlen volt: „Nem tapogatózott és nem hajladozott. [...] befolyásolhatatlan és kérlelhetetlen lett. Nem volt megalkuvó”. Kiemelte, hogy „kitűnő emberismerő”, „kíváncsi és boncolgató”, „számára már – érzékelési hiányossága folytán – az ember akaratlanul is tanulmány, s azt mint pszichikai rejtélyt egyedül csak a látásával tudja kibogozni”, „látása döntőbb és mélyebb, mint másé, a téma nála nemcsak külső jelenség, hanem boncolni való probléma, melyet meg kell oldani pszichológiai-lag és mértanilag. Vele vonul be a magyar piktúrába a pszichológiai arckép.”

Bölöni megpróbálta néhány portré pszichológiai tartalmát szavakba is foglalni: „Kosztolányi arcára kiülteti a kisgyermekes félnépszerűséget és az ideges ember retteneteit. Önarcápein a legvérengzőbb és legtanulságosabb viaskodásokat végzi önmagával. Fülep Lajos a gőgös és fölényes hidegség. Révész Béla a bódulatban süllyedő töprengés. Kassák Lajos a szláv és feminin, de vénasszonyosan csökönyös kirtartás.”

Az arcképek pszichológiai mélységét tekintve párhuzamként Van Gogh és Dosztojevszkij alakjait említette Bölöni, Tihanyi festői stílusát viszont Cézanne és Greco művészetére vezette vissza. „Őseit – Cézanne-t és Grecót – tiszteletben tartotta, de el is rúgta magától, amint ez a lelki örökség gátat vagy kényszert jelentett makacs és csökönyös egyéniségének.”

Bölöni fenntartások nélküli lelkesedéssel mutatta be Tihanyi művészetét, kereste sajátosságait, a csak rá jellemző vonásokat, elutasította azt, hogy valamilyen divatos megnevezéssel megkerülje a részletesebb leírást, elemzést. „Tihanyi a dolgok plasztikai értékét hangsúlyozza. Nála a fény és szín nem önmagukért vannak, hanem a formák plasztikai kifejlesztésének szolgálatában állanak. Mértani figurák egyszerűségére esnek vissza a formák, s minden tárgy egy mértani alak lappangó figuráját ölti fel. Nem kubizmus ez, hanem a formák jelentőségének felismerése, a testek térben való elhelyeződésének és a tárgyak hármasságának problémája; az élő valóságot zárt formák közé terelő tektonikus művészet.”

A jóindulatú megközelítés, az elismerő hang a kiállításra reflektáló sajtó jó részére jellemző volt. Többnyire megegyeztek abban, hogy „Tihanyi a fiatal magyar festők gárdájának egyik legmarokkantsabb alakja”<sup>25</sup> – ahogy azt a Pesti Napló már a kiállítás előzetes híradásában megírta. Hason-

<sup>23</sup> A kiállítás létrejöttének körülményeit Majoros Valéria részletesen feldolgozta. Majoros 2004. i. m. 66–68.

<sup>24</sup> Bölöni György: Tihanyi Lajos. *Ma*, 3, 1918. 10. 122. – újraközölve: Bölöni György: *Képek között*. Szerk. Erki Edit. Budapest, Szépirodalmi, 1967. 485–488.

<sup>25</sup> Tihanyi Lajos kollektív kiállítása. *Pesti Napló*, 1918. október 17. 10.

lóképp vélekedett Bálint Lajos is: „a magyar művészet modern és radikális törekvésű emberei között minden bizonnyal a legértékesebbek közül való.”<sup>26</sup> Feleky Géza úgy vélte: „a magyar festés bolsevik-pártja éppúgy elismeri Tihanyi erős, kemény tehetségét, mint ahogy nem zárkozhatnak el Tihanyi talentumának méltánylásától azok sem, akik idegenkednek a művészet forradalmáraitól.”<sup>27</sup> Elek Artúr – fenntartásait sem elhallgatva – azt hangsúlyozta: „legérdekesebb művészeink közé tartozik. A hajdani »Nyolcak« csoportjában tűnt föl először, s míg volt társai többekévébbé lehiggadtak, ő annak maradt, aki volt: kihívó és ellentmondásra ingerlő fiatalnak. [...] Tihanyi nagy tehetségét kétségtelennek látjuk.”<sup>28</sup> A Színházi Élet szerint: „Tihanyi Lajos ízig-veérig művész, aki sohasem hódolt meg anyagi javakért a közízlésnek és büszkén és egyenesen haladt azon az egyéni úton, amelyet magának annyi éven át keresett és kiverelkedett.”<sup>29</sup> Bálint Aladár a Nyugatban így összegezte értékítéletét: „Eredményei a fiatal harcós magyar piktúra jelentős értékei. Ő maga kivételes helyet biztosított magának és amily kemény egyenes művész, világos fejű, tudatos meg nem alkuvó egyéniség, biztosra vehető, hogy nem lankad el útja derekán.”<sup>30</sup> Még a keményen bíráló Kürthy György is „talentumos piktor”<sup>31</sup>-nak nevezte Tihanyit.

A kiállításról megjelent kritikák rendre tovább variálták a katalógus-bevezető megállapításait. Többen Tihanyi kitarását, eredeti célkitűzéseihez való hűségét hangsúlyozták legfőbb erényeként. „Tihanyi elvonult, hosszú töprengés, intenzív munka közepette mélyítette azokat a megkezdéseket, amelyeknek hat esztendővel ezelőtt, a Nyolcak utolsó kiállítása alkalmával tanúi voltunk. Nem kereste a gyors érvényesülés útjait, nevét se láttuk ott, hol a közönség útra felkészült igaz emberek célhoz jutását.”<sup>32</sup> – írta Bálint Aladár. A Népszava kritikája is azt emelte ki: „Tihanyi valami konok elszántsággal megmaradt az akkor magának vallott meggyőződése mellett. Akkori értékeit: a hitet, becsületességét és meggyőződést máig is megőrizte.”<sup>33</sup>

A kritikák többsége – elfogadva Bölöni értékelését – Tihanyi portréművészetét méltatta a legrészletesebben. „A kiállított anyag legkiemelkedőbb, legnagyobb fontosságú részét az arc képek teszik. Tihanyi az arckép – a portréfestők túlnyomó többségével ellentétben – nem kereseti forrás, talán nem is életcél, hanem a kifejezés, a közlés leglényegesebb lehetősége. [...] ecsetje nem suhan hűvösen végig a felületeken, eltakarva a lélek szakadékainak, a sötét útvesztőknek az emberi arc lárváján áttörni akaró barázdáit, egyenetlenségeit. Mint hideg tekintetű mérnök kegyetlen műszerével felmér mindent, de nem is éri be mindazzal, ami felmérhető, behasít a mélységekbe és kíméletlenül napvilágra hozza mindazt, amit gondosan elrejtettünk mindenki elől, sőt még azt is, amiről magunk is alig tudtunk és csak sejtéseink alján, a tapasztalások, a tudat egymásra tapadt rétegeivel eltemetve lappangott bennünk észrevétlenül.”<sup>34</sup> – írta Bálint Aladár. A Budapest c. lapban Boross Mihály is azt hangsúlyozta, hogy „lebilincselő erővel áll előttünk a lelki analízátor arcképfestő.”<sup>35</sup> A Nap kritikus szerint: „a portrékon, [...] az arc és az ember karakterisztikumát meglepő készséggel és megértéssel ragadja meg és tudja leszögezni.”<sup>36</sup> Bálint Lajos úgy vélte: „az emberi fiziognómia belső építése, a domináns formákban érvényesülő ka-

<sup>26</sup> B. L. [Bálint Lajos]: Két kiállítás. *Magyar Hírlap*, 1918. október 20. 9.

<sup>27</sup> (f. g.) [Feleky Géza]: Tihanyi Lajos. *Pesti Napló*, 1918. október 20. 13.

<sup>28</sup> Elek Artúr: Két kiállítás. *Az Újság*, 1918. október 20. 14.

<sup>29</sup> Tihanyi Lajos kiállítása. *Színházi Élet*, 1918. november 3. 32.

<sup>30</sup> Bálint Aladár: Tihanyi Lajos. *Nyugat*, 11. 1918. II.: 705–707.

<sup>31</sup> (Kgy.) [Kürthy György]: Két kiállítás. *8 Órai Újság*, 1918. október 20. 6.

<sup>32</sup> Bálint A. 1918. i. m.

<sup>33</sup> (i. e.) [Iván Ede]: Tihanyi Lajos. *Népszava*, 1918. november 10. 10.

<sup>34</sup> Bálint A. 1918. i. m.

<sup>35</sup> (b. m.) [Boross Mihály]: Kádár Béla – Tihanyi Lajos. *Budapest*, 1918. október 20. 8.

<sup>36</sup> (d.): Tihanyi Lajos kiállítása. *A Nap*, 1918. okt. 20. – 7.



3. kép. Tihanyi Fülep-portréjának reprodukciója  
Robert Desnos könyvében (XIV. tábla)

a realitás határain”. Ennek ellenére több – egyébként elismerő – kritikában is felvetődött valamilyen formában a portrék karikatúra vagy karikatúrához közelítő jellege. „A művész igazi terrénuma az arcképfestés. A karakterizálás iránt egészen kivételes érzéke van Tihanyinak, mégpedig a test és a lélek jellemzésére egyaránt. Nem volna jogos kifogásolni, hogy az éles jellemzés néhol eléri a karikatúra határát. A nagy portretisták többnyire szívesen rajzoltak torzképeket, és Daumier vagy Van Gogh grandiózus arcképein mindig találunk karikatúraszerűen kiélezett vonásokat.”<sup>40</sup> – írta Feleky Géza. Elek Artúr is érintette ezt a kérdést: „arcképei eredetijükhöz viszonyítva bizonyára inkább karikatúrák. De bizonyos, hogy erős karakter van valamennyiükben. Tihanyiban igen fejlett az érzék a jellemzetes iránt, de a jellemzetest korlátlan szubjektivitással fejezi ki: nem olyannak, amilyenek mindenki látja, hanem amilyenek ő maga érzi. Festett arcképeinél mi többre tartjuk a rajzoltakat.”<sup>41</sup>

A rövidebb írások természetesen nem foglalkoztak Tihanyi „művészettörténeti” helyével. Egy-két cikkben szóba került a Cézanne-hoz, egy helyütt a Grecóhoz való viszony kérdése, s volt olyan sommás vélemény is, amely határozottan visszautasította az eredetiséget kétségbevonó hatások feltételezését: „Képei újak, frissek és nem hasonlítanak senkire.”<sup>42</sup>

Böloni méltatásában egyértelműen értéként, pozitívumként említi, hogy Tihanyi művészete valamilyen formában, valamilyen mértékben kapcsolódik Cézanne-hoz. Más hangsúlyt kapott azonban a Cézanne-hoz való viszony azoknál a kritikusoknál, akik számára maga Cézanne sem volt vitathatatlan tekintély, nem jelentett feltétlenül követhető-követendő példát. Elek Artúr pél-

rakter erőteljes kiemelése teljes tudásáról tesznek bizonyosságot.”<sup>37</sup> A pszichológiai ábrázolás képességét hangsúlyozta Figáró kritikusa is: „nem fotografál, hanem alkot. Tihanyi művészete léleklátás piktúrán át kifejezve, éppen azért más, mint az egyszerű kópia a hétköznapi felületeken fotografált »hasnolóság«. [...] Tihanyi a vonalakon és a színeken át lélektant csinál.”<sup>38</sup> Még A Hét fanyalgó kritikusa szerint is: „Tihanyi Lajos így kialakult lélektani portrélátását lehet, sőt szabad ma még nem elfogadni és talán tagadni is, de egy pillanatra sem szabad elfelejteni annak nagy fontosságát.”<sup>39</sup>

Böloni a katalógus-előszóban elébe ment a várható kifogásoknak is, már előre, a leghatározottabban visszautasította azt a lehetséges vádat, hogy Tihanyi arcképei karikatúrák lennének: „a lényeges vonásokat hangsúlyozza. Tihanyi nem megy el a karikatúráig, benne nincs semmiféle hajlandóság a groteszkre, nem megy túl

<sup>37</sup> B. L. [Bálint Lajos]: Két kiállítás. *Magyar Hírlap*, 1918. október 20. 9.

<sup>38</sup> Lendvai István: Két kéпкиállításról. *Figáró*, 1918. október 30. 28.

<sup>39</sup> Tihanyi Lajos gyűjteményes kiállítása. *A Hét*, 1918. október 27. 671–672.

<sup>40</sup> (f. g.) [Feleky Géza]: Tihanyi Lajos. Kádár Andre. *Pesti Napló*, 1918. október 20. 13.

<sup>41</sup> Elek 1918. i. m. 14.

<sup>42</sup> Tihanyi Lajos kiállítása. *Színházi Élet*, 1918. november 3. 32.

dául így vélekedett: „Művészete sokban emlékeztet a francia mesterre, a legproblematisabb művészek és a legnagyobb hatású francia festők egyikére, de persze leginkább a túlzásaiban. Az emberi formák széjjelzilálásához, a rajz önkényességeihez az ő példájából (de alighanem rosszul megértett példájából) merítette a bátorságot.”<sup>43</sup>

A Hét kritikusa sem tartotta túl nagy érdemnek a Cézanne-példa követését: „előbb Cézanne problematikus művészetének hatása és végigkínlódott stúdiuma volt az, ami ezt a nagy akaraterejű, kutató és tisztalátású művészt vezették, de akkor Cézanne körülbelül annyit jelentett, mint a Julian-iskolásoknak Bastien-Lepage.”<sup>44</sup>

Böloninek Grecóra – mint lehetséges példaképre – vonatkozó megjegyzését egyedül Bálint Aladár vette át, alig valamivel bővítve az eredeti megfogalmazást: „Tihanyi Lajos Cézanne tanulságaiból indult ki és tanulságait kiszélesítve, gazdagítva érkezett el Grecóig, kinek hatása alatt egészen átfomálódta a francia ős hagyományai. Ámde Grecót sem merevítette bálvánnyá és keresztülgázolva tradícióin, önmagán mind messzebbre távolodott múltjától, tanítómestereitől.”<sup>45</sup> Kokoschkát viszont – Fülep cikke előtt vagy azzal egy időben – senki nem említette. Csupán hónapokkal később, Felvinczi Takács Zoltánnak a magyar művészet aktuális helyzetét áttekintő írásában fordul elő egy olyan megjegyzés, amely ugyan sem Fülepet, sem Tihanyit nem nevezte meg, de feltehetően a Tihanyi-Kokoschka viszonyra vonatkozik: „Akik nálunk Cézanne-on kezdtek, rendszeren vagy a biedermeieren, vagy Kokoschkán végeztek.”<sup>46</sup>

A lapok nagy többsége több-kevesebb fenntartással, de végső soron elismeréssel írt Tihanyi kiállításáról. Néhány nagy konzervatív lap a hallgatást, az elhallgatást választotta véleménye kifejezéséül.<sup>47</sup> Elvétve persze volt olyan kritikus is, aki részletesen megfogalmazta elutasítását. Kürthy György például két napilapban is kifejtette álláspontját: „A talentumos piktör – úgy látszik – végképpen behódolt az expresszionizmus kátyújába jutott iránynak, bár némely képein (1., 19., 21.) nem bír szabadulni a naturalizmus hatásától sem. Portréi karakterben olyanképpen jók, mintha valami vizionárius karikatúrista lázálmában készítette volna azokat. Egyebekben ő is, mint elvtársai általában nem tudnak előbbre jutni egészségtelen céljaik létráján.”<sup>48</sup> – vélekedett a 8 Órai Ujságban. A Magyarország c. lapban pedig ezt írta: „Tihanyi Lajos a legmodernebb irányok egyikének máris elavult kifejezési formáin igyekszik tova, de egyhelyben marad; [...] Keskenyre nyomott koponyájú arcmásai mint keserű és hibbant karikatúrák döbbsentenek meg, vicc és szellemesség híján.”<sup>49</sup> Így fogalmazott tehát az, aki valóban elutasította Tihanyi művészetét.

Kürthy György egyébként nem a konzervatív műcsarnoki művészet híve-szószólója volt, elutasítása mögött nyilván az a felismerés húzódott meg, hogy a háború borzalmaiba belefáradt, fásult közönség – vagy annak legalábbis jelentős része – másfajta művészetre vágyik. „Mást, újat, egészségeset és főképpen szépet és gyönyörködtetőt akar ma a vérbe-járványba és egyéb bajokba keveredett világ. Ha ma nem megy, majd megy holnap. Ha a »Ma« és köre nem tudja megcsinálni, majd megcsinálják mások.”

Ez a felismerés igencsak figyelemre méltó a következő években kibontakozott művészeti fejlemények szempontjából. Kürthy ugyanis egyértelműen megfogalmazta itt azt az igényt, amelynek az új generáció – a Szőnyi, Patkó, Aba Novák, Korb Erzsébet nemzedék – próbált megfelelni. (Más kérdés persze, hogy ez a perspektíva teljesen ellentétes azzal, amit Fülep képviselt. Fülep is

<sup>43</sup> Elek 1918. i. m. 14.

<sup>44</sup> Tihanyi Lajos gyűjteményes kiállítása. *A Hét*, 1918. október 27. 671–672.

<sup>45</sup> Bálint A. 1918. i. m.

<sup>46</sup> Felvinczi Takács Zoltán: Magyar művészet 1919. *A Hét*, 1919. január 5. 15.

<sup>47</sup> Nem írt a kiállításról sem a *Pesti Hírlap*, sem az *Alkotmány*, sem a *Budapesti Hírlap*. Ez azért is feltűnő, mert az ugyanaz nap megnyílt Kádár Béla tárlatról szinte minden lapban írtak.

<sup>48</sup> (Kgy.) [Kürthy György]: Két kiállítás. *8 Órai Ujság*, 1918. október 20. 6.

<sup>49</sup> Kürthy György: Két kiállítás. *Magyarország*, 1918. okt. 20. 12.



4. kép. Tihanyi Lajos: Fülep Lajos portréja. Ceruzarajz.  
(Közzétette Bajkay Éva: Lajos Tihanyi.  
Portrait of Lajos Fülep. In: *In Arte Venustus.*  
*Studies on Drawings in Honour of Teréz Gerszi.*  
Budapest, Szépművészeti, 2007. 229.)

a jövő, a kibontakozás lehetősége felől közelítette meg Tihanyi művészetét, de ő a Cézanne-hagyomány folytatásában remélte a megoldást, s ezért Tihanyi teljesítményét is másként értékelte.)

Böloni – katalógus-előszavát követően – a többi a napilap kritikájával egy időben, a Világ kritikusaként is megszólalt. Megismételte, megerősítette néhány korábbi állítását. Újra kiemelte: „ahogy Tihanyi behatolni igyekszik a lefestendő tárgyak mértani alakjába, éppúgy tagadhatatlanul behatol a lefestendő arcok lélektani centrumába is. [...] ezekből az arcokból elárulják a lapangót, az alig leszögezhető, a legtökéletesebbet. [...] ő az arcok lélektani megfejtője. Az ember az ő ecsetje előtt elveszti azt a maszkot, melyet a nagyvilág előtt visel, megoldott rejtély lesz, titkolt érzéseinek és intellektusának elárulója: [...] ezek az arcképek a modellre nézve raszkolnyikovos önmegismerések.”<sup>50</sup>

A reflexiók közt külön hely illeti meg a Népszava kritikáját, amely némileg megkésve, november elején, az őszi-

rózsás forradalom első napjaiban jelent meg. A politikai szituáció új perspektívába helyezte Tihanyi művészetét, Iván Ede ebből kiindulva közelítette meg a kiállított műveket, így ünnepelve a festő teljesítményét: „Forradalmat, új, tisztult művészi hitet és a művész meggyőződésének egészen szokatlanul őszinte megnyilatkozását hozza magával *Tihanyi Lajos*. [...] Formaérzéke arcképein és tájképein egyaránt egy forradalmi művészet új ihletében fogantatott. Tihanyit mint a jövő művészetének egyik igazi harcosát üdvözljük a »MA« művészeti kiállításán.”<sup>51</sup>

Böloni harmadik Tihanyiról szóló írása feltehetően egy időben készült, illetve jelent meg Fülep cikkével. Ez az írás – kihasználva a folyóirat adta lehetőségeket – Cézanne szerepét fejtette ki valamivel részletesebben, de kitért a lélekábrázolás problémáira is. Böloni Cézanne-értelmezésének azonban bizonyára nem volt már szerepe a Fülep cikk létrejöttében.

Fülep Tihanyiról szóló Nyugat-beli cikke egyfajta fordulópontot is jelez Fülep pályafutásában: ez volt utolsó, aktuális kiállításról szóló írása, ez volt képzőművészet-kritikusi tevékenységének záróakkordja.

Tudjuk, hogy ekkor már céltudatosan készült a radikális életforma-váltásra: végleg szakítani akart a nagyvárosi, értelmiségi-újságírói életformával, a kávéházak, szerkesztőségek világával; vidékre készült, a lelkesi hivatást választotta élete keretéül. Kritikusi tevékenységének beszüntetését – nem sokkal a Tihanyi-cikk előtt – ő maga jelentette be. A Műcsarnok egyik tárlatáról írva adott számot mélységes csalódottságáról: „E sorok írója tíz-egynehány évvel ezelőtt műkriti-

<sup>50</sup> Böloni György: Egy magyar arcképfestő arcképéhez. *Világ*, 1918. október 20. 14.

<sup>51</sup> Iván 1918. i. m. 10.

kuskodott valamelyik napilapnál és némely folyóiratoknál. Akkor, mivel ez volt szomorú kenye-re, esetről esetre be kellett számolnia a Múcsarnok kiállításairól, amit még jámbor buzgalomból, vagy ha úgy tetszik, ifjonti idealizmusból megtoldott azzal, hogy kíméletlenül nekirentott a Múcsarnokot özönként elárasztó álművészetnek, és síkraszállt azért az egy-két értékért, amit éppen talált. Akkor néhányadmagával még azt hitte, ez erkölcsi kötelessége, s hogy a jónak előbb-utóbb győznie kell. Azóta sok idő telt el, [...] most fásultan néz maga elé a szép fehér papírra, és nem tudja, mit írjon. Ismételve azt, amit tíz évvel ezelőtt írt? [...] Újat mondjon? Nem lehet. Hiszen még minden a régiben van. [...] újra lenyomtatni azt, aminek akkor sem volt foganatja, újra fölvenni Don Quijote lándzsáját, és nekirúgatni a szelmalmoknak vagy a porban baktató birkanyájnak, igazán kár volna.<sup>52</sup> (Figyelemre méltó, hogy saját szerepének, magatartásának jellemzősek már itt felbukkant hasonlatként Don Quijote alakja.)

A világháború éveiben egyébként már nem folytatott olyan intenzív kritikusi tevékenységet, mint ifjúkorában, de írt még néhány olyan cikket, amely arról tanúskodik, hogy továbbra is odafigyelt a képzőművészeti élet legfontosabb eseményeire (írt többek közt az Erzsébet-szobor pályázatáról, Ferenczy Károlyról, Rippl-Rónairól, Kernstokról is). Csalódottságát egyébként nemcsak a Múcsarnokkal kapcsolatban fogalmazta meg, a progresszív törekvések megtorpanását, a sokat ígérő tehetségek kifulladását is fájlalta, erről szólt a Rippl-Rónai és a Kernstok cikk. A Kassákéknál rendezett kiállításról azonban végül mégiscsak írt, a Tihanyi cikk létrejöttét talán úgy is értelmezhetjük, hogy Fülep utoljára még megmutatta, ha méltó a feladat, akkor van még kritikusként is mondanivalója.

A cikk több szempontból is rendhagyó. Már alcíme – „Az arckép a festőjéről” – jelzi, szerzője nem független, kívülálló szemlélőként tekint az alkotóra és a művekre, nézőpontja sajátos, nyíltan vállalja az elfogultságot, az érintettséget. Ő a művész festette arcképek egyikének modellje, az ő portréja fogadja a kiállításra belépőt.

Műfaját tekintve is különleges hely illeti meg a Tihanyi-tanulmányt Fülep munkásságában. A hagyományos, műveket leíró-elemző kiállítás-kritika ötvöződik itt a korai műterem-látogatások szarkasztikus hangnemét idéző riport-elemekkel. A mondandó kerete egy valós (vagy elképzelt?) tárlatlátogatás körülményeinek, eseményeinek felidézése.

A cikk a helyszín, a kiállítási terem leírásával kezdődik, majd sor kerül a közönség és a jelenlévő kiállító művész bemutatására is. A címben hivatkozott „arckép” azonban már a második mondatban előtérbe kerül: „Itt lakom jelenleg, illetve lógok, az első teremben, aki belép a kiállításra, legelőször velem találkozik.” Az arcképnek már ennél az első megközelítésénél szóba kerül, hogy „cézári göggel néz”, s az egyik ismerős azt is megkérdi: „ki ez a Don Quijote?” A látogatók azonban „első elképedésük” ellenére felismerik az ábrázoltat, s a kérdőre vont festő is visszaautasítja a „száraz műkritikus” „Nem hasonlít!” vádját: „Nem baj, de van benne k'rakter”. Annak viszont nyoma sincs, hogy Fülep elhatárolódott volna saját arcképétől, hogy torznak, hamisnak, sértőnek tartotta volna az ábrázolást.

Már a cikk első mondatainak egyikében felbukkan a „kaján” szó, ott még Fülep önjellemzőeképpen, de hamarosan kimondja egy látogató is: „Csakugyan ilyen kaján?” – s ettől kezdve ez a szöveg vezérmotívuma lesz. Sorra kerül az arckép Bölöni adta értelmezése is: „valaki rámolvassa a katalógusból: »göggös és fölényes hidegség.«” Újabb vonásokkal egészül ki tehát a belépéskor adott jellemzés. Fülep elfogadja a Bölöni kínálta szerepet: „Ha így állítottak be a világ elé, csak maradjak. Don Quijote, kaján és a többi”. Belemegy a játékba, lehetőségként elfogadja, hogy olyan, amilyenek Tihanyi ábrázolta, olyan, amilyenek Bölöni és a látogatók látták, s a továbbiakban úgy ír a művészről s alkotásairól, olyan „kajánul és göggösen és fölényes hidegséggel”, mintha valóban teljes mértékben olyan lenne, amilyenek ábrázolták.

<sup>52</sup> Fülep Lajos: A Múcsarnok téli tárlata. (1917) In: Fülep 1998. 54–55.

A kiállítási szituáció felrajzolásán túl Fülep természetesen feladatának tekinti Tihanyi művészetének értékelését, történeti elhelyezését is: „belém festette a kritikust, s az most megszólal!”

Tihanyi jellemzéseként első helyen ő is hűségét, kitartását, következetességét méltatja: „Tihanyit mindeddig s még ma is »tehetséges kezdő«-ként kezelték. [...] Nálunk azzal szűnik meg valaki »tehetséges kezdő« lenni, ha két-három évenként fordít egyet a mesterségén. Szóval: ha mindig előlről kezd. Ezt nevezik tudniillik »fejlődésnek«. Mindig előlről kezdeni, mindent sorjában megpróbálni, semminek végére nem járni, ma naturalista, holnap impresszionista, holnapután kubista, azután expresszionista és még azután ami majd ezután jön, mindig mindenre készen lenni – ez a »fejlődés«. [Ez nyilvánvalóan egy Kernstokra vonatkozó oldalvágás!] Tihanyi megmarad »kezdőnek«, mert ő ma is azt csinálja, amit egyszer elkezdett, megmaradt kezdőnek, mert ő csak egyetlenegyszer kezdett el valamit s ma is azt folytatja. Az ő fejlődése nem olyan szembeszökő, mint másoké, az ő fejlődése nem kifelé tart, a sokfélebe, hanem befelé, az elmélyülésbe, amit egyszer megszerzett, nem hajtja el, hogy holnap az ellenkezőjét csinálja, új eredményeit a régiekre építi rétegesen, semmit fel nem áldozva keresi az egyszerűt –, ha valaha naturalista volt, ma is az, amikor a kompozíciót kereste, a naturalizmusa is benne volt, s a mai szintézisében mind a kettő, illetőleg mind a három, négy és a többi fontos momentuma pályájának: minden képében benne van az egész múltja. Minden képe az ő teljes fejlődéstörténete.”

Fülep tehát – többekkel összhangban – a folyamatos, szerves fejlődést, a következetes építkezést, az elmélyedést, a szintézisteremtést hangsúlyozza. Nem veszi el a mértéket, nem fenntartások nélküli szuperlatívuszokban nyilatkozik, elsősorban Tihanyi művészi szándékait, törekvésének irányát méltányolja: „ő nem »haladja meg« egyes stádiumait az újak kedvéért, hanem valamennyit egyszerre tovább viszi, annak rizikójával, hogy nem tudja szintézisében összeegyeztetni őket. És lehet, hogy nem tudja. De ezt próbálja. Következésképpen – a legkövetkeztetesebben a fiatalabb nemzedékben. [...] Lehetetlenre vállalkozik? Lehet. [...] de mindig a festő nyelvében szólal meg. Abszolút festő: mindenre reagál, ami festői, és semmire sem rezonál, ami nem festői. Stiliztikai hibákkal jó képek, nem a legvégső fokon, de képek, piktúrának a szó ősi értelmében mindig jók – mert minden fokon festő.” Lehet ennél nagyobb dicséretet mondani egy festőről? Ez volna Tihanyi „sárga földig” lehardása?

Fülep egyértelműnek látja Tihanyi művészettörténeti helyét is: „látszólag egy helyben mozgott, jól kidöngölte-taposta a maga történeti helyét. Nem nehéz pontosan körülírni.”

E helymeghatározásakor nem elégedett meg azzal, hogy Tihanyit a Múcsarnok–Nagybánya–Nyolcak koordináta-rendszerébe helyezze el. És nem élt a terminológiai bűvészkedés olcsó eszközeivel sem, nem gondolta, hogy a feladat azzal megoldható, hogy a kubizmus vagy expresszionizmus kifejezést tovább variálva olyan újabb skatulyákat konstruáljon, mint a kubofuturizmus vagy a kuboexpresszionizmus. Konkrétabb jellemzésre és szélesebb történeti perspektíva felvázolására törekedett.

Fülepnek ekkor már rendelkezésére állt az a művészettörténet-filozófiai konstrukció, amelyben igényeinek megfelelően kijelölhette Tihanyi helyét. 1916–18-ban készült ugyanis a „magyar művészet mérlegé”-nek nevezett tanulmány-sorozat, amelyet utóbb könyvként „Magyar művészet” címen publikált, három első fejezete pedig ekkor már meg is jelent a Nyugatban, még a Tihanyi cikk előtt. A mű céljáról utóbb – a könyv előszavában – így vallott Fülep: „elérkezettnek véltem az időt az évadvégi mérleg megkészítésére és az elszámolásra.”<sup>53</sup>

A Tihanyi-cikkben ennek a fejlődésrajznak és értékrendnek a rövid összefoglalását használta fel Fülep arra, hogy kijelölje Tihanyi történeti helyét. Tulajdonképpen csak visszautalt a korábban részletesebben kifejtettekre; így értelmezhetjük ezeket a fordulatokat: „Ismeretes, minő zsákutcába jutott a múlt század piktúrája az impresszionizmus legvégső és legszélő, de szükségszerű fejleményével, a neoimpresszionizmussal. A képből minden anyag kiveszett [...] minden kompo-

<sup>53</sup> Fülep Lajos: Előszó [a Magyar művészet első kiadásához]. (1923) In: Fülep 1998. i. m. 212.

zíción is kizárattott [...] És ismeretes, mint találta meg a piktúra az impresszionizmus hatalmas el-lenszerét Cézanne-ban. Cézanne-nál újra föllép a dolgok anyaga, [...] Cézanne-nál válik az anyag konstituívá a kompozícióra nézve. Az ő anyaga annyira tömény, sűrített, súlyos és minden irány-ban energiát szétlővellő, hogy a belőle formált dolgok már súlyosságuk és energikusságuknál fogva keresik az elhelyezkedést egymással és egymás közt. [...] És Cézanne nyomán megkezdő-dött a hajsza: el a naturalizmustól a kompozíció felé.”

Cézanne szerepe, „hatása” természetesen szóba került Bölöni és mások írásában is, hiszen ez akkor már egy évtizede közhely volt Tihanyival és a Nyolcakkal kapcsolatban, többnyire per-sze csak a felszínes hasonlóságok megállapítása vagy modorosságként való elutasítása szintjén. Már a Nyolcak első kiállításakor szóvá tette például Kernstok: „s Cézanne-ból ugyan mi lett? A leg-több festett citrom.”<sup>54</sup>

Fülep számára Cézanne ennél sokkal többet jelentett, már az első, 1906-os meghatározó nagy élményként megélt találkozás nyomán megfogalmazta: Cézanne „reakció az impresszio-nistákkal szemben; [...] Az anyag szuggerálásában talán Cézanne ki is mondta az utolsó szót.”<sup>55</sup> „Ő az igazi nagy tanítómestere a mai generációnak.”<sup>56</sup> „Közvetlen őse az új fejlődések felé való elindulásnak.”<sup>57</sup> Ezek a gondolatok, ezek az alaptézisek kaptak kulcsszerepet később a „Magyar művészet” történetfilozófiai konstrukciójában, amikor Fülep a festészet helyzetét és soron lévő feladatait vázolta fel: „Cézanne is vég, mint Monet s az impresszionizmus, de egyúttal kezdet is; [...] Benne van az egész múlt, de az egész jövő is. A Cézanne művészetében lappangó lehetőségeket megvalósítani, a megkötöttségből kiszabadítani és kifejleszteni – íme az utána jövők feladata. [...] erre vállalkoztak azok a magyarok, kik a nagybányai naturalizmus és impresszio-nizmus ellen reakciót támasztva nálunk is fölvetették az új kompozíció problémáját. [...] Erre a nemzedékre nagy és súlyos feladat várakozik: a naturalista állapotban némileg megfeneklett és megkésett magyar képrást kell mai hivatásának útjára vinnie és a továbbfejlődésre képessé tennie.”<sup>58</sup>

Ebben a keretben a Nyugat-beli tanulmánynak az a kijelentése, hogy „Tihanyi a Cézanne örökségének egyik részese” – úgy gondolom, egyértelmű elismerést jelent. „Ugyanazzal a prob-lémával viaskodik, amivel mestere és ugyanazon a fokon, ahol az elhagyta. [...] A természet-ből indul ki, mint Cézanne, minden erejével fokozza és feszíti az anyag intenzitását, de igyekszik alája gyúrni a kompozíciós elvnek. A Cézanne-féle problémát nem tisztázta, de fenntartotta mind-máig a maga keménységében és végső harmóniát követelő diszharmonijában. Élő mementő. Ő az igazi ortodox cézanne-ista.”

Azt is érdemként ismeri el Fülep, hogy Tihanyi Kokoschka nyomán próbál továbblépni, Kokoschka törekvését ugyanis egyértelműen pozitívnak tartja: „A cézanne-i fokot áttörni eddig csak egy ponton sikerült: in intenso: az arckép lelkiségében. Példa rá [...] Kokoschka. Ami nála történik, az a hagyományosan tiszta cézanne-i irányzatnak egy fokkal tovább vitele: az ember lel-ki életének differenciáltabb és érzékenyebb megjelenítése. [...] Ez az egyetlen törekvés, amelyet a Cézanne óta támadottak közül Tihanyi igazán magáévá tett. És ezzel pontosan meghatározó-dik Tihanyi helye és szerepe. Ortodox cézanne-ista némi Kokoschkával beoltva.”

Így született meg ez a tömör meghatározás, amelyet később egyértelműen pozitívként,

<sup>54</sup> Kernstok Károly: A kutató művészet. „Az utak elváltak”. A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisz-szhangja. Szöveggyűjtemény II. 1909–1910. Gyűjtötte, vál., szerk., a névmutatót készítette és bev. Tímár Árpád. Budapest – Pécs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Janus Pannonius Múzeum, 2009. 289.

<sup>55</sup> Fülep Lajos: Salon d'Automne. (1906) In: Fülep Lajos: Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908. Szerk., a jegyzete-ket és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988. 324., 325.

<sup>56</sup> Fülep Lajos: Cézanne és Gauguin. (1907) n: Fülep 1988. 356.

<sup>57</sup> Fülep Lajos: Salon d'Automne. (1906) In: Fülep 1988. 324.

<sup>58</sup> Fülep Lajos: Magyar festészet. A jövő felé. (1922) In: Fülep 1998. i. m. 203.

vitathatatlanul érvényesként először Dévényi Iván, majd az utána következő szakirodalom is elfogadott.

Kérdés, hogy ez a határozott megállapítás jelentheti-e azt, hogy Fülep egyszerűen epigonnak tartja Tihanyit? Ő maga nyomban elhárítja ezt az értelmezést: „De ez csak történeti megállapítás. Nem értékítélet.” Érveit ki is fejti: „mindazt, amit Tihanyi Cézanne-ból és Kokoschkából, mondjuk, »átvesz«, egyúttal magából veszi. Vagy ha, mondjuk, nem is mindent, de jórészt és lényegében.” Nincs itt szó tehát epigonságról. Fülep nem azt állítja, hogy Tihanyi utánozza Cézanne-t és Kokoschkát, hogy kész megoldásaikat veszi át, hanem éppen azt hangsúlyozza, hogy Tihanyi történeti helyzetéből következik, hogy ezeket a problémákat kell megoldania. „Az ortodox cézanne-ista és kokoschkista Tihanyira hajlandó volnék a következő paradoxont felállítani: ő Cézanne és Kokoschka nélkül is cézanne-ista és kokoschkista volna. Nem külsőségeiben, nem minden vonásában és talán nem ilyen világosan, de lényegében és alapjában. Szóval. olyan lenne történeti helyzete nélkül is, amilyen történeti helyzete folytán. Ami nála történetileg determinált valami, egyúttal egyéni kvalitás. Őt történeti helyzete pontosan arra a helyre állította, amelynek számára született.”

Ezzel nem kevesebbet mond Fülep, mint azt, hogy Tihanyi megfelel azoknak a kritériumoknak, amelyek a „Magyar művészet” értékrendjét megalapozzák. A megítélés szempontja ott éppen az, hogy a művésznek „van-e olyan művészi-formai problémája, amelyet neki és éppen neki kellett fölvetnie s megoldásán fáradoznia, [...] Vagy a másutt fölvetett és egyetemessé vált problémák megoldásához hozzájárult-e sajátos módon, úgy, hogy ez a hozzájárulás a művészetek közösségére is jelentőséggel bírhat?”<sup>59</sup>

Fülep nem a senkire nem hasonlító, senkire nem emlékeztető, abszolút „eredeti” és a mások által kiküzdött kész eredményeket átvevő, önálló, utánzó epigon szélsőséges kategóriával közelít Tihanyi művészetéhez. Rangját éppen az biztosítja, hogy felismerte és felvállalta a soron lévő, közös megoldandó feladatot, ellentétben például Madarással<sup>60</sup> vagy Munkácsyval,<sup>61</sup> akiket Fülep éppen ezért a mulasztásukért bíralt festészetről szóló összefoglalójában.

Ennyit arról, hogy valóban „tehetségtelen utánzó”-nak minősítette-e Fülep Tihanyit.

A Nyugat-beli cikk további részében Fülep – elfogadva a neki tulajdonított kajánságot, azonosulva az arcképen ábrázolt személyiséggel – sorra veszi a kiállított portrékat, tovább mélyíti, sarkítja a Bölöni adta jellemzéseket, köztük a saját magára vonatkozót is: „Mert én sem vagyok csupán »gőgös és fölényes hidegség«, hanem barokk (általában: Tihanyi minden ízében barokk látású!) Don Quijote, nagy szusszal fölfúvódó, de rögtön lelapuló, a magam gyöngeségét kaján fölényesség mögé rejtő, a profanum vulgust a leleplezéstől féltemben távoltartó, fejét az égbeverő szomorú bölcs-bolond, bráhmín, fakír, szerzetes, lovag és rastaquouère, filozófus, költő, szent és örült – aki mindig nagyot akar, nagy dérral-dúrral beharangoz, de akkor is, amikor a saját festőjéről arcképet ígér, néhány tollvonás után unottan ejti le a kezét és ingerületlenül húzza föl a vállát, oh, nagyon magasra, annak jeléül, hogy mindent áthárít a festőjére, akitől lényegét vette, mert: nem adhatok mást csak mi lényegem.”

<sup>59</sup> Fülep Lajos: Európai művészet és magyar művészet. (1918) In: Fülep 1998. i. m. 90.

<sup>60</sup> „Ha a festő hosszas Párizsban időzése alatt nem Delacroix-t, hanem Delaroche-t és Gallait-t fedezi fel a maga számára, tartja követésre méltónak és követi is, mint pl. Madarász, akkor nincs olyan kedvező társadalmi állapot, nincs az a kitűnő témakör és művészeti jelszó, amelyben és amellyel nálánál gyökeresebben, inkább festővé fejlődhetik, azon a fokon túl, ahol ő megrekedt.” Fülep Lajos: Magyar festészet. (1922) In: Fülep 1998. i. m. 177.

<sup>61</sup> „Művészi útja körülbelül olyanformán határozódott el, mint pl. Madarászé: ő is járt Párizsban, mégpedig a híres 1867-i kiállítás-kor, Courbet-nak egész oeuvre-je, Manet-nak valami 50 képe, a barbizoniak, Rousseau, Corot, Millet művének java követelte az állásfoglalást [...] az akkori jelennek minden izgató, az ifjúságot lázba ejtő kérdése tűzelt a jövő magvait röppítő erős tavaszi levegőben, ott járt ő is benne huszonhárom éves ifjúságával, és azután elment – a zsáner-festegető Knaushoz Düsseldorfba.” Fülep Lajos: Magyar festészet. (1922) In: Fülep 1998. i. m. 183.

Igen, karikírozva, nagyon-nagyon eltúlozva, már-már gyilkos szatíráként ilyenek is lehet látni Fülep Lajost. Lehetséges, hogy ez a „leleplezés”, ez az élve boncolás sértő volna Fülepre nézve? Bizonyára az lenne, ha más mondaná ezeket róla. De ez itt Fülep önjellemezése. Fülep ugyan a Tihanyi alkotta arcképre hárítja a felelősséget, Tihanyi ábrázolja őt ilyenek, de a festmény értelmezése, a jellem megfejtése nem önmagától adódik, azt Fülep bontotta ki, Fülep foglalta szavakba. Itt sincs azonban semmi nyoma annak, hogy Fülep felháborodna a jellemzés élessége miatt, hogy visszatartaná a támadást, a cikk nem azzal zárul, hogy Tihanyi ábrázolását, illetve annak olvasatát alaptalan túlzásnak, sértésnek, rágalomnak, méltatlan karikatúrának tartaná. Sőt, az írás zárómondatát úgy is értelmezhetjük, hogy a jellemzést Fülep kifejezetten „hiteles”-nek tartja.

Lehet bírálni Fülep akármelyik írását, akár tanításának egészét is, el lehet utasítani szemléletét, értékrendjét, megközelítési módszerét, történelemfölfogását, lehet másként látni a művészet történetét, fejlődését, sőt el lehet vetni magát a „fejlődés” gondolatát is. Teljes joggal lehet valakinek az a célja, hogy túllépjön az általa elavultnak tartott gondolatrendszeren, ennek azonban semmiképp sem lehet az az eszköze, hogy a szavak evidens értelmét, a megállapítások eredeti jelentését összefüggésükből kiragadva a szerző szándékával ellentétesen értelmezze. A Tihanyi-cikk Pernecky-féle minősítését tehát teljesen megalapozatlannak, súlyos félreértésnek kell tartanunk.

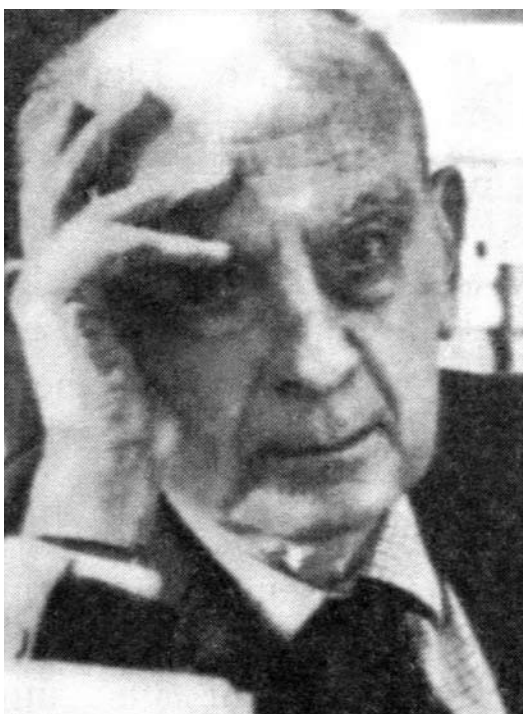
Árpád Tímár:

### “The Portrait, on its Painter”: Lajos Fülep’s Writing on Lajos Tihanyi

The most significant exhibition held over the course of the career of painter Lajos Tihanyi (1885-1938) was organized in October of 1918 in the exhibition space of the journal entitled *Ma* (Today), edited by Lajos Kassák. The show was highly successful and was given unusually widespread attention in the press. One of the most comprehensive and thorough analyses was written by Lajos Fülep, and it was published in the most prestigious journal of the period, *Nyugat* (West). The article was prompted by the fact that Tihanyi had painted a portrait of Fülep, a portrait that was included in the exhibition. Fülep reciprocated by analysing the works in the show. In recent years Géza Pernecky has examined Fülep’s article on several occasions, stressing his opinion that Fülep’s essay was in fact a “malicious article against Tihanyi,” and that Fülep regarded Tihanyi merely as a talentless imitator of Cézanne and Kokoschka. I present a refutation of this view based on a detailed analysis of Fülep’s article.

Markója Csilla

## Hauser Arnold korai, művészeti tárgyú írásai<sup>1</sup>



1. kép. Hauser Arnold. Peter Fischer felvétele alapján,  
KÖH Tudományos Irattár

Hauser Arnold (1892–1978) neve mellett a magyar művészettörténet-írás nagy alakjairól szóló kézikönyvben ez áll: filozófus, művészetszociológus.<sup>2</sup> Ennél egzaktabb meghatározás aligha adható egy olyan ember hivatására, aki egy életen át tartó olvasás és töprengés után, 47 éves korában arra adta a fejét, hogy több ezer oldalas könyvekben szintetizálja mindazt a tudást, elképzelést, gondolatot, melyre a művészet társadalmi beágyazottságával, szociológiai meghatározottságával kapcsolatban jutott. Hauser műveit nyelvek tucatjaira fordították le, művészetszociológiája a világ minden táján nemzedékeknek szolgált egyedüli útmutatásként ebben a 20. században oly fontossá váló diszciplínában. Mégis, amikor rákérdezzünk, miért pont ez, miért pont a szociológiai aspektus vált Hauser számára a legfontosabbá, akkor egy olyan eredettörténethez kell visszalépnünk, amelyek forrásait még idehaza is alig ismerjük.

Hauser egy életre szóló elhivatottságához a motivációt, a nagy témát, saját bevallása szerint is a Lukács körül csoportosuló Vasár-

napi Körben szerezte. Doktori disszertációját, melyet az esztétikai rendszerezés problémáiról írt, az *Athenaeum* című folyóiratban jelentette meg 1918-ban, s Karádi Éva 1980-ban biztos érzékeléssel Mannheim Károly *Lélek és kultúra* című, szintén 1918-as dolgozata mellé tette válogatásában.<sup>3</sup> A két szöveg közötti szinte testvéri viszonyra Hauser Arnold művészettfilozófiájáról szólva Wessely Anna is felhívta a figyelmet: „A két fiatal tudós összekapcsolja tárgya lehetőség-feltételeinek struk-

<sup>1</sup> A publikáció a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>2</sup> Wessely Anna: Hauser Arnold – Az olvasó útja. Hauser Arnold: A művészettörténet filozófiája című művéről. „*Emberek és nem frakkok*.” *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, Meridián, 2007.

<sup>3</sup> *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok.* Összeáll. Karádi Éva, Vezér Erzsébet. Budapest, Gondolat, 1980. 186–202.

turális elemzését és a fenomenológiai leírást. Mindketten hangsúlyozzák e két megközelítési mód szükségességét és összemérhetetlenségét, és olyan átfogó elméleti keret kidolgozására törekednek, amelyben megszorítások nélkül elhelyezhető az eltérő úton nyert univerzális érvényességigényű állítások. A fő nehézséget az jelenti, hogyan hidalható át a távolság az értelemkonstitúció folyamatának két eltérő rekonstrukciója között, ha az értelem az egyikben az objektivációk valamilyen rendszerre vonatkoztatottságának terméke, míg a másikban az objektivációknak az individuumra vonatkozó megragadása során vagy élményében jön létre.<sup>4</sup>

Ez a rendkívül bonyolultnak tűnő állítás tulajdonképpen azt a dichotómiát fogalmazza meg szaknyelven, amit Mannheim az említett szövegében „szubjektív és objektív kultúrának” nevez. Mannheim ezzel kapcsolatos gondolatmenete szinte szó szerint megtalálható Hausernél is: „Az irodalom nem irodalmi művek összessége, a művészet nem művészeti objektumok összegződése, a vallás nem a kultuszszerű aktusok foglalata, a kultúra több, mert más, mint egyes objektivációk halmaza. Itt újból egészen különös törvényszerűségek lépnek fel, amelyeknek kialakulására már nem csak a produkáló egyes, hanem a befogadó és a folytonosságot életben tartó egyesnek belejátszása is fontos. Kultúrobjektummá válván a Werk, még az eredendő távolságánál is nagyobb távolságba jut a lélektől, mert új valósággá lesz.”<sup>5</sup>

Ez foglalkoztatja majd Hausert egy életen át. Az egybeesések azonban nem egyszerűen a Vasárnapi Kör, vagy Lukács integráló erejéről tanúskodnak. Habár Hauser maga is a Vasárnapi Körhöz és kiváltképp Mannheimhez, illetve a mindkettejükre erős hatást gyakorló Zalai Béla rendszerelméleti munkásságához köti a kezdeteket, ezek Hauser életében még korábbra nyúlnak vissza, azokhoz az egyetemi évekhez, amikor az elméleti művében hivatkozott (és szeretettel bírált) szerzőket, Lukácsot, Kantot, Fiedlert egy másik médiumon át megismerte. Az egyetemi évek a Vasárnapi Kört megelőző szellemi fejlődéstörténetére a teljességgel feldolgozatlan források egy nem is kis csoportja vethet fényt. Ez az a közel 80 tudósítás, melyet Hauser az egyetemi évek alatt szűkebb pátriája liberális lapjának, a *Temesvári Hírlap*nak küldött Budapestről, s amelynek létéről egyedül Tímár Árpád e téren is üttörő forrásközlései és bibliográfiája nyomán tudunk. Tímár a 79 cikkből 1983-ban közölt egy fontos, Babitsról szólót az *Irodalomtörténetben*,<sup>6</sup> *A Szellemről* szóló recenziót a *Fülep Lajos emlékkönyvben*,<sup>7</sup> s három művészeti tárgyút a bibliográfiája mellékletében,<sup>8</sup> továbbá számos, a Nyolcak művészcsoporthoz vonatkozó részletet a 2009-ben megjelent, három kötetes, *Az utak elváltak* című forrásgyűjteménye 3. kötetében.<sup>9</sup> Összességében Hauser korai írásai kevésbé hozzáférhetőek maradtak a kutatás számára, mindmáig hiányzik az átfogó, az írók összességét közlő szövegkiadás. Hauser kritikáiból pedig arra derül fény, hogy az egyedül mű és a lehetséges normatív vonatkoztatási rendszerek szembenállásának, a szingularitás és az esztétikai rendszerezés a kanti transzcendentális formaproblémán átszűrte, azon keresztül látott kérdése Hausert már igen korán, tanulmányai első éveiben érdekelni kezdte, s hogy ez az érdeklődés nem független az akkor lezajlott képzőművészeti eseményektől, konkrétan a Nyolcak művészcsoporthoz forradalminak számító fellépésétől. A szövegszerűen is kimutatható egyezések Kernstok és Lukács programírásaival (melyeknek újszerű összefüggéseire vagy éppen ezek hiányára Tímár

<sup>4</sup> Wessely Anna: Hauser Arnold – Az olvasó útja. Hauser Arnold: A művészettörténet filozófiája című művéről. *„Emberek és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai.* 2007. i. m. 299.

<sup>5</sup> *A Vasárnapi Kör* 1980. i. m. 192.

<sup>6</sup> Tímár Árpád: Hauser Arnold Babits Mihályról. *Irodalomtörténet*, 65. 1983. 915–919.

<sup>7</sup> *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikk, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról.* Vál., szerk., a jegyzeteket és a bibliográfiát összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1985. 21–22.

<sup>8</sup> Tímár Árpád: Hauser Arnold pályakezdése. *Ars Hungarica*, 2, 1974, 1. 191–204.

<sup>9</sup> *„Az utak elváltak”. A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény.* I–III. 1901–1912. Gyűjtötte, vál., szerk., a névmutatót készítette és bev. Tímár Árpád. Budapest – Pécs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Janus Pannonius Múzeum, 2009.

Árpád legutóbb, a Nyolcak konferencián mutatott rá<sup>10</sup>), a „dolgok lényegére” történő hivatkozás megalapozta Hauser problémalátását. A képzőművészet felől érkező impulzusok mellett gyakorlatilag feldolgozatlan az egyetemen tanító Alexander Bernát hatása, pedig ez a befolyás nem csupán a (neo)kantianus alapoknál jelentkezett Hauser korai írásaiban, és végső soron a pályájára nézvést perdöntő módon, hanem a színházzal való foglalatosságában, Reinhardt-tal kapcsolatos nézeteinek kialakulásában is, mely tárgyban erőteljes vitába keveredett a Nyolcak körül is bábáskodó művészeti kritikussal, Feleky Gézával. Az ifjúkori írások egy olyan gondolkodót mutatnak, aki már diákként is bámulatosan pontosan tájékozódott, biztos érzékkel és ítélőképességgel kiválasztva azokat a szellemi elődöket és felismerve azokat a progresszív szellemi történéseket és áramlatokat, amelyekhez aztán egy életen át kapcsolódhatott. Ízlésbiztonsága, és választott mestereivel és szellemi példaképeivel való összetett, sokszor polémikus viszonya meghatározó maradt a periódus végéig, amit az 1918-as esztétikai, művészetfilozófiai tárgyú doktori disszertáció határol, mivel ez a mű mintegy összefoglalja, összegzi a fiatal Hausert ért szellemi hatásokat.

Mai ismereteink szerint Hauser Arnold első írása Magyarországon 1911-ben, az utolsó 1918-ban jelent meg. A következő publikáció már angol nyelven látott napvilágot 1951-ben, s egyből világhírt szerzett alkotójának. Közben eltelt 33 év, lényegében csupán készülődéssel, érlelődéssel, olvasással. E szokatlanul hosszú pauza formájában jelentkező drámai törés természetéből is többet megérthetünk, ha az ifjúkori írások mentén visszalépünk egy páratlan szellemi fejlődéstörténet kezdeteihez, melyek a Vasárnapi Kör megalakulása előtti időkbe vezetnek.

Egyes vélemények szerint a magyar filozófia hozzájárulását az egyetemeshez a szociológiai aspektusban kellene keresnünk: „a magyar filozófiából valóban hiányoznak azok a jellegzetes, problémalátásukban, illetve megoldásaikban eredeti vonulatok, amelyek olyasféle címkékké alakíthatók lennének, mint a »brit empirizmus« vagy a »német idealizmus«. Azonban ha kicsit mélyebbre tekintünk, akkor azonosíthatóvá válik a magyar filozófiai gondolkodásnak egy olyan jellegzetessége, amelynek szempontjából az egyébként gyökértelennek és izoláltnak tűnő teljesítmények egységes eszmetörténeti narratívába rendezhetők. Ez a jellegzetesség a szociológizáló szemléletmód érvényesülése – vagy legalábbis jelentős befolyása. [...] Ebben a közép-európai történelemre oly jellemző zaklatott politikai légkörben aligha meglepő, hogy a sürgető társadalmi-politikai problémák felé komolyabb elméleti érdeklődés fordult, mint a gyakorlati szempontból irreleváns vagy csupán közvetett relevanciájú kérdések felé, s érthetővé teszi a »kontemplatív osztrákok« és »aktivista magyarok« eszmetörténeti szembeállítását is. A társadalmi és politikai kérdések iránt meglévő eleve felfokozott érdeklődés ilyenformán mintegy előkészíti a talajt a magyar filozófia szociológizáló szemléletmódjának kibontakozásához. [...] Lukács ugyanakkor nem csak mint a szociológizáló megközelítés első jelentős alkotásainak szerzője, hanem mint annak a közösségnek a motorja is említést érdemel, amelyből a szociológizáló hagyomány kibontakozott: a Vasárnapi Körben zajló viták és az ennek tagjaiból álló Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában elhangzó előadások jelentették az első lépéseket afelé, hogy e megközelítésmód hagyománnyá szélesedjen. [...] Mannheim az egyes ismeretelméletek közös érdeklődési pontjának »az ismeret előfeltételeinek kérdését« látja, szembeállítva azt az ismeret »mivoltának« kérdésével, s ebben az értelemben saját vizsgálódása *metaszinten* ugyancsak ismeretelméleti természetű: az episztemológiai ismeret lehetőségének feltételeire vonatkozik. [...] Ez a metasztintú érdeklődés Zalai Béla hatását mutatja, aki korai, 1915-ben bekövetkező halálát megelőzően a »rendszerek általános elméletének« kidolgozásán fáradozott, s munkája nem csak Mannheimre gyakorolt kimutatható hatást, hanem Hauser Arnoldra is, akinek ugyancsak 1918-ban jelent meg az esztétikai rendszerezéssel foglalkozó tanulmánya, melyben az esztétika és a művészetelmélet között

<sup>10</sup> Tímár Árpád: Lukács György és a Nyolcak. *Enigma*, 16. No 59. 2011. 52–65.

vont distinkció előrevetíti azt, ahogyan Hauser később művészetszociológia és esztétika között tesz különbséget: esztétikai szempont ebben az értelemben a műalkotás *qua* műalkotás fogalmából következő és ezért immanens tulajdonságaira figyel, míg teoretikus és szociológiai szempontból a műalkotás esztétikaihoz képest külsődleges meghatározottságai vizsgálhatók. Hauser műve – noha igazán csak az 1940-es évektől kezd megformálódni – már megérthető e szociologizáló iskola belső fejlődésének eredményeként, amely alapvetően Lukács és főleg Mannheim hatása alatt fejlődött. [...] Hauser életműve e szociologizáló iskola alkalmasint legtermékenyebb vonulatához, jelesül a művészetfilozófiai és -történeti vonulathoz tartozik, melyhez például Balázs Béla (1924; 1930) filmelméleti munkái is, vagy Tolnay Károly (1977) tanulmánya, amely Michelangelo alkotásaiban kimutatható ideológiai tartalmak rekonstrukciójára és azok eszmetörténeti gyökereinek feltárására összpontosít, vagy Antal Frigyesnek (1947) a firenzei festészet társadalmi beágyazottságáról szóló marxi ihletettséggű tanulmánya, amely az alkotások esztétikai különbségeit eltérő világképek tükröződésére vezeti vissza – és a sor hosszan folytatható volna.<sup>11</sup> Amikor a magyar modernizmus esetében a francia és német hatásokra, a kulturális transzfer, a fordítás, a konverzió problémáira kérdezzük rá, akkor világosan látnunk kell, hogy – függetlenül attól, hogy a magyar filozófia kísérletei mennyire hozhatók közös nevezőre – a szociológiai aspektus a képzőművészek esetében abban is jelentkezik, hogy műveik, noha az átvételek nyomán a francia művészeti törekvések, a francia modernizmus alapvető immanenciáját, önreferencialitását kellene tükrözzék, mindvégig megőrzik, fenntartják a külső nézőpont, a külső referencia meglétét. Ez a törés vagy hasadás az, ami a magyar modernizmust oly mélyen megkülönbözteti a centrális helyzetben lévő franciától, egyben ez adja sajátos ízét, zamátát is. A fiatal Hauser egyenesen a töréspontra lát, amikor az egyedi mű és a vele szemben álló, ugyanakkor azt magában foglaló, de az egyes művek együttesére deduktív módon nem visszavezethető normatív esztétikai rendszer megértésén fáradozik. A franciák számára a „Werk” azért nem lesz probléma, mert az izoláció a saját hagyományaikban szervesen fejlődő összetett eljárásrendek és műveletsorok értelmében, amihez visszanyúlnak, amire hivatkoznak, belső, művészeti természetű, immanens probléma. Cézanne és követői művészetében a háttérbe szorul a szociológiai aspektus. A magyar modernizmus úttörői, a Nyolcak művei mintha nem organikusán, belülről kifelé, hanem kívülről befelé lennének megcsinálva, s ezt a különbséget, ezt a hasadást a hazai művészet természetében a diák Hauser nem csupán észreveszi, hanem azonnal, kritikusán reflektálja is.

Hauser Arnold pályakezdéséről, ifjúkoráról igen keveset tudunk, amit tudunk, azt Tímár Árpád már említett forrásközléseinek tömör előszavaiból, illetve Szekernyés János megkerülhetetlen életrajzi tanulmányából ismerjük.<sup>12</sup> Ő forrásként Endre Károlyra hivatkozik, aki a temesvári Gyár városban, Hauser szülőházában, a Bega-híd szomszédságában levő egykori Erfeld-házban lakott, ismerte Hauser szüleit, a „kispénzű zsidó szőrmekereskedőket” és testvéreit, egy fiút és egy lányt, s aki később, hűséges barátként Budapestre is követte Hausert, akivel együtt béreltek szobát a Ráday utcában. Együtt jártak még Temesvárott a gyárvárosi elemi iskolába, ahonnét Hauser a hírneves temesvári főreáliskolába került. Iskolaéveiről, kiváló tanáiról részletesen beszámol Szekernyés, külön megemlékezve Wälder Jánosról,<sup>13</sup> az iskola rajztanáráról, aki többek között az iskola dísztermét saját festményeivel dekorálta. Már igen korán művészettörténetet is hallgatott, valószínűleg jelentős szerepet játszott a képzőművészet felé fordulásában az a művészettörténeti előadássorozat, melyet Perényi Adolf és Farkas János 200 diaposzítív levetítésével kísérve

<sup>11</sup> Demeter Tamás: A magyar filozófia szociologizáló hagyománya. *Világosság*, 48, 2007, 4. 8–11.

<sup>12</sup> Szekernyés János: Hauser Arnold indulása. *Korunk*, 38, 1979, 3. 168–194.

<sup>13</sup> Wälder János (1854–1902) festő. 1873-ig Bécsben, majd Münchenben tanult. 1876-ban állami ösztöndíjjal Párizsban tanult. Visszatérve Pestre a József Műegyetemen szabadkézi rajtot tanított, majd 1877-ben rajztanárrá nevezték ki Temesvárra.

tartottak az építészet, a festészet és a szobrászat egyetemes fejlődéséről. A főreáliskola dísztermében, mely a város irodalmi egyesületének is otthont adott, képzőművészeti kiállításokat és vásárokat is rendeztek. Szekernyés mindazonáltal az 1902-ben az iskola kötelékébe lépő gyermek Hauser fejlődésében a legnagyobb szerepet magyartanárának, a haladó szellemű, felvilágosult, tájékozott Kunfi Zsigmondnak tulajdonítja. Kunfi maga is sokat publikált abba a *Temesvári Hírlap*ba, melyben Hauser publicistává és művészetkritikussá érik. Pályájuk később még egyszer összetalálkozott, amikor Hauser a Tanácsköztársaság idején éppen egykori tanítómestere vezetésével dolgozott a Közoktatásügyi Népbiztosságon. Kunfi Marxot fordított és publikált a *Pester Lloyd* mellett a *Husadik Század* című folyóiratban is, társadalmi és szociális problémák iránti érzékenységét átadva így nem csupán temesvári tanítványainak, de a szélesebb, budapesti értelmiségi közönségnek is.

1907-ben a szabadlíceumi előadásorozat keretében Hauser újra művészettörténeti tárgyú előadásokat hallgathatott, Nyári Sándor a preraffaelitákról és a cinquecentóról, Dr. Beyer Jenő az egyiptomi művészetről, Feszty Árpád pedig a festőművészet problémáiról beszélt. A dolog érdekessége, hogy Hauser néhány évvel később, konzervativizmusa miatt ádázul támadta a köztisztletnek örvendő festőművészt a *Temesvári Hírlap* hasábjain, ami, szűkebb pátériája konzervatív műértőt tekintve nem kis bátorságra, s a lap részéről komoly liberalizmusra vall. Egy másik tanára, Schill Fülöp az önképzőkori és szavalókori tevékenységbe vonta be az ifjú Hausert, aki talán az itt elért sikerektől sem függetlenül színészi pályára szeretett volna lépni.

Hauser 1910-ben jelesen érettségizett és azonnal Budapestre utazott, ahol beiratkozott a Színművészeti Akadémiára. A budapesti Nemzeti Színház több Shakespeare-előadásában is statisztált, innét tehát mély elkötelezettsége a színház, különösképp Shakespeare iránt, aki ifjúkori írásainak kimeríthetetlen lelkesedéssel kezelt tárgyává válik, a műveit színpadra állító rendezőkkel egyetemben. 1911-ben, budapesti egyetemi tanulmányai idején kezdte meg az akkor Pogány Mihály szerkesztésében megjelenő *Temesvári Hírlap* tudósítását a budapesti kulturális eseményekről. Színházi és képzőművészeti kritikák mellett hangverseny-tudósítások, könyvbírálatok, jegyzetek, kisesszék, interjúk jelzik az ifjú Hauser érdeklődésének főbb irányait, Shakespeare, Max Reinhardt, Strindberg és Beethoven mellett témái lesznek kora képzőművészei is, a műcsarnoki festők éppúgy, mint azok, akik mellett az első pillanattól fogva lelkesen kiáll, és akiknek a hírére Temesvárig röpi: a Nyolcak tagjai, különösen Kernstok Károly, de rajtuk kívül Rippl-Rónai, Vaszary is.

Már rögtön az első ismert, Rippl-Rónairól írott kritikájában olyan gondolatokat fogalmaz meg, amelyek igen közel kerülnek a Kernstok híres programbeszédében foglaltakhoz. Az 1910-ben a *Nyugat*ban is megjelent szövegben így beszél Kernstok a természetfelfogás változásairól: „Képeink előtt, előttünk, de mögöttünk is, különösen a természetet vagdoszták a fejünkhöz. A természet, bizony az van. De azok az argumentumok, amelyekkel a fejünkhöz vagdosztak, azok nincsenek. A természet nem ilyen – mondják – a természet más, a természetben nincsenek ilyen emberek; a természet az természetes; ez volt a főargumentum. Nagyon hamar felejtene azok az urak. Hisz még egy generáció sem múlt el azóta, amikor a természetes természetnek nem volt perspektívája, amikor a távoli hegyeket senki sem látta kéknek, amikor az árnyék fekete volt, a természet rajza együgyűbb volt a rossz fotográfiánál, amikor a természetes természet barna volt, amikor a fák nem voltak zöldek, amikor a természetet nem volt szabad nagy megjelenésében is festeni, amikor még nem ők védték a tradíciókat. A természet, oh az oly türelmes, nemcsak azt tűri el, hogy leleljen, de még az ellen sincs kifogása, hogy különböző iskolák kisajátítsák. Tény pedig, hogy nézni a természetet az iskolák tanították. Tanították foltokban, a széles, a lapos természetet és a hegyesen, a vonalkásan látottat; a folt-embert, a sík fát, a kígyózó blúzokat s még sok minden-

féle »mást«.<sup>14</sup> Hauser érvelése 1911-ben így hangzik: „Minden igazi festő a természetből indult ki, de mindegyiknek más lévén a természet, az emberek képeik révén minden időben mást értettek a »természetes« alatt. Volt idő, mikor a perspektíva nélküli táj vagy a három részre beosztott tér s a háttér ködös homályába vesző kék hegyek feleltek meg a »természetes« fogalmának. Majd a mindennapi »élet«-ből vett »témák« voltak természetesek. Azután a fű és hajszalak fotográfiaja lett a »természetes« természet. És a közönség nagy része még mindig jobban szereti a képekben a novellisztikus tárgyakat, mint a festőit. Még mindig nem értik, hogy mindegy, legyen az káposztafej vagy emberfej, csak jól legyen megfestve. A festett fotográfiát is még mindig nagyon szeretik. Márpedig a legszigorúbb naturalizmus jegyében született festészet már technika okokból sem válhatik soha tökéletessé. Még a színpadi művészetnél is, ahol a naturalizmus a legtovább tartotta fenn magát, észreveszik már lassankint, hogy ez, az élet naturalisztikusan hű visszaadására való törekvés nem lehet továbbra is vezérelv. Egyszerűen, mert nem lehet a végére járni.<sup>15</sup> Erre a „végszóra” ugyancsak ráismerünk Kernstoknál: „Ha valaki olyannak akarja megfesteni, amilyen ott a természetben, no azt ugyan sohasem fogja megcsinálhatni, a már említett véges anyagok miatt. Ha pedig valaki megelégedve a rája tett impresszióval festi, úgy az könnyelműen eldobott magától olyan segítséget, amellyel közelebb jutott volna a megoldáshoz.”<sup>16</sup> Nem csupán a szövetség szerű egyezések, a „kék hegyek” és a festett „fotográfia” emlegetése, vagy a matéria „végsége” mint argumentum valószínűsíti, hogy Hauser ismerte a Kernstok-szöveget. Abban a lényegi momentumban egyezik meg a felfogásuk, amivel Kernstok zárja ezt a minden szempontból elhíresült szöveget: „A művész nem lehet a természet tükre; hanem igenis, amely mértékben tudott a természetből új értékeket hozni, ez igenis tükre az ő intellektusának. Az előidézett szociális visszahatás pedig korának értelmi nivóját adja.”<sup>17</sup> Hauser Kernstoknak ezt az alapelvét egyből filozófiai távlatokba helyezi, amikor kedves Kantját is idecitolja: „Minden korszakalkotó festőnek más lesz a természet, mert egyénien új lesz a meglátása, mely szerint a természet szemléletét nyeri. S tulajdonképpen csak akkor látta meg igazán és önállóan, ha másképp látta, mint minden előtte élt festő. S hogy ezek a meglátások különbözők lesznek, ez nem szolgáltat okot arra a vitára, hogy melyik igazabb. Mindegyiké, ha a természetnek a legkülönbözőbben felfogott képét adja is, jó és igaz, ha a sajátja, ha őszinte, s ha valami igazat és értékeset ad emberlelkéből. Hiszen már Kant nagy világszemléleti elvénél fogva is mindenkinek tulajdonképpen másként kellene látnia a természetet. S hogy egy-egy korban mégis általában egyformán látjuk, ezt csak az magyarázhatja meg, hogy az illető kor egy nagy és igaz természetmeglátója (vagy talán inkább a kor tulajdonképpeni természetlátásának egy finom megérzője) tanított meg egyformán látnunk a természetet (azaz a másik feltevés szerint tudatossá tette a mi, már eleve meglévő lelki diszpozíciókat a természettel szemben).”<sup>18</sup> A kezdetektől tudatosan vállalt antiimpresszionizmusa előkészíti a Vasárnapi Körhöz egyetemi társa, Mannheim révén csatlakozó Hauser fogékonyságát Lukács, Simmel, Rickert, Fiedler tanaira. Már ezekben a kis tudósításokban rendre filozófusok neveibe botlunk, legelsőként is Kantéba, akinek filozófiájához való

<sup>14</sup> Kernstok Károly: A kutató művészet. *Nyugat*, 1910. január 16. no. 2. 95–99. Újraközölve: „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény.* II. 1911–1912. Gyűjtötte, válogatta, szerkesztette, a névmutatót készítette és bev.: Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. 289.

<sup>15</sup> Hauser Arnold: Rippl-Rónai József retrospektív kiállítása a Művészházban. *Temesvári Hírlap*, 1911. április 12. 1–2. Utánközlés: „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény.* III. 1911–1912. Gyűjtötte, válogatta, szerkesztette, a névmutatót készítette és bev.: Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. 90–91.

<sup>16</sup> Kernstok 1910. i. m. 291.

<sup>17</sup> Uo., 292.

<sup>18</sup> Hauser Arnold: Rippl-Rónai József retrospektív kiállítása a Művészházban. *Temesvári Hírlap*, 1911. április 12. 1–2. Utánközlés: „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény.* III. 1911–1912. Gyűjtötte, válogatta, szerkesztette, a névmutatót készítette és bev.: Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. 91.

visszatérést, a Kant-redivivust a fiatal Hauser mindennél fontosabbnak tartja. Arról, hogy Hauser miért hagyott fel színészi tanulmányaival és hogyan került a budapesti bölcsészkarra, egyelőre nem sokat tudunk. Német–francia szakra iratkozott be, de egészen biztosra vehető, hogy aztán filozófia szakon végzett tanulmányokat, s ott Alexander Bernátot hallgatta, akinek lapjában, az *Athenaeumban* tette közzé doktori disszertációját, s akinek Filozófiai Társaságába 1915-ben, a Vasárnapi Kör alapító évében be is lépett.

Talán nem tévedek, ha a temesvári folyóirat-publikációkban, s így Hauser pályakezdésében a legnagyobb hatást ennek a kiemelkedő szervezőnek és tanárszemélyiségnek tulajdonítom, aki – Böhm Károly mellett – főszerepet vitt a magyar filozófia intézményrendszerének megalapításában. Gaál Gábor – aki 1911 őszétől a budapesti tudományegyetem bölcsészkarának latin–magyar szakos hallgatójaként látogatta óráit – a *Korunk* című folyóirat nekrológiájában így méltatta Alexander munkásságát: „A filozófia gondolata valóban a legnehezebben népszerűsíthető, mert amint kifejtik eredeti szabatos fogalmazásának burkából, az a veszedelem fenyegeti, hogy meghamisítódik. S bizonyos ellenállás is mutatkozik a közvélemény részéről, azt a kényelmes jelszót hangoztatva, hogy a filozófia nem magyar embernek való, a magyar ember hagyományos józan-sága ellentmond a filozófusok »németes« homályának és gyakorlati érdek nélküli légi eszmélkedésének. Ebben a légkörben kezd dolgozni Alexander Bernát. Nagy tudományos felkészültséggel kezd a kor legkitűnőbb akkori német filozófusainak lábainál, első nagy tudományos munkája mindjárt Kant életéről és egyéniségéről szól, amely tanulmánya nagy feltűnést kelt. [...] Egyetemi előadásai – a filozófia bármely területéről szóljon is – mindig nagy hallgatóságot vonzanak, sőt, egyetemen kívüli körökben is híre megy gyorsan, olyannyira, hogy számtalan érdeklődő ül be az előadásaira. Kitűnő előadói képességének köszönhetően mindenféle kultúraterjesztő szervezet boldog, ha megnyerheti saját szószólójának, mert minden előadására valósággal tódul az érdeklődő közönség. A filozófia népszerűsítésére megalapítja a »Filozófiai Írók Tára« című vállalkozást, melynek példátlan hatása van saját korában a filozófiai eszmék terjesztésében hazánkban. Kitűnő érzékkel találja meg ennek az egyedül helyes módját: nem a természettudományokban máig divatos ún. »hígító« módszerrel fog neki, mely a tudományt leszorítja a laikus színvonalára, hanem a filozófia klasszikusait viszi az olvasó elé, gondos és szakértő fordításokban, megfelelő magyarázatokkal és jegyzetekkel ellátva. Ebben a munkában ifjúkori barátja, Bánóczy József a munkatársa. Ráadásul ez a vállalkozás az olvasóközönség előtt is jól prosperál, sőt, megesik az a csoda is, hogy például Kant nagy műve, *A tiszta ész kritikája* kettejük magyar fordításában két kiadásban is elfogy, és az utána következő klasszikus filozófusok is mind megtalálják közönségüket. [...] Mikor a fiatal Alexander Bernát a múlt század hetvenes éveiben sorra járta Európa akkor vezető filozófiai katedrájú egyetemeit, mindenütt a Hegel utáni kor sivár materializmusának izgalmai zengtek. [...] Ebben a terméketlen viharban Albert Lange materializmus ellen írt nagy hatású könyve, Hermann Lotze tanításai azok az első nagy impressziók, melyek a fiatal Alexander Bernátot érik. [...] Ezeket az első nyomokat nem töröli ki belőle később sem az idő, illetve az idő későbbi, pozitívista hajlamokat sejtő filozófiai rendszerkísérletei, mint a spekulatív idealizmus és a természettudományok közötti hídrendszerek, majd Wundt szintézise s főleg az új kantiánus mozgalom. Sőt épp az új kantiánus mozgalom az, mely végleg elhatárolja érdeklődéseinek körét s a Kant interpretáción keresztül kialakítja benne a filozófiai értelmező, tisztázó, a filozófia történetét író gondolkodót, az újabb kori bölcsele e sajátos típusát, aki bizonyos értelemben állandóan együtt haladt korával, megtalálva mindenkor annak rendszer kísérleteivel az összekötő kapcsolatot a filozófiai bíráló immanenciájának eszméjén keresztül.”<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Gaál Gábor: Alexander Bernát (1850–1927). *Korunk*, 2. 1927. 796–798. – Gaál Gábor és Hauser feltehetően ismerték egymást. Egyidőben jártak a budapesti egyetemre, s mindketten látogatói voltak Alexander s Riedl Frigyes óráinak. Gaál a Tanácsköztársaság kikiáltása után Lukács György munkatársa volt a Közművelődési Népbizottságon, mint a tankönyvszerkesztő bizottság, majd a szocializált színházak referense; itt volt oktatásügyi előadó ugyanakkor Hauser is.

Alexander Bernát pályájának a tanítvány tollából való ismertetése azért is tanulságos, mert világgossá válik, hogy már pályatársai felmérték szerepét a neokantiánus fordulatban. Alexander azonban nem csupán a filozófiai irodalom hazai népszerűsítésében járt az élen, hanem a színkritika terén végzett munkássága is jelentős. 1902-es Shakespeare-tanulmánya meghatározó, amiképpen a franciára és németre is lefordított esztétikai tárgyú tanulmánykötete, a *Művészet, a művészet értékéről, a művészeti nevelésről*. Az ifjú Hauser számára, aki, ne feledjük el, színésznek készült, Kant mellett rendkívül fontos lehetett Diderot is, a *Színészparadoxon*, melynek egyes gondolatmeneteit világosan fel lehet ismerni a Reinhardtól írott kritikákban, márpedig Diderot alpművét szintén Alexander Bernát fordítja le, 1900-ban, és éppen Hauser kritikusi működésének kezdeti évszámától, 1911-től kezdve lesz Alexander Bernát a Nemzeti Színház drámabíráló bizottságának tagja. De nem csak ez köti Hauser tanárát a színházhoz: Alexander évtizedeken át rendszeresen írt színkritikákat a *Budapesti Hirlapba*, Alfa álnéven.<sup>20</sup> Ami a Kanttal kapcsolatos vizsgálódásokat illeti, a doktori disszertációjában nem kevesebbet, mint Kant a transzcendentális formákkal kapcsolatos antinómiájának feloldását célul maga elé tűző Hauser a nagy filozófus-előd iránti elkötelezett érdeklődését is valószínűleg Alexander Bernátnak köszönheti, aki különben a Lukács-házba is bejáratos volt, sőt, intenzív levelezésben is állt Lukács mellett Füleppel is. Alexander Bernát neokantiánizmusról elmondható: „Noha semmiképp sem ortodox neokantiánus, meghatározó szerepet vállal a hazai Kant-recepcióban. Lipcsében megvédett doktori értekezését *A tiszta ész kritikája* legbonyolultabb fejezetének, a kategóriák transzcendentális dedukciójának szenteli. Kant-életrajza – ennek sajnos csupán első kötete készül el – a legelső modern magyar filozófiatörténeti monográfia. Kant-fordításaival alapvetően járul hozzá a magyar filozófiai műnyelv megszilárdításához. [...] A tízes évek második felének Athenaeuma tényleg a korszak teljesítményeinek hű tükrévé válik. Irányzatok? Itt van minden, ami a pozitívizmus hegemoniájának századfordulós megszűntével kialakuló – antipozitivistá »újidealizmus« áramlatai közül lényeges. A neokantiánus és életfilozófiai irányok különféle változataival, a bolzanói logikával, a meinongi tárgyelmelettel, a husserli fenomenológiával. Szerzők? Hasonlóképp itt van mindenki, aki az »újidealizmus« áramlatainak recepciójában igazán eredetit alkot. A lapban legalább posztumusz megjelenő értékfilozófus Böhm Károllyal, a pozitivistá korszaka után és logikai idealista korszaka előtt lévő Pauler Ákossal, a kantiánus esztétikáján dolgozó fiatal Lukács Györggyel. Idegenben töltött éveit lezárva előbb középiskolai irodalomtanár, majd a Színiakadémián dramaturgiát, a Műgyetemen esztétikát és művelődéstörténetet tanít, hogy végül a bölcsészkar professzoraként filozófiatörténetet és filozófiai propedeutikát adjon elő. Igazi sztárelőadó: kurzusait gyakran az egyetem nagy kupolatermében kell tartania, péntek délelőtti szabadegyetemi előadásain olykor ezer hallgató is előfordul, a Nemzeti Színházba és a Nemzeti Múzeumba hirdetett Shakespeare-előadásai társadalmi eseményeknek számítanak. Mint tanítványai beszámolnak róla, szabadon ad elő, bármiféle segédeszköz nélkül, gondolatnak és szónak egyaránt szuverén uraként. Előadása a legkevésbé sem szónokias, a beszélgetést idézi inkább, közvetlenül, formaságok nélkül, mindig szigorúan a tárgynál maradván. Elragadóan világosan beszél, a legelvontabb filozófiai elméleteket is szemléletessé téve, a legezoterikusabb bölcseleti gondolatokat is élővé varázsolva. Lenyűgöző szómágus és elbűvölő gondolatzsonglór: a századelő meghatározó tanáregyenisége.”<sup>21</sup>

A temesvári tudósításokban Hauser még feltétel nélkül szorgalmazza a Kanthoz való viszonzatérést, de doktori disszertációjában – melynek témáját valószínűleg Alexander Bernáttól kapta – megpróbál elszakadni Kanttól, sőt, ami még érdekesebb, az akkor rá elemi benyomást tévő

<sup>20</sup> Az információt Tímár Árpád osztotta meg velem, ezúton is köszönöm figyelmességét.

<sup>21</sup> Perecz László: A filozófiai gondolat fényénél. Százötven éve született Alexander Bernát. *Magyar Tudomány*, 108. 2000. 483–493. – Id. még: Perecz László: Böhm és Alexander a „nemzeti filozófiáról”. Fejezet a magyar neokantiánizmus történetéből. *Világosság*, 46, 2005, 2/3. 113–119.

Lukácstól is. Mestereivel való számvetése világosan mutatja, milyen jelentősége volt számára is az izolált mű, a *Werk* és az azt magában foglaló kontextus problematikájának, ám ezt ő rendszerelméleti szempontból közelítette meg, felállítva az esztétikai nívók négyosztatú rendszerét, mely magyarázattal szolgálhat a kategóriák összeegyeztethetlenségére, funkcionálisan eltérő természetére. Bár a rendszerezés totalizáló vágya Hausernél mindvégig megmarad, később figyelmét mindinkább a *Werk* kontextusára, a befogadásra, a szociológiai szempontból felmérhető közegre, a tágabb értelemben vett *Leben* felé fordítja. Novák Zoltán szerint Hauser álláspontja a doktori disszertációban ortodox kantianus álláspont, amelynek révén Hauser csupán tudatosítani volt képes a kanti felfogásban levő ellentmondásokat. „Hauser nem oldja meg az esztétikai szféra lényegének a felfogásában is jelenlévő kanti antinómiát – a transzcendentális forma és az esztétikai ítéletek szinguláris volta közötti ellentmondást. Hauser úgy fogadja el Fiedler és Lukács törekvését ezen antinómia megoldásaként, hogy nem ért velük egyet.” Novák szerint Hauser elutasítja Lukács a vasárnapi időkben kifejtett elméleti tevékenysége lényegét, az esztétikai szféra normatív élményként való felfogását, melyet Lukács a heidelbergi esztétikája az „Alany és a tárgy viszonya az esztétikában” című fejezetében fejtett ki.<sup>22</sup>

Érdekes, hogy Hauser már *A Szellem* című folyóiratról írt recenziójában is kritikusként mutatkozik az akkor még csak csírájában létező kör legfőbb alapvetéseivel szemben, s már akkor is Kant az érvelés sarkalatos pontja: „Egy új metafizikára van szükségünk – mondják ők. Lehet, de a XIX. század után talán már nem vagyunk eléggé naivak hozzá. Lehetősége mindenestre attól függ, hogy milyen lesz ez a metafizika; ha mottójuknak megfelelően, a Kant értelmében való lesz, akkor nem lőnek majd túl a célon. És így törekvésük még csak nem is lesz haszontalan, mert ismét dokumentálni fogja annak, az eléggé nem hangoztatható jelszónak a jogosultságát, melyet már annyiszor kiáltottak el figyelmeztetően, útmutatóan, sőt fenyegetően is, s melyet ma is nagyon üdvös elkiáltani: »Vissza Kanthoz!« [...] A »Szellem« olvasása közben gyakran azt éreztem, hogy ez inkább művészet, mint bármi más. Mert ezek az írások körülbelül ezt mondják: tudjuk, hogy a mi kérdéseinkre nincs felelet, tudjuk, hogy a mi vágyainknak nem lehet kielégülése; de vágyunk magáért a vágyért, magáért a gesztusért. Az eszméknek ez az önmagukértvalósága (a tudomány sohasem önmagukértvaló), törekvéseiknek ezen hiabavalósága, de talán ezen írások formája is (amely azonban nem a jól »megirott«-ságukban gyökerezik) üti rá erre a filozófiára a művészet jellegét. Különösen Fülep Lajos és Lukács György cikkeire vonatkozik mindez. És csak abban van a hiba, hogy írásaik nem essayk (ez lenne a művészi forma) akarnak lenni, hanem a művészet vitális kérdéseinek tisztán *filozófiai* szempontokból való vizsgálásai. Mert filozófiának nem egészen becsületeselek ezek. Elméleteiket tisztán a művészi forma (nem a külső formáról van szó) kedvéért építik fel és ezen forma szépségének kedvéért néha az igazságtól is eltérnek egy kissé.”<sup>23</sup> Mindvégig megőrzi autonómiáját a később kialakuló csoporton belül, amely autonómia a képzőművészet-központú látásmódban is megnyilvánul. Ezt viszont egészen biztosan nem első mesterétől, Alexander Bernáttól sajátította el, ezt önmagának kellett kivívnia. Alexander Bernát ugyanis művészetkritika terén meglepően konzervatívnak bizonyult: „Az életmű súlypontját, mennyiségileg tekintve, bizonyosan a művészetfilozófia-esztétika és az irodalomesztétika adja. [...] Gyakori utazásai alkalmával szenvedélyes múzeumlátogató: esztétikai fölfogásának a művészetfilozófia hagyománya mellett egyenrangú forrását képezik a Louvre-ban és a National Gallery-ben, az Uffiziben és a Pittiben látottak. A műalkotásokkal való találkozás számára nem egyszerűen társasági alkalom: valódi egzisztenciális élmény, a műalkotások értelmezése pedig nem szimpla rutinfeladat: bölcséleti belátások megszületését segítő tapasztalat földolgozása. A művészetet a miméziselmélet tradíciójának

<sup>22</sup> Novák Zoltán: *A Vasárnap Társaság. Lukács Györgynek és csoportosulásának eszmei válsága, kiütkeresésük az első világháború időszakában*. Budapest, Kossuth, 1979. 122–123.

<sup>23</sup> Hauser Arnold: *A Szellem*. Filozófiai folyóirat. *Temesvári Hirlap*, 1911. május 21. 3–4

megfelelően utánzásként fogja föl. A művészet, mondja, utánozza a természetet, de egyben túl is lép rajta. Hogy megszülessen, két tényező kell hozzá: a fantázia és az élet. A fantázia: minden művészet közös alapja, a fantázia objektívalása: minden művészet közös elve. A fantázia, az alkotó képzelet a valóságból veszi anyagát, ám azt átalakítva valami újat hoz létre. Segítségével lehet túllépni a természetet, s eljutni a belső igazságig és a lényegig: a művészetig tehát. Az élet egyrészt a valóság jelenségeit, másrészt a valóság jelenségeinek ismeretét jelenti. A művészet kettős értelemben is az élet utánzása: életet ábrázol és saját élete van. A természetben »tisztánul« és »zavarosan« jelentkező élet a művészetben »tisztá« és »elvont« alakjában jelenik meg előttünk. A fantázia és élet kettősségében megragadott utánzáselmélet összességében képes túllépni a naturalisztikus természetmáslás korlátain: a művészi valóságábrázolás a szubjektumnak nagyobb szerepet szánó elméletét eredményezi. E művészetelmélet bázisán a századforduló művészetének modern tendenciáit elutasító, a kortársi akadémizmushoz közel álló művészetkritikai munkásság bontakozik ki. A kritikusknak a modern művészet jelenségeiről szinte kizárólag bíráló véleménye van. A modern művészet a fölfogásában üresen artistikus, nehezen érthető és öncélúan érzelmi. Az üres artistikum technikai ügyeskedéssel és tartalmatlan virtuozitással fedi el a művészi invenció hiányát (a nehéz érthetőséget a világság lebecsülése és a mélység hamis látszatának igyekezete eredményezi) az öncélú érzékiség a drasztikus hatások kergetésében és a szexualitás szemérmetlen kitergetésében nyilvánul meg. Mindezekkel szemben az igazi művészetnek harmóniát kell sugározni. A harmónia, úgymond, az esztétika csúcspfogalma: a műalkotásokat szemlélve az élet harmóniájának érzése kell, hogy elfogjon bennünket.<sup>24</sup> Eme elképzelések ismeretében tűnik különösen megbecsülendőnek, hogy a Kant tekintetében jó időre mestere hatása alá kerülő Hauser a képzőművészeti ízlés tekintetében annyira autonómnak mutatkozik, s a Nyolcak művészcsoporthoz tevékenységének jelentőségét azonnal felismeri, s melléjük kritikusi munkássága egész súlyával kiáll. Lassan azt is tudomásul kell majd vennie, hogy új társasága és Alexander Bernát nem ugyanazon a gondolati pályán mozognak. Bretter Zoltán szerint: „A fin de siècle más, mint a debut du siècle. Nyugodt szívvel mondhatjuk, hogy közvetlenül a századfordulót követően megjelenik egy másik nemzedék, mely egészen más elképzeléseket fogalmaz meg a magyar filozófiát, a magyar művelődést illetően is, s ez a nemzedék csak részben tagozódik be a szakmai hierarchiába – s onnan 1920-ban már ki is penderítik. Lukács György egy Fülep Lajoshoz írott levelében Zalai Bélát ajánlja *A Szellem* című folyóirat szerkesztőjének, a következőképpen: »Z-t azért mondom, mert mindig Pesten van, és erőszakos, és nagyon megveti a 'magyar filozófusokat.« A »magyar filozófus«, Alexander Bernát pedig már-már ideológiai szembenállássá fokozza a művelődéspolitikai választást: »Én magyar nemzeti alapon állok. Nem cserélek nemzetiséget, nem szakíthatom ki a nemzeti szempontot. Hitem az, hogy a filozófiának nemzeti szellemben kell gyökereznie.« De bármennyire kézenfekvő volna is, hogy itt a személyes szembenállást újabb paradigmikus elmentétté fokozzuk, megint az történik, mint az Alexander Bernát–Böhm Károly párhuzam esetében: a politikai események és a társadalompolitikai elemzés egy oldalra sodorja az egymással vitázókat, az egymást »kiátkozókat«. Alexander Bernát, és az általa megfogalmazott század eleji nemzeti műveltségpolitikai eszmény éppúgy időszerűtlenné válik, ahogy Lukács György kísérlete is, melynek elve az lehetett, hogy a nemzetközi művelődés vérkeringésébe szervesen, ösztönszerűen és automatikusan bekapcsolja a filozófiát. A Tanácsköztársaság utáni fejlemények éppoly időszerűtlenné teszik a kommunista bélyeggel ellátott Lukács internacionalizmusát, mint Alexander Bernátnak a Monarchia békéjének folszines hangulatát árasztó, revíziós követeléseket nem tartalmazó, »puha« polgári nacionalizmusát.” – írja Bretter Zoltán.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Percz 2000. i. m.

<sup>25</sup> Bretter Zoltán: Századvég vagy századelő? Böhm Károly és Alexander Bernát alternatív műveltségpolitikai eszményei. *Közéletek a magyar filozófia történetéhez. Magyarország és a modernitás*. Szerk. Mester Béla, Percz László. Budapest, Áron, 2004. 280–292.

Hauser Arnold nem csupán gondolkodóként, hanem művészetkritikusként is jelentős életművet hagyhatott volna hátra, ha nem enged barátai szirénénekének. Teljességgel feledésbe merült kritikusi munkássága így is jelentős. Ez a kritikusi tevékenység nem tudott kilépni a számára adott szűk, lokális keretéből, s mire Hauser megérett volna arra, hogy Budapesten is hangadóvá váljon, addigra barátai, Mannheim és Lukács lebeszéltek arról, hogy erejét erre forgácsolja el, s mindinkább bevonják a Vasárnapi Kör és kapcsolt részei tevékenységébe, ahogy arról ő maga mesélt Nyíri Kristófnak. Befejezésül hosszabban szeretnék idézni ebből az interjúból, melyben Hauser maga meséli el, ő hogyan élte meg ezeket a kritikusi és kritikus éveket, melyek ugyanakkor a magyar művészettörténet egyik legszebb fejezetéhez tartoznak:

„*Hauser Arnold*: Ez a kérdés, ha történetileg akarod látni, meg akarom magyarázni, hogyan jött létre az az ún. »nagy nemzedék«, amelyet mi, résztvevők korántsem éreztünk nagyknak, távoli volt tőlünk ilyennek látni – ez kb. akkor kezdődött, amikor Lukács György Németországból, Heidelbergből hazajött az első háború kitörése idején. És amikor talán egy tucatnyi fiatal, ambiciózus, de felkészületlen fiatal ember köréje csoportosult, és amellyel én Mannheim barátomon – aki egyetemi kollégám volt – keresztül érintkezésbe léptem. Létrejött egy kör, amely valahogy, pontosan nem is tudnám megmondani, hogyan, találkozott, megszokta, hogy találkozott hetenként egyszer, vasárnap délután Balázs Béla budai lakásán. A csoport majdnem elejétől végig vagy tizenöt emberből állt és egy irodalmi kör volt, amely később a Vasárnapi Kör nevet nyerte és divattá vált, noha nem viselte eleinte ezt a nevet. Természetesen a központ Lukács volt elejétől kezdve és az is maradt. [...] Van még egy történeti örökség, amit ingyen kaptunk, és az a fiatalon elhalt, az első világháborúban elesett vagy halálosan megsebesült Zalai Bélának a személye és alkotása. Zalai Béla volt az első nagy tehetségű fiatal, modern magyar filozófus. Egy rendkívül invenciózus, rendkívül eredeti gondolkodó, akinek a problémái főleg a rendszerezés körül forogtak. A saját doktori munkám, a disszertációm, a Zalai-féle rendszerezés problémájával foglalkozott, amelyet annak idején az *Athenaeum* folyóirat közölt. Ezt csak azért említem meg, mert ez jele volt annak, hogy mennyire fontosnak tartottuk ezt a kezdeményezést, ez is hozzátartozott azokhoz az alapokhoz, amelyek az, amit építettünk, amit félig tudattalanul építettünk, de amit mégis tettünk – nyugodott. [...] A struktúra gondolatát nem a modern francia filozófia találta ki, már mélyen benne gyökerezik az egész XIX. századbeli német filozófiában, és a Zalai-féle rendszerezésben a struktúrának a gondolata nagyon erős elem. Ami a Zalai-féle filozófiának a fontosságát képezte számunkra, az főleg abban állt, hogy az elemeknek önmagukban nincs nagy jelentőségük, hanem tulajdonképpen jelentőségüket a funkciójuk révén nyerik, amely úgy jön létre, hogy hogyan viszonylanak egymáshoz. A rendszer nem egyéb, mint az elemek összefüggése. Különböző szférákban, különböző területein a tudásnak vagy a szellemi alkotásnak, vagy a szellemi létnek, ugyanazoknak az elemeknek különböző funkciói lehetnek és a különböző funkciók szerint különböző rendszereket alkotnak, és ezekből a rendszerekből alakulnak ki az egyes diszciplínák, az egyes tudományok. Ez nagy ösztönzés volt és nagy előlegezése a későbbi funkcióteóriának, amely az egész modern filozófiának alapvető problémája. Ez hozzátartozik ahhoz, hogy miért nyerte Zalai azt a jelentőséget, amelyet tulajdonítottunk neki. [...] Már Simmel felfedezte a nagy tehetséget Lukácsban – és ő ennek hatását magával hozta, magával hozta azt az egész szellemi légkört, amely az akkori szociológiai atmoszférát képezte Németországban és amely Max Webernek, Werner Sombartnak befolyása alatt jött létre. Ezzel ő telítve érkezett meg Magyarországra, ezt magával hozta a zsebében – szóval ez a gondolkozás nem egészen volt új, voltak előzményei, voltak alapok, de ezek elszórtan voltak. Egy új szociológiai légkörben mozgott az egész kör, de ez nem volt kimondott és nem volt programszerű és alig volt róla de facto kimondottan szó. [...] Én szegény szülők gyermeke voltam, aki egyetemi éveimet részben azzal töltöttem, hogy magam kerestem meg a kenyeremet, de már fiatalabb koromban is ezt tettem. Mindez meglátsította

a munkát, és ez a magyarázata annak, hogy olyan lassan indult és a legnagyobb baj az volt, hogy ez a dezorientáció, ez a céltalanság, ez az üreskezűség egy hamis doktrínával tetézve lépett fel. Ugyanis én az egész Vasárnapi Körhöz tartozásom óta, vagy azóta, mióta egyáltalán a művészetbe beleszerettem – mert ezt szerelmi viszonynak lehetne nevezni, ugyan egyoldalúnak –, az volt, hogy a művészet jobban érdekelt, mint a szociológia. És ha szociológiai szempontból néztem a művészetet, az tulajdonképpen mindig ürügy volt – a mai napig is az –, egy olyan szemszögből nézni a művészetet, amelyből rendszeren nem nézik, vagy mellékesen nézik. Találni egy olyan szemszöveget, egy olyan perspektívát, amiből kitűnik a művészetről valami, amit nem tudnak általában, vagy nem általánosan tudatosítanak. Különben is azt hiszem, hogy minden ilyenfajta jelenséghez, mint amilyen a művészet is, a mi viszonyunk nem egy egyenes vonalban való közeledés, hanem egy spirális mozgás egy központ körül, amely mozgás emelkedhetik nivóban, de soha el nem éri a centrumot, és különböző perspektívában nyílik meg a kép a centrum felé. Adva volt a művészet, mint a szerelem, mint az érdeklődés tárgya, de a tehetetlenség és a megbénulás abban nyilvánult meg, hogy kapcsolatban volt egy doktrínával, amelyet formalizmusnak vagy esztéticizmusnak nevezünk, ami abból indult ki, hogy a művészetnek a lényege a forma. De facto igaz az, hogy a forma annyiban kiindulópont, hogy forma nélkül nincs művészet, és a forma csak az ajtó, amelyen keresztül a művészetbe beléptünk, de a forma nem az a tető, amely alá jutunk. A tetőhöz sokkal magasabb nívón jutunk el, mint az ajtó, amely megnyílik a művészet felé, és a művészet forma által válik művészetté, de nem a forma által válik *nagy* művészetté. Ez a tan a formalizmus, Wölfflinnek, a nagy német művészettörténésznek teóriája volt. Én a tan tanítványának vallottam magamat, amely abból indult ki, hogy párhuzamok és geometriai viszonyok, rend és rendszeresség, a kategóriák, az egységesség és a harmónia a művészet lényege. És hasonló viszonylatokból áll elő valóban az, amit művészi struktúra alatt értünk. Lassanként, nagyon lassan és nagyon erős ellenállások dacára alakult ki, hosszú évek folyamán ebből a formalizmusból egy realizmus, amelyben tudatosítottam azt, hogy nem egy belső logika szabja meg a művészet fejlődésének az útját. Szóval nem formák küzdenek egymás ellen és váltják fel egymást az emberek feje fölött és háta mögött, hanem az emberek külsőleg szociális pozíciójuknál, szociális célkitűzéseiknél fogva érdekeltségeket vállalnak, célokat tűznek ki maguk elé, irányelveket, befolyásokat próbálnak biztosítani a maguk számára, szolgálatába állnak ideológiáknak, és ezekből aztán kialakul egy új fordulat, egy új meglátás, egy újfajta érdeklődés – és ebből az újfajta érdeklődésből születik az, ami nem immanensen, nem a művészetben belül, hanem kívülről szabja meg a művészet fordulatait – szóval azokat a változásokat, amelyek ízlés- és formafejlődését idézik elő –, s hogy ez nem egy névtelen entitásnak a folyamata, hanem igenis minden ilyen tevékenység, minden ilyen funkció mögött egy egyén áll, és annak az egyénnek az elkötelezettsége embertársai politikai, gazdasági, szociális szolidaritása révén nyer irányt.”<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Nyíri Kristóf: Látogatóban Hauser Arnoldnál. *Létünk*, 8, 1978, 3. 99–125.

Csilla Markója:

## Early Writings of Arnold Hauser on the Subject of Art

In a reference book devoted to the great figures of Hungarian art historical writing, the words that are used to characterize Arnold Hauser (1892–1978) are “philosopher, sociologist of art.” One could hardly give a more precise definition to a man who, after a life spent reading and ruminating, at the age of 47 resolved to offer a synthesis (in volumes spanning several thousands of pages) all the knowledge he had attained in connection with the social embeddedness and sociological determination of art. Hauser’s works have been translated into dozens of languages, and his sociology of art has served generations all over the world as an unparalleled source of guidance in a discipline that became so significant in the 20<sup>th</sup> century. Yet when we raise the question as to why it was this aspect – the sociological – that proved to be the most important for Hauser, we must look back to a story of origins with which people are almost entirely unfamiliar, even in Hungary. According to his own admission, Hauser found motivation for his lifelong vocation, the “big subject,” in the so-called Sunday Circle, a group of intellectuals assembled around Lukács. He published his doctoral dissertation, which he wrote on the questions of aesthetic systematization, in the journal entitled *Athenaeum* in 1918. Although Hauser traces the beginnings of his interests back to the Sunday Circle (most notably Mannheim and the systems theory work of Béla Zalai (which had a powerful influence on both of them)), these origins in fact reach back even further in time in Hauser’s life, to his university years, when he became acquainted through a different medium with authors to whom he refers (and fondly criticizes) in his theoretical work, namely Lukács, Kant, and Fiedler. A relatively substantial group of sources that have not yet been systematically studied may well throw light on the intellectual development of his university years, prior to the Sunday Circle. These sources consist of nearly 80 reports Hauser sent during his university studies from Budapest to a liberal paper of his hometown entitled *Temesvári Hírlap* (Temesvár Herald), knowledge of which only came to light thanks again to the ground-breaking publication of sources and a bibliography by Árpád Tímár. It becomes apparent from these texts that the opposition of the individual work and the possible normative system of references, the question of singularity and aesthetic classification (filtered through and seen through the Kantian problem of transcendental form), had interested Hauser early on, in the first years of his studies, and that this interest was not independent of the events of the world of contemporary art, notably the revolutionary-like emergence of the group of artists known as the Eight. The textually demonstrable correspondences between the programmes formulated by Kernstok and Lukács, the reference to the “essence of things”, laid the foundations of Hauser’s perception of the problem. Alongside the influences from the art world, the effect of Bernát Alexander’s teachings at the university remains practically unexamined, yet this influence was palpable not only in the (neo)Kantian premises of Hauser’s early writings (and in the end in a decisive manner with regards to his career), but also in his relationship to the theatre, the evolution of his ideas relating to Reinhardt, in connection with whom he began a vigorous debate with the art critic Géza Feleky, who championed the cause of the Eight. These essays from his youth reveal a thinker who already as a student was astonishingly inquisitive and able to select with astute discernment the progressive intellectual events and movements to which he would attach himself for a lifetime. His sureness in his tastes and his complex, often polemical relationship with his chosen masters and intellectual predecessors remained determinative until the end of the period.

Barki Gergely

## A Steinék és a magyarok

A Stein család gyűjtő- és kánonteremtő tevékenységét sokoldalúan bemutató vándorkiállítás és az azt kísérő grandiózus katalógusok magyar vonatkozásai örömteli fejlemények a hazai kutatók számára.<sup>1</sup> Dacára annak, hogy a magyar szálak csak igen hiányosan, esetlegesen szövik át a San Franciscó-i család történetét, mégis több figyelmet érdemelnek, hiszen egyes, csakis a magyarországi forrásokból nyerhető információk a téma nemzetközi szakirodalmához is adalékul szolgálhatnak. E források többsége korábban csak magyarul, vagy magyarul sem volt hozzáférhető, ezért a terület külföldi kutatói előtt ismeretlenek maradtak, amit csak nehezített, hogy a magyar vonatkozások összegyűjtésére a hazai kutatók sem vállalkoztak.<sup>2</sup>

A források gazdagságát mutatja, hogy már a család gyűjtőszervezetének geneziséét illetően is találunk magyar vonatkozást. Erős túlzással azt is állíthatnánk, hogy a Stein testvérek gyűjtőtevékenysége egy magyarnak köszönhető. (1. kép) Brenda Wineapple Gertrude és Leo Steinről írott könyvében ugyanis ez áll: „Fiatal kora óta, mikor magyar házitanítója bevezette őt a gyűjtés örömeibe, Leo vágyai kielégülésre találtak.”<sup>3</sup> A család három évnyi bécsi tartózkodása (1875–1878)

<sup>1</sup> A vándorkiállítás helyszínei: San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), 2011. május 21. – szeptember 6.; Réunion des Musées Nationaux-Grande Palais, Párizs, 2011. október 5. – 2012. január 22.; The Metropolitan Museum of Art, New York, 2012. február 21. – június 3. Az amerikai helyszínek közös katalógust adtak ki: *The Steins Collect. Matisse, Picasso and the Parisian Avant-Garde*. Exhibition catalogue. Ed. Janet Bishop, Cécile Debray, Rebecca Rabinow. New Haven and London, San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press, 2011. (A továbbiakban: *The Steins Collect* 2011.) Párizsban az amerikai kiállításoktól eltérő címen futott a tárlat és az amerikai katalógus tartalmától eltérő, főleg francia szerzőket felvonultató katalógus jelent meg: *Cézanne, Matisse, Picasso ... l'aventure des Stein*. Exposition catalogue. Auteurs: Janet Bishop, Cécile Debray, Rebecca Rabinow et al. Paris, RMM – Grand Palais, 2011. Az amerikai helyszíneken bemutatásra került és a katalógusban is reprodukálták Perlrott Csaba Vilmos Matisse műtermében készült *Női akt* című festményét (Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár, ltsz.: 55.403) és több tanulmányban is hivatkoztak azokra a magyar forrásokra, melyeket a kiállításorozat és a katalógus előkészítése folyamán juttattam el Rebecca Rabinownak, a New Yorki kiállítás kurátorának és a katalógus társszerkesztőjének. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Sheley Wertheimnek és Robert McD Parkernek a közvetítésért, valamint Rebecca Rabinownak, hogy viszonzásképpen segítségemre volt *A Nyolcak nyomában* című dokumentumfilmben szereplő Stein dokumentumok beszerzésében, valamint, hogy egyedüli külföldi előadóként meghívást kaptam a Stein kiállításához kapcsolódó tudományos konferenciára, a Metropolitan Museum of Artsban 2012. május 2-án rendezett Scholars' Day-re. Külön köszönöm az előadásommal kapcsolatos baráti támogatását Jack Flam professzornak.

<sup>2</sup> Az előadásomban felhasznált és annak most közzétett, átdolgozott, írott verziójában is közölt források egy része már korábban publikálásra került angolul is, de nagy részük csakis a kiállításorozat katalógusához történő kutatások elősegítése érdekében került angol fordításra. A témával kapcsolatban eddig megjelent idegen nyelvű publikációk közül ld. a Magyar Vadak kiállításorozat és a Nyolcak kiállítások idevonatkozó angol, francia és német nyelven megjelent szövegeit.

<sup>3</sup> Brenda Wineapple: *Sister Brother: Gertrude and Leo Stein*. New York, G. P. Putnam's Sons, 1996. 167. Leo kezdetben lepkéket és egyéb állatokat gyűjtött, később testvéreivel közösen már újságokból kivágott reprodukciókat, majd egyetemi éveik alatt japán metszeteket és antik bútorokat is.



1. kép. A Stein gyerekek magyar házitánítójuk és nevelőnőjük társaságában, Bécsben, 1877 (?). Archív fotó (Pokorny & Reuter, Bécs). Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Image ID: 1357928

alatt a fiúk neveltetéséért felelős magyar oktató ezek szerint meghatározó élménnyel, sorsfordító felfedezéssel járult hozzá a Stein-fiúk, s leginkább Leo további életéhez.

A zárkózott, gátlásos Leo ugyanis éppen a gyűjtés révén kötött kapcsolatot embertársaival, ez jelentette számára a közvetítő közeget.

## Magyar invázió Steinéknél

A köztudatban mégis inkább húga, Gertrude Stein nevéhez kötődött mind a kánonteremtés, azaz a paradigmaváltó izmusok (fauvizmus és kubizmus) legjelesebb képviselőinek, elsősorban Matisse-nak és Picassónak a fölfedezése és patronálása, mind pedig a Stein gyűjtemény létrehozásának nimbusza. Ez leginkább Gertude Leóéval homlokegyenest ellentétes habitusának és kiváló önmenedzselésének, de mindenekelőtt (a magyarra is lefordított) önéletrajzi regény<sup>4</sup> sikerének tudható be, holott ez a kiemelt szerep korántsem felelt meg a valóságnak, s amint majd látni fogjuk, a Steinék magyar kapcsolatai is túlnyomórészt Leóhoz köthetők.

Ugyanakkor a magyar vonatkozások tekintetében a leginkább figyelemreméltó forrásnak mégis éppen Gertrude Stein regénye bizonyul. Mindjárt a könyv elején, a híressé vált rue de Fleurus 27-ben kialakított atelier atmoszféráját érzékeltetve így ír: „A szoba hamarosan nagyon–

<sup>4</sup> Gertrude Stein: *The autobiography of Alice B. Toklas*. [1933] New York, Random House, 1990. – magyarul: Gertrude Stein: *Alice B. Toklas önéletrajza*. Ford. Szobotka Tibor. Budapest, Gondolat, 1974.

nagyon megtelt, és ki mindenki volt ott! A magyar festőknek és íróknak egész csoportjai, egyszer történetesen valami magyar idevetődött, és az ő révén szárnyra kelt a rue de Fleurus 27. híre. Egész Magyarországon, minden faluban, ahol csak egy ambíciózus fiatalember élt, hallottak erről a házról, és attól kezdve az illető életcélja lett az, hogy odakerüljön, és sokan valóban oda is kerültek. Mindig ott voltak, minden nagyságban és alakban, a jólét és szegénység minden fokán, némelyik közülük elragadó, a másik egyszerűen nyers, hébe-korba pedig egy megnyerően szép, fiatal paraszt.”<sup>5</sup>

Jóval a regény sűrűjében, mikor egy egész korszak, azaz az 1906 körüli „kezdetek” idejét igyekszik újra feleleveníteni, így karakterizálja azt: „Ebben az időben kezdtek el a magyarok záránkdoklataikat a rue de Fleurus-re.”<sup>6</sup>

Nem lehet véletlen, hogy éppen a magyarok látogatásait emelte ki, az ő jelenlétüket tartotta a leginkább feltűnőnek Gertrude Stein. A magyarok valóban szinte egymásnak adták a kilincset, szájról-szájra terjedt a hír, hogy az amerikai testvérek párizsi otthonában olyan kompaktságban láthatók Matisse és Picasso művei, mint sehol máshol, még Párizs legmodernebb kereskedéseiben, galériáiban sem. Később, mikor már valóban szinte kihagyhatatlan úticéllá vált a Montparnasse-i lakás a különböző európai, sőt tengerentúli országok művészet iránt érdeklődői számára, a magyarok domináns jelenléte továbbra is feltűnő maradt: „Azokban a messzi napokban nagyon sok magyar látogatta a szombat estéket, meglehetősen sok német, elég sok vegyes nemzetiségű, amerikaiak nagyon gyéren, angolok szinte egyáltalán nem.” – írta már az 1910-es évek elejéről Gertrude Stein.<sup>7</sup>

Bár e rendkívül gazdag forrás sűrűn emlegeti a magyarokat, csak nagyon bizonytalanul lehet azonosítani, hogy az író nő megjegyzései személy szerint kire, kikre vonatkoznak. Egyes esetekben mégis – bár főleg a más forrásokból ismert információk segítségével – következtetni lehet az idézett személyek kilétére.

A Matisse-iskola megnyitásának időszakáról szóló fejezetben újra felbukkannak magyarok, ezúttal cseppet sem jó színben: „Az egyik magyar úgy akarta a kenyerét megkeresni, hogy modellt állt az osztálynak, s olyankor, amikor más valaki állt modellt, folytatja majd a festést. Ez ellen számos fiatal nő tiltakozott azzal, hogy más a meztelen modell az emelvényen, és megint más, ha átalakul növendéktársukká. Egy másik magyarra akkor csaptak le, amikor éppen azt a kenyeret ette, amelyet a szénrajzok radirozására használtak, és amelyet a különféle növendékek a festőasztalukon hagytak. A rettenetes szegénység és higiénia teljes hiányának ez a bizonyítéka rossz hatással volt az amerikaiak érzékenységre.”<sup>8</sup> Mivel tudjuk, hogy a magyar növendékek közül a szegedi származású szobrásztanonc, Brummer József vállalt modellkedést,<sup>9</sup> mindamellett, hogy az iskola fűtői állását is betöltötte,<sup>10</sup> az anekdota első fele könnyen feloldható, a szegény kenyérrádrít fogyasztó magyar diák kiléte azonban továbbra is ismeretlen. Brummer más iskolákban és honfitársai párizsi műtermeiben is modellkedett,<sup>11</sup> de hamarosan műkereskedést nyitott a francia fővárosban, ahol

<sup>5</sup> Stein 1974. i. m. 14.

<sup>6</sup> Uo., 45.

<sup>7</sup> Uo., 85.

<sup>8</sup> Uo., 60-61.

<sup>9</sup> Erről több forrásból tudunk, de Bornemisza Géza úgy emlékezett, hogy ő maga vitte be modellnek az iskolába Brummert. Ld.: Horváth Béla interjúja Bornemisza Gézával, [é. n.]. Kézirat. – Horváth Béla művészettörténetész hagyatéka. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár, ltsz.: MDK-C-I-217. [továbbiakban: MTA BTK MI Adattár]

<sup>10</sup> Arról, hogy Brummer az iskola fűtőjeként is igyekezett pénzt keresni, Barr tett említést, ld.: Alfred H. Barr, Jr.: *Matisse His Art and His Pupils*. New York, The Museum of Modern Art, 1951. 117.

<sup>11</sup> Mikola András szerint az Académie Delécluse-ben (Mikola András: *Színek és fények. Egy nagybányai festő emlékei*. Kolozsvár, Dacia, 1972. 44.), Czóbel visszaemlékezése szerint pedig az ő műtermében is állt modellt Brummer. Ld.: Czóbel Béla levele Dévényi Ivánhoz, 1963. október 15. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MKCS-C-I-159/469.

afrikai szobrok, valamint távol-keleti művek kereskedésével szerzett annyi vagyont, hogy New Yorkba költözve rövid időn belül Amerika egyik legbefolyásosabb galeristájává, műkereskedőjévé váljon.<sup>12</sup> Előadásom helyszínén, a Metropolitan Múzeumban is több ezer műtárgy leíró kartonján szerepel a Joseph Brummer név.

A regény egy később játszódó történetének magyar főszereplője esetleg szintén megfejtethető lehet: „Spanyolországról szólva az is eszembe jut, hogy egyszer egy nagyon zsúfolt vendéglőben voltunk. Hirtelen a terem végén egy behemót alak felkelt, és ünnepélyesen meghajolt Gertrude Stein felé, aki éppoly ünnepélyességgel viszonzta a meghajlást. Valami kóbor magyar volt a szombat estéinkről, minden bizonnyal!”<sup>13</sup> Mivel a regénybéli történet 1911-ben, azaz abban az évben zajlik, mikor Perlrott Csaba Vilmos is éppen Spanyolországban járt, feltételezhető, hogy ő lehetett a név nélkül emlegetett kóbor magyar, hiszen őrá, mint Matisse egyik kedvenc tanítványára és a szombat esték egyik állandó magyar tagjára biztos emlékezhetett Gertrude Stein.

Az egyetlen magyar, akit név szerint is megemlít könyvében az író, Czóbel Béla volt. Az 1907-es Salon des Indépendants-on tett látogatása kapcsán szenvedélyesen írja le a nem sokkal később az ő gyűjteményüket gazdagító, stílusfordító Matisse remekművel, a *Kék akttal*<sup>14</sup> való első találkozást a kiállításon, s mindjárt hozzá is teszi: „A Matisse-szal egy szobában, egy válaszfalal kissé eltakarva, ott volt ugyanennek a képnek egy magyar változata, bizonyos Czóbeltől, emlékeztem is rá, hogy találkoztam is vele a rue de Fleurus-n, a Függetlenek szerencsés megoldása volt, hogy a heves tanítványt a heves, de mégsem annyira heves mesterrel szemközt helyezték el.”<sup>15</sup>

Sajnos Czóbelnek ez a minden bizonnyal egyik legjelentősebb festménye jelenleg lappang, de néhány éve előkerült egy archív fotó Bölöni György hagyatékából (*2. kép*), melyen Czóbelnek egy korábban ismeretlen fekvő női aktja látható.<sup>16</sup> A felfedezés hevében sokáig úgy véltem, hogy ez lehetett a Gertrude Stein által is elismeréssel emlegetett magyar Matisse-pendant, mely valószínűleg azonos lehetett ugyanazzal a képpel, melyet a MIÉNK 1908-as kiállításán Apponyi Albert kultuszminister leszedetett a falról.<sup>17</sup> Azóta újra górcső alá véve a rendelkezésre álló információkat, úgy sejttem, hogy Czóbelnek létezhetett egy ennél a képnél jóval „nyersebb”, ha úgy tetszik „primitívebb”, vagy még inkább „primitivistább” megfogalmazású fekvő női aktja, melyet éppúgy keresünk, mint a fotón látható elveszett művet. Ennél a fotóról megismert aktnál sokkal brutálisabb, vadabb megfogalmazású festményekről ad számot Gelett Burgess, amerikai író is, ki 1908 tavaszán Cité Falguère-i műtermében látogatta meg a magyar festőt: „A szoba közepén egy nő visszataszító képe áll. Azt mondtam, nő? Illendőségből nevezzük nőneműnek. Czóbel, kétség kívül, akár Braque, inkább nőnek hívná. Meztelen és szemérmetlen, amennyire két nagy szeméből

<sup>12</sup> Brummerrel kapcsolatban ld. még: Passuth Krisztina: A festő és modellje. Henri Rousseau: Joseph Brummer portréja (1909) Kép és recepció. *Művészettörténeti Értesítő*, 51. 2002. 225–249.

<sup>13</sup> Stein 1974. i. m. 90.

<sup>14</sup> Henri Matisse: *Kék akt. Biskrai emlék*, 1907, olaj, vászon, 92,1 x 140,4 cm, The Baltimore Museum of Art, The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland.

<sup>15</sup> Stein 1974. i. m. 18.

<sup>16</sup> Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár, Fond 127/581/83. [továbbiakban: OSZK Levelestár]. A fotó előkerülésével és az azon látható festménnyel kapcsolatban ld.: Barki Gergely: Yes, Gertrude! Czóbel lappangó aktja. Emléktörök a századelő Párizsából. *Artmagazin*, 8, 2010, 2. 36–40.

<sup>17</sup> Czóbel Béla több alkalommal is beszélt erről: „Mikor egy női aktot kiállítottam a MIÉNK-ben, le kellett venni Apponyi alatt.” Ld.: Horváth Béla interjúja Czóbel Bélával, [é. n.] Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK–C–I–217.; „Én kiállítottam a Miénk-be, pl. egy női aktot, mit Apponyi miatt le kellett venni, mert megbotránkozott.” Ld.: Horváth Béla interjúja Czóbel Bélával, 1961. szeptember 24. Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK–C–I–217.

ez megítélhető. Hozzá hasonlók szanaszéjjel hevernek. Rendszerint 89 évesek. Arcuk erős bíbor, mustárszín pöttyökkel és tojás sárga torokkal élénkítve; karjuk narancs és kékszínű. Néha, nem gyakran, világoszöld szoknyát viselnek. [...] Czóbel ketrechrácsain keresztül szemléli őket, ahonnan mályva és cinóber hangon üvölt ki.”<sup>18</sup>

Érdeemes feltenni a kérdést, hogy Burgess vajon miért látogatta meg a magyar festőt, kitől hallhatott róla? Edward Fryra hivatkozva magam is sokáig úgy gondoltam, hogy Matisse volt a közvetítő,<sup>19</sup> de ma már inkább az a gyanúm, hogy a Steinéknél tett látogatásai során szerzett értesülést a legújabb irányzatok képviselőiről. Azt tudjuk, hogy Burgess 1908 tavaszán megtekintette a Salon des Indépendants kiállítását, hiszen erről beszámol cikkének elején, de a művészekkel, illetve azok műveivel feltehetően nem ott találkozott először. Inez Haynes Irwin napló-bejegyzéseinek tanúbizonysága szerint az amerikai feminista író 1908 tavaszán Gelett Burgess társaságában tett látogatást Gertrude Steinéknél.<sup>20</sup> Bár mindhárom író kaliforniai volt, nem valószínű, hogy San Franciscóból ismerték egymást, de mivel Steinék párizsi lakásán amúgyis sok amerikai megfordult, – hiszen rendkívüli módon igyekeztek promotálni gyűjtőtevékenységüket honfitársaik körében is –, a találkozás szinte elkerülhetetlen volt. Minden bizonnyal Burgess révén jutott el Inez Haynes Irwin Steinékhez,<sup>21</sup> de hogyan kerülhetett oda maga Burgess? Nagyon valószínű, hogy a közvetítő Max Weber, amerikai festő lehetett,<sup>22</sup> aki nem mellesleg egyes magyar festők és a Steinék közötti közvetítés egyik kulcsszereplőjeként is elképzelhető, hiszen 1906-ban egy műteremházban lakott a rue Campagne Première 9. szám alatt Berény Róberttel, Czigány Dezsővel, Gulácsy Lajossal és Bölöni Györggyel, de Czóbellel is kapcsolatban volt.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Gelett Burgess: The Wild Men of Paris. *The Architectural Record*, 27. 1910. May, 400–414. (A cikkben szereplő reprodukciókra Maklár Kálmán hívta fel a figyelmem, amit ezúton is köszönök.) Burgess cikkét és annak reprodukcióit használta fel egy évvel később a New York Times (The 'Cubists' Dominate Paris' Fall Salon. *New York Times*, 1911. október 8.), amelynek hasábján megjelent a *Női portré* reprodukciója is. Utóbbi cikk lapkivágata, mely Matisse 1993-ban Párizsban rendezett kiállításának katalógusában is reprodukálásra került (*Henri Matisse 1904–1917*. Exposition catalogue. Paris, Centre George Pompidou, 1993. 98.), ismert volt a hazai szakemberek előtt, ám Czóbel ismeretlen festményére már csupán akkor figyelhettünk föl, amikor Gelett Burgess cikke látókörnkbe került.

<sup>19</sup> Edward F. Fry: Cubism 1907–1908: An Early Eyewitness Account. *The Art Bulletin*, 48. 1966. 70.

<sup>20</sup> Emily Braun: Saturday Evenings at the Steins'. *The Steins Collect* 2011. i. m. 66. Inez Haynes Irwin: Adventures of Yesterday című írására hivatkozik. (Inez Haynes Gilmore Papers, 1872–1945, Schlegelinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, MA, vols. 23–25, fols. 3–16.)

<sup>21</sup> Nem sokkal szövegem leadása előtt Emily Braun eljuttatott hozzám néhány feljegyzést Inez Haynes Irwin visszaemlékezéséből, melyekből az derül ki, hogy Burgess invitálta az írónőt a festőkhöz és Steinékhez egyaránt: „One day Gelett Burgess said to me, 'there's a new school of art here in Paris. I think I am going to write an article on it. Would you like to come with me when I visit the studios of some of these men?' „There were four Steins living in Paris. [...] We went to Rue Madame first.” „A second time we called on Mr. and Mrs. Stein.” „From there we went to the studio of Gertrude and Leo Stein.” Köszönöm Emily Braun szíves közlését.

<sup>22</sup> Ezúton köszönöm Emily Braunnak, hogy előadásom után a témával kapcsolatban felhívta a figyelmemet az alábbi forrásra: Michael Fitzgerald: *Picasso and American Art*. New York – New Haven, Whitney Museum of American Art – Yale University Press, 2006. 22–23.

<sup>23</sup> Az amerikai festő és Berény 1906-ban szövődő barátságával kapcsolatban ld.: Max Weber levele Varró Istvánhoz, New York, 1958. május 19. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, Varró István–Szjő Béla-dokumentumok. [továbbiakban: MNG Adattár] A levél egyes részleteit közli: Szjő Béla: Berény Róbert életútja gyermekéveitől a berlini emigrációig. *Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei*, 4. 1963. 114–115. Max Weber és Bölöni baráti kapcsolataira utal az amerikai festő egy eddig publikálatlan levele, melyet spanyolországi tanulmányútjáról küldött Bölöninek, Párizsba címezve (OSZK Levelestár, Fond 127/623.), Czóbel és Max Weber ismeretségéről ld.: Barki Gergely: Czóbel Béla. *A Nyolcak*. Kiállítási katalógus. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs – Budapest, Janus Pannonius Múzeum – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010. 237–239.



2. kép. Fényképfelvétel Czóbel Béla lappangó *Fekvő női akt* című festményéről Czóbel párizsi műtermében, 1907.  
OSZK Kézirattár, Bölöni György hagyaték

Burgess Steinéknél láthatott első alkalommal nagy számban Matisse műveket, és Steinéktől hallhatott a legrészletesebben a fauve chef-ről és követőiről is. Valószínűbbnek tartom tehát, hogy Burgess Max Weberrel, illetve a Steinékkal folytatott beszélgetések révén jutott el a francia főváros legprogreszívebb festőjéhez, hogy interjúkat készítsen „Párizs vad emberei”-vel, ahogy ő nevezte őket.

Az újdonság erejétől felvillanyozott Burgess azonban csak 1910-ben jelentette meg *The Wild Men of Paris* című cikkét, mely az 1908 tavaszán készített interjúk alapján íródott. Vajon miért várt két évet, hogy Amerikában is hírt adjon az Európában forrongó művészet legújabb fejleményeiről? Valójában nem várt teljesen tétlenül, hiszen nem sokkal Amerikába való visszatérése után megjelent egy novelláskötete, melyben párizsi élményeit fiktív történetbe csomagolva tárta az olvasó elé.<sup>24</sup> Ebben az írásában a nyolc meginterjúvult festő közül négyet név szerint megemlített, köztük Czóbelt többször is.

Ez azt jelenti, hogy nem az Architectural Records cikke tekinthető az első publikációnak, mely a fauve-ok és a kubisták hírért elvitte a tengerentúlra, hanem ez – amennyire tudom – az amerikai kutatók előtt is ismeretlen novelláskötet.

Érdeemes ebből is idézni, ugyanis újra az derül ki, hogy Czóbel fauve stílusa elementárisabb, primitívebb lehetett, mint ahogy azt a ma ismert képei alapján gondolnánk: „Ő, aki soha nem járt Franciaországban, aki nem ismerte iskoláinak egyetlen tanítását sem, »kevésbé fauve« volt, inkább egy vad szörnyeteg, – vadabb, ha lehet, mint Derain, épp olyan vad mint Czóbel vagy Picasso. [...] A Deraint gyönyörködtető és inspiráló durván faragott afrikai istenek, az alaszakai totemoszlopok, amelyeknek Picasso áldozott tombolásában, a faragott azték képek, melyek Czóbelt sarkalták vadságra, mind ismeretlenek voltak Haulick Smagg számára. [...] Derain sivító kékjei és izgatott vörösei, Czóbel harsány zöldjei, Picasso rikító sárgái Smagg artisztikus orgiájában vadabb formákká egyesültek.”<sup>25</sup> Ha csupán Burgess írásai állnának rendelkezésre bizonyítékkul, akkor is feltűnő lenne, hogy a ma világszerte ismert nevek mellett a mára a nemzetközi tudatból kikopott Czóbel is az említettekkel egyenrangúként kerül mindkét szövegbe, de ebből az időszakból számos egyéb forrás szintén arra utal, hogy Czóbel valóban jelentős alakja volt ennek a Matisse körül kialakult fauve csapatnak, s hogy ma mégsem ismerik annyira őt a világon, annak is megvan a szomorú oka.<sup>26</sup> Czóbel valóban közelebb került a párizsi avantgárd élvonalához, mint honfitársai, ismerték, elismerték és talán éppen ezért kicsit fentebb is hordta az orrát, legalábbis fiatal magyar kollégái – persze feltehetően féltékenységtől nem mentesen – így emlékeztek rá: „Czóbel szörnyű önző ember volt. Steinéknél vagyunk. Én Picassóval beszélgetek. Akkor nem volt szokás bemutatkozni. Én tudtam ki ő, ő nem. Később megjelent Czóbel. Kérdezi tőle Picasso, ki vagyok én. Czóbel: Un hongrois – és legyintett. [...] Czóbel kiírta a műterme ajtajára: *Frappez la porte, après déter votre [nom] S.V.P. (silvouplé)* (kopogjon az ajtón, aztán mondja a nevét, legyen szíves) Csak így nyitott ajtót, már annak, akit neve után be akart engedni. Egyszer Perlrott Csaba megviccelte. Kopogott és azt mondta, hogy pénzkihordó. Erre Czóbel kinyitotta.”<sup>27</sup> Műterme ajtaja néhány méterre állt Modiglianiétól, ki 1906-ban érkezett Párizsba, s mikor műteremszomszédok lettek, Czóbel már ismert festőnek számított. Bár állandó civódások és zsörtölődések jellemezték kapcsolatukat, az ekkor még kifejezetten kezdő, zöldfülű Mo-

24 Gelett Burgess: *Lady Méchante or Life as it Should Be. Being Divers Precious Episodes In the Life of a Naughty Nonpareille*. New York, Frederick A. Stokes Co., 1909.

25 Uo., 349–350.

26 Czóbel egykori jelentőségével és elveszett műveivel kapcsolatban az előadáson elhangzottak hivatkozásaképpen ld.: Barki 2010. i. m. 237–239.

27 Ld.: Horváth Béla interjúja Bornemisza Gézával, [é. n.]. Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK–I–217.

diglianinak volt mit köszönnie Czóbelnek, hiszen például magyar kollégája vitte el őt Gertrude Steinékhez is, és ahogy közös barátjuk, Paul Alexandre emlékezett: „[Modigliani] rajzaiban lelemény lakozik és a formák leegyszerűsítése, letisztítása. Ez az, amiért az afrikai művészet hatással volt rá. Modigliani az emberi arc vonalait sajátosan, primitív sémákhoz igazodva rekonstruálta. [...] A rajzi egyszerűsítés kutatása során a vámos Rousseau bizonyos festményei és Czóbel piactéri figurái szintén elbűvölték.”<sup>28</sup> Mindamellert, hogy szerencsés módon Czóbel piactéri képei közül az utóbbi években több is felbukkant, tőle is hallhatunk a fenti barátságáról: „sokat jártam Modigliánival és barátjával, a még most is élő doctor Paul Alexandre-al, aki akkor végezte doktorátusát. Valahol a rue Douai környékén egy műteremben jöttünk össze, mely helyiségnek nem volt tulajaja, ebben egy Doucet nevű festő dolgozott, kivel Charles Vildrac, a költő és akkori műkereskedő a rue de Seine-ben foglalkozott. Minden nagyon eltér a Montmartre és a magyaroktól. M’ Paul Alexandre hashisch-t hozott, une sorte de pâté verte, que nous avons mâché [egy zöld masszafélét, amit rágnunk kellett]. Valószínűleg csekély volt, hatását nem éreztem. Modival még az akkori Európéen nevű Caf. Con.-be jártunk. Felemlítem még az Atelier Humbert-t, hova Berénnyel mentünk esti aktra, oda járt Derain, Marquet, Manguin, stb., ma híres, akkor még nem híres festők. 1906–7 körül lehetett.”<sup>29</sup>

Egy sor visszaemlékezésből tudjuk, hogy a magyarok közül sokan látogatták az Académie de la Grande-Chaumiére-t is, ahol 1906–1907 táján Bornemisza Géza és Max Weber egybehangozó beszámolója szerint, az esti akt-krokizások alkalmával „nem ritkán megjelent” Henri Matisse is.<sup>30</sup> Matisse tehát még néhány évvel saját akadémiajának megnyitása előtt is igénybe vette a szabadiskolák kínálta aktrajzolási lehetőségeket, így váll-váll mellett rajzolhatott Matisse és Czóbel 1906–1907 körül, mégis elterjedt a magyar mellett a nemzetközi szakirodalomban is, hogy Czóbel Matisse tanítványa volt.<sup>31</sup> Erre nézve semmi konkrét bizonyítékot nem ismerünk és minden bizonnyal tévedésen alapul a feltételezés, melynek ősforrása feltehetően Maurice Denis,<sup>32</sup> vagy

<sup>28</sup> Paul Alexandre-t idézi fia, Noël Alexandre: *Modigliani inconnu*. Paris, Fonds Mercator-Albin Michel, 1993. 65.

<sup>29</sup> Czóbel Béla levele Bajomi Lázár Endrének, 1964. július 20. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Kézirattár, V. 5253/164. A levél részletét közli: Bajomi Lázár Endre: *A Montmartre*. Budapest, Corvina, 1967. 194–195. A „tulaj nélküli műtermet” valójában Paul Alexandre bérelte festőbarátai számára a rue Delta-ban. Hogy Modigliani szívesen találkozott Czóbellel Paul Alexandre visszaemlékezéseiben is szerepel.– vö.: Alexandre 1993. i. m. 65.

<sup>30</sup> Bornemisza Géza: Henri Matisse. *Kékmadár*, 1, 1923, 2. 62. Max Weber visszaemlékezéséről ld.: Barr 1951. i. m. 535. – vö.: *Pariser Begegnungen 1904–1914. Café du Dome*. Hrsg. Gerhard Häandler. Duisburg, Académie Matisse – Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1965. oldalszám nélkül.

<sup>31</sup> A magyar szakirodalom ez irányú tévedéseiről ld.: Barki Gergely: Párizsi előzmények és a modern francia művészet hatása a Nyolcak aktfestészetében. *A modell – Női akt a 19. századi magyar művészetben*. Kiállítási katalógus. Szerk. Imre Györgyi. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2004. 468.: 13. jegyzet. Berény Róberttel kapcsolatban szintén tévesen terjedt el, hogy Matisse növendéke volt.

<sup>32</sup> Maurice Denis „Liberté épuisante et stérile” című a *La Grande Revue*, 1908. április 10-i számában megjelent híres, sokat idézett értekezésében (újraeközli: Philippe Dagen: *Pour ou contre le Fauvisme*. Paris, Somogy, 1994. 155.) úgy fogalmazott, hogy „Castelucho úrnak és Matisse úrnak is van egy-egy akadémiaja.” („M. Castelucho a, croyons, une académie, et M. Matisse en a aussi une!”), ami alatt valószínűleg inkább azt érthette a szerző, hogy az említettek körül kialakult egy-egy csoport, azaz valóságos „iskolát teremtettek”. Matisse esetében különösen el kell választani az akadémia szó két jelentését, ti. az iskola, mint intézmény, illetve mint művészi kör, azaz a követők csoportja is értelmezhető. – vö.: Jane Lee: Denis and the „Ecole de Matisse”. *Maurice Denis 1870–1943*. Exposition catalogue. Ed. Guy Cogeval, Claire Denis. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994. 61–71. Denis Czóbelt is ebben a Matisse körüli csoportban említette meg, s azért kárhoztatta, mert „keveset foglalkozik a természettel és elveti a görög–római művészetet”, de minden bizonnyal ebben az esetben is a követőkről és nem a tanítványokról lehet szó, ugyanis nehezen elképzelhető, hogy Denis a Matisse-iskola néhány hónapja alatt megismerte az ott tanuló főleg külföldi és zömében jelentéktelen művészek munkáit.

Berthe Weill lehetek,<sup>33</sup> a kijelentéseket Alfred Barr már készpénzként könyvelte el,<sup>34</sup> s így futótűzként terjedt tovább a szakirodalomban is. Nem véletlen, hogy előadásom hallgatói közül is feltették a kérdést, hogy miért érezhette szükségét a már befutott Czóbel, hogy Matisse növendékévé váljon. Czóbel egészen biztosan nem volt Matisse tanítványa, iskolájába nem járt, pusztán a fauve csoporton belüli pozíciója miatt sem képzelhető ez el, ahogy a téves forrásokon kívül azok a magyar Matisse tanítványok sem említik az iskola tanulóit között, akik biztosan 1908 kezdetétől az Académie Matisse növendékei voltak. Czóbel nem mesterének, hanem elődjének, inspirálójának tartotta francia kollégáját, de elismerően hirdette Matisse művészi nagyságát az otthoniak között is. Ezt igazolja egy a Steinéket is érintő érdekes forrás, Czóbel Béla idősebb kollégájához, Rippl-Rónai Józsefhez írt levele és az azt kísérő fényképfelvétel.<sup>35</sup> A lakonikus levél tartalma mindössze ennyi: „Igen tisztelt Uram, mellékelve küldöm a Matisse-reprodukciókat, ha szerezhetek, majd küldök többet. Hogyan találja őket? Kedves nejének kézcsokomat. Kiváló tisztelettel híve, Czóbel Béla”.<sup>36</sup> A Párizsból, 1908. február 23-án keltezett levélben Czóbel mellékelten egy enteriőrfotót küldött idősebb festőtársának.<sup>37</sup> (4. kép) A fotó a rue Madame-on, Michael és Sarah Stein lakásán készült, mely talán még egységesebb, tisztább gyűjteményi képet mutatott Matisse művészetéről, mint a rue de Fleurus-i atelier. A rue Madame éppúgy a szombat esték nyitott helyszínéül szolgált, mint Gertrude-ék párizsi otthona, de Michaelék összejövetelei korábban voltak „szervezettek” mint Leo és Gertrude szombat estéjei, korábban elkezdődtek az összejövetelék és voltak, akik egyszerűen átsétáltak Leo-ékhoz, de többen már csak utóbbiak címére érkeztek a rendszerint este 9 órakor kezdődő eseményekre. Itt már az invitáló, Leó Stein volt a házigazda- és a moderátorszerep egyaránt. Az amúgy visszahúzódó Leo ebben találta meg igazi önmagát, éppen ezért a magyarok többsége is leginkább vele, a „progresszív művészet hittérítőjével” került kapcsolatba. Czóbel maga is feltehetően Leo révén került a szombati soirée-kra, de egészen biztosan Leo Párizsból való elköltözését követően is tartották a kapcsolatot és minden bizonnyal a 30-es években is találkoztak, legalábbis egy Leóról készült Czóbel rajz ezt bizonyítja.<sup>38</sup> (3. kép)



3. kép. Czóbel Béla: Leo Stein portréja, 1930 körül (?). Szén, papír, 268 x 205 mm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: F.2011.1

<sup>33</sup> Berthe Weill a saját galériájában Czóbel számára 1908-ban rendezett önálló kiállítás kapcsán negyedszázaddal később így írt a fiatal magyar festőről: „Très inspiré de Matisse, dont il suit les enseignements à son académie, je le crois très doué” Ld.: Berthe Weill: Pan! dans l’oeill... avec une préface de Paul Reboux. Orné des aquarelles et dessins de Raoul Dufy, Pascin et Picasso. Paris, Lipschutz, 1933. 148. Ebben az esetben is inkább a Matisse követőkre vonatkozhat az „académie” kifejezés és nem a tanítványokra.

<sup>34</sup> Barr 1951. i. m. 117.

<sup>35</sup> Czóbel Béla Kernstok Károllyal közösen írt levelére, Szücs György hívta fel a figyelmet. Ld.: Szücs György: Disszonancia vagy új harmónia? A „neós” művészet Nagybányán. *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*. Kiállítási katalógus. Szerk. Passuth Krisztina, Szücs György. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 59. A levélből elkülönített fotóra pedig Danyi Orsolya lelt. Id.: Danyi Orsolya: Egy előbújít fotó a Rippl-Rónai hagyatékából. *Artmagazin*, 4, 2006, 5. 74–75.

<sup>36</sup> Czóbel Béla és Kernstok Károly levele: *International Critika Rippl-Rónai festőművész műveiről 1912-ig*. MNG Adattár, ltsz.: 5118/1950. Rippl-Rónai-kritikák III. A Kernstok Károly által írt szöveg: „Kedves Jóskám, Vuillard-kiállítást láttam Bernheim-nél; egy kicsit unalmas. Jobb szeretem a Te dolgaidat. Mi lesz a kiállításoddal? Hallottam, hogy Drouet megbukik; feladja a boltot, s csak a fotózletét tartja fent. Szervusz, Kézcsókom Önagyságának. Ölel barátod, Kernstok Károly”.

<sup>37</sup> MNG Adattár, Rippl-Rónai József, ltsz.: 5134/1950/29.

<sup>38</sup> 1965-ben, Duisburgban kiállításra került Czóbel Béla rajza Leo Steinről, mely akkor a művész birtokában volt (*Pariser Begegnungen 1904–1914. Café du Dome* 1965. i. m. kat. no 15.), de kivételesen nem került a Czóbel Múzeum több ezer grafikai művet számláló anyagába Czóbel halálát követően, ám az utóbbi évek aukcióin felbukkant egy példány, mely feltehetően az 1930-as években készülhetett. Ma az MNG Grafikai Osztályának gyűjteményét gyarapítja.



4. kép. Michael és Sarah Stein Matisse gyűjteményének részlete a rue Madame-on  
(Czóbel Béla által Rippl-Rónai Józsefnek küldött fénykép),  
1907. MNG Adattár, Rippl-Rónai József, ltsz.: 5134/1950/29. 4.

## Leo Stein, az igazi mediátor, avagy a Montparnasse apostola

„Párizsban igen gyakran találkoztam egy magas, ötven év körüli, bő fekete bársonynadrágot viselő, télen is szandálban, hajadonfővel járó férfival. Magamban afféle különös csodabogárnak, orosz nihilistának néztem. Ha új kiállítás nyílt, ha magángyűjtőnek látogatónapja volt, Durand-Ruel magánlakásán, a Rue Lafitte-en, az Hôtel Drouot valamelyik érdekesebb aukcióján, máskor a nagy gyűjteményekben, minduntalan találkoztunk. Meg is szoktam ezt a jelenséget, s már szinte természetesnek vettem, hogy ő is ott van, de ügyet sem vettem reá. Ahol abban az időben 33 000 művészt tartottak számon, nem számított egy különös, amilyen a művészek között számtalan akad. Ez a férfi Leo Stein volt. Később bejárt az Academie Delécluse-be, ott rajzolgatott közöttünk. Egy napon, valami sikerültebb stúdiumot készítettem, festett női alakot. Megállt hátam mögött, hosszasan nézegette, majd német nyelven megszólított, nem volna-e kedvem őt meglátogatni. Szombaton este fogadna. Megköszöntem a meghívást, igenlő válaszomra átadta névjegyét a címével. Nem sokat néztem ki emberemből, hozzám hasonló szegény ördögnek véltem, de milyen az éhes ember. Gondoltam, ha meghív, talán ad egy meleg teát, az is jó lesz! Szombat este kilenc óra felé bekopogtattam földszinti lakásába. Ő nyitott ajtót. A kölcsönös üdvözlés után óriási teremben találtam magam, a falak mentén a mennyezetig könyvek. A könyvtárterem egyedüli bútorzata egy kaszárnyai vaságy volt. A meglepetéstől alig bírtam hangot adni, és még inkább egy másik, hosszúkás, felső világitású teremben, melynek falain azok a képek függtek, melyek engem is mágnesként vonzottak: Renoir, Cézanne, Picasso, Matisse, Bonnard, Degas, stb. A falak mentén faragott antik reneszánszládákban selyemre festett kínai, japán képek, fametszetek, estampe-ok, rajzok tömege. Picasso ebben az időben még nem jutott el a kubizmusig, s nekem különösen tetszett egy halvány, kellemes rózsaszínnel és enyhekék tónusokban festett, cirkuszi artistanőt ábrázoló festménye, amint egy gömbön egyensúlyoz. Az előtérben háttal egy férfi artistaóriás állt. A kép ma a moszkvai Puskin Múzeum tulajdona. Az én nagy műveltségű és kitűnő művészeti ismerő Stein barátomtól igen sokat tanultam. Könyveket kaptam tőle; ma is őrzök vagy tíz darab művészeti könyvet, amelyeket ő ajándékozott nekem. Beszélgetéseink során, amelyeket a festőiskolában folytattunk – ahova gyakran bejárt –, sokszor irányította figyelmemet és fordította ítéletemet helyes cél felé. Nem bizonyultam rossz talajnak. Nyeltem a tudnivalókat! A szombat estéknek rendes látogatója lettem, és ott ismerkedtem meg több kiváló művész mellett Picassóval és Matisse-szal. Picasso alacsony, köpcös termetű ember volt, soförtípus. Ha Nagybányán látnám sportsapkájában, semmiben sem különbözne számtalan embertársától, s nem árulná el külseje, hogy világhírű művész. Matisse szemüveges, tanár külsejű ember volt. Negyvenéves koráig az Académie des Beaux Arts-nak volt növendéke, ilyen alapos előkészület után indult el új utakon. Műtermét abban az időben egy hajdani rendház épületében rendezte be, itt tartott fogadónapokat, s láttam munka közben is egy szokatlanul kicsiny méretű palettával kezében, amelyen alig pár szín szerepelt, és szerszámai, ecsetjei inkább egy fogorvos rendszeretetére, pedantériájára vallottak, mint nagy művészre. A Stein-családnak még két tagját ismertem meg, Leó nővérét és bátyját, akik szintén első gyűjtői voltak Picassónak és Matisse-nak. Megtudtam róluk, hogy szüleik Bécsből származtak el, Chicagóban húsnagyvágással foglalkoztak, ott milliomosodtak meg. A három Stein gyerek Párizsban élt, az örökségből. Abban, hogy műgyűjtésre adták magukat, azt hiszem, művészetszeretetük és hozzáértésük mellett vagyoniuk helyes befektetésének és gyümölcsöztetésének szempontja is szerepet játszott. Tény az, hogy különösen az említett két festő hírnevének a terjesztésében jelentős részt vállaltak. Vásárlásaikkal e festőket pénzhez juttatták, s ezzel lehetővé tették számukra a további munkát.”<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Mikola 1972. i. m. 46-48.

Ez a hosszú és kimerítő Mikola-idézet nem csupán magyar vonatkozása miatt érdemel figyelmet, hanem – dacára néhány tárgyi tévedésnek<sup>40</sup> – olyan adalékokkal szolgál, melyek Leo Stein biográfiáját is kiegészíthetik. Az egyik ilyen Leo könyvtárának felemlítése, melynek San Franciscóból való átköltöztetésének időpontja tisztázatlan volt az amerikai szakemberek előtt is,<sup>41</sup> de Mikola visszaemlékezése, mely az 1906–1907-es évek fordulójáról szól, bizonyítékul szolgálhat arra, hogy a könyvtár már ekkor a rue de Fleurus-re került. Érdekes az is, hogy Leo a magyarokkal nem franciául, hanem németül beszélt. Ez volt az a közös nyelv, amelyen a Bécsben nevelkedett amerikai és az Osztrák–Magyar Monarchia területéről Párizsba vetődött magyarok leginkább megérthették egymást. Leóval kapcsolatban az Académie Delécluse említése kizárólag magyar forrásokban fordul elő, de nem csupán az iskola gondnokától, Mikolától származnak hasonló információk, hanem – ahogy majd a későbbiekben megemlítem – Bornemisza Gézától is, akit szintén a művésziskolában agitált, illetve invitált Leo Stein. Az idézetet mégis az teszi igazán jelentőssé, hogy a magyar források között kivételes módon Mikola nagyon komoly elismeréssel nyilatkozik Leo Stein esztétikai ismereteiről, ízlésformáló elhivatottságáról, propagátori szerepéről. A magyar nyelvű visszaemlékezések nagy része meglehetősen felületes és leginkább a Stein testvérek különcködő megjelenését, illetve rendhagyó magatartásukat karikírozza, míg Mikola Leo Steinnek pontosan azt a vonását mutatja be hitelesen, mely valószínűleg a magyarok közül sem csupán őrá volt nagy hatással. Leo abban az időben, mikor a magyarok zárandoklásai folytak, sokak szerint a korszak legfelkészültebb, és legkifinomultabb ítélőképességű connoisseur-je és gyűjtője volt. Olvasmányai és a művészekkel folytatott beszélgetései és méginkább a kor legnevesebb művészeti íróival, művészettörténészeivel folytatott személyes és levelezés útján történt eszmecsereí vértették fel arra, hogy a szombat esték főszereplőjévé, moderátorává és egyfajta esztétájává, hovatovább teoretikusává váljék, mely szerep ugyanakkor tudatos és elszánt kánonteremtési igénnyel és a modern művészet nemzetközi propagálásának igényével párosult.<sup>42</sup>

Az 1905–1909 között, tehát még a Nyolcak csoport fellépése előtti időszaknak, azaz a magyar Vadak – hozzátenném, hogy akár a Nyolcak – esztétikai nézeteinek értékelése szempontjából rendkívül fontos megismerni, hogy Leo Stein miképpen interpretálta az 1870-es generáció, Gauguin, Cézanne és méginkább az abszolút kortársak közül a mainstream csúcsán állók, Matisse és Picasso műveit. A későbbi Nyolcak közül a rendszeresen Steinéknél megfordulók között találjuk Czóbelt, Kernstokot, Orbánt és Pórt, valamint az utóbbi kettőt beavató ifjabb kollégát, Berény Róbertet. Berény az elsők között lehetett, kik megismerkedtek a Stein-gyűjteménnyel. Már 1905-ös, 1906-os művein felismerhető Matisse és Cézanne hatása, de képei nem süket epigonizmusok, hanem értő, kifinomult esztétikai érzékről és ismeretekről tanúskodnak. Nehéz elképzelni, hogy a Leo által dominált szombat esték esztétikai kijelentései, prédikációi nyom nélkül múltak el Berény és más magyarok életéből, még akkor is, ha elsősorban mégis maguk a képek közvetlen tanulmányozása, vizuális befogadása befolyásolta, alakította művészetüket. Leo nem csupán olvasmányaiból, hanem a korszak legjelentősebb művészettörténészeitől közvetlenül nyerte a legfrissebb esztétikai impulzusokat, ám nem egyszerűen közvetítője volt például Julius Meier-Graefe, vagy Bernard Berenson elméleteinek, hanem kritikus interpretálója és gyakran az övékétől ellentétes véleményének harsány hangoztatója is. Saját esztétikai elméletének egyik sarkalatos pontja volt a Cézanne művészetével kapcsolatos reflexió, mely jelentősen eltért például Meier-Graefe analízisétől, különösképpen a tér és a tömeg szerepével kapcsolatban, ugyanis Leo véle-

<sup>40</sup> A család nem Chicagóból, hanem San Franciscóból származott, s nem a húsipar, hanem a Kalifornia fővárosának mára jelképévé vált Cable Car Company és különböző helyi ingatlanok jelentették anyagi bázisukat. Gertrude Stein pedig nem nővére, hanem húga volt Leo Steinnek.

<sup>41</sup> A kérdést a Scholars' Day több előadója is feszegette még előadásom előtt.

<sup>42</sup> A témával kapcsolatban ld.: Gary Tinterow – Marci Kwon: Leo Stein before 1914. *The Steins Collect* 2011. i. m. 71–85.

ménye szerint Cézanne elsődleges problémája a szín mellett kifejezetten a tömeg hangsúlyozása volt. Ez az elmélet – bár egyéb forrásokból is eredeztethető – talán nem véletlenül cseng össze a Nyolcak legtöbb művésze, de különösképpen a Berény által képviselt esztétikával.

Leo Stein nézeteire minden bizonnyal a legnagyobb hatást Bernard Berenson tette, mivel Párizsban csak nagyritkán, ám nyaranta Firenzében rendszeresen találkozott. Berenson bátran mérte össze Cézanne-t Michelangelóval, ahogy a Nyolcak dualista esztétikája is e két gigászi (ellen)pólus által kijelölt skálán, de valójában az éppen az általuk meghatározott origó körül bontakozott ki.

Ennek a Nyolcakra oly jellemző, a modernizmus klasszicizáló tendenciáival kapcsolatos és párhuzamos törekvésnek egyik jelképes megnyilvánulása volt Pór Bertalan és Berény Róbert 1907 nyarán tett olaszországi útja, melynek során tudatosan keresték a Párizsban kibontakozó avantgárd törekvések klasszikus (és primitív) gyökereit, párhuzamait. Pór később úgy emlékezett vissza, hogy Grand Tour-juk oly nagy hatással volt rájuk, hogy a reneszánsz nagymesterek mintájára szakállt növesztettek.<sup>43</sup> Az anekdotának némileg ellentmond egy nemrégiben előkerült, még útjuk elején, Nizzában készült ferrotípiá, melyen mindketten már szakállasan láthatók,<sup>44</sup> (5. kép) valamint a még hónapokkal az út megkezdése előtt Berény által festett és a Salon des Indépendants tárlatán is bemutatott portré, melyen Pór szintén gyér szakállt visel.<sup>45</sup> Azt is tudjuk, hogy ekkoriban Párizsban fiatal diákok és festők hétköznapi viselete volt a szakáll, s csak odahaza, Magyarországon kelthettek nagyobb feltűnést vele.<sup>46</sup>

## Asszimilálódott zsidók Budapestről és San Franciscóból a Montparnasse-on

Berény rőt szakállával azonban Párizsban is feltűnést keltett: „Ebben az időben lehetett 22 éves [valójában csak 20] egy rőtes Krisztus szakállá volt, ami még parisi viszonylatban is megdöbbentő volt. Egy felejthetetlen epizód történt ezzel kapcsolatban. Egy nap sétáltunk valamelyik boulevard-on. Szembe jött velünk egy igazi fiatal midinette. Ránézve Róbertre egy pillanatig nem tudott szóhoz jutni, majd gyorsan összeszedve magát, odaszólt R.-nek, 'Dit donc Jesu Christ, quesqu'il fait le bon dieu?' [Dis donc, Jesus Christ, qu'est-ce qu'il fait le bon dieu?]' és ezzel tovább ment. Elképzelhetlenül mulatságos jelenet volt!” – emlékezett vissza Orbán Dezső.<sup>47</sup>

Érdekes mód a rőt szakáll emlegetése Leo Stein kapcsán is rendszeresen előfordul a magyar visszaemlékezésekben, például Vedres Márk, szobrász, a későbbi Nyolcak csoport 1911-es kiállításának vendégművésze esetében is, aki feltehetően nem a párizsi bohémek divatját követve, de szintén méretes szakállt viselt. Steinékkal sem Párizsban találkozott, hanem olaszországi műtermében, a Firenze melletti Fiesolében, ahol az amerikai testvérek is minden nyáron megfordultak. Vedres találkozásukra így emlékezett: „Leo Stein hencegő amerikai volt, összegyúrte az újságpapírt és eldobta: ez a művészet. Nővére egy furcsa nő, lejött Firenzébe egy zsákruhában és szandál-

<sup>43</sup> A 70 éves Pór Bertalan. *Magyar Nemzet*, 1950. november 12. 7.

<sup>44</sup> A ferrotípiát minden bizonnyal egy utcai fotográfus készítette és az erre rendszeresített, ovális képkivágással ellátott levelezőlapba helyezte, melyet 1907. április 6-án postázott szülei címére Pór Bertalan. Ezúton köszönöm Pór Bertalan rokonainak, Bernát Júliának és Farkas Pálnak, hogy a dokumentumot rendelkezésemre bocsátották, valamint köszönöm Felicides Ildikónak, illetve Sor Zitának a ferrotípiá restaurálásával, konzerválásával és digitalizálásával kapcsolatos tevékenységét.

<sup>45</sup> Berény Róbert: *Pór Bertalan portréja*, 1907, olaj, karton, 56 x 46 cm; j. j. f.: Berény 907 Paris, Magántulajdon.

<sup>46</sup> Hasonló történetről számol be Mikola András önéletrajzi könyvének „Nagypeleskén feltűnést keltett a szakállam” kezdetű fejezetében. Mikola 1972. i. m. 64.

<sup>47</sup> Orbán Dezső levele Varró Istvánnak, 1961 [?]. április 23. MNG Adattár, Varró István–Szij Béla-dokumentumok.



5. kép. Pór Bertalan és Berény Róbert Nizzában, 1907 tavaszán.  
Ferrotípiá, magántulajdon.

ban. Kövér nő. Leo Stein egy vörösszakállas zsidó volt. Kernstok küldte le hozzám őket Firenzébe. Leo Stein és testvére üzleti szempontból és nem közügyből vásárolt. A nőnek a gyerekek az utcán utána szaladtak.”<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Horváth Béla interjúja Vedres Márkkal, [é. n.] Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK-C-I-217.

A visszaemlékezésből úgy tűnik, hogy Vedres dacára a nyaranta állandósuló közelségnek, nem rendszeresen találkozott Steinékkal Fiesolében, s az is feltűnő, hogy Kernstokkal ellentétben, – aki nagyra tartotta az amerikai testvéreket –, a szobrász milyen maliciózan viszonyult hozzájuk. Leo részben berenziánus művészetfelfogását sem ismerte kellőképpen Vedres, amivel talán azonosulni is tudott volna, ugyanakkor itt kell megjegyezni, hogy a Nyolcak manapság a viták keresztüztüében álló modernizmus-felfogása a szobrász esetében mennyire különbözik a leg radikálisabb Berényétől, vagy Tihanyiétól, de még a legklasszikusabb klasszicizáló vonalat képviselő Kernstokétól is.<sup>49</sup>

Ugyanakkor azt is meg kell jegyezni, hogy Vedres számos amerikai gyűjtővel került kapcsolatba Olaszországban és elképzelhető, hogy ebben a Steinéknek is szerepe lehetett (feltehetően Kernstok is ezzel a kuncsaftszerzési szándékkal hívta fel Steinék figyelmét magyar szobrász barátjára), hiszen fiesolei villájukban igen sok tehető amerikai honfitársuk megfordult, akik számára a Vedres által képviselt klasszicizáló vonal sokkal inkább befogadható volt, mint a Stein testvérek avantgárd ízlése. Vedres kurtán odavetett mondatai közül a legkülönösebben mégis talán a Leo zsidóságával kapcsolatos megjegyzés cseng, hiszen a szobrász maga is zsidó származású volt, ahogy a Nyolcak többsége is. A Stein testvérek közül leginkább Michael tartozott ahhoz az asszimiláló zsidó csoporthoz, akik a karácsonyt is megünnepelték.<sup>50</sup> Így tette ezt Párizsban Berény is, aki 1909 szentestéjét Bartók Bélával töltötte, de nem így Gertrude és főleg nem Leo, aki kritikával illette azon zsidó társait, akik megtagadták eredetüket az asszimiláció érdekében.<sup>51</sup>

Bár a szakirodalom sokat foglalkozott a párizsi, s leginkább a Montparnasse-negyed zsidó köreivel, a Steinék úgy tűnik, nem tartoztak igazán egyik körhöz sem, ugyanakkor életvitelük, érdeklődésük, habitusuk egyértelműen a hozzájuk hasonló, új generációjú, asszimilálódott zsidókat vonzotta. A Steinék által leginkább propagált művészek nem voltak zsidó származásúak, de a szombat esték látogatói között minden bizonnyal arányukat tekintve komoly létszámban lehettek az európai és az amerikai zsidóság képviselői. Különösen Gertrude Stein viselte büszkén származását, mely, ismétlem, nem mondott ellent asszimilációs törekvéseiknek, ugyanakkor megkockáztatom, hogy az sem lehet véletlen, hogy az összejöveteleket nem a társasági életben bevett vasárnapra, hanem szombatra, a zsidók pihenőnapjára tették és ezeket az estélyeket sem Salonnak, sem pedig soirée-nak nem nevezték, hanem szombat estéknek hívták. Ennek minden bizonynyal jelentősége volt.

## L'académie Matisse

Azok a nem zsidó művészek, kik ebben a „kozopolita” közegben forgolódtak meg is kapták a magukét a korabeli francia jobboldal konzervatív, főként nacionalista érzületű tollforgatóitól, és például Matisse-t különösen heves támadások érték amiatt, hogy iskolájában szinte csak külföldi tanítvány fordult meg.<sup>52</sup> A Dreyfus-ügy éppenhogy csak lecsengett ekkoriban, ezért Matisse különösen érzékeny volt a vádakra, hiszen zsidó származású művészek is szép számmal kerültek

<sup>49</sup> Lyka Károly megjegyzése élesen rávilágít arra, hogy Vedres tulajdonképpen Donatello volt a vadak (esetünkben a Nyolcak) között: „Vedrest is becsúszatták a Nyolcakba, pedig ő a firenzei quattrocentót utánozta, így stílári köze nem volt hozzájuk. Nem tudom miért becsülte úgy Vedres szobrai [Kernstok], mikor irányban nem felelt meg. Ő hozta be Vedrest.” – Horváth Béla interjúja Lyka Károllyal, 1957. január. Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK-C-I-217.

<sup>50</sup> Emily Braun: Saturday Evenings at the Steins'. *The Steins Collect* 2011. i. m. 63.

<sup>51</sup> Uo.

<sup>52</sup> A témával kapcsolatban ld: Kenneth E. Silver – Romy Golan: *The Circle of Montparnasse Jewish Artists in Paris 1905–1945*. New York, Universe Books, 1985. 17–18. és Stein 1974. i. m. 60.

akadémiájára, éppen Magyarországról, például a már emlegetett Brummer, vagy Perlrott Csaba Vilmos, aki minden bizonnyal közel érezhette magát Matisse-hoz, hiszen mestere jóvoltából válhatott a Salon d'Automne sociétére.<sup>53</sup> Mivel a Matisse iskolának nem volt vezetett naplója, évkönyve, vagy felvételi lapja, a rövid életű akadémia tanítványainak számával kapcsolatban is igen nagy szórást mutatnak a későbbi visszaemlékezéseket alapul vevő műtörténelmi becslések.<sup>54</sup> Ezzel kapcsolatban rövidesen egy korábban figyelmen kívül hagyott, de meglehetősen hitelt érdemlőnek bizonyuló forrást mutathatunk be. Ahogy a Matisse-iskola legnagyobb létszámú skandináv, német és amerikai csoportjait illetően is bizonytalan, eltérő adatokat ismerünk, teljes névsorokat pedig egyáltalán nem, úgy a magyar Matisse-tanítványok számát sem ismerjük pontosan. Előadásom helyszíne miatt érdemes megemlíteni a Magyarországon is csak nagyon kevésbé ismert Andorkó Gyulát, ki hazájában az első Van Gogh mű tulajdonosaként éppen azt a csendéletet birtokolta, mely a Metropolitan Museum of Arts állandó kiállításán látható.<sup>55</sup> A fiatal Andorkó 1909-ben öngyilkosságot követett el, de egy a halála után rendezett, árveréssel egybekötött gyűjteményes kiállításon feltűnt művének címe arra utal, hogy esetleg ő is Matisse tanítványa lehetett. Bár az 1920-ban adott cím, Matisse szerezcsen modellje, már spekulációs szándékkal is születhetett az Ernst Múzeum árverésére.<sup>56</sup> Matisse-szal, ha egyáltalán valóban tanítványa volt, nem csupán iskolájában találkozhatott, hiszen Párizsban éppen a szomszédságában lakott, a Quai Saint-Michelen. Matisse-hoz és az éppen 1908-tól ottani műtermét átvevő Marquet-hoz hasonlóan Andorkó szintén festett látképet a Szajnátszélő hídról, a Pont St-Michel-ről,<sup>57</sup> ahogy honfitársa, Tihanyi Lajos több ízben is tette.

Korabeli források igazolják, hogy biztosan Matisse tanítvány volt három magyar hölgy, kik nem melleleg művészfeleségek is voltak, Dénes Valéria, Fejérváry Erzs, és Ferentzy Márta.<sup>58</sup> Ők már az iskola végnapjaihoz közeledve kerültek a Matisse akadémia, míg a korábban említett Brummer József mellett a két legstabilabb Matisse-tanítvány Bornemisza Géza és Perlrott Csaba Vilmos már az iskola nyitása, azaz 1908 januárja körüli időben jelen voltak. Perlrott ugyan tévesen az 1906-os évszámhoz kötve,<sup>59</sup> de visszaemlékezett azokra az időkre, mikor megalapították az iskolát, azaz ő az első tanítványok között említi önmagát. Bornemisza Géza egy 1908 márciusá-

<sup>53</sup> „Matisse vitte be Csabát a S. Dautomne-ba [sic!]. Így lett ő societér” emlékezett vissza Bornemisza Géza. Ld.: Horváth Béla interjúja Bornemisza Gézával, [é. n.]. Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK-C-I-217.

<sup>54</sup> Isaac Grünewald svéd Matisse-tanítvány írására (Matisse och expressionismen. Stockholm, Wahlström & Wildstrand, 1944.) hivatkozva Barr az iskola 3 évi fennállása alatt összesen 120 (Barr 1951. i. m. 117.), míg Jack Flam 80 növendékről tesz említést (Jack Flam: *Matisse. The Man and His Art 1869–1918*. London, Thames and Hudson, 1986. 221.).

<sup>55</sup> Molnos Péter – Geskó Judit: Vincent van Gogh művei Magyarországon. *Van Gogh Budapest*. Kiállítási katalógus. Szerk. Geskó Judit. Szépművészeti Múzeum, 2006. Budapest, 2006. 105–129. – ld. még: Molnos, Péter: The First Hungarian Who Have Owned a Van Gogh. (<http://www.kieselbach.hu/magazine/discovery/first-hungarian-to-have-owned-a-van-gogh>).

<sup>56</sup> Az *Ernst Múzeum aukciói XI. 1920. február 1.* Budapest, 1920. Andorkó Gyula: Matisse szerezcsen modellje, 1907.

<sup>57</sup> Andorkó Gyula: A Szajna hídja, 1908. Olaj.vászon, 58 x 70,5 cm, MNG, ltsz.: 4139.

<sup>58</sup> Dénes Valériára Galimberti Sándor festőművész felesége volt, a szakirodalomban elterjedt két év helyett (Dénes Zsófia: *Tegnapi új művészek*. Budapest, Kozmosz, 1974. 88.; Dénes Zsófia: *Galimberti Sándor és Dénes Valéria*. Budapest, Corvina, 1979.; Mezei, Ottó: Les Galimberti, couple des artistes hongrois, des années 1910. *Acta Historiae Artium*, 23. 1977. 329–355), valószínűleg csak hónapokat töltött Matisse iskolájában, hiszen 1910-ben érkezett és 1911-ben Matisse felhagyott a tanítással. Fejérváry Erzsit, Körmendi Frimm Jenő szobrászművész feleségét Matisse tanítványaként említi a Nemzeti Szalon 1912-ben megjelent kiadványa is: *Almanach. Képzőművészeti lexikon*. Szerk. Déry Béla. Budapest, Nemzeti Szalon, 1912. 165. Ahogy a később Kóródy Elemér feleségévé lett Ferentzy Mártát is (uo.). – vö.: Dévényi Iván: Henri Matisse magyar kapcsolatai. *Forrás*, 7, 1975, 10. 80.

<sup>59</sup> Perlrott Csaba Vilmos: Magamról. *Perlrott Csaba Vilmos művészete*. Bornemisza Géza előszavával. Budapest, Dante, [1930]. 12–13.

ban Réti Istvánnak címzett levelében szintén arról tudósít, hogy a megelőző hónapokat Matisse akadémiáján töltötte, azaz az iskola indulása körüli időszakban jelen volt,<sup>60</sup> mindemellett birtokában volt egy Matisse által, 1909-ben kiállított igazolás is arról, hogy iskolája növendéke volt.<sup>61</sup> A Matisse-iskola skandináv, német és amerikai alapítói Perlrott és Bornemisza nevét ugyan nem említik, de például Jean Heiberg úgy emlékezett, hogy amikor őt 1908 telén felvették az iskolába, mindössze 12–15 főre rúgott a tanítványi létszám, s köztük magyarok is voltak.<sup>62</sup> Perlrott – egyelőre egyedüli magyarként azonosíthatóan – felismerhető azon a sűrűn reprodukált, Matisse iskolájában készült tabló-fotón (6. kép), amelyet Carl Palme állítására hivatkozva Alfred Barr 1910-re datált.<sup>63</sup> Palme szerint a felvételt a német festő, Howarth 1910 októberében készítette. Ennek ellentmond a felvétel egyik, szakadozott állapotban lévő, szintén több ízben reprodukált példányán olvasható 1909-es évszám. A felirat feltehetően az egyik norvég tanítványtól származik.<sup>64</sup> Az interneten, egy svéd blogon<sup>65</sup> felbukkant egy eddig ismeretlen fotó (7. kép), mely ugyanakkor készült, mint az ismert változat, de a legtöbb résztvevő eltérő testtartásban, s kissé elmosódottabban látható. Perlrott Csaba Vilmos ezen a verzió példány például szembefordul, míg az ismert fotón Matisse felé és úgy tűnik, hogy a kivágat léptéke is nagyobb, ugyanis a jobb szélén a hölgynek ezúttal teljes alakja látható. E fotó előkerülése kapcsán újra megvizsgáltam egy harmadik, körülbelül azonos időszakban készült archív fényképet, melyen Bornemisza Géza két festőbarátja társaságában látható.<sup>66</sup> A számomra nyilvánvaló fiziognómiai hasonlóság miatt azt feltételezem, hogy a Matisse-iskola tablófotóin Perlrott felett, kissé jobbra található bajszos férfi Bornemisza Géza lehet.<sup>67</sup> Perlrott és Bornemisza, e ponton egybecsengő visszaemlékezéseik és a korabeli források tanúsága szerint egyszerre, egy időben voltak Matisse tanítványai. Figyelemre méltó, hogy mindketten különös érdeklődést mutattak a szobrok és esetleg a szobrászat iránt is. Bornemisza Géza 1908 áprilisában Réti Istvánnak írt leve-



6. kép. Matisse tanítványai körében, 1909. Archív fotó, Nasjonalgalleriet, Oslo



7. kép. Matisse tanítványai körében, 1909. Archív fotó, (forrás: <http://postpop.blogg.se/2010/april/>)

<sup>60</sup> MNG Adattár, ltsz.: 8242/1955.

<sup>61</sup> Közli: Pápai Emese: Bornemisza Géza festőművész fauve-os korszaka. *Művészettörténeti Értesítő*, 51. 2002. 309–321.

<sup>62</sup> Leo Swane: *Matisse*. Oslo, Gyldendal, 1950. (angol fordításban: *Académie Matisse – Henri Matisse and his Nordic & American Pupils*, New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture, 2001, 28.)

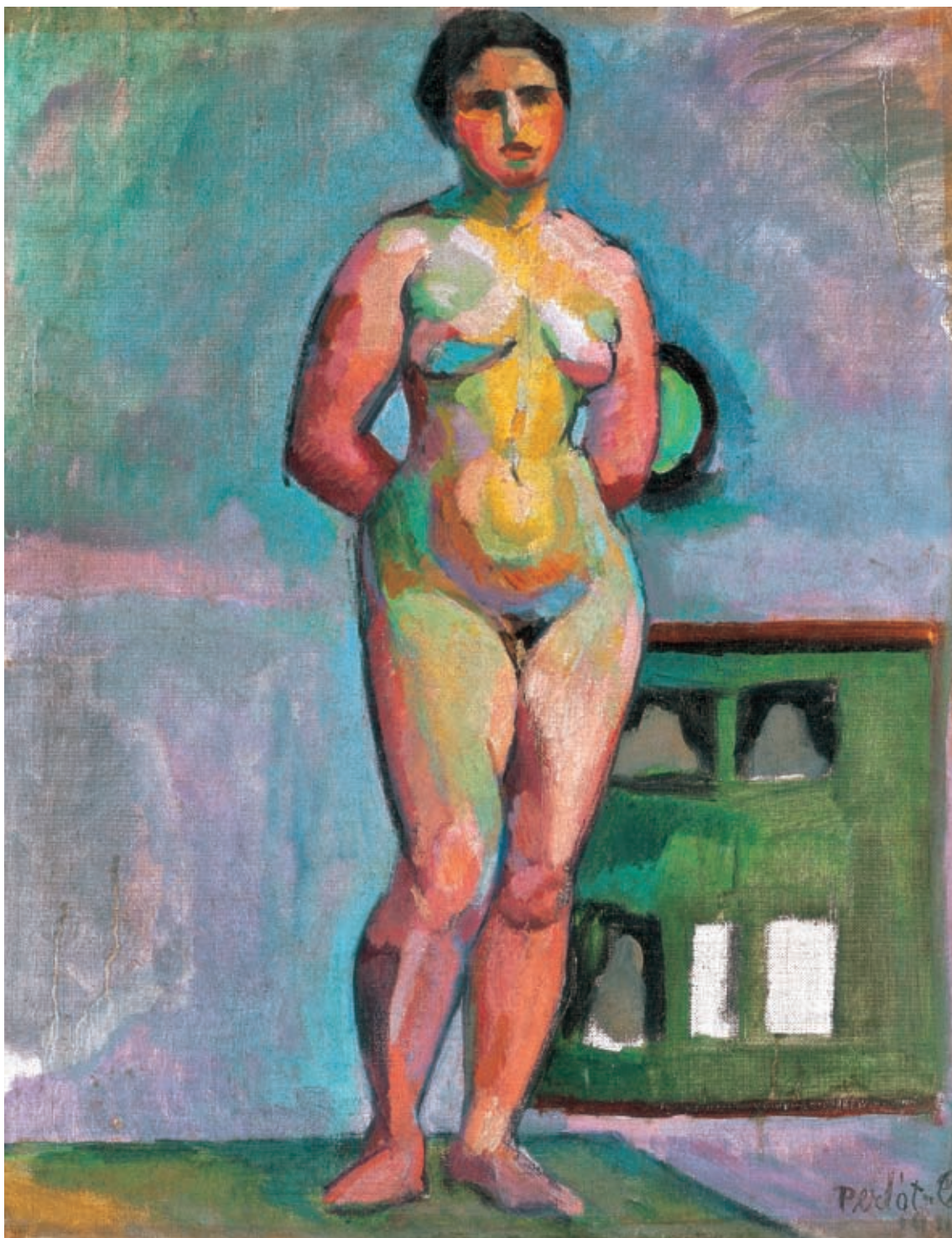
<sup>63</sup> Barr 1951. i. m. 117.

<sup>64</sup> A fotót az Oslói Nasjonalgalleriet-ben őrzik, reprodukcióját közli pl.: Svein Olav Hoff – Fredrikke Schrupf: *Matisse-Eleven. De forste år. Tegninger og maleri*. Lillehammer, Lillehammer kunstmuseum, [2001]. 2.

<sup>65</sup> A svéd blog Sigrid Hjertén, skandináv Matisse-növendék életét dolgozza fel: <http://postpop.blogg.se/2010/april/>

<sup>66</sup> *Magyar Vadak* 2006. i. m. 92.

<sup>67</sup> *A Pariser Begegnungen 1904–1914 Café du Dome* 1965. i. m. katalógus 'Académie Matisse' fejezetét nyitó oldalon beszámolva közlik az ismert fotót, ahol hat szám mellett szerepel kérdőjel és további két hölgy beszámolásra sem került, azaz összesen nyolc tanítvány azonosíthatatlan. Az általam Bornemisza Gézának tartott személy (6-os szám) száma mellett is kérdőjel látható.



8. kép. Perrott Csaba Vilmos: *Női akt*, 1910. Olaj, vászon, lemezpapíron, 52 x 41 cm, Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum, ltsz.: 55.403. Fotó: Darabos György

lében<sup>68</sup> arról számolt be, hogy Matisse ösztökélésére elkezdett agyagot mintázni. Arról nincs tudomásunk, hogy ezek közül egy is megmaradt volna, de plasztikai érdeklődése több művén is megfigyelhető<sup>69</sup> Egy 1910-ben festett csendéletének<sup>70</sup> középpontjába állítva egy olyan (feltehetően festett) gipszszobor jelenik meg, mely hasonlóságot mutat a Perlrott Csaba Vilmos több csendéletén is felbukkanó szoborral. A Perlrott festményeken megjelenő szobor minden bizonnyal fontos lehetett festője számára, és nem pusztán frekventált témakellék-mivolta miatt. Abból is erre lehet következtetni, hogy a legreprezentatívabb, a reneszánsz portrék beállításait idéző önarcképén<sup>71</sup> kezében ezzel a szoborral, mintegy attribútumával jelenik meg, talán egyfajta utalásként is a Matisse-iskolára. (Mintha azt mondaná: „Mester! Követtem tanításaid, íme, elkészítettem szoborművemet.”)

A Matisse-iskolában eltöltött időszak alatt Perlrott a többi tanítványhoz hasonlóan számos műtermi aktot festett, de ma sajnos már csak két festményét ismerjük, melyek biztosan Matisse műtermében készültek (8. kép), több elveszett, illetve a vásznat újrahasznosítva felvágta és a megfordított oldalra újabb műveket festett.<sup>72</sup> A helyszín azonosításával kapcsolatban egy újabb bizonyítékra, illetve adaléokra szeretném felhívni a figyelmet, mely talán a Matisse-kutatók számára sem közömbös. A Steins Collect katalógusban közzétettek egy 1909 környékén, Matisse iskolájának szobrászati óráján készült fényképfelvételt<sup>73</sup> (9. kép), mely az iménti tablófotós példához hasonlóan szintén sok eltérést mutat egy korábban ismert, sűrűn reprodukált változathoz képest.<sup>74</sup> A fotó ezúttal nem csupán a kéz- és testtartások nüansznyi elmozdulásai miatt érdekes, hanem a képkivágat kissé balra tolódása révén a teremnek egy olyan szegletét mutatja meg, mely – legalábbis ismereteim szerint – más fényképfelvételen nem tanulmányozható. A háttérben látható tabló és a fölé akasztott óra sematizált motívuma számos Matisse-tanítvány által készített aktstúdium háttérében felfedezhető, ahogy



9. kép. A Matisse-iskola szobrászati osztálya, 1909 körül.  
Archív fotó, Archives Matisse, Paris

<sup>68</sup> MNG Adattár, ltsz.: 8240/1955.

<sup>69</sup> Már korábban, a Matisse-iskola előtti időben elkezdett ecorché szobrok gipszmásolatairól rajzokat, illetve festménymásolatokat készíteni. Bornemisza Géza egyik 1907-es rajzán már felbukkan a korábban Michelangelónak tulajdonított kis szobor (Csöndes óra. Rajz. *Művészet*, 6. 1907. 347.). A Matisse növendékek közül – Matisse-hoz hasonlóan – mások is felhasználták az ún. „Izomember” ecorché szobrot, így Hans Purrmann, akinek műtermében készült fotóján. (*Pariser Begegnungen 1904–1914 Café du Dome* 1965. i. m.) szintén felfedezhető a kis gipszszobor.

<sup>70</sup> Bornemisza Géza: *Műtermi csendélet szoborral*, 1910. olaj, vászon, 65 x 70 cm; j. j. l.: Bornemisza Géza 1910. Ld.: *Magyar Vadak* 2006. i. m. 177.

<sup>71</sup> Perlrott Csaba Vilmos: *Önarckép szoborral*, 1910 k. olaj, vászon, 76,5 x 64 cm; j. n., Kieselbach Tamás-gyűjteménye.

<sup>72</sup> A művek azonosításával kapcsolatban ld.: Barki Gergely: A Juliantól Matisse akadémiaiáig. A „Párizsba gravitáló művészgeneráció” iskolái. *Magyar Vadak* 2006. i. m. 85–94.

<sup>73</sup> *The Steins Collect* 2011. i. m. 155.

<sup>74</sup> *Magyar Vadak* 2006. i. m. 89.

Perlrott már említett, Kaposváron őrzött női aktján is. Eddig csak feltételeztem, hogy a festményeken látható tablón azok a Chartres-i katedrálisról készült fotók szerepeltek, amelyekről, mint az iskola falainak egyedüli díszeiről Henrik Sørensen tett említést,<sup>75</sup> ez most a fotó ismeretében egyértelműen igazolódott.

Perlrott ugyanezekben az években nyaranta visszatért Nagybányára, ahol egyes művein úgy tűnik, mintha a párizsi festőiskola műtermében beállított aktos csoportjai köré tájképi környezetet festett volna, s ettől az alakok mozgása, egymáshoz és a térhez való viszonyuk nehezen értelmezhető, öncélú ritmus- és szín kompozíciókká alakultak. Egy az utóbbi időben előkerült, feltehetően Nagybányán készült archív fotón<sup>76</sup>



10. kép. Perlrott Csaba Vilmos *Fürdőző fiúk* című festményével, 1909–1911 körül. Archív fotó. Alan és Diane Bauer tulajdona

(10. kép) úgy tűnik, mintha valóban plein airben készült volna a ma a Janus Pannonius Múzeumban őrzött férfiaktos kompozíciója<sup>77</sup> (11. kép), de valószínű, hogy a szabadban rögzített fényképfelvétel csak a póz kedvéért született. Nem tudni, hogy e kompozíciójának megfestése idején Perlrott még megfordult-e Matisse iskolájában, de Bornemisza egyik eddig publikálatlan levélből az derül ki, hogy utóbbi biztosan nem volt Matisse tanítványa az iskola teljes fennállása alatt.<sup>78</sup> Ugyanakkor ebben a levélben beszámol néhány későbbi érekezőről is, akikről korábban nem tudtuk, hogy megfordultak Matisse iskolájában. E forrás az iskola indulásával és az amerikai, valamint más nemzetiségű növendékekkel, sőt Leo Steinnel kapcsolatban is érdekes adalékokkal szolgál: „ez az iskola 1908-ban nyílt meg, nem 6, hanem 10 amerikaival indult és már az első hetekben én és Perlrott Csaba Vilmos tagja lettünk az iskolának. Később a létszám megsaporodott, úgy hogy már 1909-ben a 33. Bd. des Invalides-on kellett megfelelőbb műtermet keresni. A rákövetkező évben az iskola olyan zsúfolt lett, hogy Matisse nem vállalta tovább. Az iskolának különösebb címe nem volt: „Ecole Matisse”. Kez-

dődött a Luxemburg közelében, ha jól emlékszem a rue Vaugirard-on rövid ideig. Én akkoriban írtam a Színi Gyula felkérésére az ő Kék madár c. folyóiratába egy cikket.<sup>79</sup> A folyóirat hamar megszünt, de ebben pontosabban jelöltem meg a helyet és frissebb emlékem volt az egész környe-

<sup>75</sup> Barki 2006. i. m. 94. – vö.: Swane 1950. i. m. – angol fordításban: *Académie Matisse – Henri Matisse and his Nordic & American Pupils* 2001. i. m. 38. jegyzet.

<sup>76</sup> Ezúton köszönöm Perlrott Csaba Vilmos rokonainak, Diane és Alan Bauernek, hogy az eddig publikálatlan fotót rendelkezésemre bocsátották.

<sup>77</sup> Perlrott Csaba Vilmos: *Fürdőző fiúk*, 1911 k. (?), olaj, vászon, 77,5 x 91 cm, j. n., Pécs, Janus Pannonius Múzeum, ltsz.: 76. 259. Véleményem szerint a mű eddigi datálása megkérdőjelezhető és valószínűbbnek tartom az 1909–1910 körüli időszakot.

<sup>78</sup> Bornemisza Géza levele Horváth Bélának, 1962. szeptember 24. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK–C–I–217.

<sup>79</sup> A cikk jóval később íródott és jelent meg: Bornemisza 1923. i. m. 62.



11. kép. Perlrótt Csaba Vilmos: *Fürdőző fiúk*, 1909–1911 körül. Olaj, vászon, 77,5 x 91 cm, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, ltsz.: 76. 259. Fotó: Darabos György

zetről, mely egy államosított kolostor épületében volt. Magyar később Bató József jött oda és még később úgy tudom Nyergesi János.<sup>80</sup> Abban az időben a *Világ* munkatársa, Balogh Vilma meglátogatta Matisse-t és erről riportot is írt a *Világ*-ba. Kérdezte: Kiket ismer magyar festőket. Kereset ismerek, felelte Matisse. Ismerem Rippl-Rónait, Perlróttot és Bornemiszt. Ezt az interviút meg lehet találni. Külföldiek kik voltak? Az amerikai Bruce volt a messier, a többi amerikai neveket elfelejtettem. Egy német volt Hans Purrmann berlini acad. tanár (nem sok ragadt reá, amit egy katalógusban talált Purrmann képre mondhatok.) Azután emlékszem egy szép holland leányra, Bé de Ward-ra<sup>81</sup> és Edward Witte-re (Bécs), akit én vittem be az iskolába.

Elmondom hogyan kerültem össze Matisse-al. Előbb ezidőben a rue Notre Dame de Champson levő Acad. Delecluse-ban dolgoztam, az öreg kedves Delecluse megengedte, hogy ott dolgozzam, mert anyagilag elég gyengén voltam akkor. Ugyanoda járt egy idősebb félig süket nagyothalló ember: Leo Stein, gazdag amerikai is. Ez gyakran jött szünetekben megnézni az én munkáimat és én is az övét. De Stein, bár látszólag »akart valamit«, nem volt festő, csak dilet-

<sup>80</sup> Nyergesi János (1895–1882) festő már csak életkoránál fogva sem lehetett. Ő később tanult Párizsban.

<sup>81</sup> Bé de Waard, azaz Beatrice de Waard Popper Leó menyasszonya volt.

táns. Az iskola elég érdektelen volt, de volt modell és meleg, nekem ez volt a fő. Mindig hívott, hogy látogassam meg, szombatonként jönnek hozzá a rue de Fleurus 9 alatt lévő lakásán. Egyszer aztán elmentem. Megismerkedtem testvérével is: Michael Steinnel, az is gyűjtő volt. Mindkettőjüknek Matisse és Picasso képei, (ők voltak az első menedzserei u.i.) Michael Stein felesége is Matisse iskolában dolgozott. Steinéknél ismerkedtem meg Matisse-al és Picassóval is. Perlrott Csabával párszor voltunk is Picassónál a rue Victor Massé-ban. Matisse-al később inkább barátnak mondhatnám a viszonyt. Amikor már Issy-ben egy kis kastélyban lakott, elvittem hozzá André Lhote-ot, akit addig nem ismert, később jóban voltak. Lhote-al meleg barátságban voltam sokáig. [...] Picassóval udvarias szavakat váltottunk, megvallom engem kevésbé érdekelt. [...] Rousseau (le donaunier) járt nálam a Cité Falguière 7 alatti lakásomon és vitatkoztunk. [...] Rousseau szeretett tréfákat is csinálni. Ajtóm alatt bedugott egy kártyát, melyben magát modellnek ajánlotta, mint »tête de Noël«, pld. és eféle.”

A Bornemisza által emlegetett, Matisse-szal készült interjú<sup>82</sup> valóban megjelent és mivel számos hasznos adalékot rejt, érdemesnek tartjuk teljes terjedelmében közölni:

## „Henri Matisse műtermében

Henri Matisse ma minden, festészet iránt érdeklődő ember figyelmének középpontjában áll. Franciaországban, melynek festészete a tizenkilencedik század elejétől kezdve befolyásolja az egész kontinens festészetét, ő a legújabb, nagy eredményeket elért irány keresője, nagymestere. Újító, akit ma már profétának ismer el az egész világ.

Reánk, magyarokra nézve pedig kétszeresen érdekes, mert a magyar festészet fiataljainak nagy része az ő etapjaiból és eredményeiből indul ki; az ő útján indul el saját célja felé, őt vallja mesterének, vagy ha nem vallja, annak, aki Matisse képeit látta, le nem tagadhatja a szellemi összetartozást.

Matisse Párizs egyik külvárosában, az erődtímenyeken túl, a Ronte de Caumart egy bájos kis kastélyában telepedett le. Kollektív kiállításait Bernheim, a nagy műkereskedő rendezte, aki szíves volt engem a mester figyelmébe ajánlani.

Csengettem a kertajtón és a kastély nyitott ablakán kitóduló zongoraszó hirtelen elhallgat, a fehér selyemfüggönyök között kíváncsian bukkan föl egy csinos női fej, a mester tizenhét esztendőös leánya, aki nagy zenei tehetséggel megáldva a zongoraművésznői pályára készül... A bokrok közül tombolva rohan elő néhány szép fajtutya, aztán jön a kézkubonyos kertész és beviszi monsieur Matisse-nak a vendég névjegyét. Majd visszasiet és megmutatja az utat a műterem felé.

– Méltóztassék belépni; a mester azonnal jön ...

A műterem, a kastélytól néhány lépésnyire, a nagy kert tisztán áll. Gömbölyű, tágas, nap-sütéses helyiség, melynek görög urnákkal ékesített kis teraszához néhány lépcsőfok vezet. Bent nagyon kevés a bútor. Két hatalmas, faragott karosszék, egy érdekes állóóra és két idegen mester műve: a Louvre-beli »Borghesei Mars« egy szép másolata és Rodin Rochefort-mellszobra. Köröskörül mindenfelé Matisse készülő képei, vázlatai, skulptúrái; valamennyi a mester elmerülésének, keresésének, akarásának egy-egy érdekes, értékes tanújele.

Szemben az ajtóval a moszkvai milliárdos gyűjtő, Scsukin által megrendelt óriási dekoratív falfestmény vázlata. Hegyormon négy, összefont karral táncot lejtő, meztelen nőalak. Az égbolt

<sup>82</sup> B. V. [Balogh Vilma]: Henri Matisse műtermében. *Világ*, 1912. márc. 31. 34–35. Ezúton is köszönöm Tímár Árpádnak, hogy a cikk gépelt változatát eljuttatta hozzám. Érdemes megjegyezni, hogy Balogh Vilma (1873–1944) a Bornemisza által említett *Kékmadár* című folyóirat egyik tulajdonosa és társszerkesztője is volt. Egyébként Bánóczi László (1884–1945) színházi rendező, író felesége volt.

mély kétsége tisztán színfoltként hat a képen. Egy másik hatalmas vászon a falnak támasztva áll, a mester még változtatni akar rajta. A hajnalt ábrázolja, amint egyszer az elvonuló hold és felmosolygó nap pillanatában a festő meglátta. Ezen a képen az ég és a csillagok teljesen dekorációként vannak felhasználva, az éterben fátylaiból kibontakozó leányalak himbálózik. A terem egyik sarkába helyezett festőállványon pedig Matisse legújabb készülő képe várja a befejezést. Pompéji vörös háttére foglalja össze az enteriört, a mester saját műtermének részleteit. Matisse szoborművei, bronzai, terrakottái is rendkívülien érdekesek. Valamennyi a mester újabb képein kifejeződő törekvést mutatja. Különösen egy reliefszerűen kifaragott fatömb kapja meg az ember figyelmét. Gauguin Tahitin tanulta az ilyenféle faskulptúrát. Matisse, kinek szava feltétlenül megbízható, kérdéssemre azt válaszolta, hogy bár nagyon érdeklődik Gauguin iránt, fafaragványait nem látta. Ez is azt bizonyítja, hogy a modern művészet stíluskeresése ösztönszerűleg a művészetek primitív kora felé fordul.

A nyitott teraszajtóban, melynek küszöbéről éberem, fülhegyezve kísérté figyelemmel lépéseimet egy gyönyörű szürke agár, most megjelenik Matisse ... Körülbelül negyvenesztendő, erősvállú, barna szakállas, igen szép férfi. Viselkedése lekötelezően szívélyes, jóindulatú és egyszerű. Készségesen mutatja és magyarázza a képeit.

– Mesterem Moreau volt – meséli önmagáról – pályám kezdetén az impresszionisták hatása alatt állottam.

Az egyik sarokból elővesz egy befelé fordított vásznat és felhívja rá figyelmemet. A kép nap-sütéses falusi udvart ábrázol, az impresszionisták modorában megfestve.

– Így festettem még tíz évvel ezelőtt – beszél tovább Matisse -, akkor természetesen közelebb állott hozzám a nagyközönség és a kritika ízlése. Ma kissé járatlanabb utakat járok. A fő azonban az, hogy ezek az utak előttem világosak! ... És ami még nem fekszik tisztán előttem, azt is megtalálom, ez bizonyos ... Látja kérem – mutat a készülő vörös háttérű festményre – ezzel a kép-pel bajban vagyok. Tudom, hogy a rajta megfestett tárgyakat, az órát, képeket, virágot csakis ez a sötét téglaszínű háttér tartja össze ... Körülbelül egy fél esztendő óta festem a képet, és nem lett olyan, amilyennek eleinte elgondoltam. Tetszik nekem, de nem tudom egészen megérteni, nem tudom, hogy miért festettem meg éppen így. Most pihenni hagyom egy ideig, aztán vagy világos lesz előttem az egész, vagy eltörlöm, amit egy fél esztendeig festettem.

– Ilyenformán a mester nem nagyon produktív?

– Nem bizony! Sokat dolgozom, de nem vagyok produktív. Bizony van olyan képem, amin két esztendeig dolgoztam.

– Ilyen művészi kitaráshoz vagyon is kell.

– Tudja, a pénz nálam ma már nem kérdés. Most már gazdag vagyok. Egy-egy képem olyan áron kel el, hogy nyugodtan dolgozhatom a másikon. De amikor szegény voltam, éppen így csínáltam. A művészetben ez a becsület.

– Kik a mester legjobb vevői?

– Az oroszok és az amerikaiak. Néik van a legtöbb pénzük, és ők értik meg legjobban a művészetet. Sokat utaznak, tanulmányozzák a világ múkincseit és nem sajnálják a pénzüket ... Én sokat köszönhetek egy San Franciscóból Párizsba került családnak. Nem éppen rendkívüli-en gazdagok, de áldozatkészek, ha festészetről van szó. Mikor képeim még nem keltek el olyan nagy áron, mint most, úgyszólván valamennyit ők vásárolták meg. Most pedig megengedik, hogy a Matisse-barátok szombatonként megtekinthessék a vásznakat, melyek az ő szalonjaikban függenek és fejlődésem etapjait mutatják. Új képeim majdnem kivétel nélkül Moszkvába kerülnek. Ott két lelkes, milliárdok felett rendelkező gyűjtő él. Nekik van a legszebb modern francia képgyűjteményük. Az egyik – Scsukin – az én vevőm ... Különben magyar megrendelőm is volt már. Nemes Marcell le akarta kötni egy esztendei munkámat. Persze nem mehettem bele az alkuba. Nálam bizony megeshetik, hogy egy év alatt egyetlen képpel sem készülök el.

– Csodálatos, hogy nálunk Magyarországon mennyi követője van önnek, mester! Vannak vagy voltak magyar tanítványai?

– Most nincsenek tanítványaim. Szükségem van minden percnyi időmre, azért nem tanítok. De két esztendővel ezelőtt 50–60 tanítványom volt. Ezek között magyar fiúk is. Perlottra, Bornemiszára nagyon jól emlékszem. Ismerem Rippl-Rónai régi képeit, azóta persze ő is nagyot változott. Tehetséges ember nem áll meg egy helyben.

– Klimtet ismeri monsieur Matisse?

– Nem!

– Hát a modern franciák közül kik állnak önhöz közel?

Matisse mosolyog.

– Tudja, erre a kérdésre nekem nehéz felelni. Nem akarok megbántani senkit, de ha valakit magamhoz közelállónak tekintenek, akkor nem törekednék ilyen végtelen vággyal új utakra ... Picassót, Bonnat-t szeretem.

– Hát a többi művészetekkel hogy van, monsieur Matisse? Érdeklődik irántuk?

– Én napközben annyira elfáradok, hogy este alig van kedvem komoly színházba menni vagy komoly olvasmányba fogni. Este, ágyban fekvé, egy-egy jelentéktelen könyv lapozgatása közben alszom el. A színpad mutatványai között pedig a clown, az akrobata, a testével dolgozó ember produkciója érdekel legjobban. A színjátszást egyáltalán nem tartom egészen komoly művészetnek, a zenét azonban szeretem. Vasárnap délutánonkint a leányommal járok el a Lamoreux-hangversenyekre.

– Ha arra kérném a mestert, hogy szavakkal mondja el azt, amit ecsetjével kifejezni törekszik, mit mondana?

– Hogy a kifejező dekoratívtséget keresem! – feleli Matisse meggyőződéssel!

Az interjú feltehetően jóval a megjelenés előtt, 1911-ben készülhetett, hiszen Matisse 1911 őszén befejezett *Vörös műterem* című festménye<sup>83</sup> még készülőfélben volt.<sup>84</sup> Egy évvel korábban, egy másik újságíró, Bölöni György későbbi felesége, Márkus Ottília, azaz Itóka is készített interjút Matisse-szal,<sup>85</sup> de ezt a szöveget sajnos nem ismerjük, pedig utóbbi még az iskola fennállásának időszakában írható. Annyi bizonyos, hogy Balogh Vilma látogatásakor már nem tanított Matisse, de nem telt el annyi idő, hogy ne emlékezett volna megközelítően pontosan növendékei számára, tehát ez a forrás az eddig megismertek közül a leghitelesebbnek tűnik a tanítványok létszámát tekintve. De természetesen nem ez a legfontosabb információ, mely kinyerhető a cikkből, hiszen a Nemes Marcell, vagy akár a Rippl-Rónai kutatókat is érdeklő magyar vonatkozásai mellett betekintést nyerhetünk Matisse kortársairól alkotott véleményébe és természetesen, témánknál maradva, a Steinékhez fűződő viszonyáról is képet alkothatunk.

## Magyar kubisták és egyéb „csodabogarak” látogatása Steinéknél

Az interjú készítésének időszakában, 1911 táján már egészen más szelek fújtak a rue de Fleurus-ön. Leo fokozatos kivonulása<sup>86</sup> és a tőkeerősebb oroszok, Morozov és Scsukin jelentkezése után

<sup>83</sup> Henri Matisse: *Vörös műterem*, 1911 ősze, olaj, vászon, 181 x 219,1 cm, New York, Museum of Modern art, , ltsz.: 8.1949.

<sup>84</sup> Ezúton is köszönöm Jack Flam professzornak, hogy erre felhívta a figyelmemet, valamint arra, hogy az 1911-es évszámot valószínűsíti az is, hogy Matisse lánya 1911-ben volt 17 éves.

<sup>85</sup> „Hétfőn jártam Henri Matisse-nál. Megkezdtem kis cikkemet róla.” (Itóka levele Bölöni Györgynek Párizsból, 1910. augusztus 3-án. Idézi: *Párizstól pocsolóvárosig. Bölöni György és Itóka levélnaplója 1906–1912*. Vál. és szerk. Nagy Csaba. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2005. 95.

<sup>86</sup> Alice B. Toklas Gertrude-hoz költözését követően, 1910 ősze után Leo egyre ritkábban vett részt az összejöveteleken. Erről bővebben: Emily Braun: Saturday Evenings at the Steins. *The Steins Collect* 2011. 50.

már Matisse is alig vett részt az összejöveteleken, a fauve-ok ideje is rég feledésbe merült, s már jó ideje Gertrude Stein számára is inkább Picasso jelentette az origót. Ebben az időszakban azonban továbbra is folytatódott a magyarok zarándoklata, de már az újonnan érkező magyarok sem Matisse bűvöletében, hanem Picasso miatt keresték fel Steinéket.

Dénes Zsófia, Dénes Valéria unokatestvére ebben az évben járt először Párizsban és ottani kísérője, a kubista Réth Alfréd mindjárt első nap beavatta őt ebbe a világba: „Például: Picasso, biz-tosan hallottál róla, hiszen ő a kubista vezér. Ő sem állít ki nálunk [a Salon des Indépendants-on], mert ő már megél a műkereskedőiből és a gyűjtőiből. Tudod az rang. Hát majd látsz többek között az én negyedemben is, a Montparnasse-on, két csodabogár műgyűjtőt. Amerikaiak, a Stein testvérek. Gyűrött kordbársonyban járnak, afféle munkászubbonyban és kitaposott szandálban. Nekik egészen mindegy, hogy olyan benyomást tesznek, mint a garasos bohémek. Remek képszimatjuk van, az autszeiderekre tesznek. Akiknek még nincs nagy hitelük, de nagy lehetőség a jövőjük. Ők voltak Picasso első műgyűjtői [...]. Azt mondják, egy vidéki USA-beli áruházból van csak részesedésük. A század eleje óta itt élnek, és nagyon színvonalas gyűjteményt hordtak össze. Már Picasso előtt vettek van Goghot, Gauguint, Cézanne-t. Rém olcsón... Nem messze lagnak innét, a Rue de Fleurus-ben a Luxembourg negyedben. Gertrude Stein író, kubista költő, publicista. Hatalmas testű, férfias fejű nő – szabályos arcvonásokkal. Öccse, Leo, annál vékonyabb, szőke, ritkás szakállal, és ha megszólal, azt hiszed, nő beszél. Szoprán... Ezek Vollardnál megismerték Picassót, és már első alkalommal nyolcszáz aranyfrankért vettek tőle képeket.”<sup>87</sup>

A Picasso iránti rajongás azonban nem ragadt át minden magyarra, aki megfordult a rue de Fleurus-ön. Herman Lipót ugyanebben az évben, ősszel tett látogatást Steinéknél, s naplójába ezeket a sorokat jegyezte fel: „Stein műgyűjtőnél voltunk vacsora után, Renoirok (gyengék), Picassok, Matisse-ok, néhány Cézanne, s még egy pár modern, s régi. Picasso – a nagy – itt eléggé sokoldalúan képviselve. Talentumos embernek látszik, de nem győztek meg isteni voltáról. Ellenben láttam újra, mennyire utánozzák őket otthon, s milyen gyengén – ha ugyan van ebben az ostobaságban fokozat. [...] Még valamit Steinről. Ez egy szandálban járó szakállas vegetáriánus,

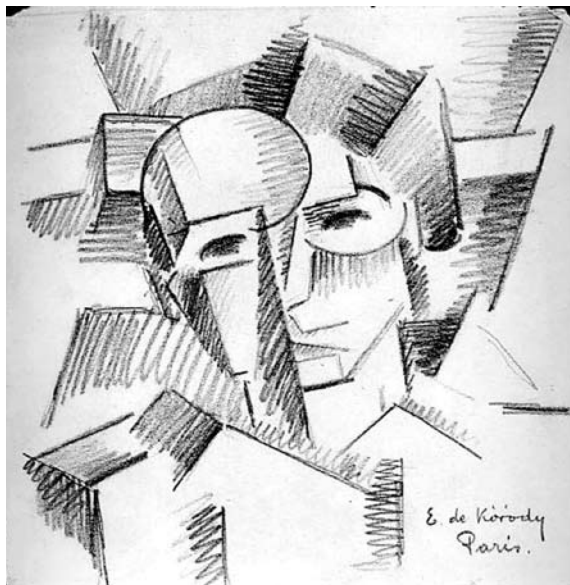


12. kép. Késmárky Árpád: *Golgota (Crucifixion)*, 1913.  
Barna tus, papír, 518 x 386 mm, New York,  
The Metropolitan Museum of Arts, ltsz.: 59.63.16.

<sup>87</sup> Dénes 1974. i. m. 7–8., 45.

ma fogadó estély volt nála. Angolok és schöngesztok, modernségért lelkendezők. Kissé bohókásan hatott középütt Stein kövér nővére szivarral a szájában és reformruhával.<sup>88</sup>

Az eddigi forrásokból is kiderül, hogy a magyar látogatók egy része a modern művészet Mekkájának tekintette Steinék Montparnasse-i lakását, míg mások lesajnálóan tettek megjegyzést



13. kép. Kóródy Elemér: *Kubista fejtanulmány* (*Cubist Study of a Head*), 1913 körül.

Ceruza, papír, 230 x 229 mm.

New York, The Metropolitan Museum of Arts,  
ltsz.: 59.63.18.

öltözetükre és a kitaposott szandálokra, melyeket melleleg Isadora Duncan fivére, Raymond tervezett,<sup>89</sup> sőt Picassóról is lekicsinylően nyilatkoztak. Herman Lipót minden bizonnyal a helyszínen túrtóztette magát, csak a naplója lapjain engedte meg magának ezt a fanyalgó hangnemet. Egy másik magyar származású látogató, Birnbaum Márton<sup>90</sup> már nem vette ilyen könnyen az akadályt és azáltal vált nemkívánatos vendéggé Steinéknél, hogy összetévesztette Gertrude egyik kedvenc Picassóját Cézanne-nal.<sup>91</sup> Az eset különösen érdekes fénybe kerül, ha meggondoljuk, hogy Birnbaum volt a fő szervezője annak az Osztrák–Magyar Monarchia grafikai művészetét bemutató amerikai vándorkiállításnak, melyen magyar kubisták rajzait is felvonultatta.<sup>92</sup>

Néhány évvel ezelőtt, Passuth Kriszta 70. születésnapja alkalmából még csak a figyelmet hívhatam fel ezekre az ismeretlen magyar kubistákra, s ekkor még csak remélni lehetett, hogy az említettek művei közül előkerül néhány, köztük esetleg az amerikai turnén szereplő grafikák is.<sup>93</sup> Arra azonban nem számítottam, hogy éppen mostani előadásom helyszínén, a Metropolitan Múzeumban őrzik ezeket a rajzokat. Néhány hónapja

<sup>88</sup> Részletek Herman Lipót naplójának 1911. szeptember 16-i bejegyzéséből. MNG Adattár, 1911-es kötet – idézi: Molnos Péter: *A Nyolcadik: Orbán Dezső. A Nyolcak* 2010. i. m. 333.

<sup>89</sup> Braun 2011. i. m. 63.

<sup>90</sup> Birnbaum Márton (Martin Birnbaum) műkritikus, művészettörténész, gyűjtő és műkereskedő 1878-ban született Miskolcon és 1883-tól 1970-ben bekövetkezett haláláig az Egyesült Államokban élt.

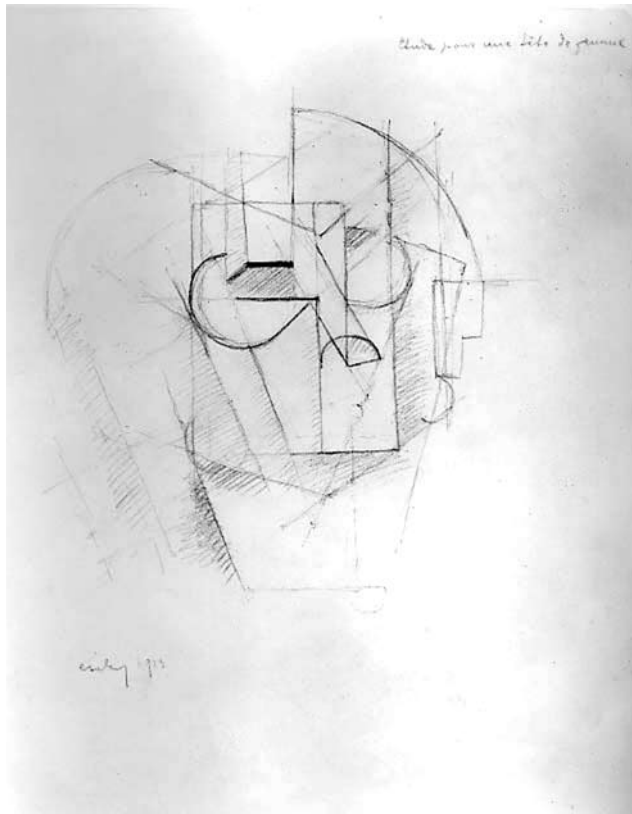
<sup>91</sup> Braun 2011. i. m. 60. Birnbaum azonban továbbra is tartotta a kapcsolatot Steinékkal, elsősorban Leóval, kivel egy közös fényképen is felfedezhető Maurice Sterne, Alfred Pollrton és Ned Bruce társaságában, utóbbi Róma melletti Anticoli Carrado-béli háza előtt (*Archives of American Art Journal*, 16, 1976, 2. 27). Az újságban és a Smithsonian Archives of American Art web-lapján véleményem szerint tévesen szerepel 1915–1916-ra datálva, ugyanis Leo már jóval idősebbnek tűnik a fotón.

<sup>92</sup> *Catalogue of an Exhibition of Contemporary Graphic art in Hungary, Bohemia, and Austria*. The Buffalo Fine Arts Academy. Introd. by Martin Birnbaum. New York, Albright Art Gallery, 1914. A vándorkiállítás három helyszínt felvonultató katalógusa ismert: New York (1913. december 6–27.) és Buffalo (1914. január 4. – február 1.) közös katalógussal, valamint egy külön chicagói kiadással (The Art Institute of Chicago. 1914. március 5. – április 1.), de az 1914-es *American Art Annual* adatai szerint még további két helyszínen állomásozott a vándorkiállítás: St. Louis, 1914. február 8. – március 1.(?) és Boston, 1914. április 7–28. *American Art Annual*, 11. 1914. 185., 137.

<sup>93</sup> Barki Gergely: *A magyar művészet első reprezentatív bemutatkozása(i) Amerikában. Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, Praesens, 2007. 99–113.

Molnos Péter kollégám hívta fel arra a figyelmemet, hogy a múzeum honlapján sok magyar vonatkozású mű mellett feltehetően az általam keresett ismeretlen kubisták, Kóródy Elemér és Késmárky Árpád grafikái is fellelhetők (12–13. kép). A grafikák Martin Birnbaum ajándékaént kerültek a múzeum grafikai gyűjteményébe,<sup>94</sup> ahol a leltározás során, a magyar nevek kiolvasásából adódó nehézségek miatt nem helyesen kerültek leltározásra, így törvényszerűen elkerülték a hazai kutatók figyelmét, viszont az előadásom előtt módomban volt a műveket tüzetesen megvizsgálni és megbizonyosodtam, hogy kétséget kizáróan azok a lapok kerültek e rangos New York-i gyűjteménybe, melyek 1914-ben öt amerikai nagyvárosban hirdették a legprogresszívebbmagyarművészetet. Ezek a rajzok ma az egyedüli ismert alkotások Kóródy és Késmárky életművéből, de a nemzetközileg is jól ismert magyar származású kubista festő, Csáky József oeuvre-je is kiszélesedett, hiszen az ő neve szintén elírva szerepel a nyilvántartásban, ám 6 darab grafikája a ritkaságszámba menő korai kubista műveinek sorát gazdagítja (14. kép).

Remélhetően Steinék és a magyarok kapcsolatáról még többet tudhatunk meg a sorra felbukkanó újabb dokumentumok és korábban lappangó művek előkerülése révén.



14. kép. Csáky József: *Kubista fej (Cubist Head)*, 1913.  
Ceruza, papír, 267 x 205 mm,  
New York, The Metropolitan Museum of Arts, ltsz.: 59.63.4.

<sup>94</sup> Összesen nyolc Késmárky és hat Kóródy grafikát ajándékozott Martin Birnbaum a múzeumnak.

Gergely Barki:

## The Steins and the Hungarians

The travelling exhibition entitled *The Steins Collect* again draws attention – and on this occasion in a manner perhaps more vivid than any exhibition to date – to the importance of the systematically canon-shaping work that took place in two tiny Parisian ateliers, one in the rue de Fleurs, the other in the rue de Madame, in the new painterly movements that emerged at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Three siblings from the Stein family, a family of Jewish origin from San Francisco, Leo, Gertrude and Michael, along with Michael's wife Sarah, not only built within the space of a few years the most important contemporary art collection in Paris, but through their lively salons came to be the most influential shapers and propagators of universal modernism, making their influence felt to this day on assessments of avant-garde art. In the course of the preparations for the exhibition and the publication of the accompanying catalogue, both of which provide a comprehensive survey of the Steins' activity, light was cast on the family's Hungarian connections as well, as a consequence of which one painting by Hungarian painter Vilmos Pelrott Csaba was included at the American locales (San Francisco, New York) of the exhibition and a presentation on the ties to Hungary was held at the scholarly conference organized in connection with the exhibition. Despite the fact that several essays have been published on this subject, neither the written sources concerning the large number of Hungarians present at the Saturday evening gatherings at the Steins nor the writings on the Hungarian pupils of the Académie Matisse – closely aligned with the Steins – has been collected. This essay is a revised version of a paper given at the Metropolitan Museum of Art in New York, supplemented with additional source-material.

The full text in English is available from October 2012: <http://joomla.arthist.mta.hu/index.php/hu/munkatarsak/userprofile/barki>

Gellér Katalin

## Miszticizmus és pszichoanalízis

A tanulmány két, műfajában alapvetően eltérő írást ismertet: Nagy Sándor, festő 1903-ban és Dr. Varjas Sándor, filozófus 1908 és 1911 között, a *Művészet* folyóiratban megjelent tanulmányait, s néhány hozzájuk szorosan kapcsolódó cikket. Bár a két szerzőt a századelő gondolkodóinak antinaturalista, az impresszionizmust elutasító alapállása és társadalmi kérdések iránti érzékenysége, s részben az is összekapcsolja, hogy mindketten a *Művészet* és a *Huszdik Század* szerzői közé tartoztak, írásaik azonban a magyarországi szimbolizmus-elmélet eltérő irányait és időben is elkülönülő szakaszait reprezentálják.

Nagy Sándor a szimbolizmus misztikus ágának első, gondolatait publikusan is megfogalmazó művész-képviselője volt Magyarországon. Kiáltványszerűen összefoglalt művészeti programja a természeti és a szellemi világ titkos kapcsolatait előtérbe helyező, a 19. század végén felújított korrespondencia-elméleten alapul, szoros összefüggésben a vallásos megújulással, a misztikus tanok, elsősorban a teozófia és gnoszticizmus iránti fokozott érdeklődéssel.

A *Művészet* folyóiratban megjelent két Nagy Sándor-írás a korszak szubjektívizáló, befelé forduló, az egyéni érzékenységre alapozott új alkotói magatartásának a magyar anyagban egyedülálló, inkább költői, mint teoretikus megfogalmazása. Egyéni módon reflektál az 1890-es évek párizsi képzőművészeti életében megismert szellemi áramlatokra, a képi ábrázolás gyökeres megváltozására. Cikkeiben, melyek magyar nyelven az első, a szimbolizmus elméletéhez kapcsolható írásoknak tekinthetők, a korszak elméletíróival, elsősorban Maurice Denis fény-esztétikájával és Fülep Lajos korai írásaival egybecsengő gondolatokat fogalmaz meg.<sup>1</sup>

Varjas Sándor elméleti tanulmányai néhány évvel később, a hazai, speciális jegyeket mutató szimbolizmus kibontakozásának idején születtek, s baloldali társadalmi eszmékkel is összefonódtak. Cikksorozatában Varjas a szimbólum és a szimbolikus művészet meghatározásával, ezen belül elsősorban a szimbólumnak az allegóriától eltérő vonásaival foglalkozik. Az esztétika és pszichológia korabeli ismert képviselőire, főként Theodor Lipps és Johannes Volkelt műveire hivatkozik, utolsó írásaiban pedig Sigmund Freud elméletére támaszkodik. Freud nyomait követve a művészi alkotást az álomtevékenységgel veti össze, s az idegbetegségek új tudományos vizsgálati szempontjait is érvényesíti a műtárgy-elemzésekben.

<sup>1</sup> Fülep Lajos a francia szimbolizmussal, Gauguin és Cézanne művészetével való találkozásáról. Id.: Gosztonyi Ferenc: A szimbolista Fülep (I.) A „primitív” Cézanne-tól a Magyar művészetig. „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza.” Írások Timár Árpád tiszteletére. Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegei György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. 47–63.; A szimbolista Fülep (II.) – Legyen Ön is szimbolista, avagy „Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin.” *Enigma*, 16. No. 61. 2009. 30–43.

## Nagy Sándor „levelei” Eszme- és lélekfestészet

A lélek- és a gondolati festészet mellett érvelő írásaiban, bécsi kollégáihoz hasonlóan, Nagy Sándornál jelentős szerepet kap a művészet tavaszának, megújulásának a hirdetése. Metaforikus nyelvezettel, szinte himnikus hangnemben, szecsessziós szimbolikát alkalmazva ír a tavasz megújító erejéről. A „Szép új fogalma” bimbó, a „magasabb gondolkodás rügyei” „pattognak”, a fantázia „végtelen mező, ahol a szimbólumok ezer tarka lepkéje kergetőzik.”<sup>2</sup> A környező világ a baudelaire-i „szimbólumok erdeje”, a természet jelenségei jelképes értelműek, bennük lélek, magasabb szellem mutatkozik meg. A kapcsolatok keresése Baudelaire-hez, még inkább a szimbolista gondolkodók egyik forrásához, a svéd misztikus író, Swedenborg gondolatához vezethető vissza, mely szerint a „a Szellemiek és a Természetiek között kapcsolatok, Korrespondenciák vannak, és a Szellemiek révén a Természetiekben létező dolgok Jelentéseknek nevezetnek [...] a Természeti Világnak és három szférájának legkisebb tárgya is jelent valamit a szellemi világban, illetve megfelel valami ottaninak.”<sup>3</sup>

A természet és szubjektivitás kettős princípiumára alapozott esztétikákkal szemben Nagy Sándornál a természeti oldal, a transzcendens tartalom egyoldalú előtérbe helyezése folytán, alig kap szerepet. Az eszme magasabbrendűségét vallva arra buzdítja kollégáit, hogy ne a változó érzéki jelenségek megörökítésével foglalkozzanak, hanem forduljanak befelé, önmagukba, a „gondolat belső világába”. Ha megszabadulnak a külső, érzéki világ csalóka képeitől, a fantáziát megkötő látszataitól a „gondolat belső világában a végtelen szabadság tere” nyílhat meg előttük.<sup>4</sup> Eszmefuttatása, többek közt a – „Vonulj vissza önmagadba s ott láss” – sorokat író Plotinosra vezethető vissza.<sup>5</sup>

Nem tudni olvasta-e Albert Aurier írásait, aki hasonló vehemenciával érvelt az eszme fontossága mellett: „az ideista művészet [...] materiális formába öntése mindannak, ami a legemelkedettebb és a legigazabban isteni a világon, ami végelemzésben egyedül létezik: az Eszmének”<sup>6</sup> Aurier 1891 márciusában, a *Mercur de France*-ban megjelent szövege szerint a szimbolista mű a gondolati festészzel szemben a művész szubjektumára épül: „szubjektív, mivel a tárgyat sohasem fogja tárgynak tekinteni, hanem a tárgy által felfogott eszme jeleként”<sup>7</sup>

Nagy Sándornak a teljességgel a lelki és gondolati életre koncentrááló elmélete szerint a külső benyomások a lélekben átfórnak a nyereg el végső formájukat. Az érzéki képek is „csak ott bent nyernek valóságot” – írja következő, még ez évben szintén a *Művészetben* megjelent cikkében.<sup>8</sup> A látott világ, a természet metaforikus értelmezése a művész belső világának kivetítésén alapul, valóságértéke is csak a róla kialakított lelki képzeteknek van.

Elmélete a 19. századi eszmefestészzel és a lélekfestészet fogalmával mutat rokonságot, ahogy a korban a preraffaeliták művészetét nevezték. Esztétikai kereséseit, az angol festőkkel

<sup>2</sup> Nagy Sándor: Levél egy, több, sok kollégához. *Művészet*, 2. 1903. 57. [továbbiakban: Nagy 1903a]; Az 1903. január 9-i dátummal aláírt „levél” kéziratát ld.: MTA Bölcsészettörténeti Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet [továbbiakban: MTA BTK MI] Adattár, MDK-C-I-17/1338.

<sup>3</sup> Albert Aurier: Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin. Egy rövid részlet megjelent belőle magyarul: A szimbolizmus a festészetben: Paul Gauguin. *A szimbolizmus*. Vál és bev. Komlós Aladár. Ford. Nagy Géza. Budapest, Gondolat, 1977. 183.

<sup>4</sup> Nagy 1903. i. m. 57.

<sup>5</sup> Plotinos: *A szépről és a jóról*. Ford. Techert Margit. Budapest, Pfeifer, 1925. 31.

<sup>6</sup> Aurier 1977. i. m. 184.

<sup>7</sup> G.-Albert Aurier: Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin. *Mercur de France*, 1891. Tom. 2. No. 3. A szöveg részleteit ld. a Függelékben.

<sup>8</sup> Nagy Sándor: Művészi hitvallások. *Művészet*, 2. 1903. 274. [továbbiakban: Nagy 1903b.]

Levél egy, több, sok kollegához.

A tavasz első derüje kísért a pattogó rügyek leve, hűdős és társad  
a langy mellőnek, fészkét, vármat faldokányva ott ül, járva, vagy  
fektetve a terméket röltyékbe, névára az újébredés minden hi vál-  
kozását, a lelted e tövben megjelölő szövegűséggel, sa névtelenül  
maradt érzések szövegűsége benned és ott az állapotot szinte  
boldogságnak nevezed.

És a tavasz Te megérezed,

Délre nézve nem érzed meg arról most az emberek által tavasz-  
ból kelt új, soha nem érzett üdesejű felállatot is, mely lelre-  
det a mezejornággal töltene be?

Miért nem érzed a szép új fopalmánar, bintajától aradó ősdes-  
illatot? Miért nem hallod, hogy pattognak a magyarok gundolts-  
dai rügyei, s miért nem látod, hogy minő szövegűséggel szegesen kócs-  
virágos, nyírkhat áll a fantázia végteleen nagy merője, ahol a szym-  
bolizmus az avarra lépve kőzetözik?

Te azt hiszed, hogy korra vagy kötvé az anyaghoz, és pedig azt a tavasz,

hogy Te tapasztalod a göresösen holt, s nem aratol látni, hogy a  
gondolat benső világotan a végteleen katalógus kore vár?

Pedig hiába tanulod az tudod a füllemile hangját megalkau jól is  
utánozni, arat nem keltet sem a más szövegben az ar érzést, a mit  
az a ücsülés madárka csatlógása belébe varánsal, se magad  
nem érzed szövegűséget benne, csak a tövben arat hi, csak  
a tudósdat rautol.

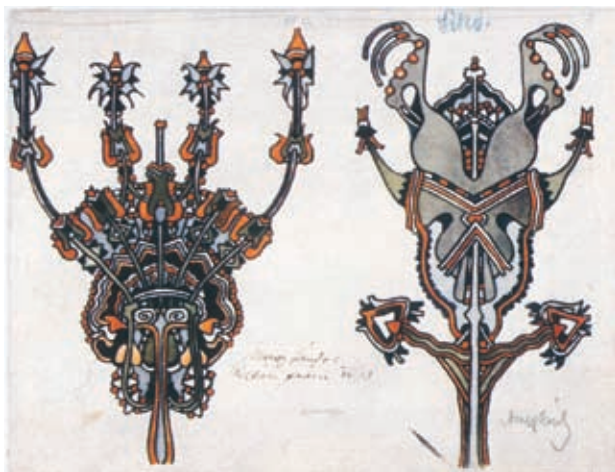
Nézd, a burka örrrel vesik el, s tavasz-nyarig fejlődés, az iga-  
zi bölcs életben az fájali önönmapát, míg megnyit a fáj, míg  
a langyára is válni kell, míg megjel, megjel, csak Te nem  
aratol érési edőt anyodni a katalógus érési felismerésként bevest  
képtelen, hogy azt előbb lelted szövegűséggel kerentül érve  
annak sajátos formájában juttatol elő egy birtultabb tánc-  
ban.

1. kép. Nagy Sándor: A Levél egy, több, sok kollegához kézírata, Veszprém, 1903. január 9.

MTA BTK MI Adattár, MDK-C-I-17/1338

megegyezően a platonista és neoplatonista nézetekre alapozta, mely szerint a tudatban és a tárgy mélyén benn rejtőzik egy eszményi, ideális alaptípus („előkép”), melynek előhívása a művész feladata, s amely csak töredékesen sikerülhet.

A misztikus élmény megfogalmazását tekintve Nagy Sándor elődei a vallásos extázis, a profetikus látomás útján mélyebb tudást, megvilágosodást kereső művészek voltak, akik hittek abban, hogy víziók segítségével beavatást nyerhetnek a felsőbb világokba, titkos, okkult tudás birtokába juthatnak. A befelé fordulás Nagy Sándor első írásában egyértelműen misztikus víziót, megtisztulást, fényvé válást jelent, melyet a művész alkotásai kisugároznak. A művészet célja tehát kettős: megvilágosodás és megvilágítás. A János szerinti evangéliumot parafrázálva a művész feladatát a következőkben határozza meg: „Legelső, hogy világosíts annak, aki a sötétben jár s tereld a világosság felé szóval és tettel.”<sup>9</sup> Választása nem véletlenül esett János, azaz a „gnosztikusok evangéliumára”, későbbi írásaiban is gnosztikus tanok hatása érezhető. A fénynek, az isteni eredetű fényrészecskének az ében való fölfedezése is erre utal. *Mester, hol lakol?* című (1902) festményének Tolsztoj és Krisztus nyomába induló művészfigurái testesítik meg először gondolatát, bár itt a fényfestés nem játszik szerepet. Stilizált fénysugarakkal megjelenített misztikus fény járja át Zarathusztra figuráját, az *Igy beszélt Zarathusztra* című rézkarcán (1905), ahogy a természetben meztelenül rajzoló művészt megjelenítő *Őnarcképén* is.<sup>10</sup>



2. kép. Nagy Sándor: Fantáziás mütyürké, 1900 után.  
Tus, toll, akvarell, karton, 190 x 249 mm, MNG, ltsz.: F. 88.103

Nagy Sándor a Nabi mesterekhez hasonlóan, akik Paul Ranson Boulevard Montparnasse 25. szám alatti lakásán, a „Templomban” tartott összejöveteleiken, többek között Avesta himnuszokat és Nietzsche-t olvastak, a századforduló elméleti fogódzókat kereső művészei közé tartozott. A művészeti alkotásra a miséző pap komolyságával készül, az inspirált, a próféta szerepet vállaló művész póza általános volt a századvégen és a 20. század elején is elsősorban a közösségekbe szerveződő, közös programot megfogalmazó művészek körében, a nagybányai és a gödöllői művészteleptől az avantgárd csoportokig.

Nagy Sándor műveiben elsősorban a századvégi francia és angol szimbolisták által közvetített neoplatonista eszmék és misztikus irodalmi olvasmányok hatására jelent meg a fizikai testtől leválasztott szellemi ember, a fény-ember figurája.<sup>11</sup> Az isteni eredetű fénynek az erejét a fáklával szemben Nagy a naphoz hasonlítja. Hogy milyen mélyen begyökerezett és a gödöllői művészcsoportban általánosan elfogadott felfogással állunk szemben, mutatja Körösfői-Krieschnek a gödöllői művésztelep törekvéseit összefoglaló program-rajza is (1909), amelyen a két főfigura (Körösfői-Kriesch és Nagy Sándor) mögött dekoratív mintává stilizált, hullámzó füstbe burkolt, az új tanokat még fel nem ismerő fáklavivők állnak, míg a próféták lábánál testetlenné stilizált, adoráló nőalakok és a „tisza tudás”, a megismerés napja látható.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> „Én vagyok a világ világossága. Aki követ, nem jár többé sötétségben, hanem övé lesz az élet világossága.” Jn 8, 12.

<sup>10</sup> A rézkarc Nietzsche Zarathusztrájának kellékeivel (sziklaorom, sas, kígyó) ábrázolja a jóst és a dalnokot.

<sup>11</sup> Plotinos írásaiban nagy szerepet játszik a fényvé válás. A szín nála az anyagban lévő sötétség legyőzője a „testetlen fény jelenlétével”. Plotinos 1925. i. m. 21.; Nagy Sándor feltételezhetően ismerte Zarathusztra mazdaista hitvilágának néhány alaptételét, a szellemi és testi elválasztását, mely esztétikai nézeteinek is alappillére. Zarathusztra figurája mint a rossz elleni állandó küzdelem képviselője is érdekelhetette.

<sup>12</sup> „Azt gondolod, hogy a fákla, amit a kezvedbe nyomtak, világít, pedig már rég a fényes nap süt, de Te nem látod a fáklád füstjétől, s nem is elől jársz, hanem egészen hátul s fáklád füstjét elnyeli a sötétség.” Nagy 1903a. i. m. 58.

A nap, a fény Maurice Denis írásaiban fordul elő hasonló értelmezésben. 1896-ban az impresszionisták és Whistler fénykísérleteivel szemben a hagyományos vallásos festészet szépségeihez való visszatérés szükségességéről írva a középkor nagy festőinek példáját idézi: őket a „nap világától eltérő fény bűvölte el, figyelmük tehát azok felé a belső fényességek felé fordult, amelyek felfedeztették velük a vallást – önmagukban.”<sup>13</sup> A *napfény* című írásában Denis kifejti, hogy a fényfestészet 19. századi kísérletei a belső út keresésének hiányáról tanúskodnak, bennük a lélekfejlesztés elhibázott példáit látja: „mindnyájunk hibája – az volt, hogy elsősorban a fényt, a világosságot [...] kerestük. Pedig hát előbb Isten országát kellett volna keresni, meg az Ő igazságát, vagyis arra kellett volna törekedni, hogy szépen fejezzük ki a lelkünket, s akkor a többit megkaptuk volna ráadásnak.”<sup>14</sup>

Denis Cézanne „napját”, a reprodukálás helyett a reprezentálás módszerét és Gauguin új színharmóniáit az egyenértékek keresésének szimbolista tanával kapcsolta össze. Ezzel szemben Nagy Sándor, aki nem járta, nem járhatta végig a francia festészet belső fejlődésének útját, nem ismerte fel sem Cézanne, sem Gauguin formaújító festészetének ezt a jelentésrétegét. Műveiben még hagyományos, elvont, grafikusán ábrázolt fénysugarak közvetítik az új gondolati tartalmat.

Az 1900-as években készült grafikáin, Mednyánszky 1895 körül született munkái mellett, ő képviselte a legtisztábban az 1890-es években uralkodó, ezoterikus teóriák által is színezett új idealista szemléletet. Később is használta a gnosztikus, teozófus terminológiát: egyik írásában a „gondolaterőkből” összetevődő énről olvashatunk. A művész „emanál”, „munká(ja) körül [...] erők sugáznak”.<sup>15</sup>

Nagy Sándornál az alkotás folyamata kettős karakterű, melyben az isteni inspirációval szemben a saját lelki élet kivetítése a hangsúlyosabb: „ha e belső életről valamit a felszínre hozva újraanyago-



3. kép. Nagy Sándor: Vázlat a Nemzeti Szalon üvegfestményéhez, 1906. Tus, toll, vízfestmény, papír, 240 x 80 mm, Gödöllő, Nagy Sándor-ház

<sup>13</sup> Maurice Denis: Megjegyzések a vallásos festészetéről. In: Maurice Denis: *A szimbolizmustól a klasszicizmusig*. Vál. és bev. Olivier Revault d'Allones. Utószó: Szabadi Judit. Ford. Balabán Péter. Budapest, Corvina, 1983. 62.

<sup>14</sup> Maurice Denis: *A napfény*. In: Denis 1983. i. m. 144.

<sup>15</sup> Nagy Sándor: Előszó. *A Céhbeliek III. kiállítása*. Budapest, Nemzeti Szalon, 1921. oldalszám nélkül. Az 1910-es években már számos teozófiai munka megjelent magyarul is. Ld.: *A Teozófiai Társulat. Gyakorlati útmutató tagok számára*, H. P. Blavatsky, A. Besant, C. W. Leadbeater és mások írásaiból összeállítva. Budapest, Fórum, 1912.

sítok az én lelkem bélyegével, ezt érzem én művészetnek” – írta. Misztikus esztétikának nevezhető: a művész az Abszolútummal keresi a kapcsolatot. Az alkotói folyamat során a külvilágból származó érzések bensővé, lelkivé válnak, de lényegük a „szellemi formába jutás”. Az alkotássá, beszéddé, írássá, rajzzá válás „önmagából önmagáért történik” – írja második tanulmányában. Az érzéki és a szellemi folyamatoknak a belsőben való lezajlása után a mű már mintegy magától létrejön. Fiziológiai folyamattá válik, a rajzoló kéz belülről kapja az irányítást, vagyis a rajz a fent leírt szellemi, lelki folyamatok bonyolult sodrában, mintegy öntudatlanul jön létre. Akár a médiumok, az örültek rajza, nem a látható leképezése, hanem a művész víziójának eredménye.

Speciális lelki-fogalmi esztétika, mely a forma öntörvényű élete helyett az érzelem, a szellem l'art pour l'art-ját, önmagából való alakulását hirdeti. Az alkotást ennek megfelelően „vulkanikus kítőrésként”, a „teremtő lélek tisztulásként” írja le Nagy Sándor.

Üttörőnek tekinthető az alkotás belső mechanizmusát feltáró leírása. A művészeti teremtést tudati és érzelmi alkotóelemekre bontva, folyamatként közelíti meg, metaforákon keresztül írja le. Az érzések „csírahajtások”, a megismerés a napfény – írja. „Agyam hátterében a külső érzéki benyomásokat az élet az Ész földjébe veti; e földet a Gondolkodás esője lazára áztatja, hogy a szeretet melegen az Érzések, mint csírahajtások kibújhassanak, majd a Megismerés napfényén fölfelé törnek, hogy valamiképpen érzékelhető formába szökkenhessenek.”<sup>16</sup> Nagy Sándor egyedi ornamentikájának, érzéssel telített gondolat-virágainak kulcsa is a fenti alkotásmechanizmus leírásában kereshető.

A szimbolista teória által megérintett kortársaihoz hasonlóan számos érvert sorakoztat fel a „témafestőkkel” és a naturalizmussal, konkrétan a plein air-rel, az impresszionizmussal szemben.<sup>17</sup> 1903-ban írt második cikkében naturalizmus-ellenessége még hangsúlyosabban jelenik meg, s kifejti a történeti-, portré- és tájfestészettel szembeni ellenérzéseit is.<sup>18</sup> Elítéli a naturalisták módszerét, akik élményeiket, érzéseiket közvetlenül, azonmód „nyersen” megörökítik, s elítéli a 19. századi festészetben általánosnak tekinthető témacentrikusságot, a „szüzét” keresőket is. Esményképe az önmagából merítő, élményeit hosszan érlelő, egyénivé formáló, a búzamazgához hasonlított alkotó.

Négy csoportba osztja a „képírókat”. Élesen kritizálja az uralkodók szolgálatában állókat, azaz a koronázásokat, múltbeli eseményeket megörökítő történelmi festőket, az egyházi témákat feldolgozó művészeket és az arcképfestőket. Néhány évvel később Kernstok Károly hasonló vehemenciával ítéli el az „alkalmazkodó művészetet”, amely valamely ideológia vagy társadalmi osztály szolgálatában áll.<sup>19</sup>

Nagy Sándor kritikáját a „típustalanok” és a „mesterségtudók” sem kerülik el. *Tovább, tovább* című, négy részből álló grafikájának első képrészletén az uralkodók szolgálatában álló művészeket meg is örökíti. Hibásnak tartja a képzőművészeti műfajok „munkafelosztáson” alapuló („figuralisták, tájképeszek, rajzoló, stb.”) felosztását is. A hagyományos műfajok elleni kirohanása erősen emlékeztet Joséphin (Sâr) Péladan manifesztumára, a *Rózsakeresztes Csoport szabályzatára*, melyben a szerző felsorolja azokat a témákat (történeti festészet, hazafias és katonai tárgyú

<sup>16</sup> Nagy 1903b. i. m. 271.; Gondolata közel áll Plotinoséhoz, aki az értelmi szépség, az ideák megismerése utáni fokozatnak a jót tartja, amely az „összszépség” forrása. Plotinos 1925. i. m. 33.

<sup>17</sup> Itt jegyzem meg, hogy Nagy Sándor szóhasználatában a naturalizmus az eszmei tartalmat nélkülöző munkák jelölője. Ezt bizonyítja életeszményeit megfogalmazó korai munkáinak aprólékos részletező előadás módja, mondhatni naturalizmusa is.

<sup>18</sup> Nagy 1903b. 267–271.

<sup>19</sup> Kernstok Károly: A kutató művészet. „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény II.* 1909–1910. Gyűjtötte, vál., szerk., a névmutatót készítette és bev. Tímár Árpád. Budapest – Pécs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Janus Pannonius Múzeum, 2009. 291.

képek stb.), melyeket a *Rózsakeresztes Szalon* vezetője nem fogadott be meghívásos alapon rendezett, nemzetközi tárlataira.<sup>20</sup>

Nagy Sándor hadakozásának fő célpontjai a „természetlátók”, a plein air festők és az impresszionisták, akik a látványból kiindulva, csupán az empirikus tudományok útján haladva dolgoznak. Bár nem tagadja kezdeti jelentőségüket: a társadalmi hierarchiát, kívánalmakat szolgáló első csoporttal szemben ők a „műtermek sárgás levegőjébe új, tiszta levegő áramlatát hozták, a tavasz virágillatát”, a „fény és árnyék helyébe a színfoltok skáláját tették.” A legkiemelkedőbbeknek azokat a műveiket tartja, s ebben a szimbolista univerzalizmus eszményét követi, melyekben „ember és állat, fű, fa, ég, víz alkotnak egységes egészet”.<sup>21</sup> Az impresszionizmust azonban már egészében túlhaladottnak látja.

Nagy Sándor első írása, profetikus hangnemű, levél formában írt cikke nem maradt válasz nélkül, s a kirobbant vitának köszönhetően a *Művészet* folyóirat ebben az évben több művész esztétikai nézeteit is közölte. Olgyai Viktor, aki egy ideig Mednyánszky László nagyőri körébe tartozott, s akit a kortársak leíró, naturalista jellegű grafikai ellenére szimbolista tájfestőnek tartottak, cikket írt a naturalista tájfestők védelmében.<sup>22</sup> Az etikai alapokon álló, gondolatokat megfogalmazó, de a látvány, a természet által inspirált festők nevében visszautasította Nagy Sándor „vádjait”. Elméletét „zavaros miszticizmusnak”, „ritka szenzációk pedáns keresésének” nevezte.<sup>23</sup> A természetutánczás véleménye szerint nem a felszínen járók művészete, a tájfestők is az érzékenység, „érzékesség” felfokozását keresik.<sup>24</sup> Olgyai ugyan nem nevezte meg a cikkben, de feltételezhetően Mednyánszky Lászlóra utalt mint ennek az iránynak a legkiemelkedőbb képviselőjére. Mednyánszkyknak a Ringwald-hagyatékából nem régiben előkerült, jobbára 1895 körül készült festményei, grafikai bi-



4. kép. Nagy Sándor: Az élet könyve.  
Párizsi emlékek, 1920 körül.

Tus, toll, papír, 270 x 280 mm, Gödöllő, Nagy Sándor-ház

<sup>20</sup> Joséphin Péladan: *Salon de la Rose + Croix. Règle et Monitoire. Paris, Dentu, 1891.* – közli: Robert Pincus-Witten: *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salon de la Rose-Croix. New York & London, Garland Publishing, Inc., 1976. 205–216;* *Ile Geste esthétique. Catalogue officiel illustré de 160 dessins du second Salon de la Rose + Croix, avec la règle esthétique et les constitutions de l'Ordre, du 28 mars au 30 avril 1893.* Paris, [s. n.] [1894]; Jean Da Silva: *Le Salon de la Rose-Croix (1892–1897).* Paris, Syros Alternatives, 1991. 3–6. (Köszönettel tartozom Adriana Sotropának a szabályzat francia újrakiadásának elküldéséért.); A szabályzat magyar fordítását ld.: a Függelékben. J. Péladan-ról: Robert Pincus-Witten tanulmánya mellett: Robert Goldwater: *Symbolism.* New York, Harper & Row, 1979. 186–195.

<sup>21</sup> Nagy 1903b. i. m. 270.

<sup>22</sup> Olgyai Viktorról ld.: Zsákovics Ferenc: *A rézkarcoló nemzedék. 1921–1929. A rézkarművészet megújulása Magyarországon az első világháború után.* Miskolc, Miskolci Galéria, 2001. 27.; Gellér Katalin: „Vonjuk ki magunkat egyre jobban és jobban az érzéki családóság eme világából!” *Mednyánszky László.* Kiállítási katalógus. Szerk. Markója Csilla. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2003. 177.

<sup>23</sup> „Mivel a művészet az egyszerűknek is szól, sőt elsősorban nekik szól, nem maradhat úgysem soha, la recherche pédantesque des sensations rares.” Olgyai Viktor. Válasz egy-két kollegától Nagy Sándornak. *Művészet*, 2. 1903. 137.

<sup>24</sup> Uo., 136.

zonyítják, hogy halál-allegóriáin, ahogy tájképein keresztül is, sok szállal kapcsolódott a szimbolizmus misztikus áramlatához is.<sup>25</sup>

Nagy Sándor nézeteivel szemben álló véleményt fogalmazott meg Vaszary János is, mely a *Művészet* 1903-as utolsó decemberi számában jelent meg. Vaszary is az egyént, a művészt állítja középpontba, s a „sujet”-t, a „motívumot” csupán másodlagosnak tartja, de amíg Nagy Sándornál a művészi tapasztalat lényege a befelé irányuló mozgás, a bensőben való hosszas érlelés, Vaszary kifelé tekint, s az „egyéni, pillanatnyi érzés, az impresszió” fontosságát emeli ki.<sup>26</sup> A „tűneményekre való egyéni reagálást” a stílussteremtéssel azonosítja. Véleménye szerint a művész szubjektuma, a világra való egyéni reagálása fogja lebontani a korábbi századok mesterkelt műfajhatárait. A művek kiválósága a természetből – a művész talentuma által – az alkotásba átvitt igazság és „eleven élet” intenzitásától függ.<sup>27</sup>

Nagy Sándor kortársait szinte sokkoló esztétikai nézeteinek progresszív vonása naturalizmus-ellenessége és a sémák elvetése, a már ismert stílusok utánzásának az elutasítása, a saját út megtalálásának az igénye. Előfutára későbbi művészetsztétikáknak, Fülep Lajos akadémizmust és naturalizmust ostromozó írásainak is.<sup>28</sup>

A lélekfestészet, a szecessziós szimbolizmus hatása Fülep Lajos korai írásaiban szintén jelen van. Kezdetben lelkesedett is Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor műveiért. A Nemzeti Szalon üvegablakáról, mely egyébként régi allegóriát, a „művészet virágának” ápolását, öntözését jelentette meg, a következőket írta: „Ami üres helyet a kőművesek és aranyművesek hagytak nekik [...] ez a két erős hitű és szent életű ember betöltötte művészettel, szép, nemes, álmódú tiszta művészettel, színekbe álmódták bele és testté formálták a sóvárgást, a megváltó művészet bensőséges hívását, a fogamzó művészetnek lelkünkkel öntözését, melengetését, magunkhoz ölelését. ... A rajongás és ekstázis tűzében izzanak Nagy Sándor és Kriesch Aladár színei, s várják a napot, a tavaszi napot, mely kigyújtja őket.”<sup>29</sup> Fülep is a korban jól ismert tavasz metaforával írja le a megújulást, a kezdet lendületét. Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor lélek-művészete ekkor formailag is megfelelt Fülep művészideáljának; a művész „ebben a világban, mint a platonikus, mint a misztikus még ebben az életben keresi az örökkévalóságot, lelke bensőjében.”<sup>30</sup>

## A művész és a mű

A szimbolista művészetsztétikákban megfogalmazott kifinomult formakultusszal szemben Nagy Sándor kiindulásában, a magyar szimbolista művészek többségéhez és Ady Endréhez is hasonlóan, nem a mű tökéletesség csiszolását, hanem a művész önfejlődését állítja középpontba. A művész alkotás közben elsősorban lelkét műveli, saját fejlődését szolgálja. A „mű nem [...] látványosság, hanem az egyéniség lelkének egy olyan vulkanikus kitörése, ami nem másokért készülődik

<sup>25</sup> Mednyánszky egyéni szimbolikájáról ld.: Markója Csilla: „Egy fenséges és egy ijesztő arc közötti távolság.” Mednyánszky László rendhagyó művészetéről. In: Mednyánszky 2003. i. m. 13–33.; Markója Csilla: *Egy másik Mednyánszky. Tanulmányok*. Budapest, Meridán, 2008.; Gellér Katalin: *A szimbolista Mednyánszky. Mednyánszky dr. Ringwald Leó gyűjteményéből*. Ed. Július Barczy. Bratislava, SOGA, 2012. 42–54.

<sup>26</sup> Vaszary János: Színek, vonalak élete. *Művészet*, 2. 1903. 4. 419.

<sup>27</sup> Uo., 420.

<sup>28</sup> A közelmúlt időnek festői kifejezése és megnyilatkozása, az impresszionizmus – vagy a naturalizmusnak bármely formája – mai igényeinket nem tudják kielégíteni! Fülep Lajos: Új művészi stílus. (1908) In: Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkgyűjtemények*. Vál., szerk., a jegyzeteket, a bibliográfiát és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1974. i.: 502.

<sup>29</sup> Fülep Lajos: Nemzeti Szalon. (1907) In: Fülep 1974. i. m. I.: 189.

<sup>30</sup> Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban. (1911) In: Fülep 1974. i. m. II. 650.

odabenn, hanem elsősorban maga a teremtő lélek tisztul általa.<sup>31</sup> A művészet megváltó feladatát is az egyén fejlődésén, fejlesztésén keresztül képzelel el, az önmegismerés ókori, Friedrich Nietzsche által megújított elméletére támaszkodva. „Az egész tudomány: ismerd meg önmagad” – írta a Platónról jól ismerő német filozófus. Nyomában a századforduló számos gondolkodója idézte a delphoi Apollón-templom feliratát.<sup>32</sup> Nagy Sándor szemében Nietzsche elsősorban az öntökéletesítés, önfejlődés tanának a kidolgozója volt, s ezért sorolta Krisztussal és Tolsztojjal együtt az „önmagát megváltó ember”, az öntudatra ébredt, a kiemelkedő ember kimagasló képviselői közé.<sup>33</sup>

A századforduló sokféle stílust, formarendszert követő újítóival az is összekapcsolja, hogy nem az ábrázolás tárgya a fontos számára, hanem a művész felfogása. „Vizsgálódásom tárgya és személye egyedül én magam vagyok” – írta, azaz a magyar művészek és elméletírók között elsőként fogalmazta meg a 19. század végi művészetben bekövetkezett kardinális fordulatot.<sup>34</sup> Később Gulácsy Lajos és Csáth Géza írásaiban is olvasható a korszak szubjektivizáló alkotói magatartása. Az utóbbi Aiglon (Sassy Attila) rajzalbumáról, az *Ópium-álmokról* írt elemzésének középpontjába a művészt helyezi, a „vonalak megett az embert”, aki a lélek áthatolhatatlanságának tudatában, a megértés reménye nélkül, szubjektuma kielégítésére dolgozik. A nagy művek Csáth szerint is „belső szellemi erőből” fakadnak, s az alkotót magát jelenítik meg, a művész lelki életét, emlékeit, gondolatait, asszociációit mutatják be.<sup>35</sup>

Csáthnak az individuum speciális, csak rá jellemző jegyeit középpontba állító, de már a freudizmus hatását is mutató írásával szemben Nagy Sándor idealista filozófiák, elsősorban a Schmitt Jenő Henrikkel együtt vallott gnosztikus tan követője, melynek centrumát az Isten önmagukban való megtalálásának eszméje, morális értékekre való alapozás alkotja.<sup>36</sup> Elmélete szerint az ember és a művész feladata is az isteni önmagában való felfedezése, a tökéletességre való törekvés; célja nem a forma, a kifejezés egyre kifinomultabb formáinak elérése, hanem saját lelki fejlődése, az önmegváltás lehetséges útjainak a keresése. Törekvései centrumát a „hogyan” helyett a „ki” minőségére alapozta.<sup>37</sup> Az esztétizmus törekvéseivel, a l'art pour l'art esztétikájával szemben ezért vált a szépség, a morál és a vallás egységét szétválaszthatatlannak tartó Tolsztoj, később John Ruskin lelkes követőjévé.

<sup>31</sup> Nagy 1903b. i. m. 271.

<sup>32</sup> Friedrich Nietzsche: Hajnalpír (Gondolatok az erkölcsi előítéletekről). In: *Friedrich Nietzsche válogatott írásai*. Vál. és bev. Széll Zsuzsa. Ford. Szabó Ede. 2. kiad. Budapest, Gondolat, 1984. 63.

<sup>33</sup> Befolyásolhatták neoplatonista gondolatok is, Plotinos szerint az ember csak magának lehet üdvözítője. A filozófus az esztétikum területére is átvitte eszméjét: „Váljék tehát elsősorban istenszerűvé mindaz, aki a jót és szépet szándékozik szemlélni.” Plotinos 1925. i. m. 33.

<sup>34</sup> Nagy 1903b. i. m. 271.

<sup>35</sup> Csáth Géza: Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről. „Ópium-álmok. Aiglon nyolc grafikája. A „Világosság nyomása”. *Nyugat*, 3. 1910. I.: 109.

<sup>36</sup> Nagy Sándor olvasta Schmitt Jenő Henriknek a gnózisról írt munkáját. A folyóiratban könyvismertetést közölt róla. ld.: *Huszadik Század*, 4. 1903. 462–464.

<sup>37</sup> Csak két ellenpéldát említenék. Mednyánszky László Naplójába a következőket írta: „Csak a (hogyan) lényeges. [...] teljesen mindegy, hogy mit fest az ember. Fontos a hogyan, mert ebben van az élet.” 1898. szeptember 13-i bejegyzés. *Mednyánszky László feljegyzései 1877–1918. Válogatás a festő kiadatlan naplófeljegyzéseiből*. Szerk., a szöveget gond. Bardoly István. Bev. Markója Csilla. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2003. 83.; Gulácsy Lajos: „Kerestem módokat a kifejezésre. [...] Jobban érdekelt a hogyan, mint a mi.” Gulácsy Lajos: *Művészetéről*. – idézi: Szij Béla: *Gulácsy Lajos*. Budapest, Corvina, 1979. 130.

## A gondolat formája

A szimbólum ideának való alávetettsége általánosan elfogadott tétel volt a francia szimbolizmus elméletirőinek a körében, de a szimbolista esztétikák az érzékletes forma nélkülözhetetlenségéről is szólnak. Jean Moréas például hangsúlyozta, hogy „az Eszmét nem sűrítethi végül is önnön magába. E művészetben tehát a természeti képek, az emberi cselekedetek, a konkrét jelenségek nem nyilvánulhatnak meg önmagukban; csupán érzékletes látszatok lehetnek, melyek arra hivatottak, hogy kifejezzék az elsődrendű eszmékhez fűződő titkos szálakat.”<sup>38</sup> Albert Aurier 1891-ben, a *Mecure de France*-ban megjelent szimbolizmus-definíciója közelíti meg a legjobban a képzőművészeti szimbolizmus stílushoz nem köthető, leginkább a szecessziós dekorativizmussal rokonítható fogalmát.<sup>39</sup>

A művészi alkotás folyamata Gustave Kahn szavait idézve a „szubjektív objektivizálására (az idea megjelenítésére)” irányul.<sup>40</sup> Nagy Sándor az objektivizálást, az „újraanyagosítás” nehézségeit szinte legyőzhetetlennek tartja. „Újraanyagosításnak” azt a folyamatot nevezi, melynek során gondolatait, érzéseit formába, írásba, szóba foglalja, de a folyamat közben az érzés intenzitása nagy részét elveszti: „éppen akkor szalad az előadási technika küllője a legelső fokon, amikor legtöbb közvetíteni valója van, mert fáj a teremtő szellemnek az újraanyagosítás.”<sup>41</sup> Nagy Sándor ezt az „újraanyagosított formát” nevezi stílusnak.<sup>42</sup> Minél anyagibb valami, annál rosszabb, annál tökéletlenebb, annál kevesebb jut számára az istenségből. Ahogy később Henri Bergson a *Teremtő fejlődés* című, 1907-ben megjelent munkájában írja: az „életlendület”, a „teremtő fejlődés” „nem teremthet abszolúte, mert maga előtt találja az anyagot, azaz mozgásának fordítottját.”<sup>43</sup>

Nagy Sándor a művet az idea leképzésének, anyagba kényszerítésének tartja, mely által tartalma, intenzitása lecsökken. „Neutrális és közvetített új formájában [...] hatása nagyon megkopik.”<sup>44</sup> Az érzékelhető forma, még ha Beethoven zenéjéről is van szó, csak durva rezgés, ahhoz képest amit a szerző belülről hallott.<sup>45</sup> Alkotás fogalmából, bár hivatkozik az érzéki benyomásokra is, kimarad a természeti referencia, egyedül az Én megjelenítését célozza. A „belső szem”, a vízió világa az övé, a misztikus megvilágosodás és a fantáziáé. Példaképe a zene, mely legyőzi az anyagot, kizárja a külső világot, növeli „befelélátásunk”, egyenesen a lélekbe, a „vakok misztikus [...] szférájába vezet.”<sup>46</sup>

Maurice Denis a szimbolista művek jelenlegi állapotát felmérve szintén ír a kifejezés nehézségeiről, melyből „szubjektív deformációk” születtek, melyeket reményei szerint a későbbiekben korigálnak, hogy magukba foglalják az élő természet logikáját is.<sup>47</sup> Denis elméletében az új szépséget keresők a természettel meghitt közösségben élnek, de a pontos és érzékletes kifejezés érdekében új „összhangtörvényeket” alkalmaznak, hogy az „önkifejezés erőteljesebb, intenzívebb formáihoz” jussanak, azaz festői „ekvivalenciákat” teremtsenek.<sup>48</sup>

<sup>38</sup> Jean Moréas: Un manifeste littéraire. (1886) In: *A szimbolizmus* 1977. i. m. 128.

<sup>39</sup> G.-Alber Aurier: Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin. – Id.: *Függelék*.

<sup>40</sup> Gustave Kahn írása a *L'Événement* folyóiratban, 1886-ban jelent meg. *Art in Theory 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger. Blackwell, Oxford, 1998. 1017.

<sup>41</sup> Nagy 1903b. i. m. 271., 273.

<sup>42</sup> Uo., 274.

<sup>43</sup> Henri Bergson: *Teremtő fejlődés*. Ford. Dienes Valéria. Budapest, Akadémiai K., 1987. 229.

<sup>44</sup> Nagy 1903b. i. m. 271.

<sup>45</sup> Uo., 271.

<sup>46</sup> Uo., 273.

<sup>47</sup> Denis 1983. i. m. 39., 38.

<sup>48</sup> Uo., 59.

Az új művészetnek a „szemlélődő szellem” szempontját fel kell cserélni a „teremtő szellemére” írja Nagy Sándor, a folyamat a befelé irányuló mozgást hivatott erősíteni. A tapasztalati képet a lélek mélyére kell bocsátani, s küzdeni, hogy legalább egy kis rész a felszínre kerülhessen. Ebből a meghatározásból válik érthetővé festőtől szokatlan érzéketlensége az anyag és a forma kérdései iránt, szemben a szimbolizmus erős formakultuszával, melyet etikai szempontok alapján ítél meg, azaz nem a korban elismert értelmével, hanem a szó elsődleges, köznapi jelentésében a dekadenciával azonosított. Verlaine-re hivatkozik dekadencia-meghatározásában, akit személyesen is ismert.<sup>49</sup> Gulácsy Lajossal szemben, aki Verlaine portréját is megfestette 1904-ben, teljesen érzéketlennek mutatkozott minden nem morális alapon álló művészettel és művésszel szemben.

Nagy Sándor etikai alapon álló idealista művész-esztétikájának centruma a hagyományos értelemben vett, szellemi és anyagi szembeállítás maradt, az anyag másodrendűségének vállalása, melyet elsősorban az emberi test idealizálásával, átszellemítésével ellensúlyoz. Ezen az alapon állva utasította el a későbbiekben is a 20. század különböző formarendszereit; minden izmust üres formának, utánozóit pedig a forma rabjainak tekintve.

A külvilág képei helyett a belső képek megfogalmazása a francia szimbolisták számára a festészet saját eszközeinek, médiumainak újragondolását is jelentette. A tartalom vagy a téma fontosságát háttérbe szorítva a művészet speciális, csak rá jellemző technikái, anyagai felé, azaz a hordozó médiumok felé fordultak. Velük szemben Nagy Sándor kárhoztatta a formai problémák, a „hogyan” középpontba kerülését. Megismerte ugyan a Franciaországban a kilencvenes években kibontakozott szimbolista teória jó néhány változatát, s néhány jeles képviselőjét is, de valójában, ahogy ezt több írásában megfogalmazta, a formakeresések nem érintették, idegenül állt az új festői eszmények előtt.

A magyarországi képzőművészeti viszonyok után számára a Párizsban látott új stílusok zűrzavarosnak tűntek, melyet későbbi megnyilatkozásai is tanúsítanak.<sup>50</sup> A formai zűrzavarból erkölcsi-eszmei alapokat keresve, tolsztojánus, gnosztikus és teozófus eszmék segítségével tudott csak túllépni, valamint a szecesszió táblaképfestészettel szembe forduló, az életet az iparművészeti tervezésen keresztül szolgáló elvei megismerésével. Hasonló útkeresés számos, gondolati megalapozottságot, hitet kereső szimbolista művész esetében is tapasztalható. *Párisi emlékek* című sorozatának a művész megvilágosodását megfogalmazó lapján Nagy Sándort Tolsztoj és Krisztus vezeti a helyes útra.

Nagy Sándorral szemben Körösfői-Kriesch Aladárnál is nagyobb súlyt kap a jelenségek megfigyelése. Számára az alkotás „nagy passzió, a lélekben lakozó szenvedély”, melynek „Janus-feje van: „az egyik arcával önmagába néz, lemerül saját lelkének legmélyebb rejtekeibe”; „a másik arca meg körülhordozza tekintetét a széles horizonton mindenfelé, figyelmét nem kerüli el a fűszál rezgése vagy csillagok süvítő fényes pályája”. „Így olvad a künn és benn egy fenséges, misztikus harmóniává.”<sup>51</sup> Gulácsy Lajos is e kettősségről ír: „Egyik szememmel a hazug, édes álomképek káprázatába bámulok, a másik szemem mindig a valóságot figyeli.”<sup>52</sup> Körösfői-Kriesch Aladárt Nagy Sándornál erősebben foglalkoztatták a formakérdések is: „ugyanaz a színfolt, ugyanaz a vonalritmus egy bizonyos törvényszerűséggel hat az emberre és [...] azonos érzéseket képes kiváltani” írja, de ezt a formai tapasztalatot ő is csak másodlagosnak, „okozatnak” nevezi.<sup>53</sup>

<sup>49</sup> Párizsban Nagy Sándor feltételezhetően személyesen is megismerkedett a költővel, melyet egy fennmaradt illusztrációja bizonyít, melyen a *Hogy ragyog a tétő felett* című versének egy részlete olvasható franciául. H. Boros Vilma szerint maga a költő írta rá. H. Boros Vilma: Nagy Sándor halálára. *Vigilia*, 16. 1950. 6. 339.

<sup>50</sup> Nagy Sándor: Múlt jelen, jövő. *Magyar Iparművészet*, 19. 1916. 2.

<sup>51</sup> Körösfői Aladár: Gallén-Kalela Axeli [sic!] művészetéről – vagy a nagy passzióról és az ősi szimbólumok jelentőségéről. *Művészet*, 7. 1908. 190., 191.

<sup>52</sup> Gulácsy Lajos: Tűnődés. (1909) Közli: Szij 1979. i. m. 124.

<sup>53</sup> Körösfői-Kriesch Aladár: Székely Bertalan. *Népművelés*, 6. 1911. 317.

Nagy Sándor *Párisi emlékek* című sorozatának említett lapján magát – ahogy Sérusier a teozófus tanokba mélyedő Paul Ranson-t (Paul Sérusier: *Ranson nabi öltözékben*, 1890) – hatalmas, nyitott könyv előtt ábrázolta. A művész előtt látható, „LA VIE” feliratú könyv Hugo de Sancto Victore gondolatát idézi fel amennyiben az Isten által alkotott univerzum, az élet metaforája. „A természet nem egyszerűen olyan, mint a könyv: maga a természet könyv, az ember alkotta könyv pedig ennek analógiája” – írta a szerzetes, teológus, aki Pseudo-Dionüszosz Areopagita nyomán a világ minden jelenségét szimbólumként és jelként fogta fel.<sup>54</sup>



5. kép. Paul Sérusier: Paul Ranson nabi kosztümben, 1890. Olaj, vászon, 60 x 45 cm, Párizs, magángyűjtemény

Nagy Sándor könyvének tartalma némely vonásában összevethető Mallarmé-nak a totális könyvet definiáló gondolataival is. Mallarmé könyve (*Le livre*) materiális és organikus létező, mely a kozmikus törvények felépítését követi, ugyanakkor megfoghatatlan tiszta spiritualitás, csak a szellemben létező. Annyiban kapcsolható Nagy Sándor könyvéhez, hogy az élethez hasonlóan nyitott: „se nem kezdődik, se nem végződik”. Mallarmé szavaival „instrument spirituel”, melynek célja a világ megismerése. Minden más könyvet helyettesít, ugyanakkor transzcendentális, kívül áll minden materialitáson.<sup>55</sup> Mallarmé könyvének önmagát is megsemmisítő tisztaságba, dekonstrukcióba érő felfogásával szemben Nagy Sándor könyve századfordulós életfilozófiát rejt, az étellel azonosulni vágyó művészet idejára utal, mely megoldást hozott, a továbblépés lehetőségét nyújtotta számára, ahogy *Az élet művészetéről* írt könyvének mottójában megfogalmazta: „Az élet művészete, az maga az élet.”<sup>56</sup>

Míg a szimbolista mozgalom pápája, Stéphane Mallarmé a művészet immanens eszközeinek kibontakoztatásával, a homály, a titok, a sejtetés felkeltésével dolgozott, tudatosan

fenntartva a művei két- vagy többértelműségét, Nagy Sándor titoktalan szimbolista, gyógyíthatatlan idealista. Lelkébe csak a fényt engedi be, ahogy a vonal futását megakasztó, magyarázó részletekkel telezsúfolt képei többségén sincs homály, többértelműség. „Mintha írásnak volnának a vonalai. Beszédés írásé” – fogalmazta meg találóan Gerő Ödön.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Idézi: Ivan Illich: *A szöveg szőlőskertjében. Kommentár Hugo de Sancto Victore Didascalionjához*. Ford. Tóth Gábor. Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 2001. 215., 61–62.

<sup>55</sup> Stéphane Mallarmé: *Écrits sur le Livre*. Précédé par Henri Meschonnic: Mallarmé au-delà du silence. Paris, Gallimard, 1986.; Maár, Judit: *Mallarmé, de l'oeuvre parfaite au fragment. Dissertatio habilitationis*. Budapest – Paris, Eötvös Univ. Press – Université Paris III. Sorbonne Nouvelle, Budapest, 2008. 260–276.

<sup>56</sup> Nagy Sándor: *Az élet művészetéről*. Gömöri Jenő előszavával. Budapest, Politzer, 1910.

<sup>57</sup> Gerő Ödön: A tavaszi műtárlat II. Nagy Sándor képei. *Pesti Napló*, 1902. április 9. 6.

Fülep Lajossal szemben, aki a művészet metafizikai jelentőségét is a formán keresztül ragadja meg, Nagy Sándor nem hisz az eszme és az érzelem adekvát közvetíthetőségében.<sup>58</sup> Ez is lehet a magyarázata, hogy műveiben, melyek a 20. századi magyar gondolati grafika első produktumai, gyakran nem elégszik meg a vonal saját „nyelvével”, hagyományos allegóriákat is alkalmaz, s bonyolult fejtegetésekbe bocsátkozik. Ahol a vonal szabad futását vagy ornamentális fantáziáját érvényesíteni hagyja, közelebb kerül ideájához, mely szerint a magasrendű képzőművészet zenei kell legyen: „képírás [...] a benső világunk vonalas hullámzásában, a zenére emlékeztető ritmusában ringatja lelkünket.”<sup>59</sup> Körösfői-Kriesch súlyos, vastagon húzott hullámvonalaival, zenei vonalritmusával szemben, szinte önmegsemmisítő gesztussal Nagy Sándor vékonyan húzott ceruza vagy rézkarcvonalai, a platonikus képmás értelmében, csupán visszfények, halvány tükröződések.

Nagy Sándor gyakran szimbolista eszközöket is alkalmaz. *Az élet művészetéről* című, említett könyvecskéjében a művészetet újra csak mint „érzéki benyomásokból leszűrődött szellemi terméket” határozza meg.<sup>60</sup> Ugyanitt a „gondolat testet öltését” színesztetikus élményként írta le, melynek során az „illat színre kap”, „vibráló sárga fény lett; aztán hideg, vacogtató kék sugár, majd perzselő, rózsavörös láng.” Majd a „lángok szirmokká váltak – a szirmok rózsává csavarodtak, amelynek közepéből hirtelen előtűnt egy ifjú – mintha Don Juan volna! – Egy ifjú: a szerelem.”<sup>61</sup>

## Vallásos festészet - világnézet festészet

A szimbolista művészek nagy része Swedenborg, pontosabban a már említett Hugo de Sancto Victorén keresztül Pseudo-Dionüszosz Aeropagitáig visszavezethető korrespondencia tanára alapozta nézeteit.<sup>62</sup> George Vanor írta: „a jelen világ egy másik univerzum külső megvalósulása.”<sup>63</sup> Karinthy Frigyes meghatározása szerint is a szimbolizmus a „dolgok jelentőségében való hit: – vallás és filozófia a költészetben, transzcendens erők hite és imádása.”<sup>64</sup> Szubjektív karakterét Ybl Ervin megfogalmazása közelíti meg leginkább: „a szimbolikus művészet természetsszerűleg a transzcendensnek csak a hangulatát adja és maga a hangulatban megnyilvánuló transzcendencia.”<sup>65</sup> Maurice Denis és Nagy Sándor is a Biblia, a keresztény művészet önmagában is szimbolikus természetéből, példájából indult ki. Alkotásai olyan szépséget közvetítenek, melyekben „a formák összhangja és a dogma logikája között egyenérték van” – írta a francia mester. Denis példaképe Cézanne módszere, azaz nem reprodukálásra kell törekedni, hanem „reprezentálni, vagyis ábrázolni.”<sup>66</sup>

Nagy Sándor elmélete az erősen eklektikus Rózsakeresztes Csoportéhoz áll közel, melynek vezetője, Joséphin Péladan a kedvelt műfajokat elítélve a vallásos, misztikus és falfestményeszerű alkotásokat részesítette előnyben. „A Rend pártfogolja a Katolikus eszmét és a Miszticizmust. A Rend kedveli a Legendát, a Mítoszt, az Allegóriát, az Álomképet, a nagy költemények Parafrázi-

<sup>58</sup> „A művész a formával kifejezi az időn kívülit, [...] az örökkévalóságot”. Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban. (1911) In: Fülep 1974. i. m. II.: 649.

<sup>59</sup> Nagy 1903b. i. m. 274.

<sup>60</sup> Nagy 1903a. i. m. 21.

<sup>61</sup> Uo., 30.

<sup>62</sup> Ld.: Illich 2001. i. m.

<sup>63</sup> George Vanor: Szimbolista művészet. In: *A szimbolizmus* 1977. i. m. 177–178.

<sup>64</sup> Karinthy Frigyes: „A szegény kisgyermek panasza”. Kosztolányi Dezső vers-ciklusa. *Nyugat*, 3. 1910. II.: 1011.

<sup>65</sup> Ybl Ervin: Transzcendens művészet. *Művészet*, 10. 1911. 416.

<sup>66</sup> Maurice Denis: A napfény. In: Denis 1983. i. m. 145.



6. kép. Nagy Sándor: „Mester (Rabbi), hol lakol?“, 1902, lappang

sát és végül minden lírai művet. Kedveli a falfestményszerű műveket, mint a legfelsőbb lényeg bizonyítható létét” – írta Péladan kiáltványa V. pontjában.<sup>67</sup>

Bár Nagy Sándor, aki Körösfői-Kriesch-sel együtt később falkép megrendeléseket is teljesített, elítélte kora vallásos festészetének naturalista, őszintétlen produktumait, de ízlésében nazarénus, preraffaelita maradt. *Mester (Rabbi), hol lakol?* című (1902) festménye Maurice Denis hasonló tárgyú festményével (*Apostolok elhívása*, 1906) összehasonlítva naturalista, plein air munka, s elsődleges célja az új eszmények kimondása. A festményen jobb oldalt látható festőállvány mellett senki nem dolgozik, a művészek két csoportra válva, Tolsztojt hallgatják, illetve Keresztelő Szent János nyomába indulnak. A bal oldali csoport megjelenítésében Nagy Sándor a vallásos festészet ismert toposzát, a Krisztus elhívja tanítványait kompozíciók ismert felépítését alkalmazza. Lyka Károlynak a következőképpen számolt be a kép születéséről: „Három éve, mikor a művészetel meghasonlásban, s az igaz élet kérdésével lelkemben Erdélyben túrtuk a földet egy osztrák, s egy svéd barátommal (szintén festők) s Krisztus tanával foglalkoztunk, szinte meg *kell*t festenem, amint megyünk a Rabbi után, mint hajdan Szt. János két tanítványa, s kérdezzük: „Rabbi, hol lakol?” A háttérbe korunk Szt. Jánosát, az öreg Tolsztoit tettem, s barátaim közül azokat, akik vele foglalkoznak.”<sup>68</sup>

A hagyományos fogalmazás ellenére az új hitek századeleji megfogalmazójának tartotta a korabeli kritika is: „Nem a középkor vallási rajongói ezek [...] A modern ember tépelődő, megkínzott lelke, a mi korunk saját szenvedéseivel él itt” írta a képről Jászi Oszkár.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Ld.: *Függelék*.

<sup>68</sup> Nagy Sándor levele Lyka Károlynak. Veszprém, 1902. április 7. MTA BTK MI Adattár, MDK-C-I-17/1335.

<sup>69</sup> J. [Jászi Oszkár]: Nagy Sándor három képe. *Huszadik Század*, 3. 1902. 409.

Az új eszmékhez új tartalmat váró kritika, elsősorban Fülep Lajos, Denis-hez hasonlóan, az új vallásos festészet megvalósítóját Cézanne-ban látta: „az ő szikla módjára megalkotott monumentális almái és körtéi, citromai és narancsai az emberben ugyanazt az áhítatos és szent érzést keltik, amit Giotto madonnái.”<sup>70</sup> A képírás megújulása szerinte csakis világnézeti alapon történhet.



7. kép. Maurice Denis: Az apostolok elhívása 1906.

Olaj, vászon, 81 x 116 cm, Musée Départemental Maurice Denis, Ists.: 976.1.328

„Az új törekvésekből két dolog hiányzik: az etikai koncentráció [...] és az új világnézet, melyből az új művészetnek szükségképpen ki kell alakulnia - írta.<sup>71</sup> Számára Cézanne testesíti meg a keresett megújulást, akiben megvan a „mély és elemi erejű akarás, az anyag felülmúlására irányuló ... állandó erőfeszítés.”<sup>72</sup>

Eszmeileg egyetértenek; a mű a bensőben, a lélekben rejtőző, általános érvényű idea formába öntésének kísérlete, melynek alapja Nagy Sándor és Fülep Lajos szerint is a szilárd etikai alapokon álló világnézet. A jó művészet kritériuma erkölcsi, társadalmi helyessége. Nagy Sándor

<sup>70</sup> Fülep Lajos: Mai vallásos művészet. Montecassinói följegyzések. (1913) In: Fülep 1974. i. m. I.: 544.

<sup>71</sup> Fülep Lajos: Magyar festészet. A jövő felé. (1922) In: Fülep 1974. i. m. I.: 374.

<sup>72</sup> Uo., 377.

életfilozófiájának, életmódjának kulcsa, hogy számára az alkotás az ember természetével, átalakításával, jobbításával való foglalkozás, lelki üdvösséghez vezető út. Messianisztikus jövőképe az egyes ember megváltásán, a saját példaadáson át az emberiség jobbítására való törekvésen alapul.

A *Mester, hol lakol?*, ahogy Ferenczy Károly *Hegyibeszéde* (1896), a közösség-formálásról is szól, a művész elhivatottságáról, a példaadás és a tanítás kötelességéről. Összhangban áll Fülöp Lajossal és *Szellem* című folyóirata köré gyűlt filozófusokkal, akik a tudományt is csak eszköznek tekintették az „igazabb élés”, a „szellemi közösség” formálásában. „A megismerés nem öncél többé, hanem út a lélek önteljesedéséhez” – írta Tolnay Károly.<sup>73</sup>

Az elhagyott festőállvány jelentése nem csak az eszmék fontosságára figyelmeztet, hanem a táblaképfestészet elhagyásának is a jelképe. A megtalált életfilozófia a szecesszió demokratikus művészet-felfogása, a mindenkinek szóló művészet elméletének elfogadása is volt. Az életet műalkotássá tevő esztéta mozgalom elveit az önfejlődésre törekvéssel és a magyar századforduló több gondolkodójához hasonlóan a demokratikus művészet eszmény szolgálatával egészítette ki.

Összefoglalóan elmondható, hogy Nagy Sándor írásai a francia művészet szimbolista fordulatanak hatását és elméletét tekintve a mozgalomról szóló, 1900 után megjelenő tudósításokat – egyéni interpretációjukat tekintve – messze megelőzték. Szini Gyula 1903-ban publikálta az irodalmi szimbolizmus és dekadencia fogalmáról írt ismertetőjét. A *Magyar Génusz* elnevezésű folyóiratban csevegő, könnyed hangvételű keret történettel ellátott (egy hölgynek írt levél formájában) írásban, versfordításokkal megtűzdelve (Rimbaud *Voyelles* című költeményét például saját fordításban közli) mutatta be a dekadens és szimbolista líra kiemelkedő képviselőit, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam működését.<sup>74</sup> Ady Endre is ebből a cikkből értesült először az új francia líra jellegzetes vonásairól, kiemelkedő alkotóiról.<sup>75</sup>

A festők, úgy tűnik, megelőzték az írókat, költőket; Mednyánszky László, Rippl-Rónai személyesen is ismerte a szimbolizmus néhány vezető íróját és festőjét. Rippl-Rónai *Emlékezései* szerint, az 1890-es évek második felében részt vett Mallarmé keddein, s ismerünk tőle a szimbolizmus körébe kapcsolható műveket is, de nem tartozott az elkötelezett szimbolisták körébe.<sup>76</sup>

Nagy Sándorra nem hatott a francia szimbolista mesterek formanyelve, annál inkább az általuk is olvasott írások; a nabi mesterek közül Maurice Denis-t, Paul Ranson-t is megragadó vallásos, misztikus tanok. Hatással volt rá a Rózsakeresztes Csoport elmélete, s az általuk kedvelt mesterek, Puvis de Chavannes, még inkább Jean Delville és a preraffaeliták. Párizsban kialakult esztétikai nézetei inkább csak a gödöllői művésztelep közösségében váltottak ki visszhangot.

Ennek ellenére nem tagadható Nagy Sándor eszméinek, a terminológiában is megmutató rokonsága az avantgárd vezérével, Kernstok Károllyal és az 1910 körül fellépő radikális gondolkodókkal. Anélkül, hogy itt mélyebben belemerülnénk az összehasonlításba, könnyen belátható, hogy naturalizmus- és impresszionizmus-ellenessége, valamint metafizikai érdeklődése közös jegyek tekinthető. A gödöllői mestereknél a „tisza tudás napja”, belső élményre épülő, vallásos színezetű fogalom, míg Kernstoknál az értelem napja, a „természet értelmének” keresése eltérő, formaszilárdító törekvésekhez vezető utat jelöl.<sup>77</sup>

<sup>73</sup> Tolnay Károly: *Ferenczy Noémi*. Budapest, Farkas, 1934. 4., 10.

<sup>74</sup> Szini Gyula: *Dekadensek. Magyar Génusz*, 1903. január 4. 5–12.

<sup>75</sup> Király István: *Ady Endre*. Budapest, Magvető, 1970. I.: 37.

<sup>76</sup> *Rippl-Rónai József emlékezései*. Budapest, Nyugat, 1911. 130.

<sup>77</sup> Kernstok 2009. i. m. 290., 291.

## Közjáték: Lyka Károly a szimbolikus rajzokról

Nagy Sándor lelkesült programját Lyka Károlynak írta meg, aki megjelentette az általa szerkesztett *Művészetben*. Lyka már 1899-ben, Rippl-Rónai József pasztell-portréiról a szimbolista műveket megillető jellemzést adott: „transzcendens érzések megörökítésének, vízióknak” nevezte őket.<sup>78</sup> 1903-ban és 1905-ben feltételezhetően Nagy Sándor írásainak, rajzainak, és Körösfői-Kriesch Aladár grafikáinak hatására foglalkozott a szimbolizmussal, mint a magyar művészetben felbukkanó új tendenciával. Az új irány specifikumait a rajzművészet fellendülésével és a stilizáló művészet divatjával kapcsolta össze. A szimbolista rajz nem rögzít természeti jelenséget, de nem is betű szerinti ábrázolása valamely gondolatnak, megítélésének kritériuma sem a tartalom, a benne foglalt eszme milyensége, hanem a művészi kivitel. A „tiszta grafikai erények” döntik el, hogy a művészetnek tekintjük-e.<sup>79</sup> Fejtegetése a kortárs vonalelméletek, Walter Crane *Line and Form* című (1900) könyvének hatását tükrözi, mely szerint „a puszta vonal is kelthet bennünk bizonyos benyomást: „a nyílegyenes vonal a merevség, a hullámvonal az élet nyughatatlanságát tükrözi bizonyos mértékben” – írta.<sup>80</sup>

1908 körül már a szimbolizmus divatjáról is beszélhetünk mind az irodalomban, mind a képzőművészetben, s megszorodnak a szimbolizmusról szóló elméleti tanulmányok is. Közülük például a képzőművészeti és a költői szimbolizmus különbségének a kérdésével is foglalkozott a filozófus, matematikus Varjas Sándor.<sup>81</sup>

## Varjas Sándor: A dekoratív rajz mint szimbolikus forma

Varjas írásait Kozma Lajos művészete inspirálta. Kozmával egyetemi évei alatt, a Galilei Körben találkozott. Varjas, aki a szociáldemokrata párt tagja volt, írásainak példáit a szerző baloldali elkötelezettségét osztó író, Révész Béla egyik könyvének Kozma által készített illusztrációiból merítette. Varjas szimbólum-kutatás iránti érdeklődését feltételezhetően befolyásolta, hogy a berlini egyetemen, az 1906/1907-es tanévben Ernst Cassirer előadásaira és szemináriumaira járt.<sup>82</sup>

Kozma Lajos *Utolsó ábrándok. Melódiák* című albumához írt utószavában a dekoratív és a szimbolikus művészetet azonosként tárgyalja.<sup>83</sup> Tagadja a dekorációnak a díszítés fogalmára való leegyszerűsítését, s szembeállítja a dekoratív művészetet az utánzó művészetekkel. Az utánzó művészetek „fogalmakat szemléltetnek”, „eszméket” nem, mivel ezek nem szemléltethetők:

<sup>78</sup> *Budapesti Napló*, 1899. április 15.

<sup>79</sup> Lyka Károly: Szimbolikus rajzok. *Művészet*, 4. 1905. 3.

<sup>80</sup> Uo., 10.

<sup>81</sup> Varjas Sándor (1885–1939) filozófus. 1903 és 1907 között a budapesti tudományegyetemen történelem–latin–görög szakon tanult. Jászberényben, majd Budapesten középiskolai tanár. 1905-ben belép a Magyarországi Szociáldemokrata Pártba. 1911-től az Archimedes szabadkőműves páholy tagja. A Galilei Körben is tevékenykedett. Vezér Erzsébet szerint a Vasárnapi Kör külső tagjai közé számított, s a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában is tartott előadást. Ady Endrével, Bölöni Györggyel és Kernstok Károllyal a Társadalomtudományi Társaság Művészet-Szociológia Szakosztályának a tagja. Az 1910-es években Kant, Bolzano, Husserl és Freud hatása alatt állt. Művészeti cikkeket is írt, az *Athenaeum*, a *Lakás* és az *Uránia* című lapokba. 1918-tól egyetemi tanár. 1919-es tevékenysége miatt elítélték. 1922-ben, fogolycserével a Szovjetunióba ment, s korábbi nézeteinek hátat fordítva a marxizmus-leninizmus híve lett. A Vörös Professzura Intézet tanára, majd a moszkvai egyetem matematikai-mechanikai fakultásán dolgozott professzorként. *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*. Összeáll. és bev. Karádi Éva, Vezér Erzsébet. Budapest, Gondolat, 1980.; *Tudással, hittel. Varjas Sándor (1885–1939)*. Szerk. Horváth József. Budapest, ELTE TTK, Filozófiai Tanszák, 1986.; Varjas Sándor: *Válogatott filozófiai tanulmányok*. Budapest, Akadémiai K., 1971.

<sup>82</sup> Selmeczi József: Adalékok Varjas Sándor politikai és tudományos életrajzához. In: *Tudással, hittel* 1986 i. m. 19.

<sup>83</sup> *Utolsó ábrándok. Melódiák*. Rajzolta: Kozma Lajos. Budapest, Világosság, 1908.

az „ideál valami oly képzet, mely jegyekben és ezek hatásának fokában a tapasztalat minden alkotását felülmúlja” – írja.

Varjasnak a *Művészet* folyóiratban közölt cikkei 1908-ban, majd 1909-ben és 1911-ben jelentek meg. Tanulmányait a szép kanti fogalmára, Wundt nézeteire, de elsősorban a korszak lélektani kutatásaira alapozza. Lélektani megközelítését első cikkeiben a Freudra is hatást gyakoroló Theodor Lipps (1854–1914) és Johannes Volkelt (1848–1930) művei inspirálják, 1909-ben írt cikkeiben Christian Ehrenfelsre (1859–1932), a Gestaltphilosophie megalkotójára hivatkozik, 1911-ben pedig már a freudizmus hatása a döntő. A régi „metafizikai aesthetikával” (többek közt Fischer, Köstling, Zimmermann nevét említi) szakító és „psychologistikus aesthetika” fogalmát bevezető elméletírók módszerét követi, akik a szépség születésének kutatását állították középpontba.<sup>84</sup> Módszerét genetikus, „empirikus pszichológiai magyarázatnak” nevezi, azaz „keletkezés-magyarázatnak”, mely „az érzetek és érzések fiziológiai parallelizmusán” alapul.<sup>85</sup> Az esztétika tárgyaként meghatározott érzést független tartalomként, a megérezést „reális létezőként”, az individuumban „egy »itt és most« végbement folyamatként” határozza meg.<sup>86</sup>

1908-ban írt tanulmányában a szimbolizmus örök voltát hangsúlyozza, mely „titkos és mély művészi forrás a lélekben”, „immanens birtoka a léleknek”.<sup>87</sup> Az „emberek képalkotó fantáziája” forrásának és „műalkotónak” is tartja, melyet egyrészt a lélektan, másrészt az esztétika felől közelít meg. Körösfői-Krieschnek szintén a *Művészet* 1908-as, egyik korábbi számában írt cikkében a szimbólumokat szintén az „emberi lélek produktumainak” tekinti, melyek „évmilliók evolúciójának tartalmát hordozzák magukban”. Nagy Sándorhoz hasonlóan, Varjassal szemben, transzcendens tárgyműveket tartja őket: „az emberiség öntudatán túl is létező igazságokat fejeznek ki.”<sup>88</sup>

Mindhárman szembeállítják a tapasztalatból származó, valamely egyedi tárgyat reprezentáló szemléleti, azaz konkrét művészetet a fogalmi, azaz eszmét ábrázoló művészettel. Varjas az utóbbiba sorolja a társadalmi, történeti, erkölcsi problémák megjelenítését, melyeknek „képük” nincs. Körösfői-Kriesch a mítoszokkal azonosítja a szimbolikus művészetet, Varjas nem korlátozza eszmei tartalmukat.

Mivel Varjas értelmezése szerint egyedül a szimbolikus művészet köréből zárható ki minden konkrét tárgy, „közkép” ábrázolása, a szimbolizmus nem lehet más, mint a fogalmak művészet, azaz szimbolikus művészet, „a gondolatok érzékettségére az egyetlen adekvát művészet” olyannyira, hogy a dekorativitás és a szimbolizálás közé egyenlőségjelet tesz. Aurier Gauguin művészetéből levezettet művészeti elveivel összhangban, a szimbolikus művészet megkülönböztető vonásának tekinti a dekorativitást, amelyet a „fogalom szimbolizálásaként” határoz meg. „Csupán egy művészet van, mely szimbólumok számára való: a dekoratív. Ez nem utánozza az életet. Maga is absztrakció úgy a valósághoz, mint a színes képekhez viszonyítva.”<sup>89</sup> Elméletét Aurier szimbolizmus-meghatározásával összevetve kitűnik, hogy teljességgel hiányzik belőle a francia szimbolizmusnak a látható és láthatatlan összefüggését hirdető misztikus tanítása.

1909-ben és 1911-ben írt tanulmányaiban elsősorban a szimbólum és allegória közötti különbségeket elemzi, valamint a költői és festészeti szimbolizmus eltérő vonásait. Arra a konklúzióra jut, hogy minden szimbólum allegória, de allegorikus tartalma nem tekinthető a szimbólum lényegének. Meghatározása szerint az allegória „olyan tárgy, mely [...] különbözik az allegorizált eszme tárgyától és kapcsolatuk asszociatív jellegű”. Fortuna-ábrázolásokat hoz fel pél-

<sup>84</sup> Varjas Sándor: Az aesthezi alaproblémája. *Művészet*, 8. 1909. 147. [továbbiakban: Varjas 1909a.]

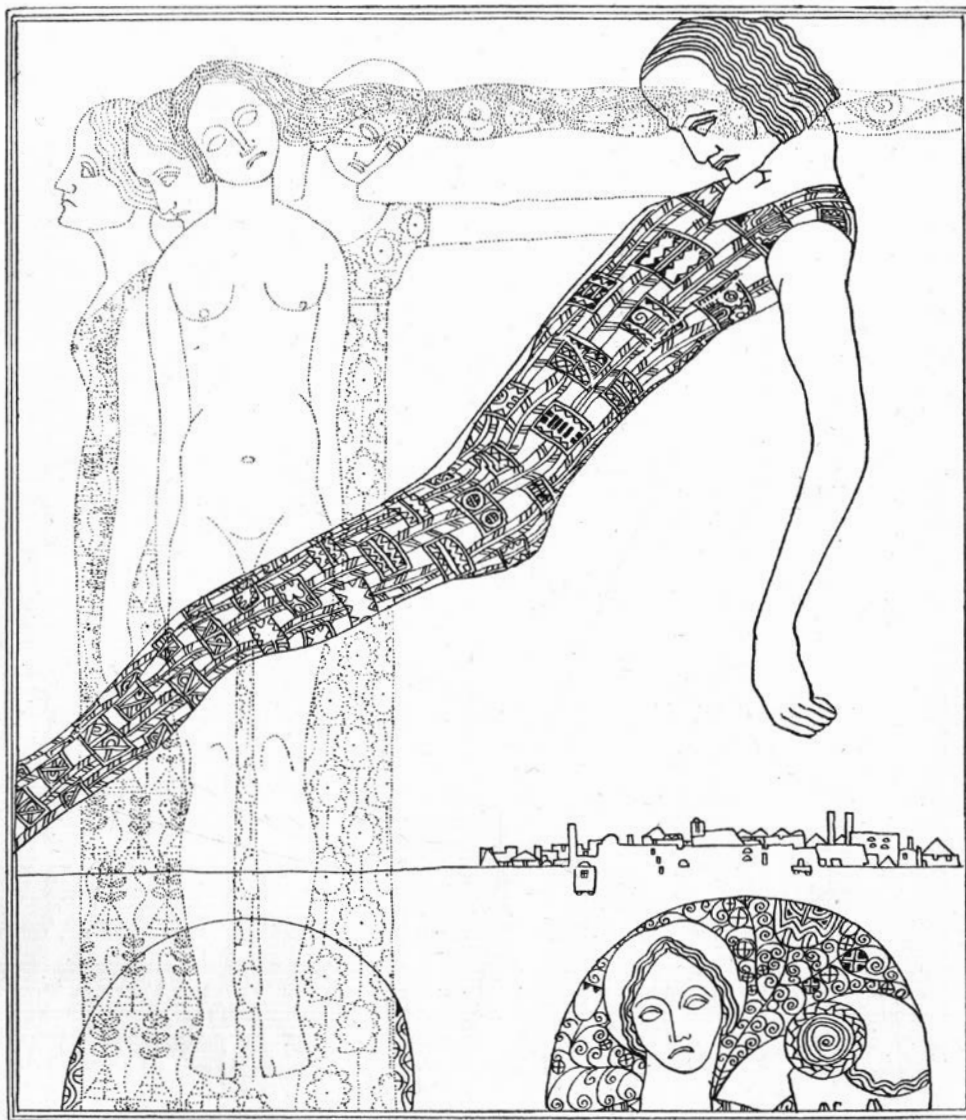
<sup>85</sup> Uo., 155.

<sup>86</sup> Uo., 159.

<sup>87</sup> Varjas Sándor: A szimbolikus művészetéről. *Művészet*, 7. 1908. 366., 367.

<sup>88</sup> Körösfői 1908. i. m. 191.

<sup>89</sup> Varjas 1908. i. m. 370.



8. kép. Kozma Lajos: Májusi este. Illusztráció Révész Béla: *Találkozás Hamupipókéval* című kötetéhez. Budapest, Singer és Wolfner, 1909

daként, akit általában „szép erős nőként” ábrázolnak, mely a „létezés egész más fajtájába tartozik, mint az allegorizált, ti. a szerencse.” A két elem nem homogén, egymással szubordinációs viszonyban van.<sup>90</sup>

Mind az allegória, mind a szimbólum esetében „a jel és a jelzett között hasonló vagy egyező tulajdonságok vannak” – írja. De az allegóriát a szimbólumnál „egy emelettel kisebbre konstruált épületnek” tartja, amely hasonlósági asszociációkon alapszik, szemben a szimbólummal, melyben egy általunk is ismert, átélt képzetre ismerhetünk.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> Varjas Sándor: A költői és festészeti szimbolizmusról. *Művészet*, 8. 1909. 303.

<sup>91</sup> Varjas 1909b. i. m. 310.

1911-ben írt tanulmányában tovább finomítja a különbségek elemzését: az allegóriában mind a két tárgy előttünk van, míg a szimbólumban csak egy tárgy jelenik meg két különböző, „pszichológiai jellegű képzetben percipiálva: egyik szemlélet, a másik a fogalom” – írja.<sup>92</sup>

A szimbólum nem „reális történést”, vagy „létező tárgyat” ábrázol, s kapcsolatuk sem a „természet rendjét” követi, hanem olyan tárgy, amely „alkotórésze valamely általánosnak.” „Benne a lét törvényei mintegy fel vannak függesztve.”<sup>93</sup> Általános tartalma miatt tartotta Varjas a dekoratív, absztrakt rajzot szimbolikus tartalmak közlésére alkalmasnak.

Kiemeli a látott tárgy és az általa felkeltett eszme közötti különbséget, bár ennek szubjektivitása nem kap olyan jelentős hangsúlyt, mint a francia elméletíró szövegében.<sup>94</sup> Pontokba szedi az intellektuális megközelítés lépcsőfokait: az első, a régebbi tapasztalatok emlékképe, a második, a költői vagy képzőművészeti tárgy „direkt szemlélete és végül a kettő hasonlóságáról való szemlélet.”<sup>95</sup> Jóllehet a szimbólum a lélekben mindig létezett, de eszméket ábrázoló jellegéből következik, hogy művészeti megvalósulása csak magas kultúrákban lehetséges.<sup>96</sup>

Varjas szimbólum-meghatározásában matematikai levezetést is alkalmaz, az érzelmek variációinak és fokozatainak kapcsolatát képletekbe foglalja.<sup>97</sup> Konkrét példaként pedig Kozma Lajos Révész Béla *Találkozás Hamupipőkével* című kötetéhez készített illusztrációit választja.

A Gustav Klimt erotikus tartalmú műveinek a hatását tükröző Kozma-grafikákon lebegő, térben úszó figurákat látunk. Ornamensekkel gazdagon beborított és üres felületek váltakoznak, s a Klimt által kedvelt spirál motívumot is gyakran alkalmazza. A szerkezet erősen strukturált, figuráit általában oszlop- és körformákba fogja, mely Josef Hoffmann geometrizáló rajzait is emlékeztetbe idézi.

A *János pap* című című novellát és a hozzá készült Kozma illusztrációt a gondolati és érzelmi átvitel megtestesüléseként elemzi. Leírása szerint a „fénytű nő” felett lebegő János papot látjuk, amint álmodik.<sup>98</sup> A novicius főhős zavart lélekállapota a szexuális vágy társadalmi konvenció miatti, ez esetben papi hivatásából következő elfojtásából fakad. „János papnak és tán mindenkinék a tudata ketté van hasadva. Nappal más lakik benne, más egyéniség, mint éjjel. A nappali racionális, az éjjeli irracionális.”<sup>99</sup> A téma más szerzőknél is megjelent, például Babits Mihály *Gólyakalifa* című regényének hőse is kettős élete miatt szenved.

Kozma illusztrációja Varjas interpretációja szerint a „visszaszorított szexualitást” ábrázolja, mely a „primär kielégülés helyett”, „szekundár pályákon” megy végbe.<sup>100</sup> Az elemzett kép „szimbolizált” tartalmának egyértelműen a szexualitás elfojtását tekinti, s Christian Ehrenfelsre (1859–1932) a Gestaltphilosophie megalkotójára, Freud egyik előfutárára hivatkozva Kozma rajzában a filozófus eszméinek illusztrációját látja.<sup>101</sup> Itt, ahogy általában a szimbolikus ábrázolás esetében „egy képzetben nem ezen képzet tárgyát, hanem egy másik képzet tárgyát” látjuk. Az általános képzet-

<sup>92</sup> Varjas Sándor: A költői és festészeti szimbolizmusról. Művészet, 10. 1911. 215. [továbbiakban: Varjas 1911a.]

<sup>93</sup> Uo., 218.

<sup>94</sup> Uo., 218.

<sup>95</sup> Uo., 119–220.

<sup>96</sup> Uo., 218.

<sup>97</sup> „A szimbólumnál a k-ban”, azaz átvezető funkciójú tárgy segítségével, „megéljük az a-t-t”, azaz az egyes tárgyat, mely „alkateleme azon T-nek, melyről K képzetben tudunk” (A „T” az általános tárgyat, a „K” az általános képzetet jelenti). Varjas 1909b. i. m. 311., 310.

<sup>98</sup> A novella címe nem *János pap*, hanem *Májusi este*. In: Révész Béla: *Találkozás Hamupipőkével. Révész Béla új novellái Kozma Lajos rajzaival*. I–II. Budapest, Singer és Wolfner, 1909. 101–103.

<sup>99</sup> Varjas 1909b. i. m. 308.

<sup>100</sup> Uo., 308.

<sup>101</sup> Christian Freiherr von Ehrenfels (1859–1932) osztrák filozófus, a Gestalt pszichológia megalapítója. Id.: Über Gestaltqualitäten. *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14. 1890. 249–292

ben egy másik, konkrét, a vizsgált alkotásban megjelenített képzetre ismerünk. Az adott példában, a rajzon látható János pap álmát megjelenítő kép, elemzése szerint, általánosabb gondolathoz, a szexualitás elfojtásának társadalmi okaihoz vezet el.<sup>102</sup>

Varjas a konvenciókra épülő allegóriát elvont és alacsonyabb rendű fogalomnak tartja. Az ókortól élő, a fogalmakat, képzeteket életszerűen megjelenítő művészet, azaz az allegorikus-mitikus hagyomány végét nyilatkoztatja ki, amikor az esztétikum területén az eszmék, az intellektuális tartalmak megjelenítésére csak az új dekoratív-szimbolikus kifejezést tartja megfelelőnek. A korábbi megszemélyesített, antropomorf szimbólumokkal szemben (istenek, allegóriák) az eszmék vizuális formába való megjelenítésének szerinte egyedül a dekoratív, elvont művészet felel meg.

A szimbólum szerinte azáltal is elválik az allegóriától, hogy érzelmek kifejezője. A művészi érzés nem energia-feleslegről születik, hanem a tudat természetének köszönhető. Az átlagemberrel szemben a művész észreveszi a másoknál tudattalanul maradó érzések erejét. A szimbólum-ézés esztétikailag univerzális, mindenkiel összekötő érzés: „elmerülés” az „esztetizmusban”, amikor „tisztá világszemmé”, a világ lényegét átérzővé válunk.<sup>103</sup> Az univerzalitás érzékeltetését elsősorban az építészetben látja, mert szimbolikája a „kozmozgikus erőfeszülések képe”, amely „antropomorf módon” érzett tömeg- és anyagfelhasználással valósul meg.<sup>104</sup>

A Művészetben közölt utolsó tanulmányában kísérletet tesz Freud művészetére vonatkozó írásainak, megjegyzéseinek összegyűjtésére és „kiegészítésére”.<sup>105</sup> Kiemeli Wilhelm Jensen *Gradi-va* című novellájának freudi elemzését, melyben Freud felfedezte, hogy a művész intuíciójából született betegség-leírás és az orvos pszichológiai analízise azonos lehet. Az író e szerint a „saját lelkében levő tudattalan” hű kifejezője.<sup>106</sup> Varjas tehát, Freud nyomán, a művészetben a lélek tudattalan működésének kifejeződését látja.

Az alkotók feladatát is vele ellentétes célok kitűzésében határozza meg. Mivel az írók, festők nem nyomják el, hanem megfogalmazzák a lelki konfliktusokat, új, sokkoló érzelmeket, gondolatokat váltanak ki a közönségben is: „teleologikus szerepet töltenek be, amikor az emberiség patogén hatású elemeit kiemelik a tudattalanból [...] és bátran a tudatcentrumba állítják”.<sup>107</sup> A művész maga nem válik beteggé, mivel nem szorítja ki az erkölccsel vagy a társadalmi elvárásokkal ellentétes vágyképét, s fantáziájában a vágy megvalósul.

A művészetpszichológia később külön kutatási ággá fejlődött egyik kísérleti módszerét alkalmazva Varjas az érzelem és forma közötti kapcsolatokat az izommozgás és a rajzolás közötti kapcsolatok kifejtésével elemzi. A szépség és izommozgás közötti kapcsolatot Friedrich Theodor Visser (1807–1887) beleérzés-elméletére alapozza, amely kedvenc szerzőjére, Lippsre is jelentős hatást gyakorolt. „Szép az a vonal, amelynek izominnervációja »Einfühlung« alkalmával örömet kelt bennünk a felett, hogy az Einfühlung sikerült” – írja.<sup>108</sup>

Az alkotói folyamatban a legfontosabbnak a beleérzést tartja (Varjas végig az Einfühlung szót használja), mellyel különböző mozgásokat utánoz. „Amikor izmaink megfeszülnek, egy

<sup>102</sup> Varjas 1909b. i. m. 308.

<sup>103</sup> Varjas 1911a. i. m. 226. Az ind filozófia fogalmának alkalmazása a kortárs irodalomban is gyakori, csak Babits Mihály *Én is Shaw Caesarjáról beszélék* című írását idézném, amelyben a kor ízlését követő, könnyed „saltimbanque” típusú művészt, azaz Shaw-t, szembeállítja a „nagy művésszel”, aki a „különbségeket örömmel, szenvedéllyel kereső világszem” alkotója. Figyelő *Nyugat*, 2. 1909. I.: 8.

<sup>104</sup> Varjas Sándor: Freud elmélete az esztétizmus keletkezéséről. *Művészet*, 10. 1911. 334. [továbbiakban: Varjas 1911b.]; Varjas Sándor: *Az álomról. Freud álomelmélete*. Budapest, Athenaeum, 1913.

<sup>105</sup> Varjas 1911b. i. m. 321–322.

<sup>106</sup> Uo., 323.

<sup>107</sup> Uo., 326.

<sup>108</sup> Uo., 331.

megfeszített húr élménye támad fel bennünk. Ez a vonalszerű tovaterjedés képezi forrását a vonaldekorációnak.<sup>109</sup> A kéz, minden konvenciótól szabadon, a művész érzéseit, belülről fakadó élményeinek rögzíti.

Lyka Károly is egyik cikkében a művész változó hangulatait, érzelmeit kifejező vonalat tartja a szimbolikus rajz lényegének. A rajzoló kezét az érzés vezeti, ez dönti el, hogy vastagabban vagy vékonyabban húzza-e a vonalat. Nem véletlen, hogy számos századfordulós album bevezető rajzként régi szimbólummal, egy rajzoló kezét ábrázoló képpel indul. (ld.: Tichy Gyula *Egy tusos üveg meséi*).

A rajzolás folyamatát Lyka is fiziológiai jelenséggént írja le: a művész a lelki dinamikát mozgásdinamikává, a pszichés vonatkozásokat művészeti formává, még hozzá speciális művészeti formává, dekoratív rajzzá alakítja. A művész a rajzolás során mozdulatában, testtartásában is követi modelljét.<sup>110</sup> Lyka szerint az erkölcsi, szociális, bölcséleti gondolatot megfogalmazó szimbolista alkotások esetében is a művész a gondolat magas hőfokán kezd rajzolni, munkájában így a „hit rendíthetlensége” válik láthatóvá.<sup>111</sup>

Varjas a tárgy nélküli, azaz a dekoratív vonalban a tudattalan megjelenítését is látja, azaz a rajzolás a nemi aktust helyettesíti. Elképzelése szerint a tudattalanba visszaszorított érzések, például „nagyon erős testi jellegű [...] vágy” teljesülését „anticipáló” vagy „pótló” mozdulatok során születnek a dekoratív vonalak. „A dekoratív vonal a láthatatlannak a fényképe, emléke a tudattalanba került inkompatibiliáknak, kompromisszuma a racionális és pudiciózus tudatvilág és a kiszorított, de féltelen és meg nem semmisíthető ösztönöknek”, vagyis a dekoráció „kiszorított presexualitás.”<sup>112</sup>

Az esztétikai nézeteit tekintve Nagy Sándorral és Freuddal egyaránt rokonítható Csáth Géza szerint is a nagy művek az alkotót magát jelenítik meg, a művész lelki életét, emlékeit, gondolatait, asszociációit mutatják be. „Az alkotó kéz nem a valóságot és nem is a látottakat ábrázolja, hanem főképp azt, hogy mi minden történhetett ott benn: míg az erő az érzékektől az ujjakig eljutott.”<sup>113</sup>

Varjas szerint, Freudnak köszönhetően, a kritikus, a műértő racionális, természettudományos érvek alapján dolgozhat, úgy hitte, megvan a minden titkot feloldó kulcs. A műtárgy elemzéséhez „nem kell egyéb, minthogy az ember az orvos szerepét vegye fel és önmagát vagy másokat analizáljon.”<sup>114</sup>

Az orvos és az író szerepét személyében egyesítő Csáth Géza működése tökéletesen megfelelt ennek az ideálnak. Sassy Attiláról írt, említett tanulmánya az rajzoló egyéniségét már-már érzéki, testi valójában ragadja meg: „az írás, rajzolás, festés, komponálás annyira személyes, merem mondhatni testi szükséglet, mint az evés, ivás vagy az alvás.” Csáth a virágporzók végére rajzolt pontokat a „gondolat eredeti elemeinek” látja, melyeket a rövidlátók látnak, vagyis alkotója „testi motívumot” is beszórt a rajzba, s szimbólumai nagy részét is mint a szexualitásra utaló motívumot elemzi.<sup>115</sup> Csáth és számos művész személyes tragédiája azonban arra utal, hogy az érzékek mesterséges kielévezése, stimulálása során az analízist végző maga is beteggéválhat, de ez már egy következő dolgozat témája.

<sup>109</sup> Uo., 331.

<sup>110</sup> Lyka Károly: *A rajz. Művészet*, 2. 1903. 162., 159.

<sup>111</sup> Lyka 1905. i. m. 7.

<sup>112</sup> Varjas 1911b. i. m. 331., 334.

<sup>113</sup> Csáth 1910. i. m. 113, 109.

<sup>114</sup> Varjas 1911b. i. m. 334.

<sup>115</sup> Csáth 1910 i. m. 108., 114.

## FÜGGELÉK

### I.

#### G.-Albert Aurier: A szimbolizmus a festészetben: Paul Gauguin<sup>116</sup>

*„Mit gondolsz, mit felelne az ilyen ember, ha valaki azt mondaná neki, hogy előbb csak üres semmiségeket látott, most azonban, mivel a létezőhöz közelebb van, s nagyobb mértékben létező dolgok felé van fordítva, sokkal helyesebben lát; [...] és azt hinné, hogy az előbb látott dolgok sokkal igazabbak voltak, mint amelyet most mutatnak neki?”<sup>117</sup>*

Messze, nagyon messze, egy mesebeli dombon, amelynek talaja ragyogó cinóbervörös, folyik Jákob és az angyal bibliai harca.

Mialatt a legenda két óriása, akiket a távolság pigmeusokká változtatott, csodálatos harcukat vívják, érdeklődő és naiv nők nézik őket, akik valószínűleg nem sokat értenek abból, ami ezen a mesebeli bíborvörösre festett dombon történik. Parasztasszonyok. Széles fehér főkötők szétterülnek, mint a dolmányos sirály szárnyai, vállkendőik tarkabarkaságáról és ruháik formájáról, karakóikról<sup>118</sup> felismerhető, hogy bretonok. Viselkedésük tisztelettudó: ezekhez az egyszerű, nyílt arcú teremtésekhez egy vitathatatlan és tisztelt hang közvetíti a különleges, kissé fantasztikus mesét. Oly csendes a figyelmük mintha templomban lennének, olyan áhítatos, térdet hajtó, annyira istenfélő a viselkedésük; mintha templomban volnánk, tömjén és ima hulláma repked fehér főkötőjük között, és egy idős, megbecsült pap hangja száll a fejük körül... Igen, kétségtelenül, egy templomban vagyunk, valamelyik szegény kis breton város valamelyik szegény templomában... De hol vannak a penészes és megzöldült pillérek? Hol vannak a tejfehér falak a Kálváriát ábrázoló jelentéktelen színes nyomatokkal? Hol van a fenyőfa szószék? Hol van a prédikáló öreg plébános, akinek hallható, bizonyosan hallható, mormoló a hangja? Hol van mindez? És ott lent, távol, nagyon távol, miért bukkan fel az a mesebeli domb, amelynek talaja ragyogó bíborvörös?...

Ó, hiszen azért, mert a jó breton parasztasszonyok szemében és lelkében a penészes és megzöldült pillérek és a tejszínű falak és a kis színes Kálvária litográfia és a fenyőfa szószék és a prédikáló öreg pap már jó ideje mind megsemmisültek! ... Milyen csodálatosan megható a hanghordozása, milyen ragyogó, élénk az előadása, kiválóan alkalmazkodik a bumfordi hallgatóság bárdolatlan füléhez, amelyet ez a hebegő falusi Bossuet megtalált. A környező valóság köddé vált, eltűnt; felidézője maga is elmosódottá vált, és most csak a Hangja, szegény, öreg, szárnalmas hebegő Hangja érzékelhető, a Hangja váltja ki a fehér főkötős parasztnők naiv és vallásos áhítatát, ez a Hang, ez a falusiasan fantasztikus vízió bukkan fel távol, nagyon távol, ez a Hang, ez a mesebeli domb, amelynek földje bíborvörös, ez a gyermeki álom-ország, ahol a pigmeusokká változtatott bibliai óriások vívják kemény és csodálatos harcukat....

Tehát, Paul Gauguin e csodálatos vászna előtt, amely igazán megvilágítja a Költemény tükörét, a primitív emberiség boldog óráit, amely az Álom, a Misztérium és a szimbolikus fátylak ki-mondhatatlan varázsát idézi, amelyet az egyszerű kezek csak félig emelnek fel, s amely a jó olva-

<sup>116</sup> A szöveg eredeti lelőhelye: Részletek G.-Albert Aurier következő munkájából: *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin. Mercure de France*, 1891. Tom. 2., No. 3. 155–158., 162–165. A fordítás ellenőrzéséért köszönetet mondok Dr. Kovács Ilonának.

<sup>117</sup> Platón: Állam. In: *Platón összes művei*. Budapest, Európa, 1984. II.: 457. VII, 515d. (Szabó Miklós fordítása)

<sup>118</sup> Bő ruhaderék.



9. kép. Félix Vallotton: Albert Aurier portréja, 1898.  
(Rémy de Gourmont: A maszkok könyve II. kötet)

sónak megoldja a lehetséges vallások, a politika, a szociológia örök pszichológiai problémáját, amely végül megmutatja a Kiméra bűvölő bájtala által megszelídített kegyetlen ősalatot. E rendkívüli vászon láttán egy Détaillé (biztos érték) vagy Loustaunau (később értékes lesz) festményeivel teletömött galériájával hivalkodó zsíros, Prudhomme-szerű bankár bizonyosan, de még az olyan jó hírű, intelligens és a fiatalos merészséget kedvelő amatőr is, aki elfogadja a pointillisták bátorságát, így kiált fel:

– Nahát, ezt már nem ... Ez túl erős! ...

A Ploërmel-i breton nők főköetői és vállkendői, és e századvég egy festményen, melynek a címe *Jákob harca az angyallal!* Kétségtelen, hogy nem vagyok reakciós, elfogadom az impresszionizmust, és csak az impresszionizmust fogadom el, de ...

És ki mondta magának, kedves uram, hogy impresszionizmusról van szó?

Talán valóban elérkezett az a pillanat, amikor el kell oszlatnunk a félreértést, amelyet kétségtelenül az *impresszionizmus* szó teremtett, és amellyel rendkívüli módon visszaéltek.

A közönség számára – értem ezen azt a kisszámú, hozzávetőleg intelligens közönséget, aki még foglalkozik a Művészettel, ezzel az anakronisztikus haszontalansággal, tudjuk, csak két fajta festő létezik: az akadémikus, azaz akik, akik illő módon tanultak, diplomások és a Bonaparte utcai művészeti fakultás<sup>119</sup> által hitelesített hivatalos szépséggel kereskednek, kereskedők módjára: antik, modern vagy más modorban, a kormány által szabadalmazott garanciával – másrészt, az impresszionista festők, vagyis mindazok, akik fellázdak a bulvár kritikusok ízlése és az iskolás formalitások tudatlanságával szemben, és vették maguknak azt az arcátlan szabadságot, hogy ne utánozzanak senkit.

Igazán jó volna, ha ez az elnevezés mást jelentene. Sajnos, tágan értelmezve, egy irányt, méghozzá pontos irányt jelent, mely kétségtelenül félrevezeti a közönséget. Ez a szó: „impresszionizmus”, valójában, akarva-akaratlanul, egy érzéki benyomásra alapozott esztétikai programot sugall. Az impresszionizmus nem lehet más, mint a realizmus egy változata, egy finomított, spiritualizált, dilettantizált realizmus, de még mindig realizmus. A kitűzött cél továbbra is az anyag utánzása, talán nem tiszta formájában, saját színében többé, hanem észlelt formájában, észlelt színében, ez a pillanatnyi benyomás lefordítása, a gyors szubjektív szintézis minden torzításával. Pissarro úr és Claude Monet bizonyosan máshogy fejezik ki a formákat és a színeket, mint Courbet, lényegileg ugyanúgy, mint Courbet, sőt még inkább, mint Courbet, csak a formát és a színt fejezik ki. Művészetük *szubsztrátuma* és végső célja az anyagi dolog, a valós dolog. A közönség tehát az „impresszionizmus” szót kimondva, végzetszerűen egy különleges realizmus homályos programjához, olyan művekhez jut el, amelyek *semmi másnak, csak a kizárólagosan érzéki impresszióknak*, benyomásnak a hú kifejezői. Ha például független festők heterogén csoportjában találná magát,

<sup>119</sup> A francia Képzőművészeti Egyetemről, az akadémiáról (École nationale supérieure des beaux-arts) van szó, mely a rue Bonaparte 14. sz. alatt működött és működik ma is.

akiket a tárgyalt címmel jelöltek, a néhány, különböző művészeti utat képviselő, elkötelezett művésszel szemben ez az örök és naiv katalógusokat imádó, jó közönség az ellenkezőjét látná, s majdnem biztos, hogy egy kukkot sem értene belőle, és már látom is, ahogyan – mindenható vállát megvonva – gúnyosan röhög:

– Micsoda hülyeség! ... Hiszen ez az impresszionizmus olyan benyomásokat fest nekem, amelyeket senki más nem tud átérezni.

Nem ez lehet-e véletlenül a Gauguin képe előtti szitkozódások magyarázata, melyről az előbb beszéltünk, s melyet az előbb említett, „jó hírű, intelligens és a fiatalos merészséget kedvelő amatőr bohóc, aki elfogadja a pointillisták bátorságát is”, hangoztat? ...

Bárhogy legyen is, ma az irodalomban, lassan ez evidenssé kezd válni, a naturalizmus agóniájának vagyunk a tanúi, tehát idealista, sőt misztikus ellenhatás kibontakozásának vagyunk a tanúi. Csoda lenne, ha a képzőművészet ne mutatna hasonló fejlődési irányt. A *Jákob harca az*



10. kép. Paul Gauguin: Vízio mise után (Jákob és az angyal harca), 1888.  
Olaj, vászon, 73 x 92 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland

*angyallal*, melyet a tanulmány bevezetéseként próbáltam leírni, azt hiszem, eléggé tanúskodik arról, hogy ez az irány létezik, és meg kell érteni, hogy ez új irány elkötelezett festőinek érdeke, hogy az abszurd módon rájuk ragasztott „impresszionista” jelzőtől megszabadítsák őket. Ez a kis elmélkedés a szavakról, látszólag talán nevenségesnek tűnik, mégis fontosnak tartom: a mindenható publikum, aki gyógyíthatatlan szokása szerint, – ki ne tudná – ítéletet mond a művészetekről, a dolgokat csak a nevükről ítéli meg. Tehát kitalálunk egy új, izmussal végződő szót (olyan sok van már, hogy fel se tűnik) az újonnan jötteknek, élükön Gauguin-nel: szintetista, ideista, szimbolista, ahogy tetszik, főként azért, hogy végre lemondjanak az impresszionizmus általános ostoba használatáról, s ezt a megnevezést szigorúan azon festőknek tartsák fenn, akik számára a művészet csak a művésztér érzéseinek és benyomásainak a lefordítása.

[...]

Tehát, végül összefoglalva és befejezve, a műalkotás, ahogy számomra a leginkább logikusnak tűnik, a következő:

1. *ideista*, mivel egyetlen eszménye az Eszme kifejezése kell legyen;
2. *szimbolista*, mivel ezt az Eszmét formákon keresztül kell kifejezze;
3. *szintetista*, mivel ezeket a formákat és jeleket általánosan érthető módon írja le;
4. *szubjektív*, mivel a tárgyat sohasem fogja tárgynak tekinteni, hanem a tárgy által felfogott eszme jeleként;

(következésképpen) *dekoratív*, mivel a dekoratív festészet, ahogy azt az egyiptomiak és feltételezhetően a görögök és a primitívek értették, nem más, mint egyszerre szubjektív, szintetista, szimbolista és ideista kifejezés mód.

Márpedig, fontolóra kéne venni, hogy a dekoratív festészet tulajdonképpen az igazi festészet. A festészet csak azért született, hogy az emberi építmények megszokott falait gondolatokkal, álmokkal és eszmékkel díszítse. A táblakép csak logikátlan finomítás, melyet a dekadens civilizációk fantáziájának vagy kereskedelmi szellemének kielégítésére találtak ki. A primitív társadalmakban az első festészeti kísérletek csakis dekoratívok lehettek.

Ez a művészet, amelyet a fentiekben megpróbáltunk legitimizálni és jellemezni, ez a művészet, amely bonyolultnak tűnhetett, és amelyet bizonyos kritikusok szívesen széteső művészetként kezelnének, végeredményben az egyszerű, spontán és ősi művészet formulájára vezethető vissza. Ez tehát az alkalmazott esztétikai okfejtések pontosságának a kritériuma. Az ideista művészet annyira paradoxnak tűnik dekadens és minden kezdeti megvilágosodást elfelejtő civilizációink számára, hogy elvont és bonyolult érzésekkel kellett igazolni, kétségtelenül valódi és abszolút művészet, mivel teoretikus szempontból legitim; sőt, alapjában a primitív művészettel azonos, azzal a művészettel, melyet az emberiség első korszakának ösztönös zsenije fedeztek fel.

De ennyi az egész? Nem hiányzik-e még néhány összetevő az így értelmezett művészethez, hogy igazán művészet legyen?

Ez az ember, aki született zsenialitásának, erényeinek köszönhetően, a természet előtt állva, minden tárgyból ki tudja olvasni elvont jelentését, ősi és aktuális eszméjét, ez az ember, aki intelligenciája és alkalmassága folytán a tárgyakkal, mint egy fenséges ábécével tud bánni, hogy kifejezze az Eszmét, melyektől a megvilágosodást kapta, ettől vált valóban abszolút művésszé? Művész lenne?

Nem inkább egy zseniális tudós, egy rendkívül jó tollú, aki matematikus módjára le tudja írni az Eszmét? Nem inkább bizonyos értelemben az Eszmék algebristája, és műve csupán egy csodálatos egyenlet, vagy inkább egy képírási oldal, mely az antik Egyiptom obeliszkjeinek hieroglifáira emlékeztet?

Igen, kétségtelenül, a művész, ha nincs más lelki adottsága, nem, több megértő kifejezőnél, a megértés, kiegészülve a *kifejezés hatalmával* elég, hogy létrehozza a tudóst, de nem elég

ahhoz, hogy művész legyen. Hogy valóban méltó legyen erre a szép nemesi címre, melyet anyyira beszennyezett mai ipari korunk, a megértésnek a hatalmához egy még magasabb adottság kellene, az *érzékenység* adottságáról beszélek, nem arról az érzékenységről, melyet a lények és a tárgyak illuzórikus, szenvedélyes kombinációi előtt mindenki érez, nem arról, amit a zenés kávéházak énekesnői és az ízléstelen színes nyomatok gyártói ismernek, hanem a transzcendentális érzékenységről, amely oly nagy és oly nemes, hogy az absztrakciók változékony, hullámzó drámája előtt megremegtetni a lelket. Ó! Milyen kevesen vannak, akiknek teste és szíve a Lét látványától és az Esmék tisztaságától elérzékenyül. Mégis ez az adottság a *sine qua non*, a szikra, melyet Pygmalion kívánt Galatheájának ez a megvilágosodás, az arany kulcs, a Démon, a Múza ... Ennek az adománynak köszönhetően, a szimbólumok, azaz az Esmék a homályból felbukkanak, megelevenednek, és nem a mi jelentéktelen, esetleges életünket élik, hanem egy káprázatos életet, amely maga a lényegi élet, a Művészet élete, a Lét létezése.

Ennek a lelki adottságnak köszönhető, hogy végül a teljes, a tökéletes művészet létezik.

Ilyen a művészet, mely álommal vigasztal, ilyen a művészet, melyet szeretek elképzelni, miközben szánalmas vagy becstelen művészkedéssel létrehozott tárgyak között, melyek elárasztják industrializált kiállításainkat, kell sétáljak. Ilyen az a művészet is, hiszem, ha csak nem interpretáltam rosszul művének gondolatát, amelyet siralmas és korhadt hazánkban létre akart hozni ez a nagy, primitív és kicsit vad lelkű zseniális művész, Paul Gauguin.

Műve máris csodálatos, nem tudom leírni, sem elemezni itt. Megelégszem azzal, hogy megpróbáljam jellemezni és a legitimizálni azt a nagyon is dicsérhető esztétikai koncepciót, mely, úgy tűnik, ezt a nagy művészt vezeti. Valóban hogyan lehet szavakkal szuggerálni mindazt, ami kifejezhetetlen, az Esmék óceánját, amit a tisztán látó szem ezekben a mesteri vásznakban, mint a *Kálvária*, a *Jákob harca az angyallal*, a *sárga Krisztus*, a Martinique-i és Bretagne-i csodás tájképek, megsejthet, amelyekben minden vonal, minden forma, minden szín az Eszme szava. Ezen a fenséges *Olajfák hegyén*, ahol a rőt hajú Krisztus tragédiája helyszínén látható, úgy tűnik, az álom kimondhatatlan fájdalmait siratja, a kimérák agóniáját, a jelentéktelenek árulását, a való és az élet és talán a túlvilág hívságát ... Hogyan mondható el ennek az ironikusan megszövegezett domborműnek – *Legyetek szerelmesek és boldogok lesztek* – faragott filozófiája, melyen minden Bujaság, a hús és a gondolat minden harca, a szexuális gyönyör minden fájdalomra vonaglik, úgyszólván a fogát csikorgatja? Hogyan idézzük fel másik domborművét – *Legyetek titokzatosak* –, mely az ezoterizmus tiszta örömeit, a titok gyötrő fejtöréseit, a problémák erdeinek fantasztikus árnyait dicsőíti? Végül, hogyan lehet elmesélni ezeket a különös és barbár kerámiákat, melyekbe a fenséges fazekas több lelket, mint agyagot gyúrt?

És mégis, arra kell gondolnunk, hogy bármennyire felkavaró, mesteri és csodálatos is ez az életmű, kevés ahhoz hasonlítva, amit Gauguin egy másik civilizációban teremteni tudott volna. Gauguin, ismételnünk kell, ahogy minden ideista festő, mindenekelőtt díszítő művész. Kompozíciói alig férnek el a vásznak szűkös terében. Néha kísértést érzünk, hogy hatalmas freskók töredékeinek tekintsük képeit, és majdnem mindig úgy tűnik, rögtön szétfeszítik a kereteket, melyek indokolatlanul határolják őket! ...

Hát igen, agonizáló századunkban csak egy, talán két nagy díszítő művésznünk van, Puvis de Chavannes-t is beleértve. Bankárokból és műszaki emberekből<sup>120</sup> álló ostoba társadalmunk megtagadja, hogy ennek a ritka művésznek nemhogy egy palotát, de egy apró nemzeti viskót adjon, ahol fel lehetne akasztani pompás álmainak lepleit!

Boiótiai Panteonunk falait Leneveu-k és az Institut Hogyishívjákjainak ejakulációi szennyezik be! ...

<sup>120</sup> A nagy hírű École polytechnique egyetemén tanulókra utal.

Ah! Uraim, az utókor majd elátkozza, kigúnyolja önöket és köpni fog magukra, ha egy napon a művészeti érzék felébred majd az emberiség szellemében! ... Lássuk csak, némi kis józan ész kéne, önök között él egy zseniális dekorátor: falakat! falakat! adjatok falakat neki! ...

1891. febr. 9.



## II.

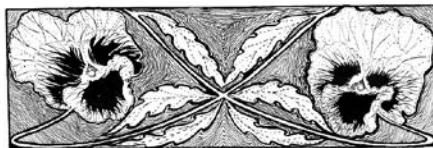
### Joséphin Péladan: A Rózsa + Kereszt Szalon szabályzata<sup>121</sup>

- I. A *Templomos Rózsa + Kereszt Rendje*<sup>122</sup> jelenleg új csoportot képez a Rózsa + Kereszt *Esztétikát*, hogy teljes fényében helyreálljon a TRADÍCIÓ alapján és a SZÉPSÉG segítségével az Ideál kultusza.
- II. A Rózsa + Kereszt Szalon *le akarja rombolni a realizmust*, meg akarja reformálni a latin ízlést és egy idealista művészeti iskolát akar létrehozni.
- III. Nincs sem zsűri, sem részvételi díj.  
A Rend meghívásos alapon működik, és a művész módszerét tiszteletben tartja, nem kritizálja, nem kíván más programot, mint *szépség, nemesség, líraiság*.
- IV. Világosabban fogalmazva a visszautasítandó témák a következők, még akkor is, ha a mű kivitelezése kiváló, sőt tökéletes:
  1. A történeti festészet és a Delaroche képekhez hasonló prózai és illusztratív kézikönyvszerű művek;
  2. A hazafias és katonai festészet, mint Messonnier, Neuville, Detaille művei;
  3. Minden kortárs, magánéleti vagy közéleti ábrázolás;
  4. A portré – kivéve, ha kosztüm alapján nem datálható és van stílusa;
  5. Minden rusztikus jelenet;
  6. Minden tájkép, kivéve ha Poussin modorában komponált;
  7. Tengeri tájkép, tengerészek;
  8. Minden humoros dolog;
  9. Csupán festői orientalizmus;
  10. Minden háziállattal és sporttal kapcsolatos téma;
  11. Virágok, csendéletek, gyümölcsök, kiegészítők és más ujjgyakorlatok, melyeket arcátlanul kiállítanak a középszerű festők.
- V. A Rend mindenképp előtt a Katolikus ideált és a Miszticizmust pártfogolja. A Legenda, a Mítosz, az Allegória, az Álom, a nagy költők Parafrázisa és végül minden lírai hangulat mellett a Rend, mint a felsőbbrendű lényeg kifejezőit. Előnyben részesíti a falfestményszerű műveket.
- VI. A nagyobb világosság kedvéért, íme a kedvezően fogadott témák, még ha *kivitelezésük tökéletesen is lenne*:

<sup>121</sup> Részletek Joséphin Péladan következő munkájából: *Salon de la Rose + Croix. Règles et monitoire*. Paris, Dentu, 1891. Titres I–XVII, XXII–XXIII, XXVII.

<sup>122</sup> Az alapító Rend erősen vallásos karakterű volt.

1. A katolikus dogma és az itáliai témák Margaritone-tól Andrea Sacchi-ig<sup>123</sup>;
  2. A keleti teogóniák<sup>124</sup> interpretációja, kivéve a sárga fajét;
  3. Az allegória legyen expresszív, mint a „Szerénység és Hiúság”, legyen dekoratív, mint Puvis de Chavannes művei;
  4. A *magasztossá emelt* akt, Primaticcio, Correggio stílusában, vagy Leonardo és Michelangelo modorában készült kifejező fej;
- VII. Ugyanez a szabály vonatkozik a szobrászatra is. Jón harmónia, gót kifinomultság és reneszánsz intenzitás – szintén elfogadott.  
Visszautasítandó a történeti, a hazafias, a kortárs és a festői szobrászat, azaz amelyik csupán mozgásban, a lélek kifejezése nélkül ábrázolja a testet. Csak kivételes esetben fogadunk el mellszobrot.
- VIII. A Rózsa + Kereszt Szalon a rajz minden formáját elfogadja, az egyszerű ceruzarajztól a freskó és üvegfestmény kartonokig.
- IX. Építészet: mivel ez a művészet 1789-ben meghalt, csak helyreállítások vagy mese-paloták terveit fogadjuk el.
- X. A Rózsa + Kereszt Rend teokratikus természetéből következik, hogy semmiképpen sem kötelezi el a művészeket; egyéniségüket a Rend jellege nem érinti.  
A művészek *csak Meghívottak*, ebből következően a Rend elvi szempontjaitól függetlenek.
- XI. Az a művész, aki az R + K<sup>125</sup> programnak megfelelő alkotást készít, el lesz fogadva, még ha korábbi művei különbözőek vagy realisták lennének is. A Rend a bemutatott mű alapján ítél és nem tehetsége fejlődése alapján.
- XII. Az a művész, aki külföldön él és szeretne kiállítani a Rózsa + Kereszt kiállításán, fotót kell küldjön, melynek alapján az alkotását elfogadjuk vagy visszautasítjuk.  
Kérjük, adja meg műve méreteit.
- XIII. Mivel a Rend minden figyelme ellenére sem ismerheti az idealista művészeket, bárki, aki úgy hiszi, hogy a Rózsakeresztes programnak megfelelő művet alkotott, bemutathatja március elsején, a Képzőművészetek Arkhónjának,<sup>126</sup> a Durand-Ruel Galériában (rue Pelletier 11.). Hetedikétől értesítjük az elfogadásról vagy a visszautasításról, az utóbbi esetben kilencedike előtt el kell vigye a munkáját.
- XIV. Azok a művészek, akik nem tudják bekereteztetni a műveiket, vakkeretben is elküldhetik.
- XV. A Rózsa + Kereszt Rend számára az „idegen” szónak nincs értelme.  
Ez a Szalon a legmagasabb fokon nemzetközi karakterű.
- XVI. 1892. március 10-én nyílik meg hivatalosan és április 10-én zárul.
- XVII. Február 25-től március harmadikáig a kiállításra meghívott, Párizsban élő művész urakat a Sâr<sup>127</sup> és az Arkhón meglátogatja és átad nekik egy aláírással ellátott, a keresztnevet, nevet, a mű címét, méreteit és árát tartalmazó átvételi elismervényt.



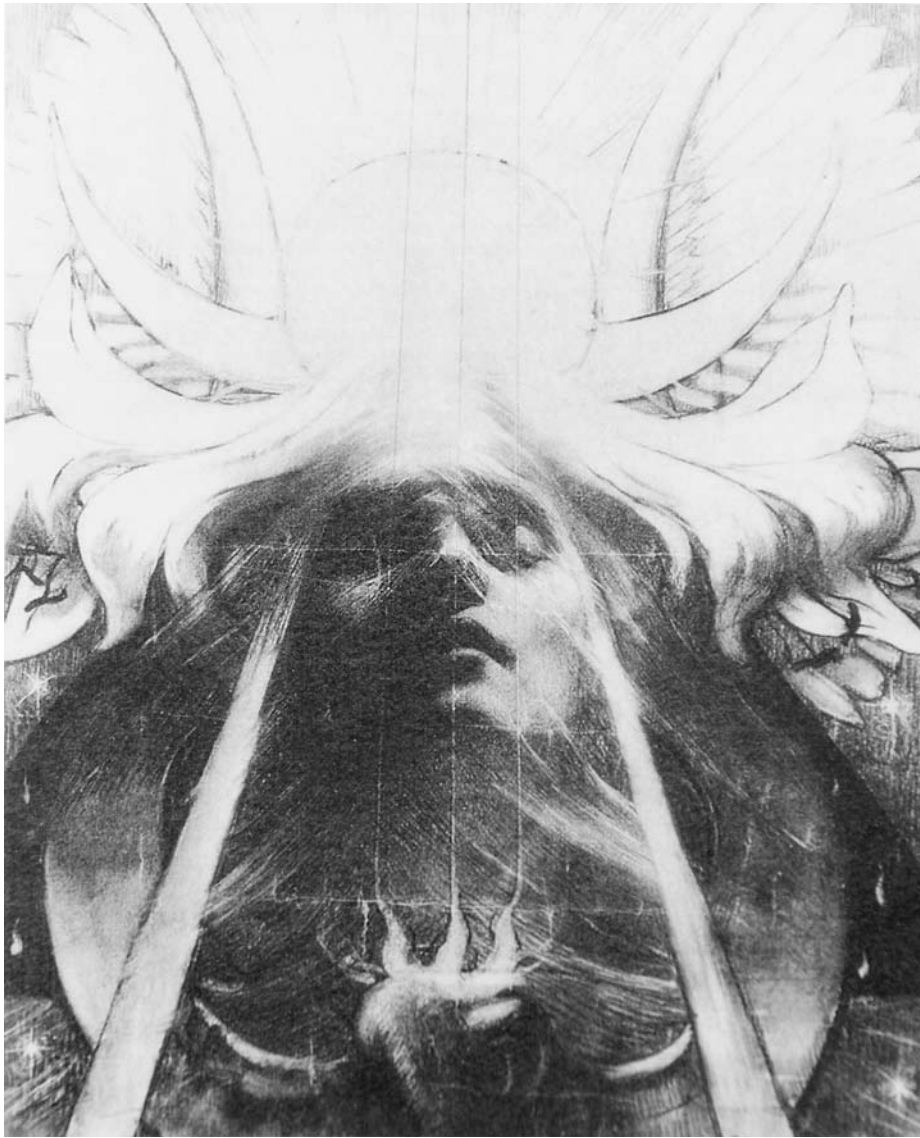
<sup>123</sup> Margaritone vagy Arezzo-i Margaritone (kb. 1250–1290), arezzói festő, szobrász és építész. Andrea Sacchi (1599–1661) római barokk festő.

<sup>124</sup> teogónia = az istenek származásáról szóló hagyomány.

<sup>125</sup> Rövidítve említik a Rózsa + Kereszt („R + C”) társaságot.

<sup>126</sup> Arkhón: görög felső bírói tisztség (a legfőbb végrehajtó hatalmat gyakorló kilenc személy egyike az ókori Athénben).

<sup>127</sup> Joséphin Péladan titulusa volt a Sâr. Mellette még használta a babiloni eredetű Mérodack nevet is.



11. kép. Jean Delville: Parsifal, 1890. Papír, szén, 70 x 56 cm, Brüsszel, magángyűjtemény

- XXII. 1892. március 8-án, 11 órától a speciális kártyával rendelkező kritikus urakat fogadják.  
Ugyanezen a napon, este 8 órakor, fogadás lesz a követek, a közoktatási és a kulturális miniszter miniszter számára
- XXIII. Március 9-én kiállítás a névre szóló meghívottak számára  
10-én megnyitó (belépési díj: 20 frank)
- XXVII. Március 10-én, délelőtt 10 órakor ünnepi misét celebrálunk a Szentlélek tiszteletére a Saint Germain l'Auxerrois templomban.

Az emberfölötti Wagner Parsifaljából a Prelude-öt, a Szent Grál Utolsó vacsoráját, a Nagypénteki varázst és a Megváltás Finálét fogják játszani.

A misét a Rend Erik Satie által hárfára és trombitára komponált három fanfárja vezeti be és kíséri.

Minden résztvevőnek rezervált szék áll rendelkezésére.

P.S. A Rend a Mágikus törvény szerint soha nem fogja kiállítani vagy kivitelezni egyetlen nő művét sem.

Paris, Dentu, 1891



Katalin Gellér:

## Mysticism and Psychoanalysis

The essay surveys two writings fundamentally different in genre: the painter Sándor Nagy's essays published in 1903 and essays written by philosopher Dr. Sándor Varjas between 1908 and 1911 for the journal *Művészet* (Art) and other articles closely related to these essays. While the two authors shared an anti-naturalist stance and dismissed Impressionism and both were also sensitive to social issues and contributed to the journals *Művészet* and *Huszedik Század* (Twentieth Century), their writings nevertheless represent divergent tendencies and separate periods of Symbolist theory in Hungary. Sándor Nagy was the first artist representative of the mystical branch of Symbolism, as well as the first to express his views publically. His manifesto-like formulation of his artistic program was based on the late 19<sup>th</sup> century theory of correspondences, which sought to find hidden connections between the natural and the spiritual world. As a theory it was closely tied to a religious renewal and an increased interest in mystic teachings, especially theosophy and Gnosticism.

In the Hungarian context, the two texts by Sándor Nagy that were published in the journal *Művészet* are unique – more lyrical than theoretical – formulations of the period's new subjectifying, inwardly-turned creative attitude based on individual sensitivity. Nagy reflects in a distinctive manner on the intellectual tendencies and the fundamental changes in visual depiction with which he had become familiar in the time he spent in the visual art world of Paris in the 1890s. In his articles, which should be regarded as the first writings related to Symbolist theory, he outlines ideas that are akin to those of contemporary theorists, primarily the aesthetics of luminosity of Maurice Denis and the early writings of Lajos Fülep. The theoretical writings of Sándor Varjas date from a few years later, when Hungarian Symbolism, with its peculiar features, began to emerge, and are intertwined with progressive social ideals. In his series of articles he provides a definition of symbol and symbolical art, examining primarily the divergent characteristics of symbol and allegory. He refers to notable contemporary representatives of aesthetics and psychology, principally the works of Theodor Lipps and Johannes Volkelt, while in his last essays he also draws on the ideas of Sigmund Freud. Following in Freud's footsteps, he compares artistic creation with dreaming, and also uses the new perspectives of scientific analysis of neuroses in his analyses of works of art.

Papp Gábor György

# A magyar építészek nélkülözhetetlen közlönyétől a „megtépett, megszabdalt orgánusig”

*Az Építő Ipar – Építő Művészet (1914–1932)*

1914 januárjában új címmel indult el a több évtizedes múltra visszatekintő hazai építőművészeti szaklap, az *Építő Ipar*. A cím megváltoztatása *Építő Ipar – Építő Művészet*re a folyóirat szerkesztőinek és új munkatársainak azt a szemléletváltását jelzi, mely szerint a lapban megjelenő írások témáit a kibővített cím jobban tükrözheti. Úgy tűnik ugyanakkor, hogy részben a cím módosítása révén, részben avval párhuzamos jelenségek lecsapódásaként a lap hasábjain több olyan probléma is előtérbe került, melyek az elkövetkező években a szakma meghatározó kérdéseivé váltak.<sup>1</sup> A lap 1914-től 1932-ig tartó történetét ezeknek a kérdéseknek a fényében kívánom bemutatni.

## Mit jelent egy címváltozás?

Magyar Vilmos építész az *Építő Ipar* 1913. december 28-i számában javasolta, hogy a lapot, miként fogalmazott, a mai igényekhez formálják. Ez alatt mindenekelőtt a lap kiállítását, megjelenését értette, melynek első pillantásra el kellene árulnia, hogy építészek kezébe szánták. Hogy ez megtörténhessen, mint mondta több pénz, vagy több előfizető kell. Utóbbiak számának növelését szolgálná a címváltoztatás. Célja, hogy a lap a magyar építészek nélkülözhetetlen közlönye legyen. Felvetését feltűnő egyetértés, támogatás fogadta, mind a főszerkesztő Ney Béla, mind az egyik alapító, Pártos Gyula felkarolta javaslatát – és 1914 januárjától már az új cím volt olvasható a fejlécen. A lap megújításának igénye kapcsán kiemelt hangsúlyt kapott – mint igazodás és minta – a lap harminchétféle éves tradíciója. Az új munkatársak és az alapítók kapcsolatán keresztül akkor még mintegy közvetlenül átadható és átélhető a hazai építész szakma története, indulása (ezt hőskorszakként emlegették). Az egyik gátja annak, hogy a hetilap minél többeket meg tudjon szólítani, később érdekes módon épp az lett, ami ekkor még a továbblépés lendületét adta: a tradíció, mely előbb mint inspiráló forrás, utóbb mint a változástól való elzárkózás hivatkozási alapja szerepelt a lap írásaiiban. Az 1920-as évek végére a folyóirat szakmailag egyre inkább elszigetelődött.

Az 1914-es év némiképp bővülő szerzőgárdával, ám változatlan szerkezettel, felépítéssel, tagolással, rovatokkal indult. És a folytonosságot az alapítók és munkatársak címlapon olvasható változatlan névsora is sugallta. Az alcíme is változatlan maradt: *Művészeti és műszaki hetilap*. A lap fejlécén ezt a kettős kötődést az építészetet megszemélyesítő nőalak és az építőipart képviselő férfi jelenítette meg.<sup>2</sup> A külső címlapon a címnegyed gyümölcsfüzérés keretben jelent meg.

<sup>1</sup> A korszak fontosabb építészeti problémáit, városépítészeti kérdéseit valamint ezek építészettörténeti értékelését adta Ferkai András 2001-ben megjelent két tanulmányában: *A Pesti oldal városfejlődése. Pest építésze a két világháború között*. Szerk. Ferkai András. Budapest, Modern Építészettörténeti és Műemlékvédelmi Kht., 2001, 12–33., 56–77.

<sup>2</sup> Bossányi József, iparrajziskolai tanár pályázatra elkészített munkája (1908).

A keretben a gyümölcsfűzér mellett építészeti eszközök, a képzőművészet címere, valamint egy puttó látható, Michelangelo tondójával a kezében.<sup>3</sup>

A folyóirat felelős szerkesztője, tulajdonképpeni lelke Mihályfi József (1851–1921) volt, aki 1881 óta dolgozott a lapnál, előbb mint munkatárs, főmunkatárs, utóbb mint szerkesztő. A szakmabelieket összefogó szervezet, a *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet* titkára volt éveken keresztül. Emellett az útépités szakértője, a témában több könyve is napvilágot látott.

Főszerkesztője ekkor a nagy tekintélynek örvendő építész-építőmester, Ney Béla (1843–1920), akinek személye a különböző nézeteket valló építészek között is vitán fölüli állt, így a lap hasábjain felbukkanó polémiákban többnyire kiegyenlítő szerepet játszott. A lap szerkesztését Mihályfi József halálát követően az aktív munkatársként 1913 óta publikáló konzervatív építész, Fábrián Gáspár (1885–1953) folytatta. Ez a váltás érezhető cezúrát jelentett a lap életében, melyet az új szerkesztő év eleji beköszöntőjében egyértelművé is tett.

Az alapítók és kiadótulajdonosok minden év elején a lap címlapján olvasható névsorának részben ugyanaz volt a szerepe, mint az új címnek, hogy a lapban tárgyalásra kerülő témák irányára utaljon. Másfelől a kor szokása szerint természetesen jelvény is volt, jelezve az illusztris névsor révén a lap rangját. Nem volt látható az impresszumban az aktív munkatársak köre, akik azonban úgy tűnik, erős befolyással voltak a folyóirat arculatának megváltozására. Ezek a szakférfiúk az ún. alapítókkal együtt havonta egyszer ülést tartottak. Ilyen alkalommal került sor a cím megváltoztatása igényének megfogalmazására. Az alapítók és kiadótulajdonosok szempontjait a kiadó felé az egyik legrégebbi, és egyben alapító tag, Pártos Gyula képviselte. Ebben a gazdag névsorban építészek, építőmesterek, út- és vízmérnökök, közgazdászok egyaránt szerepeltek.

Építészek: Aigner Sándor, Alpár Ignác, Benkó Károly,<sup>4</sup> Bukovics Gyula,<sup>5</sup> Czigler Győző, Feszty Adolf,<sup>6</sup> Gerster Kálmán, Hauszmann Alajos, Hofhauser Lajos, Hofhauser Elek, Kallina Mór, Lechner Ödön, Lukse Fábry Béla,<sup>7</sup> Pártos Gyula, Pecz Samu, Quittner Zsigmond, Steindl Imre, Steinhausz László, Tandor Ottó, Weber Antal, Ybl Miklós.

Építőmesterek és kőfaragók: Ámon József, Hauszmann Sándor, Kauser János, Kéler Napóleon, Lechner Lajos, Ney Béla, Ney Ferenc, Pucher József, Pucher István, Slavek Vince. Mérnökök: Bayer Béla, Devicis Del Vecchio Ferenc (várostervező mérnök), Heidrich László (mérnök), Hieronymi Károly (mérnök),<sup>8</sup> Horváth József (vízmérnök), Kund Endre (vasúti mérnök), Langenfeld Frigyes (vasmérnök), Mechwart András (gépészmérnök), Schlick Béla (vasmérnök), Tolnay Lajos (vasúti mérnök), Zellerin Mátyás (vasmérnök), Zsigmondy Béla (vízmérnök). Iparosok és gyárosok: Jungfer Gyula (vasműves), Michl Alajos (bútorgyáros), Neuschlosz Emil (fakeskedő),<sup>9</sup> Neuschlosz Ödön (faipari mérnök),<sup>10</sup> Neuschlosz Marcel (ácsmester, 1853–1905), Róth Miksa (üvegműves).

## Ami a cím után következik – a lap tagolása, és változó rovatai

A hetilap szerkezete sok szempontból hasonlított a párhuzamos német szaklap, a több mint hatvan évig működő berlini *Baugewerks-Zeitung* (1869–1932), illetve a német mérnökegylet hivata-

<sup>3</sup> A címlapot Santhó István tervezte (1890).

<sup>4</sup> Benkó Károly (1837–1893).

<sup>5</sup> Bukovics Gyula (1841–1914).

<sup>6</sup> Feszty Adolf (1846–1900) építész.

<sup>7</sup> Lukse Fábry Béla (1844–1915) építész, főmérnök.

<sup>8</sup> Hieronymi Károly (1836–1911) mérnök, politikus. 1892–1895 között belügy-, 1903–1905 és 1910–1911 között kereskedelemügyi miniszter volt. 1906-ig a *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet* elnöke.

<sup>9</sup> Neuschlosz Emil (1840–1912), a nasici Tannin- és Gőzfűrészgyár és a Ganz Rt tulajdonosa.

<sup>10</sup> Neuschlosz Ödön faipari mérnök, 1851–1904.

los hetilapjaként működő *Deutsche Bauzeitung* (1868–1942), valamint az előbbivel hasonló profilú *Wochenblatt für Architekten und Ingenieure* (1879–1890) szerkezetéhez. Tartalmi hasonlóság okán érdemes még megemlíteni a *Wiener Bauindustrie-Zeitung* (1883–1920).

A hosszabb cikkek, beszámolók, ismertetések, bemutatások a lap első felében, többnyire az első négy oldal valamelyikén olvashatók. Ezek közül többnyire az első oldalra kerültek a lap életét érintő hírek. Ide egyfelől a lap évfordulóiról megemlékező írásokat, évnyitó beköszöntőket, másfelől a szakma neves halottairól írott nekrológokat sorolom. Az első két oldalon a szakmai közéletet foglalkoztató írások kaptak helyet, a városi közigazgatásról, a szakma helyzetéről, lehetőségeiről (ez utóbbi az első világháború éveiben és azt követően egzisztenciális kérdéssé is vált), illetve a szakmát különböző fórumokon (országgyűlés, főváros, Műegyetem) képviselő személyek megnyilatkozásai. Az első négy oldal valamelyikére kerültek a városrendezéssel, tervpályázatokkal kapcsolatos, illetve felépült műveket bemutató írások.

Az Egyleti hírek rovatban a *Magyar Mérnök- és Építész-Egylettel* kapcsolatos hírek olvashatók. A Vegyesek alatt szakmai testületek új tagjairól, képviselők szakmát érintő felszólalásairól, kiállításokról szóló, illetve tervpályázatokkal kapcsolatos beszámolók kaptak helyet. A Fővárosi Hírek rovatba a Fővárosi Közgyűlés VII. (köz- és magánépítési) albizottságának döntései kerültek magánépítési engedélyek megadásáról, vagy elutasításáról. Ezek ma az építészettörténeti kutatás igen fontos forrásai. A rovatban fellelhető építési adatok összegyűjtése a KÖH Tudományos Osztályán az elmúlt években megtörtént.<sup>11</sup> A Tervpályázatok című részben az éppen aktuális pályázatokról szóló híradások, felhívások jelentek meg.

Az 1921-es szerkesztőváltással mind a lap szerkezetében, mind orientációjában (és ettől nem függetlenül a szakmai orgániumok körében betöltött helyében) érzékelhető hangsúlyváltás következett be. Olyan fogalmak („*az építészeti kultúra egyedüli zászlóhordozója*”), témák (politikusok méltatása, köszöntése) kerültek a lap hasábjaira melyek korábban itt ismeretlenek voltak. Valószínűleg ez okozhatta, hogy elkezdődött a lap fokozatos perifériára szorulása, mely ellen a főszerkesztő és munkatársai – ahogy ilyenkor lenni szokott, a marginalizálódással arányos mértékben – oly módon igyekeztek védekezni, hogy egyre erőteljesebb hangon kritizálták az építészek tőlük eltávolodott, az övékétől eltérő véleményeket valló csoportjait. Ezzel párhuzamosan (a váltás megtörténtét jobban érzékeltetendő) a lap megjelenésében is némi módosulás figyelhető meg. A fejlécen (talán rejtett aulikus vonzódás jeleként) a budai Királyi palota képe jelent meg. A sokat markoló, ám ugyanakkor kirekesztő és kissé terjengős alcím így szólt: „*A budapesti építőmesterek ipartestülete, a magyar építőmesterek egyesülete, a hadviselt mérnökök, építészek és műszaki tiszték nemzeti szövetsége, az építőmesteri képzettség megvizsgálására szervezett bizottság, a városi mérnökök országos szövetségének hivatalos lapja.*” Jelésértékűnek tartom azt is, hogy az alapítók és kiadótulajdonosok névsora ekkortól lekerült a címlapról. Az állandó rovatok is megváltoztak. A Krónika a város építészeti és a művészeti közéletének híreiből adott válogatást. A Szakirodalom aktuális hazai, vagy külföldi szakkönyvek, jegyzetek bemutatásának a helye volt. A Közgazdaság címszó alatt közgazdaságtani publikációk mellett a város (építészeket érintő) gazdasági rendelkezéseiről számoltak be. A Hivatalos közlemények a szaktársakat érintő híreket, információkat tartalmazott. Köztük különböző szakmai szervezetek híreit, beszámolóit. A hivatalos munkabérek és anyagárak listája szintén itt kapott helyet, miként a Főváros Magánépítési Bizottsága által hozott magánépítési engedélyek sora, a pályázati hírek, a versenytárgyalásokra szóló felhívások, valamint azok eredményei.

<sup>11</sup> Bakó Zsuzsanna Ildikó irányításával 2004–2006 között az 1877–1923 közti időszak adatait dolgozták fel. A gyűjtés Magánépítési adattár néven került archiválásra.

## A szerkesztői beköszöntők, mint az „arculattervezés” eszközei

Egy lap szerkesztői az olvasóknak szóló közvetlen üzeneteikben, szerkesztőségi írásaikban tudják leginkább jelezni orgánumukról vallott nézeteiket, szándékaikat, lapjuk (és maguk) orientálódását. Az *Építő Ipar – Építő Művészet* esetében ilyen üzenetek voltak az év eleji (1921 után rendszeressé váló) köszöntők. Az új főszerkesztő adta lapjáról ezekben a vissza- és előtekintő szövegekben a legtöbb útmutatást az olvasóknak, de felzárkózott mellé Alpár Ignác, Magyar Vilmos, Sándy Gyula, Schodits Lajos, Petrovác Gyula is. Ezeknek az írásoknak az elhivatottság-tudata, melyben magukat a szakmai munka egyedüli védelmezőiként és letéteményeseiként aposztrofálták,<sup>12</sup> a húszas évek közepétől finoman árnyalódott azokkal a hangokkal, melyek a lap fennmaradásáért való küzdelemlről szóltak.<sup>13</sup> Ez utóbbi kiegészült az építkezések lanyhulásáért aggódó cikkekkel (ez utóbbi nem független az *Építő Ipar – Építő Művészet* körül csoportosuló építészek mellőzöttség érzetétől sem).<sup>14</sup> Ennek fényében érdemes nézni 1926-ban, az ötven éves jubileum alkalmából írt emlékező (és a jelenre is reflektáló) írásokat.<sup>15</sup> A szerkesztő utolsó újrési írása, vezércikke, miközben a vátesz-szerep elmaradhatatlan hangsúlyozása mellé rutinszerű vagdalkozások kerültek a megrendelők, a kollégák és a rajtuk kívül mást is elfogadók fele, már egyfajta segélykiáltásként is olvasható: *„Apokaliptikus időköt élünk.” [Ez a] „megtépett, megsabdalt orgánum, mint a múltban, a jövőben is teljesíteni fogja kötelességét. Mi a vártán állunk és figyelünk. Nekünk nem diktál a kartell. Lapunk az építészek egyedüli orgánuma, krónikája, mely a múltat a jelennel, a jelent a jövővel összeköti. Zászló tartók vagyunk, mely zászlót, mint a legnagyobb magyar építészek hagyatékát vettük át és akarjuk utódainknak mocsoktalanul tovább adni. Mi fenn fogunk maradni. Lapjainkról fogja megismerni a jövő építész nemzedék a mát és a tegnapot. Csodálatos, hogy ezt kartársaink nagy része meg nem érti, nem akceptálja. Mi ezt csak sajnálni tudjuk, hiszen működésükről honnan fog tudomást szerezni a jövő kutatója, ha nem lapunkból. A legkevesebb, amit kartársaink tehetnének, a jövő historikuma számára is, hogy működésükről lapunkat értesítik. Kartársaink ne sajnálják alkotásainkat velünk közölni – így nekünk is szívességet tettek, mert krónikánk teljesebbé tételét előmozdították.”<sup>16</sup>*

## Tendenciózan válogatott témák – és vélemények

A hosszabb cikkeket, írásokat témájuk szerint különböző csoportba rendezve láthatóvá válik nem csak az egymásra reflektáló (esetenként egymással polemizáló) írások sora, hanem mód nyílik az egyes témák, témakörök gyakorisága változásainak vizsgálatára is. A fontosabb, a lapban folyamatosan előkerülő témakörök: várostervezés, épülettervek, pályázatok, egyes épületek bemutatása, építkezések lehetőségei, építőanyagok, építőmester-építész dichotómia, építészettörténet-műemlékvédelem, politika, nekrológok.

<sup>12</sup> Fábrián Gáspár: Beköszöntő. 1921. január 15. 1.; Alpár Ignác: Az 1921. évi kezdethez. 1921. január 15. 1–2.; Fábrián Gáspár: Új fél-év kezdetén. 1921. július 1. 85.; Sándy Gyula: Újév reggelén. 1922. január 1. 1–2.; [Fábrián Gáspár:] Olvasóinkhoz. 1922. október 1. 142.; Fábrián Gáspár: Új évnvtáskor. 1923. január 1. 1.; Sándy Gyula: Újrési beköszöntő. 1924. január 1. 1–2.; Schodits Lajos: Újév kezdetén. 1925. január 1. 1–2.; Fábrián Gáspár: Újrési köszöntő. 1927. január 1. 1.

<sup>13</sup> Magyar Vilmos: Lássunk munkához. 1924. február 15. 13–14.; Magyar Vilmos: A mi szegénységünk. 1924. július 1. 49–50.

<sup>14</sup> Petrovác Gyula: Újrési remények. 1932. január 1. 1–2.

<sup>15</sup> Fábrián Gáspár: Jubileumot ülünk. 1926. január 1–15. 3–4.; Sándy Gyula: Az „Építő Ipar” 50 éves jubileumára. 1926. január 1–15. 4.; Palóczy Antal: Emlékezések. 1926. január 1–15. 5–6.; Rozinay István: Ötven év. 1926. január 1–15. 6–7.; Rerrich Béla: Emlékez-zünk régiekről. 1926. január 1–15. 11–12.; Csécsy Andor: Mit akartak elődeink? 1926. január 1–15. 13.

<sup>16</sup> Fábrián Gáspár: Évnvtó gondolatok. 1932. január 1. 3.

## A várostervezés magaslatai és mélységei

A várostervezéssel, városrendezéssel kapcsolatos témák egyfelől szóltak a városrendezésről, mint önálló szakmáról általában, másfelől egy-egy nagyobb volumenű városrendezési tervvel, kérdéssel foglalkoztak. A kor szaktekintélyei (Palóczy Antal, Pirovits Aladár, Prokits János, Pisszer János) publikáltak a témában a lap hasábjain. Elméleti írásaikban a várostervezés, városrendezés önálló szakmaként való elfogadtatása mellett törtek lándzsát.<sup>17</sup> Igyekezetük úgy tűnik, részint hiába való volt, időről időre olvashatunk olyan írásokat, melyek a városrendezésnek, mint az építőművészettől különálló szakterületnek a létjogosultságát kell, hogy bizonygassák. Példaként említem, hogy a belvárosi templom melletti tér,<sup>18</sup> a Rókus kórház melletti terület,<sup>19</sup> a Károly körút és a Rákóczi út kereszteződése,<sup>20</sup> vagy a Tabán kapcsán<sup>21</sup> több olyan javaslat született, mely a szűkebb városszerkezettel, a városi terek, csomópontok egységes rendszerként való nézetével nem számolt.

1917-ben tűzvész pusztított Gyöngyösön,<sup>22</sup> melynek folyamánként pályázatot írtak ki a város újjáépítésére.<sup>23</sup> A nagy volumenű, egy új városközpont megalkotásáról szóló tervekről az *Építő Ipar – Építő Művészet* is hírt adott.<sup>24</sup> A Margitsziget rendezésére a *Fővárosi Közmunkák Tanácsa* által kiírt tervpályázatról több figyelemre méltó elemzés jelent meg a lapban.<sup>25</sup> 1931-ben Pirovits a főszerkesztő példaképét, Klebelsberget idézte keserűen a városkép rendezetlensége kapcsán – hiába.<sup>26</sup>

Három hídépítészeti terv került előtérbe az évek során a lap hasábjain. 1917-ben merült fel a Margitsziget északi végére építendő híd terve, melynek a szigettel is kapcsolata lett volna.<sup>27</sup> 1930-ban zajlott a Boráros téri híd tervpályázata – ahol a zsűri ítéletének mellőzéséért emelte fel szavát Pirovits.<sup>28</sup> Végül a Parlament és a Batthyány tér közti közvetlen kapcsolat megteremtése

<sup>17</sup> Bauer Henrik: A célszerű városrendezésről. 1917. február 25. 45–47., március 4. 49–50., március 11. 57–58.; Pirovits Aladár: Az építő művészet külön ága. 1917. augusztus 12. 196–198.; Pirovits Aladár: Utóhangok a városépítő művészetről és Reichl [sic!] Kálmán pályakoszorús művéről. 1930. május 1. 67–68.; Pisszer János: Ésszerű városfejlesztés, hazánk gazdasági és a technikus kar helyzetének megjavítására. 1931. március 15. 46–48. Pirovits Aladár: Melancholia a városépítés esztétikájában. 1931. december 1. 155–157.

<sup>18</sup> Balázs Gyula: A piaristák épülete és a Petőfi tér. 1929. június 15. 89–90.; Fábián Gáspár: A pesti Erzsébet–hídfő rendezése. 1929. augusztus 1. 115–116.; Pirovits Aladár: Melancholia a városépítés esztétikájában. 1931. december 1. 155–157.; Pirovits Aladár: Egy erőltetett szobor elhelyezési terv szenzációja. 1932. május 1. 35–36.

<sup>19</sup> Rozinay István: A Blaha Lujza tér. 1927. január 1. 4–5.; Pirovits Aladár: A Blaha Lujza tér és a Rókus kórház. 1927. január 15. 10–11.; Rozinay István: Még egyszer a „Blaha Lujza tér”. 1927. február 1. 18.; Pirovits Aladár: „Kert legyen a Rókus helyén” 1927. április 1. 50–52.

<sup>20</sup> Rozinay István: A Károly körút. 1928. augusztus 15. 124–125.; Rozinay István: Még egyszer a Károly körút. 1930. augusztus 15. 125–126.

<sup>21</sup> Fábián Gáspár: A Tabán szabályozásáról. 1930. február 1. 20.; Pirovits Aladár: A Tabán fantomja. 1930. február 15. 25–27.

<sup>22</sup> B. I.: A gyöngyösi tűzvész tanulságai. 1917. június 24. 153–156.

<sup>23</sup> Ld. erről: Csáki Tamás: Katasztrófa és városrendezés. Gyöngyös újjáépítésének tervezése az 1917. évi tűzvész után. *Fons*, 17. 2010. 461–526.

<sup>24</sup> Gyöngyös újjáépítéséről. 1918. augusztus 11. 219–220. és augusztus 21. 228–229.

<sup>25</sup> Fodor Sándor: A margitszigeti tervpályázat kérdéséhez. 1921. június 15. 79.; Zielinski Szilárd: A Szent–Margitszigeti tervpályázat tájékoztató programja. 1921. augusztus 1. 99–100.; Fábián Gáspár: A Szent–Margitsziget tervpályázata 1921. december 1. 151–152.

<sup>26</sup> Pirovits Aladár: Melancholia a városépítés esztétikájában. 1931. december 1. 155.

<sup>27</sup> Francsek Imre: A Szent–Margit–sziget északi csúcsán tervezett dunahídnak a szigettel való kapcsolata. 1917. szeptember 9. 219–220., szeptember 16. 225–226.

<sup>28</sup> Pirovits Aladár: A Boráros téri hídpályatervek és a zsűri ítélete művészi szempontból. 1930. szeptember 1. 133–135.; Pirovits Aladár: Tervpályázatok eredményének állandó mellőzése különös tekintettel a Boráros téri hídtervekre. 1930. november 15. 171–173.

céljából az 1920-as évek végétől többször felbukkanó hídtervről is olvashatunk (sok esetben megalapozatlan és a szakmaiságtól távol eső) írásokat. Ez utóbbi mellé érvként az Alkotmány utca és a budai oldal közvetlen összeköttetésének szükségességét állították, mely megtoldva a Batthyány tértől induló, egy építendő második várhegy-alagútban folytatódó és az ún. budai körútba torkolló főúttal, tulajdonképpen a hivatali negyednek a vasúti közlekedés egyik csomópontjával (és a budai hegyek villanegyedeivel) való összeköttetését teremtette volna meg. Azal, hogy az *Építő Ipar – Építő Művészet* több, a tervet propagáló cikket megjelentetett, nem városfejlesztési kérdést karolt fel.<sup>29</sup>

1931–1932-ben egy további, részint a várostervezést érintő téma került a szakma elé: a kortárs templomépítészeti. Ennek apropója, hogy a *Magyar Mérnök- és Építész-Egyletben* járt Albert Bosslet müncheni építész és Richard Hoffmann müncheni archeológus, a bajor műemléki hivatal munkatársa, és előadást tartottak a kortárs német katolikus templomépítészetről, illetve Bosslet munkáiról. Mindkét előadás szövegét kommentárral együtt, folytatásokban közölte a szaklap.<sup>30</sup> A szerkesztő a művészettörténeti előadás közléséhez hozzáfűzte (három lépés távolságot tartva az előadó nézeteitől és főleg az általa példaként hozott modern német templomok stílusától): „a szerző egyéni véleménye.” Érdemes ezzel összevetni a kor másik építészeti szaklapjában, az 1927-ben a *Vállalkozók Lapja* mellékleteként induló *Tér és Formában* megjelent, az ankét apropóján, részben az előadásokra reflektáló írást a szerkesztő, Bierbauer Virgil tollából.<sup>31</sup> A német építészről, mint a modern templomépítészeti egyik nagy alakjáról írt. Minthogy Fábián Gáspárt katolikus templomok építőjeként tartották számon (önéletrajzát *A katolikus templom építő* címen írta meg), nem volt kérdéses, hogy lapja a történeti stílusban, illetve a modern térszerkesztéssel, tömegalakítással és anyaghasználattal épült szakrális épületek közül melyek mellett teszi le voksát.<sup>32</sup> Az *Építő Ipar – Építő Művészet* gondolati egységét látva figyelemre méltó Pirovits Aladár 1932-es írása, mely tisztán gyakorlati, városépítészeti szemmel közelített a templomépítészethez.<sup>33</sup> Nem is maradt reflektálatlanul.<sup>34</sup> Egyes templom-pályázatok és építkezések is említésre kerültek a folyóiratban. A székesfehérvári Prohászka Ottokár-émléktemplom pályázata apropóján 1929-ben a lapban Magyar Vilmos értekezett a katolikus templomok ideális (értsd: a 19. századi historizmus szellemében fogant) alapformájáról.<sup>35</sup> A Prohászka-émléktemplom pályázatáról a *Tér és Forma* is hírt adott, bemutatva nem az összes pályamunkát, de azokat, melyeket művészileg jelesebbnek ítélte (válogatását a bírálóbizottság döntésére adott burkolt kritikának szánva): Árkay Aladár, Rimanóczy Gyula, Szabó Lóránd, Weichinger Károly terveit.<sup>36</sup> Hogy

<sup>29</sup> Rozinay István: Az Országház-híd. 1926. október 15. 153–154.; Rozinay István: A Batthyányi tér ügyéhez. 1932. július 1. 55.

<sup>30</sup> Magyar Vilmos: A modern katolikus templom. 1931. március 1. 38–39.; március 15. 44–46., április 1. 52–53.

<sup>31</sup> Bierbauer Virgil: Könyv egy nagy templomépítő mesterről. Albert Bosslet: *Querschnitt durch sein Schaffen*. Hrsg. Richard Hoffmann. München 1931. *Tér és Forma*, 4. 1931. 270.

<sup>32</sup> Ezt jelezte a szerkesztő irányadó írása már 1926-ból: Gondolatok a magyar templomépítő művészetéről. 1926. november 1. 161–162.

<sup>33</sup> Pirovits Aladár: Templomelhelyezés terve a városszabályozásban és a liturgia kívánalmai. 1932. január 1. 3–4.

<sup>34</sup> Rozinay István: Tereken álló középületek. Néhány megjegyzés Pirovits Aladár cikkére. 1932. február 1. 11–12.; Pirovits Aladár: Még néhány szó a templomelhelyezésről. 1932. március 1. 19. A vitának folytatása lett: Pirovits Aladár: Templomépítészeti városkultúránkban. 1932. július 1. 51–53.; Magyar Vilmos: A templomépítészeti városkultúránkban. 1932. augusztus 1. 58–61. [hozzászólás Pirovits Aladár írásához]; Fábián Gáspár: Epilógus a templomépítészeti vitájához. 1932. szeptember 1. 70.

<sup>35</sup> Magyar Vilmos: Széjjegyzetek a Prohászka emléktemplom pályaterveihez. A katolikus templom alapformája. 1929. augusztus 1. 113–115.

<sup>36</sup> Bierbauer Virgil: Prohászka Ottokár emléktemplom. *Tér és Forma* 2. 1929. 297–303. Miként erről a lap egy későbbi számában hírt adott, az *Erdélyi Helikon* is elismerően szólt a válogatott művek kritikájáról. Visszhangok: A Prohászka emléktemplom pályázatról szóló ismertetés a Helikonban. *Tér és Forma*, 2. 1929. 412. A templom építése (Fábián Gáspár terve szerint) még ugyanabban az évben elkezdődött. Fábián Gáspár: A Prohászka Ottokár emléktemplom alapozása. 1929. november 15.; A Prohászka Ottokár emléktemplom. Fábián G. I. díjas kiviteli tervének modellje. 1930. január 1.: műmelléklet.

milyen problémák vannak a kortárs templomépítészet körül, azt épp e pályázat kapcsán érzékeltte Bierbauer. Nem meglepő, hogy kevéssel utóbb egy vitára gerjesztő írást publikált lapjában a kortárs templomépítészet tradicionális irányzatának zsákutcájáról, megmutatva a műfajban megjelenő újabb irányzatokat.<sup>37</sup>

## Tervpályázatoktól épületterveken át felépült alkotásokig

A majd' két évtized tervpályázatai közül messze nem szerepelt mindegyik a lap hasábjain – inkább azok, melyek a pályabírák, vagy pályázók személye miatt a folyóirat szempontjából különös figyelemre számíthattak. Ha pedig épülettípusok szerint vizsgáljuk a tervpályázatok, illetve az új épületek bemutatása kapcsán említésre kerülő műveket, megállapíthatjuk, hogy a tradicionális építészeti feladatok (városháza, színház, templom, iskola) kaptak hangsúlyt. Ez a tendenciózusság annak fényében feltűnő különösen, hogy 1922-ben a szerkesztő Fábián Gáspár lapjáról, „*mint az építészeti kultúra egyedüli zászlóhordozójá*”-ról írt.<sup>38</sup>

## Várostervezés mint épülettervek része – városházától zsinagógáig

Részint várostervezési, részint városrendezési kérdés volt 1915-ben (és azt követően) az új Városházára és környékére kiírt nyilvános pályázat, melynek kapcsán több írás is napvilágot látott a lapban. A tervkiírás és az elkészült pályamunkák körüli polémiában a szakma részéről többen részt vettek.<sup>39</sup> Az 1915–1917-ben a lap hasábjain még komoly szakmai érvek támogatták a barokk városháza körút fele történő kibővítését – és már akkor felmerült a Városház utcai homlokzat kibontása a Főposta lebontása révén. Az 1920-as évek végére az eredeti koncepció idejétmúltnak látszott, Fábián Gáspár mellett maga Pirovits Aladár is a koncepció elhibázottságáról értekezett.<sup>40</sup> A kérdés megoldatlansága magában hordozta a terület kialakítására vonatkozó új koncepciókat, tervváltozatokat – melyek a második világháború miatt maradtak befejezetlenül.

Komolyabb vidéki városház építési tervpályázatok közül a mezőkövesdiről (1928) tudósított a lap. Lechner Jenő és Warga László „*Mezőkövesd, múltad kövesd*” (ritmusérzékről is tanúskodó) jelígejű pályamunkája mellett Arvé A. Károly és Gerstenberger Ágoston tervét ismertette meg az olvasókkal.<sup>41</sup> Érdemes ezzel összevetni a *Tér és Forma* ehhez képest komoly kritikát megfogalmazó írását.<sup>42</sup> Ebben a szerző (Bierbauer Virgil) egyebek mellett rámutatott arra, hogy a fel-

<sup>37</sup> Bierbauer Virgil: Templomépítés Magyarországon. *Tér és Forma*, 3. 1930. 216–219.

<sup>38</sup> Ld.: 12. jegyzet.

<sup>39</sup> Palóczy Antal: A budapesti Erzsébet-sugárút és az új városház. 1915. május 23. 123–124.; Szerkesztőség: A budapesti új városház elhelyezése. 1915. július 11. 165.; Palóczy Antal: Még egyszer az új városházának és környékének szabályozása. 1915. szeptember 5. 213–214.; Prokitsch [sic] János: Budapest új városháza és az új Erzsébet-út. 1917. február 18. 38–40.; Palóczy Antal: A budapesti új városháznak helyszínrajzáról. 1917. március 18. 61–62.; Kertész K. Róbert: A budapesti új városház elhelyezése. 1917. október 28. 261–264.; Fábián Gáspár: Régi bűnök. 1917. november 4. 270–271.; Palóczy Antal: A budapesti új városház elhelyezése. 1917. december 2. 291–294.; Pirovits Aladár: A budapesti új városház elhelyezése. 1917. december 16. 309.; Fábián Gábor [sic]: Budapest új városházának legméltóbb helye. 1918. augusztus 21. 227., szeptember 1. 235–237. szeptember 11. 243–244.

<sup>40</sup> Fábián Gáspár: Kell-e új Városháza? 1929. június 1. 81–82.; Pirovits Aladár: Az Erzsébet sugárút terve alapján elhibázott. 1929. október 15. 145–147. – vö.: Kaffka Péter: Erzsébet út torkolata. *Tér és Forma* 2. 1929. 255–261.

<sup>41</sup> Mezőkövesdi városháza tervpályázata. Lechner Jenő I. díjas terve. 1928. március 1. 33.; Arvé A. Károly és Gerstenberger Ágost I. díjas [sic] terve. 1928. március 15. 41.

<sup>42</sup> „Magyaros” [Bierbauer Virgil?]: Madártávlát. *Tér és Forma*, a V.L. műmelléklete. 1928. 11.

hívásban és a bírálatokban magyaros jelleget és madártávlatot kívántak. Ehhez képest, mint írta, a „magyaros” jelző használata finoman szólva nem differenciált, nincsen mögötte végiggondolt koncepció, helyette „rég kimúlt stílusok hullaházából életre támasztott empire-ben látják a magyarosságot [...] Találunk itt Lengyelországból importált pártázatos attikát, pávaszemeket, mézeskalácsos szívet, és egyéb tücsköt-bogarat. Nem tudják, hova kapjanak lelemény hiányában.” A pályázóknál hiányolta a létező helyi építési tradícióra való reflexiót. Bírálatát úgy összegzi, hogy magyarság helyett empire-t jutalmaztak, a madártávlatot, bár emlegették, az ilyen megfogalmazású terveket végül kizárták.

Korábbi előzmények után, az Erzsébet sugárút koncepciójának újragondolásával együtt 1928-ban ismét előkerült a Nemzeti Színház felépítésének kérdése. A lehetséges helyszíneket több írás is sorra vette a lapban.<sup>43</sup> Ekkor még leginkább az egykori Grassalkovich-telekkel számoltak – a koncepció részeként Kaffka Péter hatalmas kaput tervezett, mely a színházat a Rákóczi út másik oldalán álló házakkal kötötte volna össze.<sup>44</sup> Az 1930-as évek közepén, a Georgia-ház építését követően végleg elvetették a helyszínt.

Szintén egy épületből kiinduló, de várostervezési szempontokat is magába foglaló pályázat volt a Dohány utcai zsinagóga bővítésével kapcsolatos vállalkozás. Erről Pirovits adott értékelést – reflektálva Sós Aladár *Vállalkozók Lapjában* megjelent írására – cikkében a műemlékvédelmet a városfejlesztés akadályának tekinti: „Aki ezt a megoldást műemléki szempontból kifogásolja: nem halad a korszellemmel. [...] A műemlék védelme nem állhat a városfejlesztés előtt.”<sup>45</sup>

## Válogatott épülettípusok (ki)válogatott tervpályázatai

Egy-egy templomra kiírt tervpályázat, vagy templomépítés részletes bemutatása kapcsán különösen látható a hagyományos építészeti feladatokat előnyben részesítő tendenciózusság. A Ferenc József jubileumi templom első pályázatának kritikáját Csécsy Andor (Dór álnéven) adja. Erre azonnal reflektál Magyar Vilmos *Kritika a kritikáról* alcímű írásában.<sup>46</sup> A második, 1927-es pályázaton nyertes Lechner Jenő-féle múról Gerevich Tibor publikált részletes ismertetést a lapban.<sup>47</sup> A monumentális alkotás felépülte után külön cikk foglalkozott a historikus külső mögött rejlő modern anyagokkal és szerkezettel.<sup>48</sup> Templomokra kiírt pályázatok közül kettőt említek: a mohácsi fogadalmi templomét és a Regnum Marianumét. Az előbbihez Rados Jenő, valamint Bogdánffy Géza – Gerlőczy Gedeon pályatervét mutatta be a lap. A nagyra törő templomtervek feltűnő közös sajátossága a Szentkorona formáját imitáló kupolakialakítás.<sup>49</sup> Az utóbbi pályázat kapcsán a kiviteli megbízást elnyerő Kotsis Iván-féle terv mellett egyetlen további pályamun-

<sup>43</sup> Plete Ferenc: Hol épüljön fel az új Nemzeti Színház? 1928. június 1. 82–83.; Balázs Géza: Hol épüljön az új Nemzeti Színház? 1928. június 15. 92.; Pirovits Aladár: Az új Nemzeti Színház. 1928. július 1. 100–101.; Rozinay István: Hol épüljön az új Nemzeti Színház? Hozzászólás. 1928. július 15. 109.; Balázs Gyula: A régi Nemzeti Színház telkeinek beépítése. 1928. augusztus 1. 117–118.

<sup>44</sup> Pirovits Aladár: Az új Nemzeti Színház és a Rákóczi út áthidalása. 1929. január 15. 9–11.; Kaffka Péter: Rákóczi út áthidalása. *Tér és Forma*, 1. 1928. 289–292.

<sup>45</sup> Pirovits Aladár: A Dohány utcai zsidótemplom mint műemlék és a körülötte folyó építkezések városszabályozási szempontból. 1931. szeptember 1. 132–133. A tervpályázatról többek között a *Tér és Forma* is beszámolt: Pesti izraelita hitközség Dohány utcai építkezése. *Tér és Forma*, 4. 1931. 11–12. 335–342.

<sup>46</sup> Dór [Csécsy Andor]: A budapesti Ferenc József jubileumi templom pályatervei. 1914. február 22. 73–74., március 1. 83–87.; Magyar Vilmos: A Ferenc József jubileumi templom pályatervei. *Kritika – a kritikáról*. 1914. március 8. 95–96.

<sup>47</sup> Gerevich Tibor: A budapesti Ferenc József-fogadalmi templom. 1928. április 1. 49–50.

<sup>48</sup> Baczó Andor: A Rezső-téri Ferenc József emléktemplom vasbeton szerkezete. 1931. november 1. 148–149.

<sup>49</sup> A mohácsi fogadalmi templom tervpályázata. Melléklet az 1925. március 15-i számhoz.

kát ismerhettek meg a lap olvasói: Fábíán Gáspárét.<sup>50</sup> Több megvalósult templomot is bemutatott a folyóirat, ezek között Fábíán Gáspáréi is megtalálhatók: a pécsi Pius (Jézus Szíve)-templom, a felsőgödi r. k. templom, a balatonfüredi r. k. templom, a külső ferencvárosi plébániatemplom, a Szondy utcai plébániatemplom, a Haller téri plébániatemplom, a badacsonytomaji r. k. templom.<sup>51</sup> A főszerkesztő munkáin túl további historizáló formálású templomoknak is helyet adott a lap: Kotsis Iván, Foerk Ernő, Petrovác Gyula és Kapusztá Gusztáv alkotásainak.<sup>52</sup> Ezeknek a műveknek és Wälder Gyula az előbbieknél reflektáltabb lágymányosi ciszterci gimnáziumának és templomának közös jellemzője, hogy egyaránt a történeti stílusok felújításának jegyében születtek.<sup>53</sup>

A zsinagógaépítés, melynek intenzitása a századfordulón és a 20. sz. első két évtizedében volt a legnagyobb, a vizsgált időszakban egy fővárosi pályázat kapcsán került szóba a lapban: 1914-ben a budai Zsigmond utcai zsinagóga pályázatáról szóló bírálat és arra adott válasz jelent meg.<sup>54</sup>

A lapban feltűnően nagyszámú iskolaépítési akcióról, iskolaavatásról számoltak be. Több példa illusztrálja a (részben a Trianoni határokon túlra került) kistelepülések még a háború előtt megkezdődött iskolaépítési hullámának háború alatt megvalósult újabb állomásait: Sváb Gyula és Fábíán Gáspár tervei Olasztelken, Seregházán, Dicsőszentmártonban, Németbogsánon, Nagymaroson.<sup>55</sup> Az új budapesti elemi iskolák nagy száma is tükröződik a lapban közölt gyakori beszélgetésekben, ismertetésekben.<sup>56</sup> Középfokú iskolák bemutatásánál szintén az *Építő Ipar – Építő Művészet* építészeti orientációja volt a szelekció szempontja. Többek között Hüttl Dezső, Fábíán Gáspár, Wälder Gyula és Kapusztá Gusztáv munkái kerültek a lapban publikálásra.<sup>57</sup> A Notre Dame de Sion

<sup>50</sup> Regnum Marianum egyházközség plébániatemplomának terve. Kotsis Iván pályaterve. 1925. év melléklete. Fábíán Gáspár pályaterve. 1925. február 15. 23.

<sup>51</sup> Pécs, Jezsuita templom terve. Fábíán Gáspár terve. 1927. október 1. 145.; 1929. április 1-ei szám melléklete; A pécsi Pius-templom. Fábíán Gáspár terve. 1927. október 15. 155.; Fábíán Gáspár: A felső-gödi rk. templom rajza. 1923. július 1. 85.; A balatonfüredi rk. templom – Fábíán Gáspár terve. 1925. április 15. 53.; Fábíán Gáspár: Budapest–külsőferencvárosi plébániatemplom. 1930. október 15. 155.; Fábíán Gáspár: VI. Szondy utcai r. kath. plébániatemplom. A főhomlokzat részlete. Melléklet az 1931. október 1-ei számhoz; Fábíán Gáspár: Haller téri plébániatemplom. 1932. január 1-ei szám melléklete; Fábíán Gáspár – Leszkovszky György: A badacsonytomaji rk. templom terve és festési terve. 1932. május 1-ei szám melléklete.

<sup>52</sup> Pestlőrinci r. kat. plébániatemplom. (Kapusztá Gusztáv – Frankovits István). 1925. július 1-ei szám melléklete; Zalaegerszeg r. kat. plébániatemplom. Kotsis Iván terve [megvalósult] 1925. július 15-ei szám melléklete; A csikeriai rk. templom. Petrovác Gyula műve. 1929. június 1. 85.; Foerk Ernő: A Budapest–Törökőri templom. 1930. augusztus 15. 123.; Foerk Ernő: A Budapest–Tripoliszi plébániatemplom belső képe. 1930. szeptember 1. 131.

<sup>53</sup> Wälder Gyula – Radó Sándor: Az épülő budai cisztercita gimnázium látképe. 1927. november 15. 169.; A budai cisztercita gimnázium. 1929. október 1. 138–139.

<sup>54</sup> S. M.: A budai zsidótemplom tervpályázata. 1914. március 22. 117–120.; Porgesz József: A budai izr. templom tervpályázatához. (S. M. úrnak) 1914. március 29. 133–134.

<sup>55</sup> Dór [Csécsy Andor]: Új „magyar” népiskolák. 1914. január 18. 21–25.; Fábíán Gáspár: Az óbébai elemi iskola. 1914. január 18. 31.

<sup>56</sup> A fiatalon elhunyt építész, Schmidt Gyula egyik kiemelkedő alkotásaként említik meg a Dembinszky utcai elemi iskolát. Kó. [Kabdebó Gyula]: Schmidt Gyula. 1915. április 25. 97–98.; Budapest új elemi iskoláiról sorozatban számolt be a lap 1911 és 1915 között. Korszakunk előtt bemutatásra került itt Kauser József Váci úti elemi iskolája (1911. 6. sz.); Rerrich Béla Gömb utcai iskolája (1911. 19., 20., 21. sz.); Szöllősy Aurél és Kauser Andor Márvány utcai iskolája (1912. 36, 37. sz.); Balázs Ernő Lehel utcai iskolája (1912. 38., 39. sz.); Sándy Gyula és Orbán Ferenc Fehérvári úti iskolája (1912. 46., 47., 48. sz.). Az utolsó rész: Budapest új iskolái. 1915. szeptember 12. 219–221.

<sup>57</sup> [Hüttl Dezső:] Budapest mesterutcai felső kereskedelmi iskolája. 1915. április 11. 85–86.; Fábíán Gáspár: Modern középiskolák és a Jászapátiiban épült kir. kath. főgymnasium. 1916. június 25. 153–155., július 2. 159–160., július 9. 165–166.; A pestszentlőrinci polgári iskola terve, I díj: Kapusztá Gusztáv. 1926. június 15-i szám melléklete; Wälder Gyula – Radó Sándor: Az épülő budai cisztercita gimnázium látképe. 1927. november 15. 169.; A budai cisztercita gimnázium. 1929. október 1. 138–139.; A Székesfehérvári Ferenc József Nőnevelde új zárdaiskolája. Terv: Fábíán Gáspár. 1927. március 15-i szám melléklete; A pécsi Szent Mór Kollégium és Katolikus Tanárképző Intézet. Terv: Fábíán Gáspár és Pilch Andor. 1928. július 1. 99.; A pozsonyi

épülő budai rendháza benne leánylíceummal és kápolnával (Reischl Gusztáv műve) egész oldalas képet kapott.<sup>58</sup>

## Az építés lehetőségei és lehetetlenségei

Az építés és az építőanyagok kérdése – a maga egzisztenciális vetületével – az első világháború után került előtérbe, és hosszú évekre állandósult probléma maradt. Az építkezések számának a háború előtt már tapasztalható mérséklődése a háború alatt folytatódott. 1918 után Európa szerte is éveken át alig volt látható építőtevékenység. Az itthoni pangással kapcsolatos gondokról, azok orvoslásáról hosszan olvashatunk a lapban. Az építésügyi szabályzat és a készülő építőipari törvény erre kívánt választ adni.<sup>59</sup> Az építkezések rentábilisabbá tételére való törekvés kapcsán szükségessé vált az egyes ház- és lakástípusok ilyen szempontú összehasonlítása. A tömeges (szociális) lakásépítés azonban csak az 1930-as években indult meg.<sup>60</sup> A házépítés növekvő igénye a készházak tervezését vetette fel.<sup>61</sup>

Az építkezések háború utáni újraindulása során ismét előkerült – 1918-as bevezetésének körülményei miatt ellenérzéssel kísért – a telekértékkadó intézménye. A piac által meghatározott, egy erre létrehozott hivatal által nyilvántartott telekérték lett az alapja a tulajdonosra kivetett adónak. Ennek működőképességéről (az újonnan szerkesztővé avanszált Fábíán Gáspár aktív

egyetem épületeinek elhelyezése. 1917. január 14. 7–8., január 21. 13–14., január 28. 19–20., 1917. február 4. 26–27., 1917. február 11. 31–33.; [Hüttl Dezső:] A piaristák budapesti építkezése. 1918. október 20. 275–276., 1918. október 27. 283–286., 1918. november 3. 291–293., november 10. 299–300., november 17. 307–308., november 24. 315–317., december 1. 323., december 8. 331., december 15. 339–342., december 22. 347., 348., december 29. 355., 356., 357.; Balázs Gyula: A piaristák épülete és a Petőfi tér. 1929. június 15. 89–90.

<sup>58</sup> A Notre Dame de Sion apácarend Sashegyen épülő rendházának madártávlati képe. Reischl Gusztáv. 1930. április 15-i szám melléklete.

<sup>59</sup> A budapesti építésügyi szabályokról. 1917. december 9. 297–300., december 16. 303–305.; Fábíán Gáspár: A budapesti építésügyi szabályzat revíziója. 1918. január 6. 3–4.; Palóczy Antal: Az építésügyi szabályzatok kérdéséhez. 1918. január 20. 19., január 27. 28–29., február 10. 45–46., február 17. 52–53., február 24. 60–61.; Pisszer János: A budapesti építésügyi szabályokról. 1918. június 11. 173–174.; A lakásépítés előmozdításáról sz. törvénycikk. 1922. január 15. 2.; Fábíán Gáspár: A Közmunkák Tanácsa és az Építésügyi Szabályzat. 1926. július 1. 105–106.; Az Építésügyi szabályzat módosítása. 1926. július 1. 106–107., július 15. 114–115.; Fridrich Géza: Az építőipari törvény fejlődése 50 év alatt. 1926. január 1–15. 13–14.; Magyar Vilmos: Harc az építőipari törvényjavaslat körül. 1926. január 1–15. 15–17., február 1. 25–27.; Mann Mihály: Az „Építőipari törvény” tervezetről. 1926. február 1. 27–28., február 15.) p. 34–36., 1926. március 1. 42–43.; Dór [Csécsy Andor]: Az építési díjszabásról. 1926. március 15. 49–51.; A Műegyetem állásfoglalása az építőipar törvénytervezetével szemben. 1926. május 15. 82–83.; Nagy Márton: Milyen legyen az új építőipari törvény? 1931. július 1. 99–101.

<sup>60</sup> K. E. dr: A budapesti bérházak rentabilitása. 1917. január 28. 21–22.; Bródy Ernő: A budapesti lakáskérdés. 1917. április 22. 91–95.; Katona Fülöp: Családi ház vagy bérház c. előadása. 1918. április 14. 117.; Lippay Béla: Mintaszerű várospolitika a lakáskérdés megoldásában. 1918. június 1. 163–165., június 11. 172–173.; Szöllősy Aurél: Kislakások és szükséglakások. 1919. január 5. 4–6., január 12. 12–13.; Petrovácz Gyula: A lakásépítés problémája. 1921. augusztus 15. 104–105.; Csécsy Andor: Lakáshiány – munkanélküliség. 1921. szeptember 1. 111–112.; Medgyaszay István: A lakásépítés életre keltése. 1921. október 1. 123–124., november 1. 137–138.; Cs.: Reflexiók a lakáskérdéshez. 1921. december 15. 160.; Jakabffy Zoltán: A lakáskérdéshez. 1922. április 1. 47–48.; Wannemacher Fábíán: A lakástermelés problémája. 1922. április 15. 56., május 1. 66–67.; Cs.: A lakáskérdés megoldása. 1922. április 15. 57–58. [Petricsevich Horváth Emil népjóléti államtitkár előadása]; Látzay-Fritz Oszkár: Lakáskérdés és az építkezés. 1923. február 15. 23., március 1. 29–30.; Csécsy Andor: A lakásprobléma. 1923. május 1. 58., május 15. 65–66., július 1. 86–87.; Cs.: Lakáskérdés és közegészségügy. 1925. július 1. 79–80.; Cs.: A lakáskérdéshez. 1927. január 15. 11–12.

<sup>61</sup> Dór [Csécsy Andor]: Kész-ház vételek. 1924. szeptember 10. 73–74.; Látzay-Fritz Oszkár: Az első házgyár. 1925. március 1. 31–34.

részvételével) vita folyt a lap hasábjain.<sup>62</sup> És nem csak a lapban. A *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet* a MÉMOSz (Magyarországi Építőmunkások Országos Szövetsége) felvetésére megfogalmazta véleményét a kérdésről, ám végül, „tekintettel a Szövetség kommunizmus alatti szerepére” a választást az Egylet választmánya megtagadta.<sup>63</sup>

Az építési ipar pangása, majd a lassan meginduló építkezések részbeni szabályozatlansága feszültségeket teremtett a szakmán belül.<sup>64</sup> Ezek a feszültségek a *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közönyében* és az *Építő Ipar – Építő Művészetben* különösképpen érzékelhetőek voltak.<sup>65</sup> Ehhez a szabályozatlansághoz a tervező építész szellemi terméke díjazásának tisztázatlansága is hozzá járult.<sup>66</sup>

## Építészek és építőmesterek különválása

Az építész megbízási lehetőségeinek változásától és az építési piac bővülésének folyamatától nem volt független a szakma újabb (a 19. századi előzmények után figyelemre méltó) öndefiniáló tevékenysége. Az ez irányú, 1917/18-ban induló és kisebb megszakításokkal az 1920-as évek végéig tartó aktivitást meghatározó mértékben elhatárolódások kísérték. Ezzel szükségszerűen nagymértékű szervezet (át)alakítás, megszűntetés, létrehozás járt együtt. A folyamatot részletesen nyomon lehet követni az *Építő Ipar – Építő Művészet* oldalain. A problémafelvetést a felelős szerkesztő, Mihályfi József adta meg (a reakció sem maradt el).<sup>67</sup> Ennek fényében az első (gyenge) próbálkozást a szakma kettéválasztására 1918 januárjában a *Mérnökegylet* még határozatlan lesöpörte az asztalról: „Micsoda jogon beszélhetnek a mérnöki kar nevében. A mérnöki kar még nem jutott annyira, hogy ilyen szervezkedésre szorulna.”<sup>68</sup> Ám bő egy hónappal később az Egylet mű- és középítési szakosztályának tagjai építési és építőmesteri tagok szerint kettévált. A kérdés tulajdonképpen megoldhatatlanságára nem az okleveles építészek mellé álló Fábíán Gás-

<sup>62</sup> Pikler J. Gyula: A telekértékdadó, különös tekintettel az építő iparra. 1916. március 26. 73–74.; Fábíán Gáspár: A telekértékdadó eltörléséhez. 1921. augusztus 1. 97–99.; Sós Aladár: A telekértékdadó kérdéséhez. 1921. augusztus 15. 105–106.; Fábíán Gáspár: Válasz Sós Aladárnak. 1921. augusztus 15. 106.; H. I. [Hoffer Imre]: Megint a telekértékdadó. 1924. november 15. 104–105.

<sup>63</sup> A telekértékdadó kérdése a Magyar Mérnök és Építész Egyletben. A Magyarországi Építőmunkások Orsz. Szövetségének. 1922. február 15. 23–24.

<sup>64</sup> Arról volt szó, hogy a magánépítkezések egy része nem az állami, vagy fővárosi alkalmazásban lévő építészek kezébe került, ez azonban az Egyletnek természetesen nem állt érdekében. Elindult ezen a téren egy olyan folyamat, mely ellentétes volt többek kívánságával, hogy ti. közszolgálatban álló mérnökök, mint bizonyított, és mint „fegyelmi szolgálati esküvel bíró” emberek kapják a megbízásokat. ld. Petrovác Gyula, építész, törvényhatósági bizottsági tag felszólalása az országgyűlésben. 1932. július. 11. *Tér és Forma*, 5. 1932. 271.

<sup>65</sup> Dór [Csécsy Andor]: Kontárok munkában. 1923. január 15. 9.; Dór [Csécsy Andor]: A kontárok ellen. 1923. február. 15. 24.; Bényi János (kőműves): Egy-két szó a „Kontárok ellen” c. cikkhez. 1923. március 15. 38.; Miskolci Kereskedelmi és Iparkamara: Az építőipari jogkör szabályozása. 1923. április 1. 43–44.; Dór [Csécsy Andor]: Valőrök és nonvalőrök. 1923. szeptember 1. 105–106.; Fábíán Gáspár: Burjánzik a kontárkodás. 1925. május 15. 67–68.; Orbán Béla: Az építőipari jogosultság. 1925. július 1. 86–87.; *Spektator*: Tiltakozunk! (A cikk az építési kar nagy részének felfogását világítja meg. Hozzászólás céljából közöljük.) 1930. augusztus 1.

<sup>66</sup> Pisszer János: Terv és költségvetés díjtalan. 1927. július 15. 105–106.; A mérnöki munkák díjszabása. A m. kir. kereskedelemügyi miniszternek 93.292/1928. számú rendelete. 1928. július 15-i szám melléklete; Fábíán Gáspár: Az új díjszabás. 1928. augusztus 1. 115–116.; Fábíán Gáspár: A tervező építész védelme. Hozzászólás az új díjszabáshoz. 1928. szeptember 1. 131–132.; K. Császár Ferenc interpellációja a tervező építészek érdekében. 1928. október 1. 140–141.; Pisszer János: Ingyen tervezés. 1929. december 15. 179–180.; Pisszer János: Érvénytelen-e az árendeményes ajánlat. 1930. június 1.; *Architektus*: A tiszteletdíj illétéke. 1931. április 1. 51–52.

<sup>67</sup> Mihályfi József: „Magas – mély”. 1916. november 5. 268–269.; Pisszer János: Se nem „magas” – se nem „mély”. 1916. december 3. 295–296.

<sup>68</sup> Mérnökök szervezkedése. 1918. január 6. 6.

pár, de a nagy tekintélyű Ney Béla hívta fel a figyelmet.<sup>69</sup> Igen tanulságos kettejük levélváltása a témában. A probléma nem megfelelő módon további hullámokat kavart. A szakmák különváltását újabb szervezetek létrehozása megerősítette (*Mérnöki Kamara, Magyar Mérnök és Építész Tanács, Építészek Országos Egyesülete, Magyar Építőmesterek Egyesülete*).<sup>70</sup>

Az építészszakma, sőt az egész mérnöktársadalom kiemelkedő eseménye volt az 1930-ban Budapesten rendezett nemzetközi építészkongresszus. A több napon át tartó előadásokat építészeti kiállítás és tanulmányi kirándulások kísérték. Az *Építő Ipar – Építő Művészetben* Magyar Vilmos részletes beszámolót közölt az eseményről.<sup>71</sup> Tanulságos ennek kapcsán nekirohanása Bierbauer Virgilnek. Szükségesnek tartott írásbeli elégtételt venni rajta, aki, mint az *Est lapok* tudósítója, és mint a *Tér és Forma* szerkesztője volt jelen a kongresszuson<sup>72</sup> és kettejük közti folyosói beszélgetésben megkérdőjelezte Magyar cikkeinek eredetiségét.<sup>73</sup>

## Építészettörténet, műemlékvédelem – ahogy az *Építő Ipar – Építő Művészet* látta

A folyóirat, mint építészeti szaklap építészettörténeti tárgyú írásokat is közölt, részint állandó munkatársak, részint alkalmi szerzőtársak tollából. A régi művészet (a gótika, a reneszánsz és barokk) köréből vett témák folyamatosan jelentek meg, akár általános összefoglalások, könyvismertetések révén, akár konkrét műemlékek bemutatása keretében. Kotsis Iván és Magyar Vilmos reneszánsz építészeiről, valamint Lux Kálmánnak a Mátyás kori budai várpalotáról szóló kötetét a lap részletesen ismertette.<sup>74</sup> Buda középkori műemlékei több írásnak a témája volt.<sup>75</sup> Lechner Jenő világháború előtti anyagait 1914/1915-ben friss információkkal kiegészítve Észak-Ausztriától

<sup>69</sup> Okleveles Magyar Építészek Egyesülete. 1918. március 10. 78.; Fábrián Gáspár: Az okleveles építészek szervezkedéséhez. 1918. április 7. 110.; Ney Béla: Okleveles építészek 1918. április 21. 123–124.; A külön válás. 1918. április 14. 117., 1918. április 21. 126.; Fábrián Gáspár: Magyar építész kultúra. 1918. május 5. 141–142., május 12. 150–151. Ney Béla: Még néhány szó az okleveles építészek kérdéséhez. 1918. május 21. 156–157.; Molnár Sándor: Okleveles Magyar Építészek Egyesülete. 1918. június 1. 165.

<sup>70</sup> Magyar Építőmesterek Egyesülete: A mérnöki kamara ellen. 1918. október 1. 261.; A Magyar Építő Tanács megalakulása. 1918. november 17. 310.; Okleveles Építészek Egyesülete. 1919. április 20. 104.; Fábrián Gáspár: A mérnöki kamaráról. 1923. május 1. 57–58.; Fábrián Gáspár: A Mérnöki Kamara. 1924. március 15. 25.; A Magyar Mérnöki Kamara megalakulása. 1924. március 15. 26.; Fábrián Gáspár: Tömörülnek a tervező építészek. 1927. május. 1. 65–66.; Több építési vállalkozó: Szervezkednek a tervező építészek. 1927. május 15. 75.

<sup>71</sup> A XI. [sic! valójában XII.] Nemzetközi Építészkongresszus. 1929. június 15.) p. 91–92. július 1. 99–100.; Rerrich Béla: Nemzetközi építészkongresszus Budapesten. (szeptember 7–14 között). Nemzetközi építészeti tervek kiállítás. 1930. január 15. 9–11.; Magyar Vilmos: XII. Nemzetközi építészeti kongresszusról. I. Fritz Höger – A magyar Höger. 1930. október 1. 148–149.; II. Újabb német építőművészet. október. 15. 158.; II. Újabb német építőművészet. German Bestelmeyer müncheni prof előadása. november 1. 166–168.; III. Architectura. november 15. 173–175.; IV. Külföldi államok az építészek nemzetközi tervek kiállításán. december 15. 89–191.; V. Magyarország az építészek nemzetközi tervek kiállításán. 1931. január 15. 12–14.; VI. Magyar nemzeti és népies építészek, ahogy a németek csinálták. február 1. 20–22.; VII. Tanulmányok, amelyek kritikának is beillenek. 1931. február 15. 29–30.; Bardon Alfréd: A XII. Nemzetközi Építész kiállítás visszhangja az olasz sajtóban. 1931. április 15. 62–63.

<sup>72</sup> Bierbauer Virgil: A XII. nemzetközi építészkongresszus 1930-ban Budapesten. *Tér és Forma*, 2. 1929. 370–372.

<sup>73</sup> Magyar Vilmos: A magam ügyében. Nyílt levél dr. Bierbauer Virgilhez. 1931. január 1. 7–8.

<sup>74</sup> Palóczy Antal: A klasszikus és reneszánsz építőművészet formái. [Magyar Vilmos könyvéről] 1918. október 11. 267.; Fábrián Gáspár, „Az olasz renaissance építőművészet alaktana” [Kotsis Iván könyvéről] 1919. február 16. 51–52.; K Császár Ferenc: A budai várpalota Mátyás király korában. [Lux Kálmán könyvéről] 1921. május 1. 55–56.; „Az olasz renaissance építő művészet formaképzése, homlokzati és téralakításai”. [Kotsis Iván könyvéről] 1921. május 15. 63–64.

<sup>75</sup> Ney Ákos: A budai Várról. 1917. május 13. 116–117.; A budavári Szt Miklós templom. 1916. október 8. 243.; Lux Kálmán: A budavári Szent Miklós torony. 1925. március 15. 41.

Csehországon át Sziléziáig terjedő vidék reneszánsz emlékeit egész sorozatokban mutatta be.<sup>76</sup> (Figyelemre méltó már csak azért is, minthogy a felvonultatott emléktanyag egy része ma már nem áll.) Szepesség és Erdély műemlékei szintén bemutatásra kerültek a lap hasábjain.<sup>77</sup> Fábián Gáspár Székesfehérvár és Pécs műemlékeinek ismertetése mellett a nagytétényi kastélynak szentelt egy-egy írást.<sup>78</sup> Csányi Károly a fertődi Esterházy-kastélyt, Möller István saját restaurálási tapasztalatai alapján az ócsai és a zsámbéki templomot mutatta be az olvasóknak.<sup>79</sup>

Történetileg a legérdekesebbek a lapnak a kortárs építészeztől vallott felfogását tükröző írások. Innen nézve tanulságos Kertész K. Róbertnek a nemzeti építőművészeztől szóló írása 1916-ból, mely egyfajta programadó cikk (tulajdonképpen válasz Otto Wagner *Baukunst unserer Zeit-jére*).<sup>80</sup> Ebben az osztrák és a magyar történelem különbözőségének hangsúlyozásán túl vázolta a nemzeti építőművészek feladatát. Ennek részeként különösen fontosnak tartotta a nemzeti múlt ismeretét, a műemlékek részletes feltárását, és rendszerezését, a népművészet formakincsének inspiráló erejét. Ebből következhet véleménye szerint az ifjabb nemzedék nemzeti irányítókata, nevelése. A program összecseng a szerző későbbi, a korszerű nemzeti építészeztől szóló írásaival. Ney Bélának a nemzeti építőművészet mibenlétéről szóló írása feltűnő módon reflexió nélkül maradt a lap hasábjain.<sup>81</sup>

A modern művészeztől, modern építészeztől, azok értelmezéséről, értékeléséről szóló írások már 1915-től megjelentek a lapban,<sup>82</sup> és 1919-ben Ligeti Pál két írást is publikálta itt a társadalmi változások művészezi (építészezi) változásokat generáló hatásáról.<sup>83</sup>

A modern építészeztől szóló, sokszor polemikus írások igazán gyakorivá (összhangban a szakmai közéletben tapasztalható hangsúlyeltolódásokkal) 1927/28-tól váltak. Az első ilyen émájú cikkek tárgyilagosan vázolták a stílus jellemzőit, jeles külföldi képviselőit.<sup>84</sup> 1928 őszén a *Mérmőkegyetben* többhetes vita kezdődött a modern építészeztől. Az itt felvetett kérdésekre ki-ki beállítottságának megfelelően reagált. A lapot olvasva a nézetek egy szeletével találkozhatunk, bíráló, az irányzat

<sup>76</sup> Lechner Jenő: A pártázatos renaissance építés a német császárság keleti határterületein. 1915. október 3. 239–241., október 10. 245–246., október 17. 254–256., október 24. 262–265.; Lechner Jenő: A pártázatos renaissance építés Csehországban és a morva őrgórfóságban. 1915. november 7. 278–281., november 14. 285–288., 4. november 21. 293–295., november 28. 302–303.; Lechner Jenő: A pártázatos renaissance építés Sziléziában. 1915. december 5. 307–309., december 12. 314–316.

<sup>77</sup> Pfinn József: A Szepesség műemlékei. 1918. augusztus 1. 212–213., augusztus 11. 220–221., augusztus 21. 227., szeptember 1. 235, 236.; Lechner Jenő: Renaissance építési emlékek Szamosújvárott. 1916. december 17. 305–308., december 24. 311–314., december 31. 317–321.; Ambrózy Ágoston: Az aranyosmedgyesi vár. 1918. december 29. 355–357.

<sup>78</sup> Fábián Gáspár: Pécs régebbi és újabb monumentumai. 1916. december 3. 293–294., december 10. 301–302.; Fábián Gáspár: Székesfehérvár építő művészezi emlékei. 1918. június 21. 179–180.; Fábián Gáspár: Vidéki kastélyaink. 1924. augusztus 1. 61–62.

<sup>79</sup> Csányi Károly: Eszterháza. 1928. október 15. 148.; Möller István: A zsámbéki templom. 1921. június 1. 69–71.; Möller István: Az ócsai templom. 1921. november 15. 144–146., december 1. 153–154.

<sup>80</sup> Kertész K. Róbert: A nemzeti építő művészeztől. 1916. május 28. 131–132., június 4. 137–138.

<sup>81</sup> Ney Béla: Nemzeti építőművészet és stílus. 1917. június 10. 141–143., június 17. 147–150.

<sup>82</sup> Ezek közül különösen figyelemre méltó Bodányi Ödön értékelése, aki a lipcsei építőipari kiállítás kapcsán írt a művészezi stílusok változásának szükségszerűségéről, ám modern művészeztől lesújtó a véleménye: „a józan észsel ellenkező secessios, kubista és futurista dolgok a jó ízléssel nem férnek össze.” Bodányi Ödön: A lipcsei építőipari kiállítás tanulságai (Folytatás). 1915. június 13. 142–144.

<sup>83</sup> Ligeti Pál: A világháború és az új stylusra való törekvésünk. 1919. január 26. 27–30.; Ligeti Pál: A művészezi és társadalmi fejlődés párhuzamosságának törvényszerűségéről. 1919. március 27. 91–92., április 20. 99–100., 1919. május 4. 109–110.

<sup>84</sup> Cs.: Árkay Aladár: A modern stílus kialakulása. 1926. február 15. 33–34.; K. J. [Komor János]: Szélgjegyzetek egy érdekes előadás-hoz. 1927. június 1. 83–84.

létezésének megkérdőjelezéséről szóló cikkek formájában.<sup>85</sup> 1928 decemberében nem csak az *Egylet* összejövetelein részt vevők, de a lapot olvasó, érdeklődő nagyközönség is értesülhetett a modern és a „konzervatívok” közti vitáról és a polarizálódásról magáról. Az alaphangot Fábíán Gáspár ütötte meg a modern építésze-tről szóló első nagyobb írásával, melyre Bierbauer Virgil a *Tér és Forma* hasábjain reagált.<sup>86</sup> Bierbauer ebben a cikkében mellesleg a modern művészet programját is megadta: „*Mi maiak (a szecesszióval ellentétben) nem akarunk stílust teremteni. Mai anyagokkal, mai szerkezetekkel minél jobbat. A gótikus mesterek sem keresték tudatosan a gótikus stílust – mi sem.*” Ezt követte az utak végleges elválását rögzítő Fábíán Gáspár-cikk (mely tulajdonképpen reflexió Bierbauer egyletbeli, a modern építésze-tről szóló előadására).<sup>87</sup> Itt olyan megállapítások hangzottak el, melyek az ekkor kikristályosodó táborok retorikai eszköztárának részévé váltak. Fábíán mellett Magyar Vilmos, S. Hoffer Imre, Rozinay István publikáltak a modern művésze-tről elhatárolódó írásokat a folyóiratban.<sup>88</sup> Fábíán abbéli igyekezete, hogy lapját a modern művésze-tről minél inkább elszigetelje – sikeresen megvalósult.<sup>89</sup> Rakovszky Ivánnak, volt belügyminiszternek, aki akkor épp a *Fővárosi Közmunkák Tanácsának* elnöke volt, és Ybl Ervinnek az irányzatok közti kiegyensúlyozó írásait is elutasította, és fő mintaképének, Klebelsbergnek a mérleg szerepét sem volt hajlandó elfogadni. Az *Építő Ipar – Építő Művészet* modern művésze-tről szóló szövegei között a ritka, üdítő kivételek közé tartozik Kiss Dezső írása a frankfurti nemzetközi modern építésze-ti kongresszusról és ifj. Masirevich Györgyről.<sup>90</sup>

## Hogy kerül a politika egy szaklapba?

A folyóirat tartalmában és szerepében bekövetkezett, eddig jelzett változások mellé társul az aktuális politikához való viszony megjelenése és annak módosulásai. 1914 előtt lapunk elődjében a napi politika szinte egyáltalán nem volt jelen. A világháború volt tulajdonképpen az első, amely a napi hírek és a hosszabb tárcák témájává emelte a politikai eseményeket. A háború egyébiránt szakmai kérdéseket feszegető írásokat is invokált. Egyik ezek közül a keleti hadszínterek elpusztított falvai újjáépítésének kérdése.<sup>91</sup> A politikai tartalmú írások további része aktuálpolitikai (várospoli-tikai) eseményekre vonatkozó reflexiók, melyek egyúttal a politikai preferenciák jelzésére is szol-

<sup>85</sup> Magyar Vilmos: Világok harca. 1928. december 15. 181–183.; Cs.: Szeljegyzetek. 1928. december 15. 183–184. [Wálder Gyula mérnökegyletbeli felszólalása kapcsán a mai építésze-tről.]

<sup>86</sup> Fábíán Gáspár: Modernista stílustörekvések. 1928. december 1. 173–174.; Bierbauer Virgil: Válasz az Építő ipar, Építő művészet szerkesztőjének. *Tér és Forma*, 1. 1928. 311–312.

<sup>87</sup> [Fábíán Gáspár:] *Alea iacta est.* I–II. 1929. január 15. 11–12., 1929. február 1. 18–19.

<sup>88</sup> Magyar Vilmos: *Musica Solemnis.* 1929. április 1. 49–50.; Magyar Vilmos: Új kultúra felé. 1930. június 15. 91–93.; S. H. I. [S. Hoffer Imre]: Hozzászólás a modern építészet kérdéséhez. 1930. december 1. 180–181.; S. H. I. [S. Hoffer Imre]: Kie a jövő? 1932. május 1. 33–34.; S. H. I. [S. Hoffer Imre]: Művészet és terror! 1932. június 1. 41–42.; Rozinay István: A jazz stílus. 1931. április 1. 53–54. Rozinay itt nagyon határozottan nekimegy a moderneknek: „*A legunalmasabb izléstelenség, a léleknélküli sivár sablonszerűség netovábbja, az építőművészet halála. [...] Meg vagyok róla győződve, hogy még gyorsabban, mint a szecesszió, el fog tűnni ez a mai modernnek nevezett kalitkastílus. Elgondolni is szörnyű, hogy nézne ki így egy világváros.*” De, úgy tűnik, elkésett. Ez utóbbi írással vitába száll Magyar Vilmos: *Jazz stílus?* című cikkében 1931. május 15. 75–76. Mint írja, Rozinay szerinte elvetette a sulykot.

<sup>89</sup> Fábíán Gáspár: Újból előtérbe került a modern építészet kérdése. 1929. október 15. 148–149. Erre reflektált Bierbauer Végrel *Tér és Forma*, 2. 1929. 419–421. és Fábíán Gáspár contra modern építészet. *Tér és Forma*, 2. 1929. 435. című írásaiban.

<sup>90</sup> Kiss Dezső: A modern irány és a fiatalok. 1929. december 15. 177–178.

<sup>91</sup> Palóczy Antal: A háborúban elpusztult helységek újra építése. 1915. augusztus 15. 195–197.; Lechner Jenő: Földült tűzhelyeinkért. 1915. szeptember 19. 225–230.; Bodányi Ödön: Az elpusztult községek újra építése. 1915. szeptember 26. 234–235.; Pecz Gyula: Még néhány szó földült tűzhelyeinkért. 1915. október 17. 251–254.; Szöllősy Aurél: A hadműveletek folytán elpusztult kárpáti falvak újra építése. 1916. november 12. 273–275., november 19. 279–281.

gáltak. Ide tartoznak az 1918-as koronázásra, az 1918/1919-es eseményekre, Trianonra vonatkozó szerkesztőségi íráások.<sup>92</sup> De ide sorolhatók a kinevezésekkel (Klebensberg Kunó, Vass József, Bercel Jenő) kapcsolatos cikkek,<sup>93</sup> valamint a politikusok elhunytá alkalmából íródott nekrológok.<sup>94</sup>

## Nekrológírás – egy nekrológra váró lapban

Az *Építő Ipar – Építő Művészet* profiljához tartozott, más szakfolyóiratokhoz hasonlóan, hogy a szakma neves, elhunyt képviselőiről – mindenekelőtt a közvetlenül, vagy közvetett módon a laphoz kötődő személyekről – nekrológokat közöljön. Pregnánsan mutatja a lap kötődését a nekrológgal búcsúztatott kollégák sora.<sup>95</sup> Az utolsó tíz évben az egyébként sem terjedelmes lapot egyre gyakrabban töltötték meg elhunytakról szóló szövegek: nem csak nekrológok, de gyászbeszéd, emlékbeszéd is.<sup>96</sup> A halottak körül teremtett anakronisztikus kultusz a kortársaknak is feltűnt.

## Az „elfogyott” levegő

A lap a városrendezés-városfejlesztés, az építkezések támogatása, a rokonszakkal való kapcsolatot, az építészeti irányzatok, kérdésében vallott nézetei révén a szakmán belül fokozatosan elszigetelte magát. További gond volt a támogatók rohamos csökkenése, melyet a legutolsó főszerkesztő gyakorlatilag napi szinten érzett. Ennek orvoslását azonban nem a szakma sokféleségének bemutatására való törekvéssel, bizonyos mértékű nyitással kívánta elérni. Folyamatosan mint a kortárs építészet egyetlen hiteles orgánusról szóló saját lapjáról és az előfizetők és támogatókuk növelését ennek a szemléletnek a lehető minél szélesebb körben való terjesztésére kívánta felhasználni. A konkurens szaklapok, mint versenytársak tűntek fel az *Építő Ipar – Építő Művészet*

<sup>92</sup> Rerrich Béla rajzai a koronázótemplom (Mátyás templom) belső díszítéséről a koronázási ünnepek alkalmából. 1917. január 7. 1.; A Magyar Nemzeti Tanács népkormányja vezetői október 31. óta hazánk ügyeit. 1918. november 3. 295.; Magyarország: köztársaság. 1918. november 24. 319.; Országunk védelmét [a népköztársaság kormánya a Magyar Tanácsköztársaság kormányzó tanácsának kezébe tette le.] 1919. március 27. 93.; Gyászbaborult Magyarország! 1920. január 25. 5.; H. I.: A kommunista május elsejének tízéves évfordulóján. 1929. május 1.

<sup>93</sup> Fábián Gáspár: A magyar kultuszminiszter. 1926. augusztus 1. 121.; Fábián Gáspár: Údv a magyar népjóléti miniszternek. 1927. augusztus 1. 113–114.; Rerrich Béla: Gróf Klebensberg Kunó. 1928. február 1. 17.; Fábián Gáspár: Az alkotó munka himnusza. 1928. május 1. 65–66.; Fábián Gáspár: A magyar kultuszminiszter. Gróf Klebensberg Kunó 6 éve áll a kultuszminisztérium élén. 1928. július 1. 99–100.; Fábián Gáspár: Örömtüzek a városházán. Bercel Jenő alpolgármester. 1929. február 1.; Fábián Gáspár: Tiltakozunk! A kultuszminisztert ne bántsák! 1931. augusztus 15. 123–124.

<sup>94</sup> Ófelsége IV. Károly király. 1922. április 15. 55.; Fábián Gáspár: A Haza Atyjának ravatalánál. 1930. szeptember 15. 139–140.; Fábián Gáspár: Gróf Klebensberg Kunó a nagy építőminiszter nincs többé. 1932. november 1. 81–82.

<sup>95</sup> Solymossy Sándor: Kolbenheyer Gyula. 1919. március 2. 67–70.; Fábián Gáspár: Kauser József. 1919. október 5. 123–124.; Schulek János: Schulek emléke. 1920. január 25. 6.

<sup>96</sup> Fábián Gáspár: Nagy Virgil meghalt. 1921. november 15.; Kertész K. Róbert: Nagy Virgil ravatalánál. 1921. december 1.; Fábián Gáspár: Pecz Samut eltemettük. 1922. október 1.; Rerrich Béla: Pecz Samu emlékezetének megünneplése. 1925. május 1.; Kotsis Iván: Emlékezés Hauszmann Alajosról. 1926. augusztus 15.; Fábián Gáspár: Hauszmann Alajos temetése. 1926. augusztus 15.; Walder Gyula Hauszmann Alajos temetésén tartott gyászbeszéde. 1926. szeptember 1.; Fábián Gáspár: Palóczy Antal † 1848 – 1927 [sic!]. 1927. szeptember 1.; K. Császár Ferenc: Emlékbeszéd Palóczy Antal sírjánál. 1927. szeptember 1.; Mueller Felix: Alpár Ignác emlékezete. 1928. május 15.; Fábián Gáspár: Nagy halottunk temetése. [Alpár] 1928. május 15.; K. Császár Ferenc gyászbeszéde. [Alpár] 1928. május 15.; Fábián Gáspár: Meghalt Rerrich Béla. 1932. március 1.; Lechner Jenő: Rerrich Béla † 1932. április 1.; Fábián Gáspár: Jendrassik Alfréd meghalt. 1932. június 1.; P. G.J. [Padányi Gulyás Jenő]: Jendrassik Alfréd sírhantjára. 1932. június 1.

oldalain – de ez a verseny végeredményben a lap számára az előfizetőkért folytatott harcot jelentette. Ilyen formán nem volt váratlan, amikor 1932 decemberében rövid hírben közölték az olvasókkal, hogy megjelenésüket bizonytalan ideig szüneteltetik – elfogyott körülöttük a levegő.

Gábor György Papp:

## From the Essential Journal of Hungarian Architecture to a Tattered Rag of the Profession

Preface to the Repertory of *Építő Ipar – Építő Művészet*  
(*Architectural Trade, Architectural Art*) (1914–1932)

In January of 1914 the title of the architectural journal *Építő Ipar* (Architectural Trade), a journal which had existed for several decades, was changed to *Építő Ipar – Építő Művészet* (Architectural Trade, Architectural Art). The new title signified a shift in attitude among the editors and new contributors according to which the expanded title better reflected the types of articles being published in the journal. At the same time, partly as a result of this change of titles and partly as parallel development, numerous problems came to the fore in the pages of the journal that in subsequent years proved decisive questions of the field. It is in light of these questions that I sought to present the history of the journal between 1914 and 1932. In the first years the managing editor of the journal was József Mihályfi (1851–1921) and the editor in chief was Béla Ney (1843–1920). Following the death of József Mihályfi, the editorship was taken over by the conservative architect, Gáspár Fábrián. This change in 1921 caused a palpable caesura in the life of the journal, one that the new editor made clear in his opening announcement at the beginning of the year. The new editorship occasioned a discernible transformation in both the structure and the orientation of the paper (and not independent from this in its position among the organs of the press in the field). In the course of surveying the longer articles and texts and categorizing them on the basis of their subject matter, it became evident that there was a series of texts reflecting on one another (on occasion polemically), and it also became possible to examine the changes that took place in the frequency of certain subjects or ranges of subjects. A comparison of the articles on the basis of their subject matter shed light on the process whereby the journal gradually came to occupy a peripheral position by 1932. My goal, in providing this cross-section, was to call attention to the fact that there was a certain intellectual myopia lurking in the background of the change that took place in the journal. Beyond this, however, the research also clearly revealed that the most important questions of the field of architecture between the two World Wars can hardly be grasped without a comparative study of the writings that were published in *Építő Ipar – Építő Művészet*.

Jerovetz György

## A magyar őstehetségmozgalom recepciója a két világháború közötti Magyarországon

A „naiv művészet” kifejezés Magyarországon csak a hatvanas években kezdődő kutatások alatt gyökeresedett meg. Szabó Júlia, Beke László és Bánszky Pál tanulmányai mentén a művészet-történet, Moldován Domokos szakdolgozata, illetve ezt követő publicisztikai révén pedig a néprajztudomány körében.

Ők nem csak saját korukban végeztek vizsgálatokat, hanem kifejezetten a nyugati „naiv” felfedezésének, illetve kanonizálásának idejét vették górcső alá, azaz a 19. század végétől korukig terjedő időszakot. Utólagosan konstruáltak tehát egy művészeti mozgalmat, mely bár sokban hasonlít nyugati megfelelőjéhez, számos ponton eltér, melyekre kutatásaik nem adhatnak magyarázatot.

E tanulmány célja, hogy az akkori kutatás mellé állítsa a kortárs – jelesül a két világháború közötti – recepció történetét, és bemutassa azt az értelmezési különbséget, ami a Horthy-korszak kulturális élete és az azt követő tudományos álláspont között feszül, valamint hogy vizsgálja művészetszociológiai szempontból a kanonizációt mint társadalmi legitimációs folyamatot. Ezért kísérletet teszek a naiv művészet – pontosabban, amit a ’60–70-es években annak neveztek – két világháború közötti recepciótörténetének fölvázolására, mely bizonyosan az egyik alapvető viszonylat egy művészeti jelenség tekintetében.

A naiv művészetet definiálatlan – vagy talán definiálhatatlan – helyzete az intézményesedett művészetnél is fokozottabban kiszolgáltatta a hatalmi-társadalmi elvárásoknak a 20. században, újabb és újabb szerepeket adva neki, összeolvasztva e „talált” kategóriában számos alkotót, akik tehetetlenül sodródtak bele a külön számukra kreált nyilvánosságba, majd e nyilvánosság panteonjába, az Európa-szerte föllelhető naiv múzeumokba.

A naiv művészet fogalmának megszületése<sup>1</sup> egybeesik az avantgárd kezdeteivel. Ugyanaz a fajta a természetesség, pontosabban a természetesben megnyilvánulni vélt ösztönosság iránti lelkesedés szülte a nem hivatalos művészet iránti érdeklődést, mint ami korábban az afrikai kultúrák, vagy a japán metszetek felé fordította a figyelmet.<sup>2</sup> Ugyanakkor fontos megállapítani, hogy itt sem valami új jött létre, hanem egy már létező jelenség került a figyelem középpontjába, jelesül a „spontán”, nem doktriner művészi szándékból, vagy a mindenkori kortárs intézményrendszertől függetlenül létrejött képek világa; e képalkotási módozat futott be a 20. században szerte Európában egyfajta intézményesedési karriert. Az iránta való érdeklődés épp a fentiek miatt fokozottabban van kiszolgáltatta a kulturális és tudományos trendeknek; s ugyanígy a vele kapcsolatos társadalmi és tudományos attitűd is rendkívül változó képet mutat.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A kifejezést Guillaume Apollinaire használta 1908-ban Henri Rousseau-ról írt kritikájában. Szabó Júlia: A naiv művészet problémái és a magyarországi emlékanyag. *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1. 1970. 214.

<sup>2</sup> Anatole Jakovsky: *Die naive Malerei in Frankreich*. Zürich, Diogenes Verlag, 1957. 29.

<sup>3</sup> Szabó Júlia ezzel nem ért egyet: szerinte a 19. század végén megszülető naiv festészet új, amennyiben nem alkalmazott céllal, egyéni válaszokat adnak a problémák személyes újrafelfedezése révén a naivnak nevezett művészek. Szabó szerint a provinciális művészet nem számít ide, mert ott csak a hivatalos ikonográfiát másolták. Ezt cáfolja Moldován Domokos. Ld.: Moldován Domokos: *Magyar naiv művészek nyomában*. Budapest, Gondolat, 1987. 7–12. – Szabó 1970. i. m. 217.

Magyarországon meglehetősen induktív módon viszonyultak a kérdéshez – a „naiv” mint kategória jórészt utólagos, az 1960-as években megszülető fogalom, és nagyban meghatározta a kor néprajztudománya, illetve a művészettörténet részéről az avantgárd művészet gyökereit feltáró szándék. A kutatók a legritkább esetben emelnek ki konkrét művészeket, általában a tendencia leírására szorítkoznak, annak is elsősorban az intézményes művészethez képest való pozícionálását végezték el. Az 1972-es budapesti naiv művészeti kiállítás<sup>4</sup> anyaga már a kortárs kritika számára is feltűnően heterogén volt.<sup>5</sup> A kor kutatói nem foglalkoztak a naiv művészet két világháború közötti társadalmi recepciójának történetével, így módon ismeretlen marad az akkori álláspont: hogyan gondolkodtak a „vasárnapi festésről” Magyarországon a kortársak, milyen esztétikai kategóriák szerint ítélték meg? Milyen módon mutatták be ezeket az alkotókat, és hogyan viszonyították őket az intézményes művészeti élethez?

Vizsgálódásom során a nemzetközi eredményeket annyiban tárgyalom, amennyiben közvetlen hatást gyakoroltak a magyar értelmezési gyakorlatra, illetve összehasonlítási alapként használok föl, ha az eltérés valamilyen sajátosságra hívja föl a figyelmet.

A naiv művészet magyar recepciójában 1990-ig két időszak különíthető el élesen: az 1910 és ’45 közötti, illetve a Kádár-kor, melyben a már említett két tudományág alaposan és részletekbe menően vizsgálta a jelenséget. Az 1990-es év döntő határ a jelenség recepciójának történetében: a rendszerváltással bekövetkező intézményi struktúraváltás miatt kiszorul a társadalmi nyilvánosságból, és a tudományos kutatás lendülete is alábbhagy.<sup>6</sup>

Céлом nem az, hogy egy magát kizárólagosnak tartó vagy annak tartott elbeszélést kínáljak az olvasónak: a fogalom jelentésének kialakulását vizsgálom, illetve rámutatni szándékozom arra, hogy a társadalmi jelenséget milyen módon használták és értelmezték a két világháború között hatalmi illetve kulturális szempontból. E célból elsősorban a korabeli szöveges forrásokat vizsgáltam meg, és azokat értelmezve alakítottam ki szempontokat. E források legnagyobb része újságcikk, a két világháború között csak elenyésző mennyiségben bukkan föl tudományos igényű publikációban a naiv művészet.

A legutolsó időkig a művészettörténet nem tudott közelebb kerülni a naiv művészek munkásságához – a festmények látszólagos függetlensége a kortárs képzőművészettől, ugyanakkor véletlenszerűnek tűnő stílári kapcsolatai az avantgárddal megzavarták a kutatókat. A kevés műalkotásra vonatkozó tényanyag, a kapcsolatok és közvetlen ideológiák hiánya inspiráló volt, ugyanakkor a legkevésbé sem kínált az értelmezéshez alapot. Az interpretációs probléma feloldását abban látom, ha szem előtt tartjuk azt az evidenciát, hogy a naiv művészet és maga a naiv művész is kezdettől fogva inkább tárgya, mintsem alanya volt a művészeti intézményrendszernek, illetve később a tudományos kutatásnak, egyfajta kesztyűbábja a társadalomnak; erről árulkodik az a meghökkentő idő- és térbeli sokszínűség, ahogyan különféle államokban és különféle korszakokban viszonyultak hozzá. Minden bizonnyal az sem véletlen, hogy a „naiv művészet” mint kategória napjainkra feloldódni látszik az *outsider art*, és a *minority art* kategóriákban.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> *Magyar naiv művészet a XX. században*. Kiállítási katalógus. Összeáll. F. Mihály Ida, Bánszky Pál. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – Népművelési Intézet, 1972.

<sup>5</sup> „A kiállítás tanulsága éppen az, hogy a kiállított anyag sokféle, a naiv művészet gyűjtőfogalma alá vonni ennyi – eredetben, stílusban, színvonalban – eltérő műalkotás nem lehet, pontosabban nem érdemes.” Timár Árpád: *Magyar naiv művészet a XX. században* *Kritika*, 9, 1972, 6. 29–30.

<sup>6</sup> Bánszky Pál ad ki egy összefoglalót (Bánszky Pál: *A képzőművészet vadvirágai. 100 népművészeti és naiv szemléletű magyar alkotó*. Kecskemét, [szerzői kiadás], 1997.), elsősorban a hatvanas-hetvenes évek megállapításait idézve, illetve újabban Junghaus Tímea folytat kutatásokat a témában.

<sup>7</sup> Utalok itt a kritikai kultúrakutatás, illetve a kultúrantropológia viszonyulására a művészethez, illetve az alkotáshoz.

## Népi és naiv – az őstehetségek ősei

Moldován Domokos hívja föl a figyelmet arra,<sup>8</sup> hogy Malonyay Dezső *A magyar nép művészete* című ötkötetes munkája az első, amely közli faragók nevét, és művészként hivatkozik rájuk.<sup>9</sup> Ennek kultúrtörténeti előzménye az angol preraffaelitizmusban és az azt követő Arts and Crafts mozgalomban, retrospektív, ősiségkereső és -rajongó habitusában lelhető föl, „a gyárilap szürke tömegcikkeivel szembeni tudatos környezetformálásban”, mely ugyanakkor „az elerőtlenedett nagy európai történeti stílusok”<sup>10</sup> helyett újak keresését sürgeti. Malonyay (és társai) ezt vélték fölfedezni a népi iparművészetben; annak ellenére is, hogy a tömegcikkék elterjedése ebben az időben a magyar vidéken nem volt jelentős.<sup>11</sup>

Nem volt véletlen, hogy Malonyay első kötetének témájául az akkor meglehetősen divatos Kalotaszegi szolgált. Gyarmathy Zsigáné az 1885-ös Országos Kiállításra rendezett be egy kalotaszegi szobát, ez legelőször Rudolf trónörökösnek tetszett meg, és hamarosan divatot teremtett egész Európában. Úgyes sajtóhasználatával, illetve kiváló londoni ügynöke, Rozsnyay Kálmán<sup>12</sup> segítségével, meglehetősen sikeres gazdasági vállalkozást kreált az akkor már halódófélben lévő kalotaszegi népművészetből.<sup>13</sup> John Ruskin és az Arts and Crafts szellemiségének összeházasítása ezzel – illetve a későbbi ötkötetes monográfia megírásának gondolata – nem Malonyay Dezsőben fogalmazódott meg. Őt Korongi Lippich Elek kérte föl a mű szerkesztésére, sőt, az öt kötetes népművészeti kézikönyv programját is nagy eséllyel a minisztériumi tanácsos alkotta meg.<sup>14</sup> Ugyanerre orientálódott a Korongi Lippich-hel jó viszonyban lévő Körösfői-Kriesch Aladár-féle, akkor még Diódon működő művész kör, akik szintén itt vélték felfedezni a ruskini helyszínt, „ahol a természet, a régi (középkori) és a népi művészet harmóniája megvalósul”.<sup>15</sup>

Fontos tényező tehát a nemzeti identitás, a magyarság önképének alakulása is, mely illeszkedik a kor regionalista törekvéseibe, melynek „alapja a nemzeti kultúránk 19. századi kibontakozása és azok hasonlóságának felismerése volt, valamint különbözőségük tudata a nyugati (francia és francia orientációjú történelmi, művészeti) fejlődéstől”.<sup>16</sup> Politikai hagyományát hazánkban e gondolkodásnak elsősorban a 19. század folyamán felbukkanó nemzetállami víziókban lelhetjük föl.<sup>17</sup>

A kötet bírálata és néprajztudományi helyének meghatározása e szövegnek nem tiszte, pusztán utalni szeretnék arra a közvetlen hangra, a pontatlanságot is vállaló, az „impresszionista próza” eszközeivel élő hangulatfestésre, amit Malonyay alkalmazott annak érdekében, hogy nem-

<sup>8</sup> Moldován 1987. i. m. 19.

<sup>9</sup> Számos helyen, pl.: I. kötet, I. fejezet, Barta Sámuel, Kis Lőrinc Ferkó, Péntek Gyugyi György: „Vagy Körösfőn, mennyi művészi készség Péntek Gyugyi Györgyben! Faragó földműves, ő is, amikor ráér. Ez a család példája a kalotaszegi fajmagyarnak, a böcsületességnek, józanságnak, szorgalomnak. Anyja, (a bonya, a nagyanya) 78 éves, de ma nincs itthon, oda van aratni” Malonyay Dezső: *A magyar nép művészete* I. Budapest, Franklin-Társulat, 1907. 3. 6.

<sup>10</sup> Kósa László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 115.

<sup>11</sup> „A »kófic« gyárilap kárhoztatása Malonyay részéről [...] csak afféle kiszólás maradt.” Uo., 117.

<sup>12</sup> Murádin Jenő: Walter Crane a száz év előtti Kolozsváron és a Kalotaszegen. *Ars Hungarica*, 34. 2008. 230.

<sup>13</sup> „Rábeszélte a kalotaszegi asszonyokat a már-már elfelejtett varrásra. . . Gyarmathyné valóban könnyített valamit az iparosítatlan, rossz természeti adottságú falvak anyagi gondjain.” Kósa 2001. i. m. 114.

<sup>14</sup> Jurecskó László: A Malonyay-vállalkozás kalotaszegi kötetének létrejötté. *Ethnographia*, 100. 1989. 249.

<sup>15</sup> Uo.

<sup>16</sup> Keszérü Katalin: Regionalizmus, vernakularizmus és egyetemesség. In: Keszérü Katalin: *A századforduló*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2007. 73–77. A „regionalizmus” terminológiájáról bővebben ugyanitt.

<sup>17</sup> Már ebben az időben jelentkezik a gondolat, mely a magyar parasztságnak kulcsszerepét vallja a nemzet „diadalra juttatásában”. Gyurgyák János: *Ezzé lett magyar hazátok: a magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 96.

zetfélének hangot adjon. Ennek okát talán az eredeti szándékban lelhetjük föl, hogy Malonyay (és Lippich) nem egy tudományos munka megírását, sokkal inkább a képzőművészeti irányumotatót tűzték ki célul.<sup>18</sup> Ugyanakkor ő az, aki beemeli a vizuális művészetről szóló diskurzusba azt a fajta parasztábrázolást, ami a városi, „hagyományait vesztett” ember rajongását ötvözi a felvilágosodott polgár lenézésével a paraszti lét viszonylagos „kulturálatlanságát és egyszerűségét” illetően.

A fentiek a kortársak szemében természetesen nem tartoztak a „naiv művészet”<sup>19</sup> fogalomkörébe, viszont nagyon erősen megalapozták a formális és informális struktúrákon kívül eső művészi tevékenység elismerését, sőt, a közép-európai naivak „falusiasságát” – azaz, hogy mind tematikájukban, mint származásukban túlnyomórészt vidékiek.

A másik ág az Henri Rousseau-val fémjelezhető naiv művészet, amelynek megkonstruálása Wilhelm Uhde nevéhez kötődik. Ő – Rousseau monográfiája<sup>20</sup> – kezdi el keresni azokat az embereket, akik nem kerültek az intézményes művészet közelébe, ugyanakkor művészettel foglalkoznak. Ezek a „vasárnapi festők” – Wilhelm Uhde és Anatole Jakovsky szóhasználatával<sup>21</sup> – jelentik majd azt a nyersanyagot, amit az egykori *Bateau-Lavoir* társaságában otthonos Anatole Jakovsky továbbfejleszt, és megnyitja az első naiv művészeti múzeumot 1949-ben, Nizzában.

A franciaországi – névadó – „naiv művészet” alapvetően egyetlen művészhez kötődik, aki az avantgárd meghatározó, pontosabban meghatározóvá tett figurája volt. Nem csak a kritika, hanem egy, az intézményes művészettel konfrontálódni vágyó művészcsoporthoz felfedezettje is volt. Ugyanakkor semmiféle „nemzeti” jelleg nem tapadt Rousseau-hoz; elsősorban spontaneitása, illetve „életközelsége” volt a vonzó – Uhde és Jakovsky később ugyanezt kereste, mindenfajta etnográfiai vagy kultúrantropológiai szándék nélkül. Ez a kétféleség a hagyományban vezetett ahhoz, ami a II. világháború utáni naiv-kutatásban már nagyon korán feltűnt:<sup>22</sup> hogy míg Nyugat-Európában a városi, Kelet-Európában inkább a vidéki tematika a meghatározó. Más-más intenció nyilvánult meg a „művészetén kívüli művészet” megkonstruálásában.

Nyugaton az avantgárd, ahogy szembeszáll az akadémiával, úgy népszerűsíti a „tiszta” és a primitív, a látszólag közvetlenül az egyéntől, egyénből jövő képi megoldásokat, illetve – és itt cseng össze távolról a közép-európai szándékokkal – az őszintének, romlatlannak (értsd: a tökéletes termeléstől nem érintettek) vagy közvetlennek tartott törzsi társadalmak tradicionális képességét.

Közép-Európában az ősiség keresése elsősorban a népművészethez kötődik és nem a gyarmati kulturális importhoz; ez pedig összekapcsolódik a nemzeti identitáserősítés szándékával, így ugyanaz a szándék más utat találva, ugyanakkor más igényekkel is találkozva tör célja felé. Mindehhez társul, hogy az avantgárd Közép-Európában nem tudott akkora dominanciára szert tenni: Szabó Júlia emeli ki Bohacsek Edét, és az aktivisták által neki rendezett kiállítást 1917-ben, ezt állítja párhuzamba az 1911-es Salon des Independants kiállítás Rousseau-termével.<sup>23</sup> Lyka Károly szerint őbelőle válhatott volna a magyar Henri Rousseau.<sup>24</sup> A hagyományos vágy a nyugati kulturális sémák átvételére tehát ebben a kérdésben is munkált, s összeadódott az előbb vázolt nemzetieskedő etnográfiai szándékkal.

<sup>18</sup> Jurecskó 1989. i. m. 243.

<sup>19</sup> Idézőjelben használom a kifejezést abban az esetben, ha az adott történeti helyzetben a kortársaknak ismeretlen vagy anakronisztikus lenne.

<sup>20</sup> Első kismonográfiája: Wilhelm Uhde: *Henri Rousseau*. Düsseldorf, Ohle, 1914.

<sup>21</sup> Jakovsky 1957. i. m. 23.

<sup>22</sup> Bánszky 1997. i. m. 14.

<sup>23</sup> Szabó 1970. i. m. 213.

<sup>24</sup> Lyka Károly: *Krónika. Művészet*, 16, 1918, 10. 3.

## A naiv kezdete – Bálint Jenő és Benedek Péter első kiállítása

Az I. világháború után a néprajzkutatás érdeklődése más irányba fordult<sup>25</sup>, így a nemhivatásos művészet ilyen irányból nem tudott a szaksajtó közelébe jutni. Ugyanakkor már a tízes évek tanulmányaiból is kitűnik, hogy a „vamos Rousseau” művészete itt is érdeklődést keltett, és keresték analógiáit, megvolt az igény rá, hogy hasonló „outsider” művészt találjanak.

„[Bálint Jenő] a[z] Henri Rousseau-t támogató, róla könyvet író Wilhelm Uhde szerepét kívánta betölteni Magyarországon, azonban felfedezettjeinek alkotásai jobbára Uhde másodvonalával [...] vethetők össze.”<sup>26</sup> Bálint szándéka kétségtelenül hasonló, ugyanakkor a legkevésbé valamiféle önzetlen művészeti érdeklődés vezette, sokkal inkább a saját társadalmi presztízse és egzisztenciája, egyrészt mint a Horthy-rendszer művészeti-közéleti szereplője, másrészt pedig mint művészeti író – nem utal rá semmi, hogy Uhdénak egyáltalán a nevét ismerte volna, Henri Rousseau művészetét is csak reprodukciókon láthatta.

Bálint Jenő 1889-ben született, gimnáziumi érettségije után hivatalnokként kezdett dolgozni a Ganz-Danubius gyárban.<sup>27</sup> Első felfedezettje, Benedek Péter 1915-ben itt találkozik vele, hozzá küldik föl rajzait, Bálint ott a helyszínen meg is vásárolja.<sup>28</sup> Bálint tekintélye művészi kérdésekben talán arra alapozódhat, hogy külsős munkatársként ekkor már valószínűleg cikkeket ír a *Népszavának*.<sup>29</sup> 1915-ben jelenik meg *Ópium* című elbeszéléskötete, ez idő tájt tehát szépirodalmi ambíciói is voltak. Bátyja, Bálint Rezső, a Rippl-Rónai József-tanítvány festőművész ekkor még csak pályája kezdetén állt. Szinte népmesei a jelenet leírása Benedek Péter beszámolójában, amikor Bálint Jenő „kikéri” Benedek Pétert az igazgatótól.<sup>30</sup> Ezek után öt napig Bálintéknál lakik Benedek Péter – többek között lefesti Bálint feleségét –, majd hazatér szülőfalujába, és inentől kezdve a II. világháborúig – katonai szolgálatától eltekintve – a földművelésen kívül csak a festéssel foglalkozik.<sup>31</sup>

Bálint Jenő ebben az időben még baloldali, szociáldemokrata nézeteket vallott – erre engednek következtetni az 1915-ös kötet egyes határozottan társadalomkritikus, a munkásosztály felemelkedését romantikus eszközökkel tematizáló elbeszélései,<sup>32</sup> de közvetlenebb alátámasztása ennek, hogy Bálint a Tanácsköztársaság alatt munkahelyének, a Ganz-Danubius gyárnak tisztviselői bizalmi főbizottmányának alelnöke, és a bizottmány lapjának, az Üzemi Lapnak főszerkesztője.<sup>33</sup> Ebbe a gondolkodásmódba könnyen illeszkedik a napszámos-hadimunkás Benedek Péter iránti rajongása.

A Tanácsköztársaság bukása után Bálint Jenő a Helikon Műkereskedelmi Rt.-nél kezd dolgozni, a társaság galériájának vezetése mellett (1924-ig) ő a rövidéletű Alkotás Művészház egyik alapítója és kiállításszervezője (1921–23), 1922-ben felvételizik rendkívüli hallgatónak az Orszá-

<sup>25</sup> Ld. tárgyi néprajz.

<sup>26</sup> Andrási Gábor–Pataki Gábor–Szücs György–Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, Corvina, 1999. 105.

<sup>27</sup> Belépésének dátuma tisztázatlan.

<sup>28</sup> Moldován 1987. i. m. 74.

<sup>29</sup> Bokros Birman Dezső önéletrajzában említi, hogy ott publikált. Ld.: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet [továbbiakban: MTA BTK MI] Adattár, MKCS–C–I–18/57/15.

<sup>30</sup> „Egy napon bement a feleségivel a gyárba, ott ezeket, az igazgatót is, megkeresték, beszéltek vele. Hát nem akart beleegyezni sehogyse az igazgató, nagyon kiabáltak, veszekedtek egymással, diskuráltak a Bálint Jenővel. Aztán nagy nehezen beleegyezett. De előbb még aszondta: Legyen hát címfestő. A Bálint Jenő abba sem egyezett bele. Aszonta, hogy annak se való, mer ez csak festőművésznek való.” Közli: Moldován 1987. i. m. 75.

<sup>31</sup> Uo.

<sup>32</sup> Bálint Jenő: *Ópium*. Budapest, Világosság, 1915. Például a Papenkó (7–21.), vagy a János című (22–30.) elbeszélés.

<sup>33</sup> Az üzem: a *Ganz és Társa Danubius Tisztviselőinek Közlönye*, 1, 1919, 1, 1.

gos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolára.<sup>34</sup> Ebben az időben már aktív szereplője a művészeti szcénának; talán bátyján keresztül ismerkedik meg Rippl-Rónaival, Elek Artúrral és a Japán kávéház asztaltársaságával, kiállításain a Tanácsköztársaságban kompromittálódott „progresszíveknek” (nagy részt a későbbi „kutasoknak”), illetve tanítványaiknak nyújt megmutatkozási lehetőséget.<sup>35</sup> 1922-ben publikál az Elek Artúr szerkesztésében megjelent emlékkötetben, amely a Helikon Galériában rendezett Nagy Balogh János-kiállítást kísérette; írásából a művésszel való személyes kapcsolatra lehet következtetni.

Nagy Balogh János revelatív élménye volt a művészeti közvéleménynek; az el nem ismert, szegény sorsú, bénakezű festő, aki halála után mégis eljutott az őt megillető pozícióba, sokak együttérzését kiválthatta. Németh Lajos közlése szerint az I. világháború alatt vált lassan ismertté: „Először néhány festőbarátja ismeri és tiszteli, majd írók, esztéták.”<sup>36</sup>

Nagy Balogh nem válhatott, és nem is vált a „naiv” kategória képviselőjévé, nem csak azért, mert részt vett az intézményes művészképzésben, hanem mert az informális kapcsolatrendszer őt ebből a kategóriából kiemelte. Meglátásom szerint egyfelől ilyen okból nem lett – Szabó Júlia véleménye ellenére<sup>37</sup> – Bohacsek Edéből a „magyar Rousseau”, hiszen már főiskolai képzése folytán is része lett az intézményes művészeti életnek, mellyel a kapcsolata teljesen soha nem szakadt meg. Bohacseknek 1917-ben a MA köre rendezett neki kiállítást,<sup>38</sup> és ez valóban egyfajta „újrafelfedezésének” tekinthető, de számos okból nem vált a MA-csoport valamifajta ősatyjává.

Nagy Balogh János életműve felkeltette az érdeklődést az intézményes művészetben kívüli művészet iránt. Elek Artúr a későbbiekben is mutat be autodidakta művészeket, ő azonban műveikre koncentrálna minden politikai-társadalmi konnotációt mellőzve ezeket az alkotókat az intézményes művészetben kívánja „meggyökeresíteni”.<sup>39</sup>

Ebbe az ívbe illeszthető Benedek Péter felfedezése is, azonban a festő recepciója egészen más irányba fejlődik tovább. A művész első kiállítását 1923-ban Bálint Jenő rendezte az Alkotás Művészházban,<sup>40</sup> közösen Tornyai Jánoséval. A katalógus előszavában Bálint a Nagy Balogh János keltette meghökkenést próbálja kihasználni: „második grandiózus élményeként hivatkozik” Benedekre – tehát párhuzamot von köztük, majd termékeny dialektikával legott ellentétbe is állítja: Nagy Balogh sötétségét Benedek derűje ellenpontoszza az ő meglátása szerint.<sup>41</sup>

Bálint felhasználta kávéházi kapcsolatait arra, hogy Benedeket nagyobb nyilvánosság előtt bemutassa. Vaszary János, illetve Csók István is írt cikkeket a „parasztfestőről”, de talán a legszignifikánsabb emléke a kiállításnak Kállai Ernő *Új magyar piktúrájában* található. Kiemeli Benedek figuralitásának frissességét, és üdvözli benne a „lelkes” tárgyszerűséget, amely az „entellektüel” neorealizmussal ellentétben életteli és derűs. Ábrázolásmódja Kállai szerint egyszerre aprólékos és nagyvonalú; Benedek Péter művészetét Kállai a „magyar kiscgazdag gondolat művészi térhódításának” nevezi,<sup>42</sup> itt újra fölbukkan a fentebb bemutatott gondolat a magyar parasztság nem-

<sup>34</sup> MTA BTK MI Adattár, C–I–001/1211/1–2.

<sup>35</sup> MTA BTK MI Adattár, C–I–8/62, fotó a Japán asztaltársaságáról. A Japán kávéház az 1910-es évektől a képzőművészeti élet informális központja. Az asztaltársaság tagjai többek között: Rippl-Rónai, Ferenczy, Fényes, Csók, Réti, Vaszary, Lázár Béla stb. Ld.: Meller Simon: A Japán-kávéház művészasztala. Budapest, 2. 1946. 440–443.

<sup>36</sup> Németh Lajos: *Nagy Balogh János*. Budapest, Corvina, 1960. 20.

<sup>37</sup> Szabó 1970. i. m. 207.

<sup>38</sup> Lyka Károly: *Krónika. Művészet*, 16, 1918, 2. 5.

<sup>39</sup> Elek Artúr: Liebl Ervin. *Nyugat*, 24. 1931. I.: 562–563. Újraközölve: Elek Artúr: *Művészek és műbarátok*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1996. 187. Később kismonográfiát is írt Liebl-ről. Elek Artúr: *Liebl Ervin (1895–1927). Egy ismeretlenül élt festő és szobrász élete és művészete*. Budapest, Stádium, 1935.

<sup>40</sup> *Tornyai János és Benedek Péter gyűjteményes kiállítása*, 1923. április. Rendezte: Bálint Jenő. Budapest, Alkotás Művészház, 1923.

<sup>41</sup> Uo., 7–8.

<sup>42</sup> Kállai Ernő: *Új magyar piktúra*. 2. kiad. Budapest, Gondolat, 1990. 83.

zetmentő erejéről, mely a trianoni békeszerződés után fokozottabb aktualitást nyer. Ez válik majd a későbbiekben az ősművészet-mozgalom ideológiai alapvetésévé.

Bálint Aladár a kiállításról írt rövid, a *Nyugat*-ban megjelent kritikája is elsősorban társadalmi aspektusból vizsgálja a művészt és műveit, már rögtön cikkének elején egy romantikus narratívát vázol: „A világháború alatt napszámos-munkára gyárba vezényelték, de ott nem nagyon vehették hasznát, mert szénlapátolás, targonca tologatás helyett szívesebben rajzolgatott. Így terelődött rá a figyelem és e figyelemnek első pozitív reménye egy kollektív kiállítása, Benedek Péter felfedezése, néhány dicsérő kritika és egy hosszú riport.”<sup>43</sup>

Benedek Péter életútinterjúja szerint 1914-ben ment dolgozni hadimunkára az uszódi földműves a budapesti Ganz-Danubiusba, Bálint Jenővel ott 1915-ben találkozott; rajziskolába pedig már édesapja is szeretne volna jártni, de erre anyagi helyzetükből adódóan nem volt lehetőség. Az idős Benedek Péter az interjúban úgy nyilatkozik, egyszerűen azért vitték föl az irodába, mert látták, hogy rajzai érdekesek lehetnek egy „műértő” számára.

Bálint Aladár (és társai) mintha a „semmirekellő”, „csak művésznek való felesleges ember” szerepét szeretné alkalmazni Benedek Péter életére. A cikkben a művészt „degenerált parasztnak” nevezi, tulajdonképpen reménytelennek tartja, hogy megőrizze stílusa „tisztaságát” – melyet Bálint Aladár a japán metszetekkel állít párhuzamba –, vagy hogy el ne vesszen a divatos irányzatok tengerében, mivel – a cikk fontos kitétele – Benedek Péter tanulni akar, „el akarja érni technikában, témakörben azokat, akik talán alatta állnak, talán felette, de mindenesetre mások mint ő”. A szerző a művészt öntudatlannak tartja, aki „sajnos” ezt az öntudatlanságot szándékozik feladni. De akár megveszi akár nem, nagy eséllyel képtelen lesz sikeresen integrálódni a művészeti életbe. E jóslat – mint majd a későbbiekben megláthatjuk – az őstehetségek körében önbeteljesítő lesz, hiszen az írások eltérő attitűdje rekeszti ki majd legtöbbjüket az intézményesült művészetből és kánonból (ahogyan például Nagy Baloghot nem), akár annak ellenére is, hogy néhányuk részt vesz majd intézményes művészeti képzésben is.

Vaszary János írása őszinte lelkesedésről tanúskodik; azonban e lelkesedés Benedek kívülállásának, a városon kívüliség vélt Árkádiájának szól: „úgy érzem, mintha zöld mezőn, egy kis kápolnában volnék, ahol üdén száll a pásztorsíp harmatos éneke, senkiért – semmiért – csak úgy jókedvből.”<sup>44</sup> Képeit a japán metszeteken túl Henri Rousseau művészetéhez hasonítja. Itt olvashatunk először Rousseau-ról Benedek Péter kapcsán, itt válik referenciává, mellyel majd számos hasonló pozíciójú művészt próbálnak hitelesíteni.

Az Elek Artúr szerkesztette *Műbarát* egyáltalán nem lelkesedik a felfedezettért: a közölt cikk meglátása szerint Bálint Jenő „szenczióvá nagyította az inkább ethnográfiai érdekességű Benedek Péter bemutatkozását.” Rajzai túlnyomó többségét dilettantizmusnak tartja az anonim szerző – talán maga Elek Artúr –, és fejlődésképtelenségnek gondolja a művészt kora miatt.<sup>45</sup>

A napilapok recenziói hangsúlyozottan Benedek Péter „paraszti” mivoltával foglalkoznak, sőt, ebből eredeztetik pozitív ítéletüket. A *Kecskeméti Lapok*-ban ez szerepel: „...azzal a gondolat-tal hagytuk el Benedek Péter képeit, hogy az a nemzet, akinek ilyen földműves napszámosai vannak, korán el nem málhat! [sic]”<sup>46</sup> de paraszti származása miatt dicséri őt a *Vasárnap* c. hetilap is.<sup>47</sup> Nem nehéz levonni a következtetést, hogy a művész sokak számára csak származása és

<sup>43</sup> Bálint Aladár: Benedek Péter. *Nyugat*, 16. 1923. I.: 710–711.

<sup>44</sup> Újraolvassa: Bálint Jenő: *Benedek Péter földműves-festőművész*. Budapest, Faluszövetség, 1928. 19–20. A cikk nem szerepel a Mezei Ottó által szerkesztett Vaszary-kötetben. Ld.: Vaszary János: *Régi és/vagy új reneszánsz*. Sajtó alá rend. Mezei Ottó. Tata, Komárom-Esztergom Megye Önkormányzat Múzeumainak Igazgatósága, 1994.

<sup>45</sup> Benedek Péter. *Műbarát*, 3, 1923, 3/4. 51–52.

<sup>46</sup> Benedek Péter kiállítása. *Kecskeméti Lapok*, 1923. május 1.

<sup>47</sup> *Vasárnap*, 1923. május 20. 4.

festészetének zsánertematikája miatt lett „zseni”. A kiállítást Klebelsberg Kunó kultuszminiszter is felkereste. Látogatásának idejében már a képek felét eladták.<sup>48</sup>

Benedek Péter elismertsége stílári jellegzetességekkel nehezen igazolható. Térkezelése hasonlatos a japán metszet vertikális, a tér síkjait egymás fölé halmozó jelzésszerűségéhez, ugyanígy alakjainak merevsége is, azonban ecset- és színkezelése gyakran eltérő: kontúrvonalai a legritkébb esetben határozottak, többszörös átrajzolás, lassú formálódás jellemzi őket. Fénykezelésében is inkább a 19. századi Bastien-Lepage-i naturalizmus él tovább – saját bevallása szerint a kalendárium-illusztrációk közvetítésével, portréfestészetében pedig a népszerű színynyomatok voltak az irányadók.<sup>49</sup>

## Az ideológia beérése – eltávolodás az intézményes művészettől

Az Alkotás Művészház 1924-es bezárása<sup>50</sup> után Bálint Jenő publikálásból és szerkesztésből élt, valószínűleg a húszas évek derekán válik a kormánypárti, de liberális színezetű *A Reggel* című hetilap kulturálisrovat-vezetőjévé, de ebben az időben kezdi közreadni az Amicus Kiadó gondozásában megjelent Magyar Művészeti Könyvtár című sorozatot is.<sup>51</sup> Pártfogoltjával 1925-ben hároméves szerződést köt képei kizárólagos értékesítésére,<sup>52</sup> és jelentkeznek nála mások, de Bálint Jenő is folyamatosan kereste a művészeket.<sup>53</sup> Benedek Péternek 1928-ban Budapesten a Nemzeti Szalonban, ’29-ben pedig Bécsben, a Künstlerhausban rendez kiállítást. 1928-ban egy monográfiát is jelentet meg róla, „Benedek Péter földműves-festőművész” címmel.

A publicista leghosszabb, a témára vonatkozó írása ez a könyv, a földművelésügyi miniszter, Mayer János és a kulturális minisztérium helyettes államtitkárának egy-egy előszavával. Már maga a kiadó (Faluszövetség), illetve az előszavak szerzőinek személye is jelzi, hogy a művészt elsősorban paraszti identitásával kívánják definiálni. A festő „jobbágyi”, alattvalói pozícióját erősíti a könyv sajátos szerkezete: Bálint Jenő szövegét meg-megszakítja Benedek Péter írásos vallomásának egy-egy részlete, sőt, egy *facsimile* levelét is csatolják a kötethez. A monográfus és művész hierarchiája itt megfordul, Bálint nem csak közvetítője, hanem valóságos ura, sőt tanítómestere a művésznek, aki nélküle csupán egy szerencsétlen, kétbalkezes ember, mely mondatot Bálint mint Benedek Péter kijelentését idézi.<sup>54</sup> A kritikus elismerése nem Benedek Péter személyes teljesítményének, sokkal inkább a földműves ösztönösségének szól, valamint saját magának; a kötet vége öndícsőítésbe csap át: „Nehéz ellenállnom a csábításnak, hogy kevélyen ki ne írjam: e művészet bölcsőjét én ringattam. Háborúk, forradalmak jöhettek, villámok röpködése közepette is ott álltam e művészpálánta ágyacskája mellett, amelyet a magyar ugaron én leltem... Tizenöt év lankadatlan rajongásának, kitartásának eredményét boldogan mutatom fel ebben a könyvben s az ezzel kapcsolatos kiállításon. Ezt arattam!”<sup>55</sup>

Az „absztrakció csalafinta dzsungelje”, a „kísérleti izmusok útvesztői” és hasonló kifejezések arra utalnak, hogy Bálint is érzekelte a húszas évek festészetében a figurális tendencia erősödését, sőt, megpróbálta azt Benedek Péter „művésszé változtatásához” felhasználni. Bálint Jenő azt állítja, hogy Benedek a figuralitáson át ért el a „stílus ama leegyszerűsített fokához”, amit tulajdon-

<sup>48</sup> *Az Est*, 1923. május 1. 9.

<sup>49</sup> Említi Bálint 1928. i. m. 28.

<sup>50</sup> Kopócsy Anna: A Képzőművészek Új Társasága, a KUT első korszaka (1924–26) *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1997. 234.

<sup>51</sup> Bálint Jenő: *Vaszary János művészete*. Budapest, Amicus, 1927.

<sup>52</sup> Szabó 1970. i. m. 215.

<sup>53</sup> Magyar Östehetségek Kiállítás katalógusa. *A Reggel különkiadása*, 1934. augusztus. 20.

<sup>54</sup> Ezeknek az „önvallomásoknak” nincs nyoma Benedek életútinterjújában, persze ez nem vonja kétségbe hitelességüket.

<sup>55</sup> Bálint 1928. i. m. 44–45.

képpen az „új piktúra kialakításán laboráló művészforradalmárok” keresnek, ezzel a „parasztfestő” korszerűségét deklarálta, a könnyen befogadható „bukolikus” zsánereket avantgárd kontextusba helyezte, azaz egyfajta árkádiái, Szőnyiék felől való megközelítést próbált ötvözni az ideologikus progresszivitással.<sup>56</sup>

Számos napi- és hetilapban hoznak le kritikákat a kiállításról: az írások hangvétele homogénebb, kevesebb a kritikus hang. A *Nemzeti Újság* már előzetest is közölt a tárlatról: a „nagy magyar természet”, a „nagy magyar falu”, illetve a „megtestesült magyar eredetiség” festőjeként mutatva be Benedeket.<sup>57</sup> A *Dunántúl* szó szerint átveszi a cikket.<sup>58</sup>

Ugyanúgy a monográfiából idéz a *Pesti Futár*. Benedek Péter „élete ott kezdődik, mikor Bálint Jenő úrral megismerték egymást”. „Éltem, mint a vakond” – nyilatkozza a művész.<sup>59</sup>

Benedek Péter mint „komor mongol varázsló”<sup>60</sup> – talán ez a szélsőséges, és totálisan alaptalan kifejezés az, ami a legpontosabban megvilágítja, hogy a sajtó alapvetően szimbólumként alkalmazza a művészt, festészete kevés szerepet játszik megítélésében. Szimbólum-mivolta miatt látogat el az 1923-as kiállításra Klebelsberg, vagy lesz majd a 28-asnak védnöke Bethlen Istvánné.<sup>61</sup> Az „ösművészet” Bálint Jenő a monográfiában közölt alapvetése szerint egyre inkább a mindennel szembenálló magyarság belső erejét megmutató jelenséggé alakul, amely azt szimbolizálja, hogy Magyarországnak nincs szüksége senkire, önmaga is megteremti saját, „elvehetetlen és elpusztíthatatlan” művészetét. Ezt ellenpontozza az állítás, mely szerint e kinccsel roszszul bánik a társadalom, mert „pusztulnak tehetségeink, magyar átok”<sup>62</sup> stb. A kultúramentő habitus már a századfordulón megjelenik, és a huszas-harmincas évekre a falukutató mozgalmakban csúcsonosodik ki, Bálint álláspontja ezzel rokonítható, ennek ideológiai álláspontját azonban végletesen beszűkíti. Benedek Péter sikerének egyik következménye, hogy 1929-ben – a *Friss Újság* beszámolója szerint – a kultuszminisztérium tehetségkutató bizottságokat állít föl.<sup>63</sup>

Mások ennél árnyaltabban fogalmazznak, Ybl Ervin a „tősgyökeres magyarság” és a „naivitás” közé tett egyenlőségjel mellett a határait is figyelmeztet a jelenségnek.<sup>64</sup>

A kiállítást recenzáló cikkek közül több is felhívja figyelmet arra, hogy az izmusok kora lejárt, és a művészet „visszatért a helyes útra”<sup>65</sup> E felvetés csak azt a mára több irányból is bizonyított tényre támasztja alá, hogy még a kulturális elit nagy része sem volt nyitott a nyugati progresszióra, sőt, még arra is csak csekély mértékben, amennyi a huszas évek végén a magyarországi képzőművészetbe ebből behatolt.

Ugyanakkor az ellenzők hangja is megjelenik: a *Vasárnap* cikkében kiemeli, hogy Benedek Péter az elmúlt öt évben „nem haladt semmit”<sup>66</sup>

A bécsi kiállítás visszhangja értelemszerűen kisebb volt, a *Műgyűjtő* közölt összefoglalást az osztrák sajtó kritikáiból. „Van, aki zengi Bálint Jenőt, de több a kritikus hang”, majd a *Neue Freie Presse*t idézi: „amit nem lehet megtanulni, ahhoz a parasztfestő kitűnően ért, de azt, amit lehet, illetve meg kell tanulni, az teljesen hiányzik nála. A mai beállításban ezt a hiányt érdemül szok-

<sup>56</sup> Stilárisan és tematikusan kevés kapcsolata van Szőnyiékkel Benedek festészetének – témái kissé megszépített falusi zsánerek; ez csak részben rokonítható a kör festészetével.

<sup>57</sup> *Nemzeti Újság*, 1928. október 19. 7.

<sup>58</sup> *Dunántúl*, 1928. október 18. 5.

<sup>59</sup> *Pesti Futár*, 1928. október 20. 9.

<sup>60</sup> Márkus László: Benedek Péter kiállítása. *A Reggel*, 1929. október 26. 13.

<sup>61</sup> Benedek Péter kiállítása. *Vasárnap*, 1928. november 11. 6.

<sup>62</sup> *Friss Újság*, 1928. október 25. 4.

<sup>63</sup> Ybl Ervin, 1929. szeptember 17. 5. Ezeknek működéséről, egyáltalán létezéséről nem találtam adatokat.

<sup>64</sup> Ybl Ervin: Képzőművészet. *Budapesti Szemle*, 57. 1929. No 617. 150.

<sup>65</sup> Benedek Péter kiállítása. *Nemzeti Újság*, 1928. október 28. 5.

<sup>66</sup> *Vasárnap*, 1928. október 28. 12.

ták betudni.<sup>67</sup> Természetesen e gondolat értelmezhető egy erősen konzervatív látásmódnak is, és nem feltétlenül általánosan elmarasztalónak.

Körülbelül harminc kép eladásáról számol be *A Reggel*,<sup>68</sup> mely lap – tekintve, hogy Bálint Jenő itt volt szerkesztő – akár túlozhat is. *A Műgyűjtőn* kívül a már ismertetett tartalom variációi ismétlődnek. Bálint Jenő egyes információk szerint a bécsi kiállítás bevételéből vásárol Uszódon egy nagyobb házat Benedek Péternek<sup>69</sup> – mások szerint az 1923-as kiállítás után kap műteremként az államtól egy ingatlant. Mind az életútinterjú, mind az újságforrások szerint Benedek nem, vagy csak alig kap részesedést az eladások bevételeiből.

Ennek ellenére a húszas évek végére bekerül néhány jelentősebb magángyűjteménybe (Fruchter-, illetve Beczkói Bíró Henrik gyűjteményébe), valamint a harmincas évek elején a Szépművészeti Múzeum is vásárol egy Benedek-festményt Bálint Jenőtől.<sup>70</sup>

Az évtized második felében Bálint Jenő mintha veszítene szakmai pozícióiból; ezen nem enyhít az 1924-ben megalakult KUT vezető művészeiről 1928-ban készített, kritikátlanul hízelgő irodalmi portrészorozat sem,<sup>71</sup> és a Benedek-könyvben szereplő, kétségkívül a kurrens képzőművészeti kritikus trendet meglovagolni vágyó „izmusokat” és „művészproletárokat” szidalmazó kitétel; sem az egyesület tagja nem lesz, sem a neve nem bukkan föl a Társaság környezetében.

Bálint Jenő kiszolgálja egyrészt az absztrakciótól ódzkodó idősebb festők igényeit is – akiknek sokkal oldottabb, franciás, s legkevésbé „magyaros” festészetét is adorálja más műveiben, ugyanakkor eleget tesz az ebben a körben nyilvánvalóan járatlan horthysta úri középosztály elvárásainak, amennyiben kiszolgálja identitáserősítő és -kereső igényeiket. A szöveg Benedek festészetére tematikusan jellemzőnek találja az „arkádiaságot”, Szőnyi és köre módján, stílusában pedig a frissességet, és a képzetlensége ellenére is magas színvonalú technikai kivitelezést hangsúlyozza.

Ugyanakkor a Benedek-monográfiában is – az évtized elejéhez képest – már fokozottabban jelenik meg a „magyarságproblematika”, Benedek képzetlenségével és paraszti származásával indokolja hitelességét és művészetének „magyarságát”. Magáról a monográfiáról pozitív véleménnyel van többek közt Tersánszky Józsi Jenő: „Ahogy az eredetiséget, ahogy a magyart és nem a magyaroskodást, egyszerűen, fejtegetésekkel takarékoskodva állítja eléink Bálint Jenő, a Benedek művészetében, ahogy magáról a művészről beszél, ahogy magát a művészt hagyja beszélni sajátmagáról és művészetéről, erről azt mondanám, hogy ez iskolakönyvbe volna való.” – írja a *Nyugat*-ban megjelent cikkében.<sup>72</sup> Ahogy a fentebbiekből kitűnik, ez a vélemény nem volt ellenzők nélküli, és sokkal inkább a kisebbségi érzés kompenzációjaként fogható föl, mintsem alapos esztétikai ítéletként. Már csak azért is, mert a szövegek nem tartalmaznak konkrétumokat: „frissesség”, „idill”, és a már említett nehezen alátámasztható stílári kapcsolatok hordozzák az írások szakmaiságát, a többi nem a vizualitásra vonatkozik.

Ez az átpolitizáltság lesz a vezérmotívuma az 1934-es gyűjteményes *Östehetségek Kiállításának* is.

<sup>67</sup> *Műgyűjtő*, 3, 1929, 11. 323.

<sup>68</sup> *A Reggel*, 1929. szeptember 16. 8.

<sup>69</sup> Ybl Ervin: Benedek Péter. *Budapesti Hírlap*, 1928. október 24.

<sup>70</sup> Említve: Lázár Béla: Beczkói Bíró Henrik gyűjteménye. *Magyar Művészet*, 7. 1931. 536. A Szépművészeti Múzeum vételéről tájékoztat: Magyar Nemzeti Galéria [továbbiakban: MNG] Adattár, 12725/39. cédula. A MNG állagjegyzéke szerint vásároltak az 1928-as kiállításon (F. K. 1839), 1929-ben a művésztől (F. K. 1919, 6351), majd a később tárgyalandó 1934-es csoportos kiállításon is (F. K. 2842). A Beczkói Bíró Henrik-hagyatékából is került be egy (56.267 T) festmény, illetve Jakobovits Bélától is vásároltak egyet (54.333). Az utolsó kép egy BAV aukción került be, 1958-ban (58.284 T). Ld. *A Magyar Nemzeti Galéria állagjegyzéke III.a rész*. Szerk. Bodnár Éva. Budapest, 1969. 200–202.

<sup>71</sup> Bálint Jenő: *Művészfejek*. Budapest, Amicus, 1929. Benne Benedek Péter portréjával is.

<sup>72</sup> Tersánszky Józsi Jenő: Bálint Jenő könyve Benedek Péterről. *Nyugat*, 22. 1929. I.: 352–353.

## Az őstehetség-vita, „fügét mutatunk Trianonnak” – a harmincas évek

Bálint Jenő bolt-galériájának legkorábbi említése 1934 januárjából származik.<sup>73</sup> Ekkor már valószínűleg létezett az Őstehetségek Boltja az Erzsébet tér 2. szám alatt. A levéltári kutatás nem találta nyomát az alapításnak, és az interjúkban történő hivatkozások mellett semmit nem tudunk róla, arról sem, pontosan kinek tulajdonában volt, milyen formában működött stb. Kiállítási stratégiája – ha volt egyáltalán – csak homályosan körvonalazható. Valószínű, hogy inkább népművészeti használati tárgyak (és kevésbé festmények) értékesítésével foglalkozhatott, mivel a Bolt semmilyen katalógusa nincsen közgyűjteményi tulajdonban. Az egyetlen, címén túl dokumentálható esemény vele kapcsolatban, hogy tulajdonosa a második, 1935-ben rendezett Nemzeti Szalonbeli őstehetség-kiállítás idején átkeresztelt Magyar Őstehetségek Otthonára, és rendszeres kiállításokat, megnyitásokat ígér közönségének.<sup>74</sup> Arra sincsenek adatok, hogy mikor zárt be. Egyetlen halvány utalás alapján elképzelhető, hogy 1934 nyarán nyílt meg, de egy hasonló súlyú adat ennek ellentmond.

Bálint Jenő azt írja az 1934-es őstehetség-kiállítás katalógusában,<sup>75</sup> hogy már a húszas években aktívan gyűjtött népművészeti tárgyakat, és ezen belül foglalkozott festményekkel. E szokásának gyökereit szintén a századfordulón kezdődő romantikus ősiségkeresésben találhatjuk; azonban ez a szándék politikai álláspontjához igazodva egyre inkább egyfajta „nemzeti-megváltás-keresésbe” csapott át. Mintha főlerősödnének benne a 19. századi motivációk, a paraszti kultúra, a „magyar paraszt” mint a válságba jutott „haza” megmentésének eszköze mutatkozik meg számára – s ő is így mutatja be közönségének.

Egy, a *Reggel*ben közölt interjúban így nyilatkozik személyes motivációjáról 1934 első felében: „Nekem pillanatnyi céljaim vannak. Örök forrongásban élek. Ha valamit megcsináltam, nem érdekel többet! – Író szeretnék lenni.”<sup>76</sup> Ugyanebben a szövegben még kifejti riadalmát, hogy micsoda lavinát indított el, és hogy „ezek nem mennek vissza a földre”, ha nem sikerül nekik művésszé válniuk.

Az őstehetség-kutatásnak nagy valószínűséggel jelentős anyagi haszna is keletkezett, az augusztus 20-án megnyílt Nemzeti Szalonbeli kiállításon Bálint a festmények esetében tekintélyes árkülönbözettel élhetett, mint Gyóry Elek, az egyik kiállító interjúrészletéből kiderül,<sup>77</sup> de a Nemzeti Szalonban rendezett 1934-es kiállítás árlistái is erről árulkodnak.<sup>78</sup>

Maga a tárlat a festmények esetében az ismert koncepciót folytatta, a 275 darab kiállított tárgy közé beemelte Nagy Balogh János hat festményét, akinek súlyát a rendező elegendőnek gondolta ahhoz, hogy a többiek művészetét is legitimálja. Bálint a festményeken kívül szobrokat, szötteket, virágos ládákat, egyéb népi iparművészeti tárgyakat (többek közt egy pár rézharangot is) kiállított, sőt, a katalógusban verseket és pásztordalokat is közölt. A tárlaton egy telje-

<sup>73</sup> 1934 januárjában egy hortobágyi lovaszmester levelezik a Nemzeti Szalonnal, melyben az intézmény a „szintén az Erzsébet téren” található Őstehetségek Boltjába irányítja az érdeklődőt, mivel az feltehetően összekeverte a két intézményt. MTA MDK C–I–5/699. Ugyanakkor az 1972-ben rendezett Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállítás katalógusában F. Mihály Ida 1935-re – a második kiállítás idejére – teszi a bolt megnyitását, és a *Magyar Őstehetség* c. folyóirat indítását. Ez utóbbi ugyan igaz (ld. később), az előbbi bekövetkezte esetén azonban nem értelmezhető a fenti levélváltás.

<sup>74</sup> *Magyar őstehetség. A magyar őstehetségek kiállítási katalógusa*, 1935. június. Rend., bev. Bálint Jenő. [Budapest], [k. n.], 1935. 12.

<sup>75</sup> *Magyar őstehetségek kiállítás katalógusa* 1934. i. m. 14.

<sup>76</sup> *A Reggel*, 1934. augusztus 21. 4.

<sup>77</sup> Moldován 1987. i. m. 34.

<sup>78</sup> MTA BTK MI Adattár, C–I–005/714–716. Az árrés kiderül egyrészről az interjúkban közöltekéből, az árlista pedig megtalálható a katalógusban is. A Nemzeti Szalonnal kötött megállapodás szerint a Szalont kizárólag a jegybevétel egy bizonyos százaléka illette meg, az eladásokból nem részesedett.

sen berendezett palócszoba, és egy önálló, magántulajdonban lévő kerámiagyűjtemény is bemutatásra került.

A kiállítást József főherceg nyitotta meg, és Horthy Miklós is fölkereste. Meglehetősen sokan jöttek el megnézni,<sup>79</sup> október elejéig hosszabbították meg a nyitva tartását.

A katalógusból a festményekről keveset tudunk meg: elsősorban a rendezés, a gyűjtés körülményeiről értesülünk, illetve néhány „művészportrét”, szerkesztett interjút olvashatunk benne. Egy esszéisztikus kis szövegben Peterdi Gábor<sup>80</sup> egyértelműen a francia autodidaktákhoz köti a kiállítókat, Cézanne-nal, Gauguin-nel érvel, és hangsúlyozza: a „nagy tehetségeknek nincs szük-ségük iskolára.”<sup>81</sup>

A kiállításról a reflexiók mehökkentően összetettek voltak: a kibontakozó vitában több mint két tábor alakult ki, sőt, talán frontokról sem érdemes beszélni. Az egyik, a kiállítás koncepciójával egyetértő vélemény egyik képviselője Tamási Áron volt. Ő a *Budapesti Hírlap* a kiállításról szóló ankétjában közölte álláspontját,<sup>82</sup> amelyben „természetes megnyilvánulásnak” tekinti a paraszti alkotóöszönt, és hangsúlyozza, hogy „a nép várja az ő idejét”; azaz a benne szunnyadó képességek méltó elismerését, befogadását és intézményesedését. Tamási tehát megpróbált a frázismagyarkodáson túllépve egyfajta hitelesebb népiességet képviselni.

Kassák Lajos a *Nyugat*-ba írt cikkében közli az első részletesebb elemzést nem csak a kiállításról, hanem az egész mozgalomról általában. Itt kerülnek szóba először egyáltalán a képek: „Amit elmondtak a kiállításról, csupa általánosság, nincs benne a bemutatott anyag megbecsülése és a kritikus sem a producálókhoz, sem a nézőkhöz nem áll oda segítőtársnak. Azt írják »csupa kedély és optimizmus, amit látunk, mintha térdig színes vadvirágban járnánk« s aki beteszi a lábát a kiállítás helyiségébe, ezekkel a frázisokkal szemben az első pillantással látnia kell, hogy egy komor, örömeiben lefogott, szomorúságában majdnem gyámoltalan, színeiben szürke, formáiban szögletes, meglepően egyszerű világ tárul eléje. Több mint kétszáz kép lóg a falakon s közülük alig néhányon tűnnek föl a vibráló, eleven színek. A paraszt-festők, egyetlen kivétellel, mind letompított zöldes-kékes-barnás-szürkében dolgoznak. Annak a színpompának, amiről a kritikusok beszélnek, a nyomát sem találjuk.”<sup>83</sup> A képek szűkszavú, letisztult formaképzését Kassák a paraszti élet egyszerűségével és nyomorával magyarázza; e festészetet élesen elválasztja a népművészettől: „Ott a múlt földidézéséről, egy gazdag, nagyszerű tradíció ápolásáról, itt a közvetlen jelen megnyilvánulásáról, egyéni teremtő munkáról van szó.” A megváltozott életkörülmények – anyagi és kulturális értelemben egyaránt – megnyomorították a parasztságot, közvetlenségre kényszerítették, és ez a közvetlenség rokonítja őket – Kassák meglátása szerint – az avantgárral.

„Meg kell állapítani, hogy a kilenc paraszt-festő bármennyire iskolázatlanul nyúlt is az ecsethez és festékhez, nem csak külsőségeiben, hanem belső lényegében is sokkal közelebb áll a modern piktúrához, mint, mondjuk, Benczur akadémikus festészetéhez. Az mindegy, hogy valaki ezt most a paraszt-festők technikai bizonytalanságára, vagy más valaki általános iskolázatlanságukra vezeti vissza. Tény, hogy ezek a festők érzelmeik és gondolataik közvetlen kifeje-

<sup>79</sup> MTA BTK MI Adattár, C–I–005/714–716.

<sup>80</sup> A korban „csodagyereknek” számítót, ekkor csak 19 éves Peterdi Gábor (1915–2001) alighanem a kiállítás művészeti rangjának emelésére szolgált, Bálint talán fiatal kora miatt őt is egy „romlatlan tehetségnek” gondolta. Peterdi ekkor már Párizsban élt, tagja volt a Delaunay-házaspár kávéházi asztaltársaságának, személyes kapcsolatban állt többek közt Marc Chagallal, illetve Joan Miróval. Felbukkanására a katalógusban magyarázat lehet, hogy Bálint Jenő őt is „felfedezte” a napisajtónak, ld.: Bálint Jenő: Egy éve és három hónapja festek... *A Reggel*, 1930. augusztus 25. 6. Bálint valószínűleg bátyjától szerzett tudomást a fiatal grafikus létezéséről. Ld.: *Kortárs művészeti lexikon*. Szerk. Fitz Péter. Ill. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001. 137.

<sup>81</sup> *Magyar őstehetségek kiállítás katalógusa* 1934. i. m. 6.

<sup>82</sup> Tamási Áron: A magyar őstehetségek problémái. *Budapest Hírlap*, 1934. szeptember 16. 6.

<sup>83</sup> Kassák Lajos: Őstehetségek. *Nyugat*, 27. 1934. II.: 183.

zésére törekszenek és ez a törekvésük tudattalanul és akaratlanul is a modern törekvések közelébe sodorja őket. Minden új művészi kísérletezés a formalizmus ellen és a közvetlen, maradéknélkülibb kifejezés érdekében indult el. Ezért voltak visszatérések a négerplasztika, az orosz parasztművészet és általában a »primitívség« felé. Ma már nyilvánvaló, hogy ezek a kísérletek tévedésen alapultak, azért lett belőlük giccs és felületesség. Az egyetlen kubizmus eresztette gyökereit egészséges talajba, tárgyiassága egy hosszú tisztulási folyamaton át rendbe szedte korunk pikturájának alapelemeit. A kilenc paraszt-festő nem jutott el a kubizmusig (nem is juthatott el, hiszen az egy nagy kultúrfejlődés eredménye), de képeiken ott van az impresszionizmusnak, sőt Cézanne postimpresszionizmusának, Rippl-Rónai poentilizmusának és Matisse-nak [sic!], a kubizmus előkészítőjének rokoni jellegzetessége. Valószínű, hogy a kilenc közül legtöbbször egyetlen képet nem láttak az említett festőktől, de a korszellem azonos bennük s amennyiben a festészet formanyelvén kényszerülnek magukat kifejezni, bizonyos sajátosságokban találkozniuk kellett. A modernnek tudatosan a múltban keresték fejlődésük támpontjait, ezek az egyszerű parasztlak pedig, amennyiben kifejezésre tudták juttatni mondanivalóikat, alakulásukban a modern festészet kultiválóival találkoztak össze. Némi gondosabb vizsgálódás után a laikusnak is meg kell ezt állapítania.<sup>84</sup>

Kassák cikkében kizárja a kapcsolatot mindennemű városi szegénységgel: a proletárok nem rendelkeznek művészi készségekkel szerinte, mivel nyomorult helyzetükből, személyük „el-dologiasodásából” fakadóan csak gyűlölködni tudnak, míg a parasztság a természettel való közvetlen kapcsolatából fakadóan inkább képes a művészi alkotótevékenységre, még ha nincstelen zsellér is. A cikk a teljes elismerés kifejezésével zárul, mind a szervező, mind a résztvevők felé.

Kassák szövegében többször is utal a „kritikusokra”, akik e kiállítást bírálták. Az egyik nagyméretű bírálat Genthon István, aki könyvében elítéli a mozgalmat,<sup>85</sup> pusztán a tanulatlanosság dicsőítésének tartja. Véleménye szerint a parasztfestők sorsa meg van pecsételve, soha nem válhatnak hivatásos festővé, és Benedek Péterén kívül a többségnek semmi köze a „festészet-hez”.<sup>86</sup>

Németh László az egyetlen, aki megpróbál új kontextust teremteni, összhangban más népi-reformista kezdeményezéseivel.<sup>87</sup> Bírálja a teljes mozgalmat alapvetése miatt – utalva Lázár Miklós bevezetőjére a katalógusból –, és egyedül hangsúlyozza azt, ami az utókor számára szükségképpen nyilvánvaló: kirekesztő és elhatároló jellegét az egész őstehetség-mozgalomnak. Új alapra helyezi a problémát, amennyiben fölteszi a kérdést: „...mit tegyünk a népi tehetségért?” Véleménye szerint az őstehetségek azért „szaporodtak el”, mert az osztálytávolságok a korban csökkentek a feudalizmushoz, vagy akár a kiegyezéshez képest. Illetve ő az első magyar publicista, aki a tömegkultúra és a népművészet egyfajta erjedésének tulajdonítja a parasztfestők individualista művészetét.<sup>88</sup> Ugyanakkor a kiállításban elsősorban a „mutatvánnyá tétel” szándékát kárhoztatja, ezt a képaláírások alapján („Mári szolgáló”) állítja – Máriról egy bekezdés

<sup>84</sup> Uo., 184–185.

<sup>85</sup> Genthon az őstehetségek a sajtó által terjesztett „rendkívüliségét” abban látja, hogy művészetük „tökéletesen nélkülözvén a szükséges előtanulmányokat, nem azonosítható azzal a képzetrel, mely a műalkotásról közkeletűen kialakult.” Ld.: Genthon István: *Az új magyar festőművészet története*. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1935. 244.

<sup>86</sup> Ez a Gresham-kör nem hivatalos művészetről való elítélő véleményével cseng egybe. Bernáth Aurél szerint az autodidakták „se haladók, se maradiak, hanem kövek a kultúra útjában, melyekben csak botladozunk.” Az autodidakták „területen kívüliek”, akik nem viszonyulnak a kultúra fejlődéséhez, hiányzik belőlük a „feszítő öntudat” és az aktualitás. Ld.: Bernáth Aurél: *Az autodidakta festészetéről* (1947). In: Bernáth Aurél: *A múzsa udvarában*. Budapest, Corvina, 1962. 145.

<sup>87</sup> 1934 augusztusában már megjelent a *Válasz* első két száma, a Debreceni Káté már széles körben ismert volt. Ld.: Borbándi Gyula: *A népi mozgalom története*. New York, Püski, 1989. 155–168.

<sup>88</sup> Ami majd sajátosan egybecseng a 20. század második felének tudományos álláspontjával. Ld.: Bánszky 1997. i. m. 4–5.

az egyik bemutatócikkben, a katalógusban is fellelhető<sup>89</sup> –, illetve abban látja, hogy a kiállítókat a tárlaton és a katalógusban egyaránt személyükben kívánja egyfajta szimbólumként interpretálni, például kézírásukat (hálálkodó levelek, ars poeticák stb.) is facsimile közli.<sup>90</sup>

„A nép, ha teheti, nem akar nép maradni.” – írja Németh, és határozottan síkra száll annak érdekében, hogy ne ebben a formában kerüljenek a nyilvánosság elé a műalkotások, illetve a művészeknek legyen lehetőségük művészetként interpretálni munkásságukat.

Farkas Zoltán a *Nyugat* következő számában Kassáknak is válaszol. Ő az első, aki nyilvánosan is leválasztja az anyagról Nagy Balogh János és Nagy István festményeit, és mind az „őstehetség” terminust, mind a körülötte kialakult lelkesedést analízis alá veti.

Az elemzés végkövetkeztetése, hogy ha elvonatkoztatunk az alkotók származásától, akkor az anyag meglehetősen vegyes, és hogy tévedés lenne a kiállítókat „egy-egy Munkácsyként” ünnepelni, vagy azt állítani róluk, hogy „velük tíz magyar Rousseau vonult fel, hogy kiállításuk a megcsonkított Magyarország egyik legjelentősebb kultúrhistoriai eseménye.”<sup>91</sup> A szöveg így folytatódik: „Mert én nemcsak Benedek Pétert, Oravecz Imrét, Nyergesi Istvánt, Győry Eleket látom magam előtt, hanem a mai magyar művészet egészét, amelynek olyan valóban kiemelkedő új formateremtő egyéniségei vannak, mint Bernáth Aurél, Szőnyi István, Berény Róbert, Medgyessy Ferenc, Egry József stb. és jól tudom azt, hogy az a közönség, mely ma, a demokrácia korában annyira lelkesedik az alulróljöttéért, egész nyugodtan éhenhalni hagyta Derkovits Gyulát, aki proletárnak született és igazán nagy, újszerű művész volt, de talán éppen ezért kellett éhenhalnia.”<sup>92</sup>

A „művészi teremtő erő hiányával” jellemzi a kiállítók nagy részét, a népművészeti vonatkozást pedig azért tartja szenzációhajhásznak, „mert régóta ismerem és tudom, hogy nemcsak a közönség ismeri jól, hanem az irodalom és tudomány bőségesen foglalkozott vele.”<sup>93</sup>

Az utolsó hozzászólás csak 1935 februárjában jelenik meg Tersánszky Józsi Jenő tollából.<sup>94</sup> Ebben már kevesebbet ír és kevesebbet vállal, mint az előző év publicisztikáinak szerzői, ugyanakkor védelmébe veszi a tárlatot. Csak a művek frissességét emeli ki – minden konkrétum említése nélkül –, és hangsúlyozza népi eredetükből származó hiteles magyarságukat. Fontos változás az attitűdben, hogy ha pozitíve is, de Tersánszky határozottan elválasztja az „őstehetségeket” a „képzőművészeti termeléstől”.

„Kár volna azzal vesződni, hogy ezt a kiállítást úgy próbáljuk behelyezni a magyar képzőművészet ezidei termésébe, mint amely semmivel sem marad mögötte a »kultúrkiállításoknak«. Hiszen úgy gondolom, hogy művészi produktumnál teljesen másodrendű az ok és mód, amivel megteremtődik. A kész mű hatása az egyedül fontos.” – írja, és ezzel sejteti, hogy színvonalát tekintve nem lehet egy kalap alá venni a „hivatalos” művészettel. Sőt, pontosan a művészet vegyes színvonalából fakadó fárasztó mivoltára „gyógyszer” egy ilyen tárlat.

<sup>89</sup> [Bálint Jenő]: Mári az őstehetségek egyetlen nő-művésze. *Magyar őstehetségek kiállítás katalógusa* 1934. i. m. 9. Az illető „Mári” Tornyai János festő szolgáloja, nem Bálint Jenő felfedezettje. Tornyai már 1911-es művészházbeli retrospektív tárlatán egy termet átengedett neki, és intenzív munkát fejtett ki 1912-től, hogy egykori szolgáloját a művészettörténetbe beemelje. Bővebben ld.: Tóth Károly: Rippel-Rónai József és Tornyai János 1913-as levélváltása. „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza” *Írások Timár Árpád tiszteletére*. Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegi György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. 203–214. Egy másik kiállító, Nyergesi János Kernstok Károly ecsetmosója volt. Ld.: *Magyar Őstehetség* 1935. i. m. 11.

<sup>90</sup> Ahogy ezt már az 1928-as Benedek-monográfiában is alkalmazta Bálint.

<sup>91</sup> Lázár Miklós: *Magyar őstehetségek. Magyar őstehetségek kiállítás katalógusa* 1934. i. m. 1.

<sup>92</sup> Farkas Zoltán: Epilógus a Magyar őstehetségek kiállításához. *Nyugat*, 27. 1934. II.: 284–285.

<sup>93</sup> Uo.

<sup>94</sup> Tersánszky 1935. i. m. 136.

Bálint Jenő és mozgalma a képzőművészeti íróktól a harmincas években már eltávolodott, ekkor már nem támogatják elképzelését. Így Bálint – újságírói karrierje miatt is – a közélet felé orientálódik; s óhatatlanul túlnyomórészt az irodalmárok lesznek azok (az egy Farkas Zoltán kivételével), akik a témának hosszabb cikkeket szentelnek. Szövegeik interpretációja során jól felfejthető a népi és az urbánus ideológia, melynek vitájától a képzőművészeti színtér szereplői távol maradtak. Bálint Jenő népművészettel kapcsolatos attitűdjét csak Farkas bírálja, a többi csak viszonyul hozzá. Pedig különösen fontos, hogy Bálint Jenő számára e művészek népművészek is voltak, illetve annak a Malonyay-féle posztromantikus „vadember”-képnek feleltek meg, akiknek – vélt vagy valós – ösztönössége mindenképp hitelesíti számára a munkáikat, pontosan ezáltal válnak művészetté.

Ehhez az értelmiség nem volt partner, és a politika is csak ideig-óráig segítette Bálint Jenő mozgalmanak érvényesülését.

Bálint Jenő szóbeli megállapodást köt a Nemzeti Szalonnal egy 1935-ös kiállításra, melyet júniusban rendeznek meg. A kiállítás katalógusa,<sup>95</sup> bár szintén újságformátumú, már nem viseli magán „A Reggel” fejlécét, nyitócikke akár megnyitászöveg is lehetett. Ez Bálint Jenő tollából származik, akár a többi cikk is, ahogyan az írások alatti monogramból következtethető. Az említett „vezércikk” ideológiai alapvetésként is felfogható, a többi pedig egyes művészeket mutat be szerkesztett interjú formájában. „Egy kisdarab telken, egy kisdarab szintiszta magyar birodalmat alapítottak úri kőpaloták között, a nyárba szökkent Erzsébet téren...” – az írás nyitógondolata a nincstelen, nehéz sorsú „magyarok” birodalomalapításának képével a már megismert eszméiséget, a kulturális feltámadást tematizálja, azonban immár közvetlen aktuálpolitikai utalások nélkül. Nincs nyoma a katalógusban közéleti szereplő támogatásának sem. Még inkább megdöbbentő a tavalyi vita után a rendezvényt környező csend is. Az említett *Nyugat*-beli Tersánszky-cikken kívül hosszabb lélegzetű írást nem leltem a tárlatról.

Bálint újabb művészeket is bemutat a már ismertek mellett, ugyanakkor eltűnnek a mozgalmon kívüli szereplők. A címlapra kerülő Mogyoróssy György 68 éves pásztor, vagy Futó Ferenc távirász új „szerzemények”. Ez utóbbi a katalógus „Az őstehetségek kiállításán jöttem rá, hogy szobrász vagyok...” című cikke szerint az 1934-es kiállítás után kereste föl Bálint Jenőt festményeivel, melyekkel szemben a szervező minőségi kifogásokat támasztott, ám Futó nem csüggedt, és néhány hónappal később szobrokkal jött Bálinthoz, amikkel már elégedett volt. Így Bálint szakított a földműves-kisiparosság kizárólagosságával, mely a cikk tanúsága szerint a műveken is meglátszott, ugyanis Futó a gyermekkori falusi élményei mellett a „városi proletárság” témájában alkotott.<sup>96</sup> Újabb „Henri Rousseau”-ként e tárlaton bukkan fel a később a művésztörténetírás-által mindvégig a „naiv” kategóriában tárgyalt Süli András is,<sup>97</sup> akinek festészete már csak 1945 után tudott ismertséghez jutni.<sup>98</sup>

Ugyanebben az évben Szegeden, 1938-ban Újvidéken rendeztek őstehetség-kiállítást, a főváros reprezentatív helyszínein a korszakban többet nem.

„Festőművészként” egyetlen alakra, az első felfedezettre gondolnak a kortársak. Benedek Péterről ír az 1935-ös, Éber László által szerkesztett *Művészeti lexikon*: „Munkáiban az etnográfiai és pszichológiai érdekességeken kívül sokszor megragadó artistikus tartalom van, [...] fellépésével keltett reményeket teljes mértékben valóra váltania.”<sup>99</sup>

<sup>95</sup> *Magyar őstehetség* 1935. i. m.

<sup>96</sup> b. j. [Bálint Jenő]: Futó Ferenc – Az őstehetségek kiállításán jöttem rá, hogy szobrász vagyok... *Magyar őstehetség* 1935. i. m. 8.

<sup>97</sup> Uo., 10.

<sup>98</sup> Süli Andrásról ld.: Moldován 1987. i. m. 69.

<sup>99</sup> *Művészeti lexikon*. 2. bőv. és átdolg. kiad. Szerk. Éber László, Gombosi György. Budapest, Győző Andor, 1935. I.: 96.

## Napszámos őstehetségek

Az „őstehetség-kutatás” ennek ellenére kiváló megélhetési forrás lett a harmincas évek második felére. A *Pesti Napló* egy cikkében<sup>100</sup> leírják a tipikus procedúrát: egy „doktor úr” a falura látogat, ahol a rajzolni tudó embereket keresi. Mivel minden faluban vannak ilyen „különcök”, rendre „fog magának” néhányat, ezeket Pestre hozza, „éhbérért dolgoztatja őket udvari kis szobákban”. A legtöbb kudarcra ítélt figura büszkeségében azonban már nem tér vissza szülőhelyére. Bálint Jenőt „ősatyjaként” említve a mozgalomnak, kiemeli a szimpla „őstehetség-kufárok” közül: „akik nála befutnak, többé-kevésbé árat tudnak kapni képeikért.” Ennél többet azonban egyikük sem ér el a cikk tanúsága szerint.

Laczkó Géza *Az őstehetség* című regényében<sup>101</sup> mutatja be e tragikus életutat. Könyvében e mozgalom mint a magyar paraszt felemelkedésének elbukott kísérlete kerül terítékre, melynek oka az értelmiség közönye és paternalizmusa, amely így a segítség helyett még mélyebb szellemi izolációba taszítja a felemelni vágyott parasztságot.

## Összefoglalás

A nyugat-európai naiv művészetnek mint irányzatnak hangsúlyozottan eredője Henri Rousseau festészete. Nem is közvetlenül művészete, sokkal inkább az a kapcsolat, ami közte és Picasso társasága, vagyis inkább a tizes évek avantgárdja között született. (A formabontó, az előző generációkkal szembenelő „fiataloknál” egyébként nem volt ritkaság az efajta ősképkérés. Az idős Rudolf Alt is tagja volt a bécsi Szecesszióknak, ahogy Rousseau-nak rendeztek bensőséges születésnap ünnepséget a *Bateau-Lavoir*ban.) Rousseau művészete és az avantgárd ősképkérése, illetve spontaneitásba, vagy primitívbe vetett hite volt az *együttesen*, ami ezt a képalkotást egyáltalán kanonizálhatóvá tette a kortárs kritika, illetve a művészettörténet-tudomány számára.

Magyarországon a Kassák-kör – mint talán az egyetlen, ami az intézményes művészeti élettel (politikával, társadalommal stb.) szembehelyezkedett –, nem vált annyira erőssé rövid időn belül – eltekintve a Tanácsköztársaság rövid regnálásának kezdeti korszakától –, hogy képes legyen „külsősöket” elhelyezni a kánonban. Kísérletük csak arra volt elegendő, hogy pársoros megjegyzés maradjon róla Lyka Károlytól.<sup>102</sup>

A másik út – a népművészet – úgy, mint Közép-Európa összes, identitását fenyegetve érző államánál – inkább nyitva állt. Ez az interpretáció azonban inkább politikai eszközként közelített a művészethez, és ezért evidens módon a szakmai kvalitás, a szelekció lényegtelen maradt, és magával az intézményes képzőművészettel való viszony sem volt képes rendeződni. Nem véletlen, hogy az anyagilag és institutionálisan kialakulatlan és bizonytalan huszas évek képzőművészeti életében volt az egész jelenség valamelyest is autonóm művészeti téma. Utána visszasüllyedt a politikai eszköztárba, a képzőművészek pedig nem foglalkoztak vele.

Maga a néprajz is már politikai felhanggal vizsgálta; és amikor a tudomány kezdett megsabadulni politikai béklyóitól, úgy a „művészetjellegének” hangsúlyozásától is eltekintett.

Kétségtelen, hogy műtárgyvételek voltak; azonban látható, hogy ezek teljesen más csatornákon zajlottak, mint akár az ekkor kissé konzervatívnak számító képzőművészet (Fränkel József), vagy a valamelyest formabontóbb irány (Tamás Galéria). Így ez megmaradt Bálint Jenő „felségterületének”.

<sup>100</sup> György László: Őstehetségek sanyarú sorsa a nagyvárosban. *Pesti Napló*, 1937. július 18. 34.

<sup>101</sup> Laczkó Géza: *Az őstehetség*. Budapest, Athenaeum, [1944].

<sup>102</sup> A már említett Bohacsek Ede-bemutatókozásra gondolok.

Benedek Péter tárlatait (és a két gyűjteményes kiállítást) leszámítva a két világháború között reprezentatív helyszínen nem rendeztek e művészeknek tárlatot. És Benedek Péter reputációja a korszak végére súlyosan lecsökkent az idézett szövegek tanúsága szerint.

Az „őstehetség-mozgalom” Németh László által fölfedezett szalmaláng-jellegére talán Bálint Jenő is ráébredhetett a harmincas években; azonban semmit nem tett már annak érdekében, hogy megpróbálja a jelenség társadalmi pozícióján változtatni: 1945-ben bekövetkező haláláig nagy valószínűséggel kizárólag e képek értékesítésével foglalkozott. Süli András, az egyik „őstehetség” tanúsága szerint ő a háború végéig folyamatosan juttatott el hozzá „több mint száz” képet; ezeket Bálint Jenő csaknem bizonyosan eladta, anélkül, hogy a festőt erről értesítette volna. E képek lelőhelyei és tulajdonosai jelenleg ismeretlenek.

E példát pusztán csak azért hoztam, hogy látható legyen, Bálintot élete utolsó tíz évében már a legkevésbé sem motiválta e művészek társadalmi pozíciójának megváltoztatása.<sup>103</sup>

Összefoglalva tehát, a mozgalom, mint képzőművészeti jelenség társadalmi gyökértelensége folytán egy átpolitizált kulturális impulzus volt csupán, amely ideológiájában ugyan rokonítható a népi írók csoportjával, azonban nem volt képes viszonyulni a kor hazai művészeti életéhez; így az intézményektől független, a politikának kiszolgáltatott csoport maradt, mely a korszak végére szétforgácsolódott, a II. világháború idejére a perifériára szorult.

György Jerovetz:

### Reception of the Movement to Discover Innate Hungarian Talent between the Two World Wars.

This essay attempts to further a definition of the concept of naive art by surveying interpretations of this phenomenon between the two World Wars. I search for the roots of the movement to find manifestations of innate talent in the conceptions of folk art of Dezső Malonyai and offer a political and aesthetic interpretation of it from this perspective. The essay reconstructs the biography and the views regarding the visual arts of the leading figure of the movement, Jenő Bálint, on the basis of exhibitions organized by him and the texts written in connection with these events. I put particular emphasis on Bálint's first "discovery": Péter Benedek, whose peasant origin in many respects played a more significant role than his works in the formation of his artistic identity, although he was not the first painter in the artistic life of the period to have had no formal training. I survey reviews that were published in connection with the exhibitions of Benedek (and Bálint) and give an outline of the Innate Hungarian Talent exhibition of 1934 (arguably the culminating point of the movement), as well as a summary of the stances that were taken in the debates that emerged in connection with the exhibition. Lastly, I touch on the waning of the movement and its increasing vapidness towards the end of the 1930s.

<sup>103</sup> Moldován 1987. i. m. 113.

Prohászka Péter

# Ami a bécsi gyűjteményekben maradt I.

*Adatok a Monarchia közös vagyonáról folyó  
osztrák–magyar tárgyalásokhoz<sup>1</sup>*

A nagyszentmiklósi avar arany edényeknek a Magyar Nemzeti Múzeumban 2002-ben történt bemutatása során mind a látogatók, mind pedig sajtó részéről többször merült fel azon kérdés: Miért nem egy hazai országos múzeum gyűjteményében találhatóak a népvándorlaskor eme kiemelkedő jelentőségű művészeti alkotásai? És rögtön tegyük hozzá, hogy nem csupán a nagyszentmiklósi lelet az egyedüli ebben a tekintetben, mivel a Magyar Királyság területéről az antik és középkori művészet számos fontos és kiemelkedő alkotása, valamint régészeti lelet gazdagítja a bécsi császári és királyi Érem- és Régiségtár, a mai Kunsthistorisches Museum gyűjteményeit.<sup>2</sup> A császári és királyi Érem- és Régiségtár a 18. század utolsó harmadától kezdve folyamatosan gyarapodott a Monarchia területén előkerült numizmatikai és régészeti leletekkel, melyeknek köszönhetően Európa egyik legjelentősebb gyűjteményévé vált.<sup>3</sup> Természetesen a hivatali eljárások során összegyűjtött tárgyakra is vonatkoztak törvények, rendeletek, melyek alapján az érték egyharmada a találót, egyharmada a földbirtokost és egyharmad a kincstárat illette, mely összegeket azonban az adott birodalomrész kamarai szervei fizették ki.<sup>4</sup> A Monarchia felbomlásáig ugyan néhány esetben felvetődött a Magyarországról származó kincsek és egyéb kulturális javak hazaszállításának igénye, azonban ezen óhaj politikai útra nem terelődött, mivel a két állam viszonyában nem akartak ezzel problémákat okozni, továbbá a császári és királyi gyűjteményekhez a Monarchia kutatói egyaránt hozzáfértek, tanulmányozhatták és közölhették az itt őrzött tárgyakat.

1918 ősze azonban változást hozott ebben a tekintetben is. A Monarchia felbomlása, a közel négy száz éves közös történelemnek és államiságnak is véget vetett. Az utolsó Habsburg uralkodó távozásával a császári és királyi gyűjtemények tekintetében is változás állt be, mivel ezeket mind Ausztria, mind pedig Magyarország a közös örökségnek tartotta.<sup>5</sup> A helyzetet tovább súlyosbította, hogy a Monarchia területén osztozó egyéb utódállamok szintén igényekkel léptek fel ezen örökséggel kapcsolatban. Magyarország már 1918 novemberében lépéseket tett a bécsi közös levéltárakhoz és muzeális gyűjteményekhez fűződő magyar jogok érvényesítése ügyében.<sup>6</sup> Sőt több

<sup>1</sup> Itt szeretném megköszönni Dr. Fazekas Istvánnak (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien), Dr. Ress Imrének (MTA BTK Történettudományi Intézet, Budapest) és Bardoly Istvánnak (Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Budapest) a kutatásaimhoz nyújtott segítséget. A bécsi levéltárakban folytatott kutatásaimat a Collegium Hungaricum Ösztöndíj támogatása tette lehetővé.

<sup>2</sup> Ld. erről részletesen: Prohászka Péter: Egy aranyban gazdag évtized. *Limes*, 19, 2006, 1. 9–20.

<sup>3</sup> A gyűjtemények kialakulását részletesen mutatja be: Alphons Lhotsky: Die Geschichte der Sammlungen. *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes* II. Hrsg. Fritz Dworschak. Wien, Verlag Ferdinand Berger, 1945.

<sup>4</sup> Prohászka Péter: A nagyszentmiklósi kincs megtalálásának és a bécsi Császári és Királyi Régiségtárba kerülésének története. *Az avarok aránya. A nagyszentmiklósi kincs* Szerk. Garam Éva. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum – Helikon Kiadó, 47–49.

<sup>5</sup> A közös örökségről összefoglalóan: Szávai Ferenc: *A kettős Monarchia öröksége*. Szekszárd, IPF-Kv., 2000.

<sup>6</sup> A levéltári anyagra vonatkozóan: *A Monarchia levéltári öröksége. A Badeni egyezmény létrejötte (1918–1926)*. Szerk. Ress Imre. (Budapest, Magyar Országos Levéltár, 2008. XXVII–XXXI).

tanulmány és könyv is felhívta a politika és a nagyközönség figyelmét a közös múlt ezen sajátos és kétségkívül igen gazdag emlékéanyagára.<sup>7</sup> A bécsi kormányzattal folyó tárgyalásokat, valamint az ausztriai kutatásokat azonban az 1919. év eseményei sok szempontból hátráltatták, visszavetették. Pedig a bécsi levéltárakban, könyvtárakban és múzeumokban őrzött magyar vonatkozású és eredetű anyag feltárására és jegyzékbe foglalására már 1918-ban külön bizottságot hoztak létre. Jelentős változást hoztak azonban a Párizs környéki békék, mivel míg Ausztriát az 1919. szeptember 10-én megkötött Saint Germain-i, addig Magyarországot az 1920. június 4-én aláírt trianoni békeszerződés kötelezte arra, hogy a levéltári, könyvtári és múzeumi javak esetében „barátságos” megállapodásra törekedjen az utódállamokkal és egymással. Magyarországra vonatkozóan ezt a békeszerződés 177. cikkelyébe foglalták. A békeszerződések ratifikálása következtében az osztrák és a magyar fél tárgyalóbizottságot hozott létre, melyek feladata a közös vagyon likvidálása volt. E bizottság munkáját különféle albizottságok támogatták, melyek az egyes részterületekre vonatkozó igényekkel kapcsolatban segítettek a tárgyalókat. Külön albizottság foglalkozott a levéltári, illetve a múzeumi és könyvtári anyaggal. A bécsi likvidációs tárgyalások előkészítésére kiküldött magyar múzeumi és könyvtári bizottság tagjai között a kor kiváló múzeumi szakemberei és kutatói egyaránt megtalálhatóak. Többek között a kiváló művészettörténész Petrovics Elek, a Szépművészeti Múzeum főigazgatója, a művelődéstörténész Varjú Elemér, a numizmatikus Harsányi Pál, valamint a művészettörténész Gerevich Tibor.<sup>8</sup> 1920 és 1923 között a magyar kutatók többször keresték fel az udvari gyűjteményeket és kezdték meg az ott található magyar vonatkozású anyagok feltárását, felvételét.<sup>9</sup> Az ekkor készült levéltári, könyvtári és múzeumi jegyzékek eddig ismeretlen és kiaknázatlan forrásai a régészetnek, művészettörténetnek és történelemnek. A közel hároméves kutatómunka eredményeképpen 1923 nyarára sikerült összeállítani a magyar vonatkozású anyag jegyzékeit, melyeket az év folyamán több részletben az osztrák félnek átadtak.<sup>10</sup> 1923. november végére a magyar követeléseket tartalmazó listák a bécsi bizottságok rendelkezésére álltak.<sup>11</sup>

A bécsi levéltári kutatások során a különféle minisztériumok iratanyagának átnézésekor előkerült a magyar követelések néhány jegyzéke, melyek közül ebben a tanulmányban a Kunsthistorisches Museumban található és a Magyar Királyság területéről a gyűjteménybe jutott antik művészeti alkotásokat és régészeti leleteket tartalmazó jegyzéket szeretnénk közreadni, amely nagy segítséget jelent a kutatók számára. Az emlékéanyag jelentőségét csak növeli, hogy az itt felsorolásra került több száz tárgyból végül egyetlen egy sem jutott Magyarországnak! A Magyar Királyság és az Osztrák Köztársaság között a múzeumi és könyvtári állományok tárgyában 1932. november 27-én kötött velencei egyezmény II. mellékletében, az átadásra kerülő múzeumi tárgyak között egyetlen darab sem található.<sup>12</sup> Ennek okát egyrészt az osztrák fél merev, elutasító magatartásában, másrészt a magyar fél elhibázott tárgyalási stratégiájában kereshetjük.

Az osztrák tárgyaló fél ugyanis ragaszkodott a területiség elvéhez és a szellemi tulajdon meglehetősen ködös kifejezéséhez.<sup>13</sup> Így azon leleteket és egyéb kulturális javakat, melyek az elcsatolt területekről származnak, kizárta a tárgyalásokról, utalva arra, hogy ezek ügyében az utód-

<sup>7</sup> Ld.: pl. Siklóssy László: *Műkincseink vándorútja Bécsbe*. Budapest, Táltos, 1919.

<sup>8</sup> Budapest, Magyar Országos Levéltár [továbbiakban: MOL], K 726 3. cs. 637. akta. A bizottság tagjainak listája.

<sup>9</sup> MOL, K 726 2. cs. 430. akta. vö.: a régészeti Nopcsa báró.

<sup>10</sup> MOL, K 726 4. cs. 150. akta.

<sup>11</sup> Wien, *Haus-, Hof- und Staatsarchiv* [továbbiakban: HHStA], AVA Ministerium für Unterricht Kt. 3089 (Fasc. 15) 1134/24. vö.: Petrovics Elek beszámolója az 1923. október 24-i ülésről: MOL, K 726 3. cs. 675. akta.

<sup>12</sup> Ld. pl.: HHStA, AVA Neues politisches Archiv Kt. 388. – vö.: Szávai Ferenc: *Az Osztrák–Magyar Monarchia közös vagyona*. Pécs, Pro Pannonia, 1999. 288–290.

<sup>13</sup> MOL, K 726 4. cs. 251. akta.

államokkal törekszik majd megállapodásra. Ugyanakkor az utódállamokkal folytatott tárgyalások során a magyar szellemi tulajdont hozta fel azok követeléseivel szemben.<sup>14</sup> Az osztrákok igen ügyesen játszották ki mind a magyar, mind pedig az utódállamok tárgyalóit egymás ellen, így óvva meg a gyűjtemények szerves egységét.<sup>15</sup> Így többek között a területi elvre történő hivatkozás olvasható a magyar követelések antik és régészeti emlékeire adott válaszban is.<sup>16</sup> Másrészt arra hivatkoztak, hogy a gyűjtemények nemzetközi jellegét bontaná meg és okozna benne károkat, ha a kért leleteket kiadnák Magyarországnak.<sup>17</sup> Egyes esetekben azonban felvetődött annak lehetősége, hogy megfelelő ellentételezés fejében átadásra kerüljenek bizonyos leletek.

A magyar albizottság 1924. március 4-i ülése foglalkozott az osztrák válasszal, amely, mint arra a bizottság jelentésében utal:<sup>18</sup> „A több részletben átadott jegyzékre az osztrákoktól január végén megérkezett a válasz, mely úgyszólván a teljes visszautasító álláspontján van s kizár a közös gyűjteményekből való minden lényegesebb részesedést.” Petrovics Elek ezt látva kénytelen felvetni „hogy az osztrákok merev elutasító álláspontja mellett lehet-e, illetve érdemes-e a részletek tárgyalásába belemennünk.”<sup>19</sup> Sajnos a magyar delegáció ezt követően egy teljesen téves stratégia mentén folytatja a tárgyalásokat, amely stratégia Varjú Elemértől, a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárának, majd Történeti Osztályának a vezetőjétől származott.<sup>20</sup> Varjú álláspontja az antik emlékek és őskori régiségek tárgyában a következő volt: „E két rész feldolgozása sajnálatos módon kivételként az arra illetékes Nemzeti Múzeum kezéből s a Szépművészeti Múzeumba utaltatott át, amely kellő tapasztalással bíró szakemberrel nem rendelkezik [...] A szóbeli megbeszéléseknél vallott álláspontomat ezúttal is ajánlom elfogadásra. Ez pedig abból áll: ne követeljük a sok apró-cseprő tárgyak tömegét, amelyek kiadása a bécsi gyűjteményeket kétségkívül tönkretenné, hanem szorítkozzunk néhány olyan nagy leletre, amelyeket a megszerzés módja folytán siker reményével lehet követelnünk.” A bizottság és tárgyalási delegáció ezt követően Varjú álláspontját fogadhatta el, mivel a követelésektől elállva, a Bocskay korona mellett mindössze a nagyszentmiklósi kincsleletre tartott igényt. Mely kérést az osztrák fél egyrészt a területi elv alapján, másrészt a román igények többszöri felhozatalával utasította el.<sup>21</sup> A közel tíz évig tartó tárgyalásokat lezáró velencei egyezményben a múzeumi tárgyak között így egyetlen emléke sem található az antik művészetnek, sem pedig az őskori régészetnek.

## Melléklet

A közreadásra kerülő jegyzéket a magyar kutatók állították össze, melyben Varjú mellett több más magyar régész és történész (mint például Harsányi Pál, Csányi Károly) működött közre. A táblázatban az emlékek leltári száma, rövid leírása és előkerülési helye szerepel. Fel van még tüntetve, ha esetleg vásárlás vagy csere során jutott a császári és királyi Érem- és Régiségtárba. Sok esetben történik hivatkozás Sacken Kenner katalógusára és annak számaira.<sup>22</sup> A jegyzék elején kurzívan

<sup>14</sup> Aphons Lhotsky: Die Verteidigung der Wiener Sammlungen kultur- und naturhistorischer Denkmäler durch die Erste Republik. *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, 63. 1955. 614–649.

<sup>15</sup> HHStA, AVA Ministerium für Unterricht Kt. 3089 (Fasc. 15) 6458/23.

<sup>16</sup> HHStA, AVA Ministerium für Unterricht Kt. 3089 (Fasc. 15) 1134/24.

<sup>17</sup> HHStA, AVA Ministerium für Unterricht Kt. 3089 (Fasc. 15) 1134/24.

<sup>18</sup> MOL, K 726 4. cs. 150. akta.

<sup>19</sup> MOL, K 726 4. cs. 150. akta.

<sup>20</sup> Mihoková Mária – Baják László: Varjú Elemér. *Magyar múzeumi arcképcsarnok*. Főszerk. Bodó Sándor, Viga Gyula. Budapest, Tarsoly K., 2002. 925–926. Varjú negatív hozzáállása a középkor előtti korszakok emlékéanyagához: ld. uo. 925.

<sup>21</sup> Szávai 1999. i. m. 168–169.

<sup>22</sup> Eduard von Sacken – Friedrich von Kenner: *Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinetes*. Wien, Braumüller, 1866.

jelölt rövidítések és feloldásuk az osztrák fél részéről történtek. A leleteknél ugyanis feltüntették, hogy a lelőhelyük a békeszerződés után melyik ország területén található.

ad 1134/24<sup>23</sup>

### Ungarische Forderungen

Überreicht 28. Nov. 1923.

Provenienzen

U = Ungarn

Č = Cesko-Slovakien

R = Rumänien

S = Jugoslavien

Oe = Oesterreich

	Antikensammlung		
Soß Nr. 1	Inv.: Ant. Sculpt. Nr. 105: Saeule, oberer Teil des Schaftes, mit Kannelüre. Sandstein. Dienstsiege II	Aus Szöny, Ungarn.	U
2	Inv.: Ant. Sculpt. Nr. 100: Gruppe. Jupiter Dolich. Auf dem Stiere; auf dem Postamente mithräen vierzeilige Inschrift /I. O. M. Dol bis VOT LL POS./ Marmor. Aus Zlankemen.		S
3	Inv.: Ant. Sculpt. Nr. 48: Statuette Herkules mit Telephos, Marmor. Mehadia. X 69		R
4	Inv.: Ant. Sculpt. Nr. 46: Statuette. Herkules stehend und ruhend. Marmor. Aus Mehadia X 70		R
5	Inv.: Ant. Sculpt. Nr. 99: /Sacken-Kenner S. 33, Nr. 101c/. Depot	Apotheosierter Herkules, in der Linken die Aepfel der Hesperiden, zu seinen Füßen ein Stierkopf. Die rechte fehlt, über der linken Schulter die Lowenhaut. Derbe Handwerksarbeit. Aus Ungarn.	U?
6	Nachtrag 1877. Nr. 1 /I. 364/: Saal IX, X, 125	Hercules mit dem nemesischen Löwen. Kleines Marmorbildwerk. – Für 15 Fl.Voetter. Aus Ószöny.	U
7	Nachtrag 1883. Nr. 152 /I. 595/: Lap. 34	Lararium in Form eines kleinsaeuligen Tempels mit Gewinden und im Innern mit einer Muschel verziert. Spuren roter Farbe. Sandstein. Tausch mit Voetter. Aus Brigetio.	U
8	Acquis. Jour. 1896. Nr. 7 /Sck. 736/ Vorhaus	Sonnenuhr h/O. 31/ x 0.46, an den Schmalseiten je 2, an der Rückseite 5 Amphoren zwischen Saeulen. Aus Siebenbürgen.	R

<sup>23</sup> HHStA, AVA Ministerium für Unterricht Kt. 3089 (Fasc. 15) 1134/24.

INSCHRIFTLICHE DENKMALE		
9	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 31: Grosser Grabstein, oben drei Büsten; dann 10 Zeilen Lap. 111 Inschrift: Val. Ursinus Dulcimavus. .... Sandstein. – Aus Ószőny. Tausch mit Herrn Turnau 1873.	U?
10	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 32: Grosser Grabstein, oben vier Büsten, dann 6 Zeilen. Lap. 116 Inschrift: Aureliae Victorinae. .... Aus Ószőny.	U
11	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 94: Sarkophag aus Siebenbürgen. Sandstein. Vorhalle	U
12	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 105: Grabstein mit 10 Zeilen: D M / et memoriore ..... Lap. 114 dis parentibus carissimis f. .... Aus Ószőny – Tausch mit Oberst von Turnau.	U
13	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 106: Grabstein aus Sandstein. Im Giebel ein Kranz; unter Lap 115 vier Zeilen Inschrift: QANTO. .... CL.FIMVS. Aus Ószőny.	U
14	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 107: Grabstein mit 5 Zeilen: C. VENDONIC ... bis Lap 112 SECVNDO; I. an der Seite schreitender Mann mit Palme. Sandstein. – Aus Ószőny.	U
15	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 108: Grabstein mit 6 Zeilen: ET MEMORIAE C. PETRONI Lap 113 MVNDINI ... AVONCVLO F. C. – Sandstein. Aus Ószőny.	U
16	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 109: Meilenstein. Sehr abgestossen. Sandstein. Aus Ószőny Lap 123	U
17	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 115: Meilenstein aus Bataszék von Sept. Severus. 17 Z. aus d. Lap. 122 J. 199. Aus dem Teresianum. – Kalkstein Ad Inv. 115/ Sacken-Kenner: I. S. 102: „Gefunden bei Bátaszék in Ungarn. 1770 in das k. k. Theresianum gebracht und von diesem an das k.k. Münz- und Antikenkabinet abgetreten.“	U
18	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 118: Gelübtstein für Kaiser Sept. Severus. Aus Zalathna. – Lap. 121 Kalkstein.	U
19	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 170: Fragment eines Militaerdiplomes des K. Antonius Pius Mil. Dipl. 11 für Inv. Britto. 15 Zeilen: ... Et riginti diversis ... bis Divi Aug. ad Minervam. – Innen 20 Zeilen ... ian f. Divi Trajanus bis. ... Gulis. Aus Peregova in Ungarn, bei Mehadia.	R
20	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 171: Haelfte eines Militaerdiplomes des Kaisers Antonius Mil. Dipl. 9 Pius für einen Soldaten der Flotte in Misenum. Aus Tarján bei Gran. 1778.	U
21	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 175: Militaerdiplome des Kaisers Antoninus Pius für Ursilio Mil. Dipl. 10 Brusturo... Öskű 1785. Ad Inv. 175 /Kuzsinszky: Balaton Archaeológiája/ Die archaeologie des Balatons, S. 196: „Wurde i. J. 1785 gefunden und in das Hofmuseum gebracht.“	U

22	<p>Inv.: Inschrift. Denkm. Nr. 180: /Sacken-Kenner: S. 127, Nr. 11/ Lap. Oculisten oder Aliptenstein aus Speckstein mit schöner Schrift, gefunden 1854 in Karlsburg bei Fortifikationsarbeiten.</p> <p>T. ATTI.DIVIXTI DIA SMVRNES POSTIMPLIP</p> <p>T. ATTI. DIVIXTI DIA LIBANV ADIMP ExoVo</p> <p>T. ATTI. DIVIXTI.DIAMI SVS. AD VETERES CIC</p> <p>T. ATTI.DIVIXT. NAR DINVM AD IMPET.LIP</p>	R
24	<p>Nachtrag 1875/76. Nr. 8-11 /Inschrift. 310-313/: Votivolaere an:</p> <p>Lap. 51 310 Minerva " 50 311 Apollo und Daphne " 51a 312 Juppiter Dolichenus. " 49 313 Mars</p> <p>Aus Brigetio. Von Voetter.</p>	U
25	<p>Nachtrag 1883. Nr. 157: /III. 378./ Inschriftstein aus weissem Marmor mit 9 Zeilen Lap 29 Schrift, rechts fehlen einige Buchstaben. Die Inschrift beginnt mit: Scola /coll/ und endet mit et /collegios/ ausgetilgter Name des Commodus. Aus Ószöny. –Tausch.</p>	U?
26	<p>Nr. 158: /III. 379/. Kleine Tafel aus Marmor. Auf der oberen Kante die Lap. 37 Füße von drei Figuren, die im Felde freistehend angebracht waren; links ein sitzender Hund, rechts 6 Zeilen Inschrift: Fortunae, ....., Silvano Augg, An. Bassus v. s. l. Aus Ószöny.</p>	U?
27	<p>Acquisit. Jour. 1894. Nr. 7 /III. Inschriften 819/: Bruchstücke eines III unten Militaerprivelegiums, zweites Exemplar C.I.L. III. Suppl. P. 1978. 1331. Aus Brigetio. Tausch mit Obstl. Voetter /80 frcs/.</p>	U?
28	<p>Acquisit. Jour. 1906. Nr. 14 /III. 1069/, Steinplatte in 6 Stücke gebrochen, mit 8 Zeilen Lapid Inschrift: M. PROC. M. f. Höhe 108, 1. 62. C.I.L. III. 6270 Aus Várhely, Ungarn</p>	R
<b>Keramische Monumente</b>		
29	<p>Inv.: Keram. Monum. 1384a und 1438: Ad. Inv. 1384a und 1438: Seidl, V. Beitrage S. 69: Der Kaufmann Herr M. Tarics hat der k. k. Centralcommission einige sehr schöne Gefaesse eingesendet, welche angeblich zu Ószöny gefunden worden sind. Die k.k. Centralcommission hat selbe dem k. k. Münz- und Antikenkabinette überantwortet. Es sind folgende:</p> <p>Szetre Poß Nr. 32–1/ Eine runde Schale von rotem Tone mit Stempel Aelianim " " Nr. 29 2/ Eine kleine Schale von rotem Tone mit der Inschrift Orillia, aussen sind eingeritzt S XXI/ ◊ V/ XI. " " Nr. 31 3/ Ein Krug von weissem Tone mit siebförmiger Mündung. XII. unten 1384a Schale mit dem Stempel ORILLIA.</p>	U

30	XIV unter	1438 2 Gefaessfragmente. Aus Ószöny.	U
31	Inv.: Keram. Monum. IV. 1253 /Sacken-Kenner: Die Sammlungen, 1866, S. 148, Nr. IV. unten	33a/ Krug von eigenthümlicher Gestalt aehnlich einem Lekítos. Gefunden bei Ószöny in Ungarn. Geschenk des Herrn Michael Tarics.	U
32	Inv.: Keram. Monum. IV. 1387. /Sacken-Kenner: Die Sammlungen 1866, S. 149/: XVI 956	Eine flache Schale aus Terrasigillata. Über den aufwaerts gewölbten Mittelpunkt ist der Stempel gedruckt AELIANIM. Gefunden zu Ószöny.	U
33	Inv.: Keram. Monum. IV. 1252. /Sacken-Kenner: Die Sammlungen 1866, S. 153. Nr. 80d/	Becher aus schwarzem grobkörnigem Ton mit sechs tiefen Eindrücken nach der Höhe des Gefässes. Gefunden in Ószöny. VI. unten	U
34	Nachtrag 1875/6. Inv. Nr. 1446–76. IV. /33–63/:	Töpfe von Sigillaten mit Töpferstempel. Aus Brigetio. Voetter. XIV. unten. Lap.	U?
35	Nachtrag 1886. Nr. 60–63. / IV. 1767–1770/.	1767: Terrasigillata-Schale mit Resten alter Restauration /4 Bohrlöcher, in einem derselben eine Bronzeniete mit Reliefe und erhabenem Töpfernamen. Rücklaeufig: IONNAMI, Maass 20 x 11.5/ Tausch; aus Ószöny. XVI 942	U
36	1768: Fragment einer aehnlichen Schale, deren Figur die verschiedenartige Verwendung gleicher Modelle beweist. Tausch /Akt. 279/ XIV unten		U
37a,b	1769–70: Zwei Terrasigillata-Schalen. Tausch. Aus Ószöny. XVI 947	XII unten	U
38	Acquisit. Journal. 1888, Nr. 6–80 / J. 700–774/:	Eine Sammlung von Bruchstücken arretinischer Gefaesse mit Stempeln aus Brigetio. Durch Bellák für 15 ö. Fl.	U??
39	Nachtrag 1883. Nr. 194–240 /IV. 1673–1719/:	Terrasigillata-Bruchstücke und Töpfe mit Stempeln. Ószöny. Tausch und Geschenk von Voetter. XIV. unten Lap. 1706-1717 Aquileja ?	U
<b>TERRACOTTA und BEIN</b>			
40	Inv.: Terrac. U. Bein Nr. 490, 810; 920:	Nr. 490: Lampe. Maske im Profil zwischen Traube, Füllhorn und Schale. Geschenk des Herrn von Hegedüs. Aus Steinamanger. VII 187	U
41	Nr. 810: Lampe. FORTIS mit gebrochenem Docht. Geschenk. Aus Steinamager.	VIII unten	U
42	Nr. 920: Lampe. Fragment einer Form für den unteren Teil einer einfachen runden Lampe; auf der Bodenflaeche ITXES. Aus Ószöny. VIII 288		U ?
43	Nachtrag 1875/76. Nr. 86 /V. 1259/:	Gussmodel für ein Relief. Tausch mit Voetter. Aus Ószöny. Saal; VI 54	U?
44	Nachtrag 1877. Nr. 10 /V. 1286/:	Weibliche Maske /Medusa?/. Römisch. 7 ö. Fl. Voetter. Saal IX, VI unten	U?
45	Nachtrag 1883. Nr. 269–277 /V. 1421–1429/:	Nr. 1421: Bruchstück eines Frauenkopfe mit weissem Grund belegt. Tausch Voetter. Lapis depot	U?

46	" 1422: Bruchstück der Gesichtsmaske eines lachenden Barbaren. Tausch Voetter. Lapis depot.	U?
47	" 1423: Scheibenförmiger Tonmodel zum Auspressen eines Reliefs, vertieft. Adler zwischen Feldzeichen innerhalb eines Kranzes. Tausch Voetter. Act. 25. Vergl. Abgangs: post Nr. 5. Saal IX, VI 52	U?
48	" 1424: Lampe mit 13 Dochten, einfachste Konstruktion der Henkel des 5, 11 u. 12. Doctes abgebrochen. Detto. Saal IX, VIII unten	U?
49	" 1425: Lampe mit 5 Dochten, an der Füllöffnung ein Löwe, Weinblätter. Am Rande palmettenförmiges Rankenornament. Am Henkel gesprungen. Aus Ószöny. Saal IX, VIII 308	U?
50	" 1426: Lampe mit drei Dochten, um die Füllöffnung eine Muschel. Aus Ószöny. Saal IX, VIII unten	U?
51	" 1427: Lampe mit einer Dochte, ohne Henkel, Ingenius. IX, VIII unten	U?
52	" 1428: Lampe, Docht abgebrochen, Stempel VERECUND. Aus Ószöny. IX, VIII unten	U?
53	" 1429: Viereckige Platte mit erhöhten Raendern und Kreuzteilung durch Zwischenwaende. 24 c. lang, 14, 5 c. breit. Lapid-depot	U?
54	Nachtrag 1886. Nr. 73 u. 94 /V.1451 u. 1472/: 1451: Henkel eines Tonkruges in einen Pferdekopf endigend. Tausch aus Ószöny. Lapis depot	U?
55	1472: Stilus in eine Hand endigend. Aus Bein, 18 cm. lang. Aus Ószöny Saal XIV; XXI 58	U?
56	Acquisit. Jour. 1888/87. /V. 1479/: Griff eines Taschenmessers 0,085 cm lang mit eingeritzten Figuren; einerseits eine Peitsche, sowie die Inschrift MLAR, andererseits /gebrochen/ eine Palme. Aus Brigetio. Saal XIV, XXI, 38.	U?
57	Acquisit. Jour. 1894. 20–21. /Terr. 1669-1670/: 1669: Runder Model, Durchm. 0.075. Brustbild eines Kriegers, über dem Haupte schwebt frei der Helm. Aus Ószöny. Gekauft von Obl. Voetter d. 27. Nov. 5 fl. Saal IX, VI 51	U?
58	1670: Lampe mit weiblichen Brustbilde und kahler Maske. Aus Brigetio. Gekauft um 3 Fl. Saal IX VII 204	U?
<b>BRONZEN</b>		
	Inv.: Bronzen VI. Nr. 844-845: „Becken mit doppeltem Tragreifen, welche in Öhre eingehaengt sind, die Verzierungen teils getrieben teils graviert. N. Ankauf. S. noch bei Sacken-Kenner: S. 277, Nr. 374 a, b: „Zu Bardócz in Siebenbürgen gefunden 1859.“ /Laut Angabe des Herrn Eichler befindet sich dieser Gegenstand heute im Naturhist. Museum./	
59	Inv. Bronzen VI. 750 /Sacken-Kenner: S. 277, Nr. 274a/: „5 Beschlagreifen eines cylindrischen, wahrscheinlich hölzernen Gefaesse, der oberste durchbrochen und mit einem Tragreifen versehen Gefunden zu Czeke im Zempliner Comitate 1856.“ VI 390	C



	Inv. Bronzen VI. 1710 /Sacken-Kenner: Nachtrag zu S. 311, Nr. 1366b/Diadem aus 5 wachsenden, flachen Reifen, die mit den Enden an zwei gemeinsamen Axen befestigt sind. Sacken-Kenner a.a.O.: „Gefunden in Ungarn, gekauft 1871.“ Naturhist. Mus.	
	Inv. Bronzen VI. 2197 /Sacken-Kenner: S. 317, Nr. 1791b./ „Bronzeklumpen von eingeschmolzenen Gegenstaenden.“ Sacken-Kenner: „Ószóny in Ungarn“ Ad. Inv. VI. 2197: Laut Angabe des Herrn Eichler befindet sich dieser Gegenstand heute im Naturhist. Museum.	
66	Inv. Bronzen VI. 1196 /Sacken-Kenner: S. 290, Nr. 736a/: „Ziegelstempel der XIII. Doppellegieon mit vertieften Buchstaben. Fusssohlenförmig mit LEG XIII G A retrograd; rückwaerts eingraviert DECVRIO. In Ungarn gefunden“ Lapid Tisch	U?
67	Inv. VI. /?/180 Statuette des Jupiters Dolichenus. In Ungarn gefunden. S. Übersicht 1921. Saal XV. Nr. 1289. XV 1289	U?
68	Inv. Bronzen VI. 751 /Sacken-Kenner: S. 277, Nr. 274b/: „Colossaler rechter Fuss einer Statue, mit dem calcaeus senatorius bekleidet; mit Blei ausgegossen und einem Zapfen zur Befestigung auf ein Postament. Treffliche Arbeit der früheren Kaiserzeit. Aus Ungarn.“ I unten	C
69	Inv. Bronzen VI. 1879 /Sacken-Kenner: S. 314, Nr. 1554/: Schwer, graviert, funkelnder grüner Patina, Griff mit zwei Nieten an der Klinge befestigt drei Quaerbaender und eine kleine runde Scheibe mit Knopf am Ende. Aus Bistriz in Siebenbürgen. VI 236	R
	Inv. Bronzen VI. 1719 /Sacken-Kenner: S. 312, Nr. 1373/: Langes spiralgewinde aus prismatischem Drahte. Oben und unten schneckenförmig eingedreht. Geschenk. S. bei Sacken-Kenner a.a.O.: „Bei Erlau gefunden.“ Naturhist. Mus.	
	Inv. Bronzen VI. 1756 /Sacken-Kenner: S. 313, Nr. 1405/: Armring oval, mit Buckeln, Knoten und zwei Charnieren. S. bei Sacken:Kenner a.a.O.: „Gefunden zu Etzel in Siebenbürgen,“ /Laut Angabe des Herrn Eichler befindet dieser Gegenstand heute im Naturhist Museum./	
70	Inv. Bronzen VI. 1880 /Sacken-Kenner: S. 314, Nr. 1554a: „Bronzeschwert. Prachtvoll gerippte Klinge. Griffzunge mit 9 Naegeln. – in Ungarn gefunden“	U?
71	Inv. Bronzen VI. 631 /?/ Sacken-Kenner: S.269 . Nr. 114a: „Feldzeichen /?/. Ein dünnes Beil an einer Schafröhre, die rückwaerts vier Doppelhaken und einen hinaufschreitenden Widder hat. S. Z. In Ungarn gefunden.“ VI 247 ? Inv. Nr. VI. 631 /?/: Identisch mit vorher. Nr. „Feldzeichen /?/ mit mehreren Ansaetzen, unten ein Widder und Reste einer vor ihm stehenden Figur. Tausch.“	
72	Inv. Bronzen VI. 1674 /Sacken-Kenner: S. 294, Nr. 1106 /: kochtopf tief, innen verziert und mit Kreislinien versehen, am Boden aussen 5 tiefe kreisförmige Kanäle concentrisch. Mit Stempel TALIOF. Aus Kézdivásárhely. VI 345 Ad. Inv. Bronzen 1674: Fundangaben: Seidl-Kenner. I, S. 29: „Auf dem Grunde des Corporals Moyses Molnár antike Gefaesse gefunden und die Zeichnung derselben vorläufig an das k. k. Kabinet eingeschickt, welches sofort um die Einlieferung derselben ansuchte“ /1845/. „Fundchronik II. S. 1-2: „Der Corporal Moyses Molnár auf keine Vergütung Anspruch mache, sondern es sich zur Gnade rechne dem k. k. Cabinet dienen zu können: Ein kupferner Kochtopf mit Stiel, nach Art unserer Kasserolen 9 ½" x 6 1/8" / mit Schrift /TALIO F/ecit/. Ein zweites Gefaess ist stark beschaedigt in Form eine. Das dritte ist eine ziemlich tiefe bronzerne Schale.“	R

73	<p>Inv. Bronzen VI. 613, 701, 704, 709 /Sacken-Kenner: S. 263, Nr. 8, S. 257, Nr. 240, 243, 246./          613: Bauchiges Gefaess mit kurzem Hals, zum Theile Vergoldet.          701: Runde flache Schüssel mit Silber plattiert.          704: Runde Schale mit Silber plattiert.          709: Schale wie 704. I unten          Sacken-Kenner a.a.O.: Gefunden zu Kézdi-Vásárhely in Siebenbürgen 1846.          Inv. Bronzen VI. 707 /?/ /Sacken-Kenner: S. 275, Nr. 244 /:          Inventar: Tiefe runde Schale, am Boden vertiefte Ringe.          Sacken-Kenner: Becken ohne Henkel aus Kézdi-Vásárhely-</p>	R
74	<p>Inv. Bronzen VI. 749 /Sacken-Kenner: S. 275, Nr. 274/:          „Sella curulis“, ein Faltstuhl aus Eisen, an den Ecken mit bronzenen Löwenköpfen,          an den Mittelteilen mit Kugeln aus Bronze versehen.“ III unten          Sacken-Kenner a.a.O.: „Faltstuhl /Sella castrensis/ zum Zusammenlegen, aus geraden          Staeben von Eisen mit Löwenköpfen aus Bronze an den Ecken; eine Seite zweiteilig mit          kleinen Stützen und Bronzekugeln an den Enden. Im Saroscher Comitate Ungarns          gefunden 1790. vgl. Zu vorherg. Nr. Des Inventar          Aus Osztropataka /?/“</p>	?
	<p>Inv. Bronzen VI. 882–902 /Sacken-Kenner: S. 278, Nr. 404–425/:          Sicheln aus Bronze.          Nach Sacken-Kenner ist der Fundort des einen Stückes Güns, des anderen Ödenburg.          /Laut Angabe des Herrn Eichler befinden sich diese Gegenstaende heute im Naturhist.          Museum./          Ad Bronzen Inv. VI. 882–902: Fundangaben: Seidl-Kenner: Chronik I. S. 25: „ - ? - /Ödenburger          Comitatz/ 1841. Eine bronzerne Sichel mit erhabenem Doppelrande, gefunden auf der          Herrschaft des k. k. Kaemmerers Paul Grafen von Széchenyi. Geschenk des Genannten.</p>	
75	<p>Inv. Bronzen VI. 1308 /Sacken-Kenner: S. 291, Nr. 845a/:          Spiegel, schalenartig, an der canelierten Handhabe oben ein liegender Hirsch,          unten ein Widderkopf. IX 740          S. bei Sacken-Kenner: „Aus Fejérd in Siebenbürgen.“</p>	R
76	<p>Inv. Bronzen Nr. 294 /Sacken-Kenner: S. 285, Nr. 535a: „Gef. Ószöny 1856“/.          Amor schreitend mit erhobenem Kopf und ausgebreiteten Armen. Gestreckte Figur.          Aus Ószöny. III. unten</p>	R
	<p>Inv. Bronzen VI. 881 /Sacken-Kenner: S. 278, Nr. 403a/: Inventar: „Saege, feines unten          gezaehntes Blatt.“ Sacken-Kenner: „Bronzesaege von ujhely in Ungarn, feine Arbeit“ /Laut          Angabe des Herrn Eichler befindet sich dieser Gegenstand im Naturhist. Museum./</p>	
77	<p>Inv. Bronzen VI. 676 /Sacken-Kenner: S. 274, Nr. 215/Kleiner vierraederiger Wagen, der eine          Büchse mit Deckel traegt, mit 12-zackigen vogelkopfartigen Ansaetzen, mit dem          Übrigen in Einem gegossen. Gefunden im Szászvároser Stuhle in Siebenbürgen 1          834. /Die Achsen des Waegelchens sind von Eisen/. VI 269</p>	R
	<p>Inv. Bronzen VI. 2044 ??? /Sacken-Kenner: S. 316, Nr. 1677/ 1678, 1715-1738.          Sacken-Kenner: „Halsringe /Torques/ gewunden, gerieft. Gef. Im Szászvároser Stuhle in          Siebenbürgen.“ /Laut Angabe des Herrn Eichler heute im Naturhist. Museum./</p>	
78	<p>Inv. Bronzen VI. 1760 /Sacken-Kenner: S. 313, Nr. 1410/: „Viereckiges Taefelchen          mit der erhabenen Inschrift: LEG. XI. D. S. PR. LVC. Rückwaerts vertieft: Hercules          den Löwen erwürgend. Gef. In Siebenbürgen“ X unten</p>	R

79	<p>Inv. Bronzen VI. 150.          „Büste einer Bacchantin auf Postament mit Blätterkelch bekränzt,          das Tierfell um die Schulter.          Sacken-Kenner: S. 271, Nr. 149: „Maenade; bekränzte Büste mit silbernen Augen, um die          linke Schulter die Nebris, aus einem Blumenkelche hervorstachsend, ohne Arme;          von guter Arbeit; von einem Dreifuss. Zu Deviny in Ungarn gefunden“ XV 1311          Ad Bronzen Inv. VI. 150: Fundangaben: Seidl-Kenner I. Chronik, S. 25: „Theben, Pressburger          Comitatus/ 1842. Büste der Flora von Bronze mit eingesetzten Augen von Silber und hohlem          Postamente zum Aufstecken, ein bronzernes Ringlein mit 8 Knöpfchen, im Umkreise ein          rechter Fuss einer kleiner Figur.“</p>	
80	<p>Nachtrag 1878. Nr. VI. 2338 /Nr. 2124/:          Lampe in Form eines hässlichen Kopfes mit negerartigen Haaren und Henkel. L. 13 cm.          Gef. In Ószöny. Gekauft von Voetter 27 fl. VI 346</p>	U?
81	<p>Nachtrag 1877. Nr. 16, 19-20 /VI. 2325, 2328-29/:          2325: Gewicht mit Ring und Inschrift: P. I. ALEX          Für 15 Fl. Voetter XV 1260          Ószöny</p>	U?
82	<p>2328: Stilus von Kupfer mit Silberauszierungen.          Für 15 Fl. Voetter IV 146          Ószöny</p>	U?
83	<p>2329: Stier schreitend, die Augen von Silber.          Für 400 Fl. Voetter          Gefunden in Ószöny XV 1346</p>	U?
84	<p>Nachtrag 1881. Nr. 60 /VI. 2543/:          Kleiner Ring, aussen mit acht dreiteiligen Knoten. Geschenk. Aus Ószöny. VI. unten</p>	U?
85	<p>Nachtrag 1883, Nr. 304 /VI. 2573/ Kniender Gefangener mit Zpfelmütze u. Vollbart,          die Hände ausstreckend. Appl. Für einen Gefässfuss. Tausch mit Voetter /Akt. 256/          - Fundort Ószöny. Übersicht 1921. XV. 1330. XV 1330</p>	
86	<p>Nachtrag 1885. Nr. 301 /VI. 2611/: Deichselbeschläge: Seepferd aus der cylinderförmigen          Hülse hervorstachsend. 70 Fl. Gefunden bei St. Georgen, nördl. Von Pressburg. VI 297</p>	C
87	<p>Acquisit. Jour. 17 /Br. 2708/ 1887: Lararium. Auf einem halbkreisförmigen Postamente          steht in der Mitte eine Statuette des Jupiters /O. 384 h./ mit dem Blitzbündel in der          Rechten, hinter demselben ein Kandelaber. Rechts ein auf dem Boden sitzender Putto.          Aus Brigetio. XIII 1104          Vom Major O. Voetter in Komorn gegen römische Münzdoubletten im Werte von          frcs 200 eingetauscht. Übersicht 1921. Saal XV. Schrank XIII. Nr. 1104.</p>	U?
88	<p>Acquisit. Jour. 1887. 18 /Br. 2709/: „Luna Statuette. 0.09 hoch. In langem gegürteten          Chiton mit Mondsichel auf dem Haupte und Fackel in der erhobenen Rechten. Ószöny.          Übersicht Saal XV. Schr. XIII. Nr. 1125.“ XIII 1125</p>	
89	<p>Acquisit. Jour. 19 /Br. 2710/ 1887: Plättchen mit der Figur des Mars in Relief.          Der Gott mit Helm auf dem Haupte, Speer in der Rechten, Schild in der Linken, mit langem          Mantel. 0.11 hoch. Aus Brigetio. Eingetauscht gegen Doubletten von Münzen im Werte          von 80 frcs. V 199</p>	U?

90	Acquisit. Jour. Nr. 20 /Br. 2711/ 1887: Schnalle, der Bügel aus Bein, der Dorn aus Bronze. Aus Brigetio. VI unten	U?
91	Acquisit. Jour. 21 /Br. 2712/ 1887: Ohrring in einen Löwenkopf auslaufend. Aus Brigetio. Angekauft für 15 fl. VI unten	U?
92	Acquisit. Jour. 1887, Nr. 22 /Br. 2713/: Gürtelschliesse mit einem Plaettchen, das einen Reiter den Speer gegen einen Panther schwingend zeigt. V 204	U?
93	„ Nr. 23 /Br. 2714/: Aenliches Plaettchen mit gleicher Darstellung. Darüber: VTERE FELIX V 205	U?
94	„ Nr. 24 /Br. 2715/: Ein gleiches, etwas weniger gut erhaltenes. Alle drei aus Ószöny für 30 ö, Fl. Übersicht 1921, Saal XV, Pult V, Nr. 204, 205, 206 V 206	U?
95	Acquisit. Journal. 1887. Br. 31 /2722/ Heracles –Statuette, 0.33 hoch. Aufrecht stehend, r. Standbein. Das Löwenfell faellt über den l. Arm. Die erhobene Rechte hielt die Keule geschultert. Auf scheibenförmiger Basis. Sebenico. „Die ganze Fundangabe eine Lüge des Verkäufers. Die Bronze wurde nach dem Zeugnisse des Majors Voetter in Ószöny gefunden und von ihm selbst Bellak übergeben. Angekauft von Bellak im juni 1887 für 3750 ö. Fl. Übersicht 1821. Saal XIV. Schrank X. Nr. 949.“ X 949	U?
96	Acquisit. Jour. 1887. Nr. 57 /Br. 2748/: Armring mit sechs hexaedrischen Perlen aus blauem Glasse. Aus Ószöny. VI unten.	U?
97	„ „ „ Nr. 58–59 /Br. 2749–50/ zwei Armringe, durchbrochen. Ószöny VI unten	U?
98	„ „ „ Nr. 60 /Br. 2751/ Fibel in Kreuzform mit Knöpfen. Ószöny. VIII 666	U?
99	Acquisit. Jour. 1888. Nr. 93 /Br. 2763/: Bronzering, mit kreisförmiger Achse, mit Silberdraht umwickelt. Aus Brigetio für 12 ö fl. Durch Bellak. VI unten	U?
100	Acquisit. Jour. 1889. Nr. 19 /Br. 2776/: Genius loci mit Mauerkrone, bekleidet. Aus Ószöny von bellák für 100 Fl. Übersicht 1921, Saal XV. Wandschrank XV, 1282.	U?
101	Acquisit. Jour. 1889. Nr. 21 /Br. 2778/: Mars-Statuette, 0.096 hoch. Baertig, mit Helm und im Panzer u. Beinschienen, haelt in der Rechten eine Patera. Aus Ószöny. Im Tausch mit Bellák. XIII 1136	U?
102	Acquisit. Jour. 1889. Nr. 22 /Br. 2779/ Barbar zusammengekauert, mit phrygischer mütze, blickt aufwaerts und erhebt die Rechte wie um Gnade felehend. Aus Ószöny. Im Tausche mit Bellák. Übersicht 1921. Saal XV. Wandschrank XV, Nr. 1331. XV 1331I	U?
103	Acquisit. Journal 1889. Nr. 23 /Br. 2780/: Blech mit der Figur des Mars im Relief. Aus Ószöny. Im Tausche mit Bellák. V 207	U?
104	Acquisit. Jour. 1889, Nr. 24 /Br. 2781/: Votivbild aus Blei: Venus Aus brigetio. Im Tausche mit Bellák. IX 813	U?
105	Acquisit. Jour. 1890. Nr. 158 /Br. 2786/: Mars, 0.125 hoch, mit der antiken Basis, den Speer schwingend, behelmt, sonst nackt. Gekauft für 25 ö. Fl. /Major Voetter/ Aus Brigetio. XIII 1133	U?

106	Acquisit. Journ. 1891–93 /Br. 2840–2842/: 263–265, 267. 2844 840: Gleichseitiger Wagenbalken 0.34 h. 2841: Frauenbüstchen mit Diadem 0.015 h. 2842: Fragment eines Köchers aus Bronzeblech, 0.275 h. in der Mitte die Reste eines Adlers, darüber ein Seekentaur und eine Maske in flachem Relief. Dabei ein fragment eines Bronzebleches mit dem Kopfe eines Seepanthers und Reste eines Schuppenhemdes /3 Stücke/. 2844: Bronzeblaettchen laenglich und zugespitzt mit der Inschrift: VERONICA, 0.073 l. VI unten Alle aus Ószöny. Tausch mit Obstl. Voetter gegen Münzen im Werte von frcs. 150.	U?
107	Acquisit. Journ. 1891–93. Nr. 268–271 /Br. 2845–2848/: VI unten 2845: Schlüssel	R?
108	VI. zu 443 u 448 2846: Lampe in Form der Fortislampen mit gebrochenem Henkel	R?
109	VI unten 2847: Kindermaske mit lockigem Haare.	R?
110	X 947 2848: Apollon-Statuette, 0.285 h., ausgezeichnete Copie eines griechischen Originals des 5. Jahrh. Das Haar ist im Nacken in einen Zopf gebunden faellt in vier spiraligen Locken auf die Schultern und ist in zwei Reihen völlig erhalten, nur die Attribute fehlen. Aus Siebenbürgen Geschenk der Frau A. v. Schinke 1893. Gegengeschenk eine Broche mit der Namensinschrift S. Maj. K.K.	R?
111	Acquisit. Jour. 1894. Nr. 25–26. /Br. 2852–53/. XIII 132 2852: Figürchen eines Dioskuren mit Mütze auf dem Haupte, dem Schwerte in der Linken, hocherhobener Rechten. 0.08 h. Aus Brigetio von Dr. János Cseley. 50 Fl.	U?
112	VI unten 2853: Gewundenes Saeulchen mit korinthisierendem Kapitel. 0.10 h. Aus Brigetio. Tausch mit Voetter.	U
113	Acquisit. Journ 1896 /Br. 2861/: Leda und der Schwann. Bronzegruppe. Griff eines Taschenmessers. Ószöny. Oberstl. Voetter. 30 Fl. Übersicht 1921. Saal XV. Pultschrank 9. Nr. 804.	U?
114	Acquisit. Journ. 1899. Teracotten 1800, Bronzen 2898. VII unten V. 1800: Dreidochtige Lampe, der Henkel in Form eines Blattes war abgebrochen. Auf Siebenbürgen mit dem Silvanus VI. 2898 gekauft	R?
115	XIV 1182 V. 2898: Silvanus, Statuette, 0.16 h., mit Fichtenkranz und Tierfell. Es fehlen die Finger der rechten Hand, der linke Arm vom Ellenbogen an, die Füße. Aus Karlsburg. Siebenbürgen.	R?
116	Acquisit. Journ. 1900. Nr. 28–29 /Br. 2928–2929/: VI. unten Br. 2928: Zwei bewegliche Gefaesshenkel /Bügelhenkel/ mit je 2 Anhaengseln in Form von Blaettern. Ószöny VI unten Br. 2929: Becken mit gezaehnten beweglichen Bügelhenkel. Vom Körper des Gefaesses fehlen grosse Stücke. Geflickt mit zwei Metallstreifen. Ószöny. Tausch mit Fischer.	U?
117	Acquisit. Journ. 1900. Nr. 48, /Br. 2948/: VI unten Fragment eines vergoldeten Löwenrachens, 0.089 lang	U?

118	Acquisit. Jour. 1900. Nr. 55-59 u. 62 /Br. 2955-2959, 2962/ VIII unten Nr. 2955-59: Angeblich beo Lovasberény gefunden durch M. Löwenstein. 36 Kr. U? 2955: Bogenförmige Fibel, 0.03 l., der Fuss aus einer ungebogenen kleinen Scheibe gebildet, am Bügel gravierte Linien. VI unten 2956: Bogenförmige Fibel, 0.031 l. mit in der Mitte verdicktem Bügel, der Fuss zum Theile abgebrochen. VIII 600 2957: Bogenförmige Fibel mit 2 Spiralen, 0.07, Fuss gebrochen. VIII unten 2958: Römische Fibel, 0.046 l. U? VIII unten 2959: Römische Fibel, 0.045 l.
119	I 35 2962: Ornamental gegliederter Gefaesshenkel, dessen oberes umgebogenes Ende in den Kopf eines Wasservogels auslaeft. Laenge 0.225. Aus N.Sz.Miklós von H. Sători R?
120	Acquisit. Jour. 1903. nr. 67 /Br. 3001/: Statuette des Harpokrates mit Füllhorn. 0.08 hoch. Aus Brigetio, um 36 Kr. von Löwenstein XIV unten U?
121	Acquisit. Jour. 1904. Nr. 31 /Br. 3009/: Aus Komorn, gekauft von Leo Schidlof um 40 Kr. Pfannengriff von laenglicher, dreiteiliger Form, an dem einen ungebogenen Ende in einen Hundekopf auslaufend. 0.30 lang. Grüne Patina. VI unten C
122	Acquisit. Jour. 1911 /Br. 3176-3204/: Die Funde gekauft von Jos. Bellék in Wien um 500 Kr. IX 845-865 und IX unten 3176-3199: Beschlägstücke von durchbrochener Arbeit 200-3201: Zwei einfache Schnallen 3202: Einfache Baender 3203: „ Quadrat 204: „ Plättchen U Aus der Völkerwanderungszeit
123	Acquisit. Journ. 1915. Nr. 225-230 /Br.3336-3341/: U? R? IX 907, 908 3336-3337: Zwei kreisförmige Beschlagstücke, die mit Mittel- buckel u. gereihten Kreisen –saemtlich mit gelbgrünen Glasstücken /von denen einige fehlen/besetzt – verziert sind. Bei Szegedin gefunden. Identisch mit Hampel, Alterthümer II. S. 720. Fig 3. Demnach in dem staedt. Hotter von Kun-Halas gefunden /Com. Pest/.
124	IX 902 3338: Ohrring-Bestandteil in Form einer dreiseitigen Pyramide. Die Flaechen waren mit Glas eingelegt, vergoldet, oben eine Schreube. Auf der Puszta Palota bei Kun-Halas gefunden. Ehedem im dortigen ev. Obergym. Identisch mit Hampel II. S. 720, Fig 1. U? R?
125	IX 891 3339: Riemenschnalle, rautenförmig, in der Mitte concentrische Kreise, in den beiden dreieckigen Feldern ist je ein latein.Kreuz graviert. Ring und Dorn erhalten. Zusammen mit den folgenden beiden Nummern bei Keszthely gefunden, IX 901 3340: Riemenschnalle, 3-eckig, graviert; Dreieck, darin Kreuz. Keszthely. U VIII 696 3341: Kreisrunde Scheibenfibel mit Kreuz in der Mitte blauer Glasknopf; die Nadel fehlt. Keszthely, Gekauft von D. Kallai in Wien am 8. Juni 1915, alles zusammen um 315 Kr.
126	Acquisit. Journ. 1915. nr. 233. -240 /Br. 3344-3351/: XIII 1118 3344: Büste einer Stadtgöttin mit Mauerkrone /Applique/ Gefunden bei Steinanmager. 0.11 cm. Gek. Bei D. Kallai in Wien um 80 Kr. U:

127	IX 885	3345: Beschlagstück, Beschlagstück, rautenförmige, gekerbte Arbeit, in der Mitte Viereck, teilw. Vergoldet, Breite 0.04. Steinamanger. Wie vor, um 50 Kr.	U?
128	VI unten	3346: Bleiplatte mit Relief: Unten einen aus Saeulen ruhenden Bogen, der Sonnengott auf Viergespann, darunter in der Mitte u. an den beiden Seiten stehende Frauen zwischen ihnen je ein Reiter. Gef. In Steinamanger. Gekauft um 60 Kr.	U?
129	VIII 686	3347: Fibel, der Bügel ist rchteckig und mit rotem und blauem Email eingelegt. Laenge 0.04/, Gefunden Steinamanger. Gekauft von Kallai um 60 Kr.	U?
130	VIII unten	3348: Fibel, einfach aus spiralig gekrümmtem Draht. Gef. Steinamnager, Gekauft von Kallai um 20 Kr.	U?
131	VIII 692	3349: Fibel, der Bügel traegt eine dreieckige Platte, in der weisses Email eingelegt ist. Gef. Steinamanger. Gekauft von kallai um 20 Kr.	U?
132	IX e. Kr	3350: Beschlagstück in Form einer Maske mit grünem, weissem u. rotem Email. Gef. Steinamanger. Gekauft v. Kallai um 60 Kr.	U?
133	VIII 690	3351: Fibel, deren Bügel eine sechseckige blau emailierte Platte traegt, in die ein Kreuz eingetieft ist. Gef. Steinemager. Gekauft um 50 Kr. von Kallai	U?
134	VIII 691	3352: Fibel, deren Platte kreisrund ist und ein kreuzartiges Ornament mit pelzförmigen Spitzen, die Spuren blauer Emailierung tragen, aufweist. Gef. In Keszthely. Gekauft von Kallai um 80 Kr.	U?
135	IX 832	3354: Gürtelbeschlagstück, rechteckig, durchbrochen gearbeitet, an der einen Schmalseite drei Ösen für eine Charniere, unten 4 Nietenknöpfe. Völkerwanderungszeit. Gefunden in Ungarn. Gekauft von Kallai um 20 Kr.	U?
136	IX 866, 867, 868	3355-3357: Drei Riemenbechlägstücke; 2 zungenförmige in durchbrochener Arbeit, 1 doppelzungenförmig. Völkerwanderungszeit. Gef. Dunapentele. Gekauft von Kallai um 35 kr.	U?
137	Acquisit. Jour. 1916 Nr. 60-64 /Br. 3366-3370/:	IX 888 3366: Gürtelschnalle mit Ring, Dorn und Dornplatte und langem, schwertsscheidenartigen Ortsbeschlaege, das mit 7 Buckeln geziert ist. /2 fehlen/. Laenge 0.18. VIII unten 3367: Ortsbeschlag einer einfachen Gürtelschnalle. 0.053. VIII 717 3368: Fibel mit runder scheibenartiger Deckplatte, in der Mitte kleiner Buckel und Radien. 0.028. IV unten 3370: Pinzette mit schaufelartig verbreiterten Schneiden. 0.068. Zusammen um 300 Kr. von Kallai in Wien am 7. Maerz 1916 gekauft. Gefunden in Dunapentele.	U?
138	Acquisit. Jour. 1918. nr. 8-10, 11, 18, 23 /Br. 3394-3397, 3404, 3409/:	IX 910 3394: Grosser Ohrring, vorne rautenförmig verbreitert u. gravuliert. Darüber Doppelkegel, dessen Unterteil filigranartig verziert. IX 911 3395: Ohrring desgleichen. VI unten 3396: " " Zusammen von Brüder Egger in Wien am 29. Jaenner 1918 um 350 Kr. gekauft. Gefunden in Keszthely.	U?
139	VI 315	3397: Eberkopf /Brunnenmündung/ von Kallai um 300 Kr. gekauft. Gefunden in Komorn.	U?

140	IX unten 3404: Kreisrundes, rankenartig verziertes durchbrochenes Beschlagstück, oben ein Haken, hinten vier Nietnaegel. Durchm. 0.053. Gefunden in kis-Kószeg. Gekauft von Kállai.	S
141	IX unten 3409: Kreisrunder Spiegel aus Weismetall. Die concave Seite durch ein System mit dem Zirkel hergestellter Kreisbogen geschmückt. Gefunden in Dunapentele. Gekauft von Kállai um 100 Kr.	U?
142	Acquisitions- Journal 1907. Nr. 11 /Br. 3080/: Statuette eines Gladiators mit Fechtschiene am linken Arm, Schurz, der rechte Arm erhoben. Die Füße abgebrochen. Höhe 0.083. Gekauft von den Gebr. A. Egger um 120 Kr. Provenienz angeblich Ungarn XV 1333	U?
<b>GLAS und MOSAIKEN</b>		
143	Inv. Glas XI.A 107, 606-623: XIX unten 107: Randteil einer weiten, dünnen Schale. Czeke 1856. Jetzt mit Nr. 116 und den unter dieser Nummer genannten Fragmenten zu einer Schale zusammengesetzt.	C
144	XVII und XX unten XI B. 606-623: Knöpfe, unten flach, oben etwas convex, aus blaeulichen oder grünlichem, opal. Glase. Czeke 1856.	C
145	Inv. Glas Nr. XI.A. 149: Flaeschen mit langem Halse. Steinamanger. XIX unten	U
146	Nachtrag 1882 Nr. 112 /Glas 880/: Antike Glasarbeit. Hercules den Cerberus baendigend. Camaeabdruck weiss auf violett. 2.1 cm Gef. In Várhely. Gekauft von Pr. Torma in Budapest um 10 Fl. XVII 11	R?
147	II unten Acquisit. Journ. 1887 Nr. 74 /Glas 903/: Glaskanne mit Henkel und Spiralreifen. 0.17 h. Ószöny. Gekauft um 100 ö. Fl. Mit den Bronzen Nr. 2713 ff d. Jahres. Übersicht 1921. Saal XIV. Schr. XX, 94.	U?
148	Acquisit. Jour. 1889, Nr. 28 /XI. Glas 914/: Glasfragment aus weissem Glase /0.066 h./ iLLYR. Aus Brigetio. Übersicht 1921. Saal XIV, Schr. XX, 94. XX 94	U?
149	Acquisit. Journ. 1897, Nr. ? /XI. Glas 950/: Glasfragment in Form eines Tierkopfes /Maus/. Ószöny. XIX unten	U?
<b>ANTIKE PRETIOSEN</b>		
150	Inv. Ant. Pret. Nr. 28. Kanne in Form einer Teekanne mit Weinblaettern in Relief. Krystall. Aus Stücken zusammengesetzt. Gef. Zalathna, Siebenbürgen. XIX unten	R
151	Inv. Ant. Pret. Nr. 128: Armband aus 12 kugeligen Anthracitperlen. Aus Losonc. XXI 15	C
152	Acquisit. Jour. 1906, Nr. 90 /X. 163 /. Teil eines Bernsteingefaesses aus mehreren Fragmenten zusammengestellt mit dem Relief einer bacchischen Scene: Satyr, sitzender Maenad, Knabe, Panther, ein Weinstock, auf den ein zweiter Knabe geklettert ist. Höhe 0.135. Soll aus Brigetio stammen. Gekauft von Voetter. XXII	U?

153	<p>Acquisit. Journ. 1912, 49-59 /X. 168-178/          XXI 91-99      168: Bernsteingruppe: Eros auf einer geflochtenen Ciste sitzend, haelt einem Hündchen spielend eine Traube vor, Höhe 0.0055; mehrfach gekittet.          169: Bernstein-Statuette des Telephoros. Höhe 0.065          170: Bernsteinring, darauf ein sich duckender Hase. Höhe 0.037.          171: Fingerring aus Bernstein. Die Einlage ist ausgefallen. Höhe 0.03.          172: Pelikenförmiger Flacon aus Bernstein mit zwei Ösen, Höhe 0.055          173: Spindelartiger Gegenstand aus 17 Gliedern bestehend, die auf einen Bronzedraht gesteckt sind. L. 0.21-          174: Haarkamm aus Bernstein, die mesiten Zaehne ausgebrochen. 0.06          175: Spiegelgriff mit schraubengangförmiger Verzierung          176: Fingerring aus Bernstein. Höhe 0.025          177: Fingerring aus Bernstein, gebrochen. Höhe 0.02          178: Knopf aus Bernstein.Durchm. 0.022.</p> <p>Angeführte Gegenstaende wurden saemtlich v Franz Storno in ödenburg am 24. Juni d. Jahres um 5000 K. gekauft. Publiert Forrer: Reallexicon: S. u, Bernstein.</p>	
154	<p>Inv. Ant.Pret X. 48 1 Stück Bernstein Muschel aus Steinamanger. Übersicht 1921.Saal XIV. Schr. XXI, Nr. 81.      XXI 81</p>	U
<b>TOREUTISCHE ARBEITEN</b>		
155	<p>b/GOLD          Inv. Tor.Arb. VII.b.134-136, 301-302. VII.a. 257.          II 284      VII.b.134: Halsring glatt, die Enden verjüngt, an einem derselben ein Knopf, am anderen ein Ring.</p>	S
156	<p>II 285, 286      VII.b.135-136: Zwei Ohrgehaenge.</p>	S
157	<p>II 283      VII.b.301-302: Bügelhaften</p>	S
158	<p>II unten      VII.a.257: Ovale schüsselförmige Platte aus Silberblech, mit einer Palmette geschmückt. Aus Starcova (südlich Pancsova) Siehe Fundangaben: Kenner: Beitraege IX. S. 209.</p>	S.
159	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 202.          V unten Geriefter Ring; von Bardócz, 1859.          Siehe Rubrik: Naturhist. Museum, Funde aus der Bronzezeit, S. 11.          Sacken-Kenner S. 349, Nr. 133.</p>	R
160	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.174: Goldbarrenkette aus Todesd.          III unten      Blasgold aus 14 ringförmig gebogenen vierkantigen Barren bestehend. Ad Inv. VII. 174 / Fundangaben: Kenner: Beitraege 1859/61. XXIV. Bd. S. 138: „Todesd /Klein-Várhely oder Gredist/ Maj 1859: Ein Landmann fand beim Ackern eines Maisfeldes eine goldene Kette von 14 Gliedern, die an der Pflugschar haengen blieb. Das goldene Objekt wurde vom k. k. Münz- und Antikenkabinet requiriert um 1900 ö. Fl.“</p>	R
161	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr.1, 83-88, 112-113, 146 – 160, 161 – 166.          II 290-332 Goldschatz von Szilágysomlyó, gef. 1797</p>	R

162	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 50 /Sacken-Kenner: S. 345, Nr. 42/          III unten „Vierkantiger Armring mit gekerbten Raendern, die Enden          in Spiralen ausgehend, die mit eingravierten Spirallinien geziert sind.          Gefunden bei Szilágysomlyó, Siebenbürgen i. J. 1855“          Ad Inv. VII.B. 49/?/ Fundangaben: Seidl, V. Beitrage S. 85: 1855. Szilágysomlyó. Andreas          Kenderesi fand in Akos b. Somló einen Armring. „Obiges interessantes Schmuckstück          wurde mit a. h. Entschliessung Sr. k. k. Apost. Majestaet ddo Ischl, 29. Sept. 1855 dem          k. k. Münz- und Antikenkabinette zur Aufbewahrung übergeben und dem Finder eine          entsprechende Vergütung zuerkannt“</p>	R
163	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 15 /Sacken-Kenner. S. 342. Nr. 15/ R          II 471 „Ohrgehaenge mit polígnomen Knopf; Füllung ausgefallen“          Sacken-Kenner a.a.O.: „Gefunden bei Klein-Schelken in Siebnbürgen.“</p>	
164	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 178-180:          III unten 178: Vier Goldringe aus Wulnoi 1831          II 228 179-180: Anhaengsel, kegelförmig und kleiner Fingerring aus Goldblech.          Reussmarkt, Siebenbürgen 1859. /S. noch Sacken-Kenner S. 349, Nr. 111 u. 112/          Ad Inv. VII.b. 178-180: Fundangaben: Kenner: Beiträge 1856-58, XV. Bd. Archivs, S. 174.          „Anhaengsel aus Goldblech hohl, oben ist ein canneliertes Ohr, an den Seiten je zwei Löcher          angebracht, auf der aeusseren Flaechе ist es mit drei Ringen aus feinem Golddraht über-          wunden. Kunstloser Fingerring aus Goldblech.“ /s. noch Vier Torgefaesse unter „Keramische          Monumente“/ Diese Fundobjekte kamen in das k. k. Münz- und Antikenkabinet.</p>	R
165	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 38, 199-200:          II unten 38: Streithammer mit schneidigem mondförmigen Rückenteil u.          Schaftloch.          II unten 199: Sechs kleine Scheiben und ein Bruchstück einer solchen mit          gepressten Buckelornamenten und Löchern zum Aufnaehen,          II unten 200: Rundes, gebrochenes Blech mit gepresstem Bandornament.          Czófalva, 1840.</p>	R
166	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 206-210.          III unten 206: Barrenring, vierkantig aus Blassgold mit verjüngten Enden.          1"8" Durchm. Fejértse 1830.          Nicht mehr vorhanden 207: Ring, gerieft mit glatten Enden. Ebendaher. Abgeschieben          V unten 208-210: Drei kleine, geriefte Ringe.          /S. Arneth: Monumente Nr. 224-226/</p>	C
167	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 45 /Sacken-Kenner. S. 345, Nr. 38./          III unten „Armband oder Griff, aus einem massiven Bügel mit eingeschlagenen          Ornamenten bestehend, die Enden halbmondförmig aufgebogen und graviert.“          /Sacken-Kenner a.a.O.: Gef. Zu Pipe, Siebenbürgen, 1830./</p>	R
168	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b. 52 u. 310 /Sacken-Kenner: S. 345, Nr. 43 und S. 353, Nr. 82/:          III unten 52: Armring, bügelförmig mit eingeschnittenen Perlenreihen, an den          Enden Pferdeköpfe, Vad.</p>	R
169	<p>II 247 310: Bügelschaft mit Querstange und birnförmigen Knöpfen          mit teils durchbrochenen, teils niellierten Laubzügen und Perlenstaeben geschmückt,          auf der Dornhülse in Niello IVLIANE VIVAS. Der Dorn fehlt.          /Arneth: Monumente Nr. 27/</p>	?

170	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 60:          II 238-243 Teile eines Goldschmuckes, bestehend aus einem Röhrchen aus Goldblech, 1 Denar des kaisers Trojan in Goldrahmen gefasst, einem glatten ring mit Inschrift: Ut f. Ceseri, einem kegelförmigen Anhaengsel mit Filigran, einem ovalen Goldplatte und 1 kleinen konischen Knopf mit grünem Stein."          Aus Alt-Orsova.          Ad Inv.Tor:Arb.VII.b.60 / Fundangaben: Kenner: Beitrage 1856/58. XV. Bd. S. 180/„Orsova 1857. /Folgt Beschreibung des Fundes/. Diese Anticaglien wurden vom k.k. Münz- Und Antikenkabinet angekauft."</p>	R
171	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr.2-11, 14, 28-37, 39-40:          Schrank IV 1-22 Goldschatz von NAGY-SZENT-MIKLÓS.</p>	R
172	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 192.          III unten Drei kleine kantige Barren und ein geriefter Ring ineinander haengend.</p>	?
173	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 175:          III unten Auseinandergebogene Spirale, eine Schlinge bildend, von sehr feinem, in der Mitte gekerbtem Golddraht. Von Alsó-Hangony          Ad Inv.Tor:Arb.VII.b.175. Fundangaben: Kenner: Beitrage 1859/61. XV. Bd. S. 118. „Alsó-Hangony, 1859. Kurze Beschreibung des Fundes."</p>	C
174	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 67, 114-117, 306, 355.: C          III 30, II 282, 279, 278, 280 Goldschatz von Osztropataka. Gef. 1790.</p>	
175	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b. 307:          III 474 Kleiderhafte vorne mit dreieckiger Goldplatte, etc. Aus Nagy:Mihály 1852.          Ad Inv.VII.b.307 /Fundangaben: Seidl, Beitrage IV. S. 58:„Im Mai d. J. wurde ein mit Edelsteinen besetzter ö0 Ducaten schwerer Goldschmuck gefunden"</p>	C
176	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 182 u. 228:          III unten 182: Golddraht-Spirale, auseinandergebogen,          Aus Altsohl, 1839</p>	C
177	<p>II 110 228: Fingerring, massiv, statt des Knopfes ein Golddraht geflecht Aus Altsohl, 1839 falsch Verwechslung mit VII B 43 (II 202)          /228 siehe noch: Arneth: Monumente Nr. 223.„Gefunden am 6. juni 1835 // in Altsohl in Ungarn./          /182 siehe noch: Arneth? Monumente Nr. 232:„1839 bei Altsohl in Ungarn gefunden und vom Oberstuhlichter Gustav v. Schurmann an die k.k. Hofkammer übersendet u. vom Fürsten Lobkowitz aemlich dem kabinet übergeben.""</p>	C
178	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 24 /Sacken-Kenner: S. 343 Nr. 18/          II 461 Armband aus Golddrahtgeflecht mit Ringelchen an den Enden, durch welche geschoben ein Stift den Verschluss herstellte.          /S. Sacken-Kenner a.a.O.: Römisch; gef. In Beczko, im Trentschiner Comitatz, Ungarn, 1817;"/          /S. noch Arneth: Gold- und Silbermonumente Nr. 23./</p>	
179	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.205 /Arneth: Monumente Nr. 281/          II 162 „Ring aus drei Reifen und Kettchen, aus vier Gliedern 4 14/16 Ducaten Gold. Gefunden in Ungarn im Borsoder Comitatz zu Ó-Hutta, 1846."          Ad Inv. VII.281: Fundangaben: Seidl, Chronik III. S. 27:„Ó-Hutta /Borsoder Comitatz/ wurde im April 1846 ein Schatz gefunden: ein goldener Fingerring im Gewichte von 4 Ducaten ein 7/8 Ducaten schweres Goldkettchen."</p>	

180	Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 249 /Sacken-Kenner S. 351, Nr. 38/ II 161 Fingerring, vorne viereckig mit zwei Zweigen. /S. Sacken Kenner: „Gefunden bei Fünfkirchen in Ungarn mit einer Goldmünze Constantin s. d. Gr. 1857.“/	U
181	Inv.Tor:Arb.VII.b. 59: /Sacken-Kenner S. 346, Nr. 50/ II 458 Schlussglied eines Halsschmuckes, zehn pyramidenförmig übereinandergestellte Blechringe mit a jour gefassten Glasstücken, oben Vogelköpfe mit eingesetzten Augen, seitwaerts an den Ringen Anhaengsel in Form von Glöckchen mit Drahtstiftn als Schwensel. Angeblich gefunden auf der Insel Csepel bei Pest.	U?
182	Inv.Tor:Arb.VII.b. Nr. 100-104, 133, 161, 181, 186: II 434-438, 426, 429-433, 427, 428 Goldfund von Czeke, Gefunden i. J. 1856 C Ad Goldfund Czeke /Fundangaben: Kenner: Beitrage 1856/58. S. 144-145-XV. Bd. : „Diese Objekte wurden vom Kabinete um 500 Gulden angekauft.“	
183	Inv.Tor:Arb.VII.b. 61-64: III unten Vier Schalen aus Goldblech mit Henkeln. Nr. 61 glatt und graviert, die andeen gerippt. 3" und 3 ¼" Ducaten Aus Bihar, 1822	R?  U?
184	Inv.Tor:Arb.VII.b. 53, III unten „Armring aus breitem Goldblech, die weitgreifenden Enden eingedreht, mit Buckeln und Gravuren geschmückt. Bellye S/S. bei Sacken-Kenner: S. 345. Nr. 49. Fundort: Gef. Zu Bellye, Tolnaer Com. Ungarn 1840./ /S. noch Arneth: Monumente 266: „Gefunden auf der Herrschaft Sr. Kaisl. Hoheit d. Erzherzogs Carl, Bellye in Ungarn, 1840, mit 200 Fl. CM. ersetzt.“/	
185	Inv.Tor:Arb.VII.b. 194 u. 201. III unten 194: Goldplatte, unten rund, oben dreieckig, 4" h. Oben beiderseits je zwei Nietlöcher, darunter eine runde Öffnung zwischen zwei Buckeln. Aus Tisza Szöllös 1840. 201: 4 runde, olivenförmige Knöpfen u. Fragmente eines gerieften Goldblechröhrchens. Ebendaher. /S. Arneth: Monumente Nr. 267-276: „Zehn verschiedene Schmuckgegenstaende aus spiralförmigen Draehten, Goldkörnern und einer durchlöcherten Platte bestehend. 131 4/16 Ducaten in gold. Gefunden zu Tisza-Szöllös im Heveser Comitate 1840. Mit 400 Fl. CM. ersetzt.“/ /S. noch Sacken-Kenner: S. 349, Nr. 126 u. 132./	
186	Inv.Tor:Arb.VII.b.26-27 /Sacken-Kenner S. 343, Nr. 19-20/ „Zwei Ohrgehaenge mit polygomen Knopf mit erhaltener Füllung“ II 460 Sacken-Kenner: Gef. In Alt-Ofen, Ungarn 1836.“/S. noch Arneth: Monumente Nr. 5-6/.	
187	Acquisit. Journ. 1890, Nr. 166 /Tor.Arb. Gold 764/ V unten Ohrring, 0.035 cm. An dem Ringe haengt ein Creloque: ein auf einem Pudel reitender Affe mit Schild und Keule, deren haengen einige Perlen zwischen zwei Bernsteinperlen. Aus Güns /Köszeg/ Tausch mit Löwenstein im Werte v. 50 ö. Fl.	U?
188	Acquisit. Journ. 1891-93, Nr. 275, 278 /Tor.Arb. Gold 765, 768/ III 40 765: Kanne mit Henkel, 0.355 hoch, teilweise vergoldet, gewiss nicht antik, sondern türkisch. Anmerkung i. Akte: Ist spaetantik /Kulturkreis n. d. Pontus. Gef. Vor cca. 25 Jahren in Altöfen bei Uferbauten. Tausch mit Fraeulen Gabriele von Schröll /100 Fl./	U?

189	II 89 Bei Rusz am Neusiedlersee. Gekauft.	768: Gold Amphora, der Fuss gebrochen, 0.02 hoch. Gef.	Ö
190	Acquisit. Journ. 1915, Nr. 264 u. 265 /Inv. Tor. Arb. b 860 u. 861/ V unten II 486	860: Goldring mit oblonger Siegelplatte, die zwei geringelte Schlangen zweigt. Der Reif des Ringes an drei Stellen verziert. Gef. In Dunapentele,, Gekauft v. Kallai um 113 Kr. 861: Goldring in form eines Halbkreises, der in der Mitte von einem Staebchen, das oben in eine Kugel endigt, senkrecht gekreuzt wird. Gef. In Dunapentele. Gekauft von Kallai um 90 Kr.	
		Inv. Tor. Arb. Gold. nr. ?. Die Goldringe von Borsa. Archaeol. Értésítő, 1892, S. 409. Golddraht, 2 Stück, aus dem Bronze-Zeitalter. Gefunden in tokaj in Ungarn. Kunsthist. Sammlungen S. Plastik u. Kunstgewerbe, Depot Nicht bei uns in der Plastik Slg.	
<b>TOREUTISCHE ARBEITEN</b>			
191	a/SILBER Inv. Tor. Arb. VII. a. 50, 51 /Sacken-Kenner S. 336, Nr. 43, 68/ III unten	Zwei Armringe aus geriefen Blechstreifen, an den Enden aufgeschnitten und umgebogen mit Buckeln und Gravierungen versehen. S. Sacken-Kenner a.a.O.: „Gef. In Zombor, Ungarn“	
191	Inv. Tor. Arb. VII. a. 52a-b/? /Sacken-Kenner S. 336, Nr. 44-45/ III unten	„Gegenglieder einer Schliesse aus gebogenen Staeben bestehend, die mit je fünf Zeilen abstehender Blaetter besetzt sind. Das eine Ende bildet eine Palmette, das andere die Form eines mit Buckeln verkleideten Haeffels. Gef. Wie Nr. 43.“ /Sacken-Kenner/	
192	Inv. Tor. Arb. VII. a. 195–217.: Silberfund von Csóra III unten	Siehe noch Arneht: Monumente? Nr. 95: „Relief, auf viereckiger Platte zwei Figuren vorstellend /war vergoldet/, silberne Kette, fragment eines Hornes, zwei Fibeln, zwei gewundene Armillae, fragmentierte Fibeln, Amillan Stifte, etc. im ganzen 64 Stücke. 2 Mark 12 5/16 Silber. Gefunden in Czora in Siebenbürgen 1821.“	R
193	Inv. Tor. Arb. VII. a. 36-37 u. 85 /Sacken-Kenner: S. 334, Nr. 30 u. 34, S. 337, Nr. 75 /: III unten	36-37: „Halsringe aus Silberdraehten geflochten, die Enden schlangenförmig.“ Sacken-Kenner: Gef. Zu Márkaszék in Siebenbürgen /im Krasznaer Comitate/ Ad. Inv. VII. a. 36-37, 85: Fundangaben: Seidl. Chronik I. S. 28. 1845: „Márkaszék /Ungarn/ 1845. Zwei antike silberne Torques in 7 Bruchstücken.“	R
194	II unten	85: „Schale aus Silberblech getrieben, glatt. Sacken-Kenner: „Wurde zu Márkaszék, Krasznaer Comit, Siebenbürgen, ausgegraben.“ Gehört zum Fund von Kuczurmare	R

195	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 226–227, 117 c,d:          III unten 226: Halsring aus zwei ineinandergeflochtenen Staeben bestehend, die Enden verjüngt, verhaemert und umgebogen. 4 1/2 „ Durchm.          Aus Moroda. Siebenbürgen. N. Ankauf. R</p> <p>III unten 227: Gewundene kleine Torques, die Schlusshaken ineinandergreifend.          Aus Marienburg. Siebenbürgen.          N. Ankauf.</p> <p>III 45, 46 117 c, d: Löffelförmige Fibeln.          Aus Marienburg. Siebenbürgen.          /S. noch: Sacken-Kenner: Nachtrag zu S. 338. Nr. 104 c, d./          Ad Inv. VIIa. 226-227, 117c, d: Fundangaben: Kenner:Beitraege 1859/61. XXIV, S. 136:          „Marienburg /Pipe/ Kreis Hermannstadt 1859. Armring von Silber, der aus mehreren Windungen besteht. Cabinet kaufte dieses Object von der Finder.“</p>	
196	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 41 /Sacken-Kenner S. 334, Nr. 35/:          III unten „Spiralförmiger Armring in 7 Umgängen.“ Sacken-Kenner:          Gefunden bei Marienburg in Siebenbürgen. R</p>	
197	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 100 /Sacken-Kenner S. 338, Nr. 87/:          Saal XIV, Sekr VIII, 721 „Bügelhafte mit geschnittenen vergoldeten Ornamenten,          am Rande rundes Kästchen mit roten Glasperlen; das eine Ende ein Schlangenkopf,          das andere eine halbrunde Scheibe mit 7 gegliederten Ansatzten. Dorn fehlt.          Sacken-Kenner a.a.O.: 873: Gefunden bei Kleinschelken in Siebenbürgen.“ R</p>	
198	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 81 /Sacken-Kenner S. 357, Nr. 71/:          III unten Inventar: „Ketten aus Silberdraht geflochten, die Enden in Ringe gehängt,          an welche auch stiftenförmig Anhängsel gefasst sind. N. Ankauf“          Sacken-Kenner a.a.O.: Nr. 71 „gef. In Héviz Szamos, Siebenbürgen“ R          Ad Inv. VII.a. 81: Fundangaben: Kenner: Beitrage 1856/58. XV. Bd. S. 159: „Ohne Angabe          näherer Umstände wurde dieser Fund amtlich übermittelt.“ Folgt Beschreibung          des Fundes. 1844.</p>	
199	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 98, 99, 101 /Sacken-Kenner S. 338, Nr. 85, 86, 88/:</p>	
200	<p>III 50, 52, 51 Sacken-Kenner: Bügelhaften ohne Querstangen. Die Bügel aus Silberdraht          mit Knoten versehen und auf glatte Blechstreifen aufgesetzt. Gef. Bei Mojgrad am          Maguraberg, Siebenbürgen 1855.“ R          Ad Inv. VII. 98, 99, 101: Fundangaben: Seidl. Beitrage V. S. 86: „Magura:          Auf dem Grafen Ladislaus Andrassy gehörigen Grunde wurden schwere Anticaglien          von Silber im Gewichte von 21 Loth gefunden.          Die k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmaeler hatte die          Güte diese ihr zugegangenen Fundobjecte dem k.k. Münz- und Antikenkabinete          zur Ansicht mitzuthellen.“</p>	
201	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 38 /Sacken-Kenner S. 334, Nr. 31/:          III unten „Spiralförmiger Armring in 7 Umgängen aus starkem Silberdraht,          die breitgeschlagenen Enden in schwachvergoldete Schlangenköpfe ausgehend.          Gefunden bei Szászváros, Siebenbürgen, 1855.“ R</p>	

202	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 89a /Sacken-Kenner S. 337, Nr. 79/  III unten Sacken-Kenner: „Silberschmuck, bestehend aus zwei Bügelhaften, mehreren Armringen, Ohrgehaengen aus geflochtenem Draht, Spiralen und Schliessen / von Leivringen/ aus Silberblech. Gefunden zu Mediasch, Siebenbürgen 1829.“  Ad Inv. VII.a. 89a: Fundangaben: Arneth. Monumete Nr. 98:  „Ein aus 53 Stücken bestehendes Geschmuck der unbedeutendsten Art, meistens gewundener Draht. 9 ¼ Loth Silber. Zu Mediasch in Siebenbürgen gefunden.“</p>	R
203	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 15-16, 74a, 105, 107-108 /Sacken-Kenner S. 332, Nr. 12-13; S. 336 Nr. 60; S. 338 Nr. 92, 94 u. 95./:  III 29, III unten, III 31, II 51, 49, 50 Aus dem Funde von OSZTROPATAKA Gef. Im Jahre 1790.</p>	C
204	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 167 /Sacken-Kenner S. 339, Nr. 156/  II 46 „Bügelhafte; der Bügel aus einem wellenförmig gebogenen mit sechs Kugeln und einer Gravure geschmückten Blechstreifen bestehend.  Gef. Bei Fiume 1856.“ Inv.Tor:Arb.VII.a. 98, 99, 101 /Sacken-Kenner S. 338, Nr. 85, 86, 88/  Inv.Tor:Arb.VII.a. 98, 99, 101 /Sacken-Kenner S. 338, Nr. 85, 86, 88/:</p>	S
205	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 71 /Sacken-Kenner S. 336, Nr. 58a/  II 40 Beschlaegemedaillon mit ausgeschnittenem Grund, gegossen. Gerüsteter Feldherr zwischen Minerva und Apollo, jener mit Feldzeichen, diese mit Standarte.  Angeblich in Ungarn gefunden.</p>	U
206	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 96 /Sacken-Kenner S. 337, Nr. 83a/  III 33 „Kübel förmiges Gefaess aus starkem Silberblech getrieben, die Henkel in lilienförmigen Ansaetzen beweglich angebracht und mittelst eines abgesonderten Griffes zusammengehalten. Angeblich in Ungarn gefunden“  Inventar VII.a. 96?  „Kübel förmiges Gefaess, glatt, die zwei Henkel in lilienförmigen Ohransaetzen beweglich und mittelst gesonderten Stückes zusammengehalten. Durch Tausch“</p>	U
207	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 46a-h /Sacken-Kenner S. 335, Nr. 40a/  III unten „Zwei gebrochene Stili, 3 Naegel, 1 Schraube, 1 Nadel mit keulenförmigem Knopf und ein schlüsselförmiges Geraet.“  Sacken-Kenner a.a.O.: Stuhlweissenburg. Gekauft 1873.</p>	U?
208	<p>Acquisit. Jour. 1887, Nr. 67 /Tor.Arb.Silber 755/  II 479 Fibula aus Silber in Gestalt eines Vogels. Augen, Flügel, Schwanzfedern und Krallen in Granaten eingelegt, Schnabel und Bauch vergoldet /0.04 hoch/  Aus Ószöny. Durch Bellák mit anderen Bronzen.</p>	U?
209	<p>Acquisit. Jour. 1894, Nr. 31-32 /Tor.Arb. 774-775/  II 22 774: Spatel mit kolbenförmigem Ende, 0.143 lang  775: Bruchstück einer silbernen Schliesse mit der Inschrift: ESCIPE SIAMAS  Alle beide aus Ószöny.  Tausch mit Oberstl. Voetter</p>	U?
210	<p>Acquisit. Jour. 1915, Nr. 263 /Tor.Arb.VII.a. 859/  Saal XV, Sekr. VIII, 720 Silberfibel mit halbkreisförmiger Scheibe von der fünf Strahlen ausgesehen. Bügel und Rauten: förmiges Stück, darauf zwei Almandineinlagen.  Oben vergoldet und in Kerbtechnik geschnitten.  Steinamanger. Gekauft von D. Kallai um 100 Kr.</p>	U?

211	Acquisit. Jour. 1911 /Tor.Arb. 831-833 /: III 42            831: Schale mit senkrecht abgesetztem Rande und mittelhohen Fusse, mit einfachen parallelen Linien verziert. III 38            832: Löffel, laenglich, gegen den Stiel hin zugespitzt und beschaedigt III 37            833: Löffel desgleichen. Angeblich bei Orsova gefunden.	R?
212	Acquisit. Jour. 1917. Nr. 23 /VII. a. 867/: Saal XV. IX 882        Silberner Ohrring mit korbfoermiger Filigranverzierung. Gefunden in Keszthely. Gekauft von D. Kallai um 70 Kr,	
213a	Arneth : Monumente Nr. 76 u. 77: VII A. 221, 222 III a            Nr. 76: Ein Ohrgehaenge    1 Loth Silber, 3" lang. Nr. 77: Ein Ohrgehaenge    1 Loth Silber, 3" lang. Alle beide in der Szolnoker Gespannschaft i. J. 1817 gefunden.	U
213	FUNDANGABEN , die sich auf Stücke beziehen, die im Inventar der Antikensammlung nicht auffindbar waren: Seidl I. S. 29: MEHÁDIA: VII B 376 „Im Juni 1841 in den Herkulesbaedern naechst Mehádia ein antiker, 4 13/16 Dukaten schwerer ovaler Goldring gefunden mit einem Stein, in dem ein Pfau vertieft geschnitten ist. Das k. k. Kabinet löste denselben ein“	R
214	Seidl I. S. 25: SÁRKERESZTÚR: VII.A.128 Saal XIV Sekr. IX 23    1843 ein antiker Silberring mit einem Heliotrop, worauf eine tanzende Figur mit einem Strahlendiadem, nebst mehreren wertlosen kleinen Gegenstaenden. Bei gleicher Gelegenheit wurden 829 St. kleinere und grössere Silbermünzen gefunden, welche für das k. k. Kabinet von keinem Interesse waren.	
	Seidl III. S. 27: DEVECSER /Com. Abauj/ Fragment einer Goldstange, hakenfoermig gebogen, oben zugerundet, nebst zwei Ringen wie Kettenglieder im Gewichte von 33 1/3 Dukaten, entweder höchst rohe Arbeit, oder was noch wahrscheinlicher ist, kein rtefakt, sondern lediglich zur Verarbeitung vorbereitete Barren.    ? nicht bei uns	
215	Seidl III. S. 17: ERLAU /Heveser Com./: VII.A. 185 III unten        1847: eine antike silberne Haarnadel mit einem roten Steine. Geschenk Sr. Excellenz Erzbischof Pyrker.	U?
	Hampel: Alterhümer II. 60-61. Massiver Ring ..... n Wien, k. k. Kabinet /Taf 51, Fif. 5/ ? nicht bei uns	
	Hampel: Alterthümer II. 48. Hofmuseum. Scheibenfoermige Fibel .... Jedoch erhalten. /Taf. 41, Fig 3a./ ? nicht bei uns	

Péter Prohászka:

**Was in der Wiener Sammlungen geblieben ist I.**  
*Angaben zu den österreich-ungarischen Verhandlungen über das gemeinsame Vermögen der Monarchie*

Im Beitrag wird ein Verzeichnis über jene archäologische und prähistorische Funde veröffentlicht, welche aus dem Gebiet des Ungarischen Königreichs im Laufe des 18. bzw. 19. Jahrhunderts in die k. k. Münz- und Antikensammlung gelangt sind. Das Verzeichniss wurde 1923 im Anlass der Verhandlungen zwischen Ungarn und Österreich über die Kulturgüter zusammengestellt. Nach dem Zerfall der Monarchie liessen sich die Nachfolgerstaaten Verhandlungen über das gemeinsame Vermögen ein. Dabei wurden auch die archivalischen, bibliothekarischen und musealischen Anteile berücksichtigt, worüber sich auch die Friedensverträge von Saint Germain und Trianon auslassen. Die Verhandlungen endeten schliesslich 1932 mit dem Vertrag von Venedig, in dem aber keine im Verzeichniss aufgeführten Objekte angenommen wurden. Dahinter kann man einerseits die abweisende Haltung Österreichs und die falsche ungarische Strategie suchen. Das Verzeichniss ist eine sehr wichtige Quelle über jene Denkmäler, welche sich aus dem Karpatenbecken in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums befinden.

Balázs Kata

# Műgyűjtő és műértő – Nemes Marcell levelei a firenzei Villa I Tattiban

## I.

Az alábbiakban Nemes Marcell a firenzei Villa I Tattiban található három-három, Nicky Marianónak,<sup>1</sup> illetve Bernard Berensonnak írt levelét közlöm eredeti nyelven és fordításban.<sup>2</sup>

A levelek egyrészt híven tükrözik a gyűjtő és a műértő közti kapcsolat alakulását, különösen a köztük lévő hangnem változását 1923 és 1927 között: felmerülhet a kérdés, hogy Nemesnek Berenson nemzetközi presztízse miatt volt-e szüksége a szakvéleményekre, amelyeket viszont, Berenson kérésére, nem hozhatott nyilvánosságra – gyanítom, hogy pénzügyi okokra visszavezethetően.<sup>3</sup> Nem egyértelmű az sem, hogy Nemest a Berensonnal való hosszútávú együttműködés elérésének célja vezette-e. Ugyanakkor – ismerve Nemes hasonló „ügyeit” –, különösen a Tiziano-festmény esetében, a szenvedélyes hang és a legendás „rámenősség” a gyűjtemény védelmében az „eredetiséghez”, illetve „sajátkezeséghez” való ragaszkodásnak is köszönhető.

A levelek az 1920-as évek megszokott szakvélemény-kérési és -kiállítási gyakorlatáról is tanúskodnak; ami különösen érdekes, az a fotográfia szerepe az attribúciókban. Berenson maga nagyon támogatta a fotográfia használatát, az azonosításokban azonban, a mai ismereteink tükrében, a fotó használata nem mindig vezetett megbízható eredményre.

Sajnos a levelek pandantjai, illetve Berenson szakvéleményei nem állnak rendelkezésünkre, csupán Nemes leveleiből és töredékes, nehezen olvasható jegyzetekből következtethetünk rájuk – hasonlóan a megvalósult és tervezett személyes találkozásaikra, azok időpontjára és körülményeire.

Az alapvető információkat tartalmazó jegyzetekkel ellátott leveleket forrásközlés céljából teszem közzé, abban a reményben, hogy a 16. századi itáliai festészet, a magyar műgyűjtés szakértői és azon érdeklődők, akik a Nemes Marcell egykori gyűjteménye iránti általános, mindinkább élénkülő figyelem hatására fordultak a téma felé, egyaránt találnak bennük hasznos adatokat.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Elisabetta 'Nicky' Mariano (1887–1968) Berenson titkára volt, a settignanói Villa I Tattiban élt. *A Forty years with Berenson*. London, Hamilton, 1966. c. könyv szerzője.

<sup>2</sup> A szövegben közölt levelek jogtulajdonosa: Biblioteca Berenson, Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies courtesy of the President and Fellows of Harvard College (a levelek közlése a Harvard College munkatársai jóvoltából lehetséges). Köszönetemet fejezem ki a Villa I Tatti–The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies munkatársainak, továbbá Németh Istvánnak, Tátrai Vilmosnak és Tüskés Annának az írás létrejöttéhez, Dobó Gábornak az adatok ellenőrzéséhez, Gerstner Károlynak, Mojzer Annának és Zelliger Erzsébetnek pedig a fordításokhoz nyújtott felbecsülhetetlen segítségükért. A leveleket említi: Tüskés, Anna: *La collezione di dipinti italiani di Marcello de Nemes (1866–1930)*. *Rivista di Studi Ungheresi*, 7. 2008. 59–76.; *El Grecótól Rippl-Rónaiig. Nemes Marcell, a mecénás műgyűjtő*. Kiállítási katalógus. Szerk. Németh István, Radványi Orsolya. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2011.

<sup>3</sup> Ld. 6. és 7. jegyzet.

<sup>4</sup> A Villa I Tatti Fototékájában őrzött, Nemeshez köthető felvételek alapján valószínűsíthető, hogy 1922-ben Nemes már küldött

## 1. Nemes Marcell levelei a Villa I Tattiban<sup>5</sup>

München den 19 Juli 1923

*Sehr verehrter Herr Berenson!*

Fräulein Mariano setzte mich in Kenntniss über Ihre freundliche Zusage, mit welcher Sie, verehrter Herr Berenson, meiner Bitte zwecks Begutachtung einer Anzahl meiner Bilder zu willfahren gedenken. Auch nahm ich dankend von Ihren diesbezüglichen Voraussetzungen Kenntniss. Ihren Standpunkt vollauf würdigend, erlaube ich mir Ihnen in der Beilage, ein kleines Verzeichnis jeder Bilder vorzulegen, über die eine schriftliche Bestätigung Ihrer massgebenden Ansicht mir wertvoll wäre.<sup>6</sup> Auch gebe ich Ihnen hiermit gerne die Versicherung, dass ich Ihr diesbezügliches Schreiben weder im Original, noch in fotografischer Abbildung gemalt aus der Hand geben würde.

Für Ihre diesbezüglichen freundlichen Bemühungen empfangen Sie bitte im Voraus vorläufig auf diesem Wege meinem aufrichtigsten Dank und kann ich Sie auch versichern, dass ich diesem Freundschaftsdienst Ihrerseits stets zu würdigen wissen werde.

Ich verbleibe mit den besten Empfehlungen, verehrter Herr Berenson, Ihr sehr ergebene

*Marzell von Nemes*

München, 1923. július 19.

*Tisztelt Berenson Úr!*

Mariano kisasszony kedves soraiban tudatta velem kedvező nyilatkozatát, miszerint Ön, tisztelt Uram, kérésemnek megfelelően, felbecslésük céljából képeim egy részét megtekintené. Köszönettel tudomásul veszem az erre vonatkozó feltételeit is. Az Ön álláspontja teljes mértékben elfogadható, engedje meg tehát, hogy egy mellékletben mindazokról a képekről rövid leírást közöljek, amelyekről az Ön mértékadó szakvéleményét írásban szeretném kérni. Jelen soraim szolgáljanak biztosítékaul annak, hogy az Ön képeimre vonatkozó írását sem eredetiben, sem az arról készült fényképen nem adom ki a kezemből.

Az Ön ilyen irányú szíves fáradozásáért fogadja, kérem, máris legőszintébb köszönetemet, és biztosíthatom arról, hogy ezt a baráti szolgálatát mindig magasra értékelem. Szívélyes üdvözléssel, tisztelt Berenson úr, őszinte híve,

*Nemes Marcell*

## 2.

München den 20. Mai 1924, Leopoldstr.<sup>7</sup>

*Sehr geehrtes gnaediges Fräulein,*

---

Berensonnak képeket véleményezésre (ld.: Matteo da Gualdo *Madonna gyermekkel* c. művét a 15. század második feléből, melynek hátoldalán a Nemes-gyűjtemény feltüntetése mellett 1922. augusztusi dátum szerepel. Fototeca, C 48)

<sup>5</sup> A levelek fordítása: Mojzer Anna, Zelliger Erzsébet.

<sup>6</sup> Kérdés, miért kötelezte magát Nemes ilyen feltételek teljesítésére, anyagi okokból vagy egyéb magyarázata van az ígéretnének. Mindenesetre egyértelmű, hogy Nemes Berensontól a gyűjtemény értékének felbecsléséhez kért véleményt, azaz minden bizonnyal piaci szándékok vezették. Ld.: 7. jegyzet. Az említett leírás mibenléte nem világos, nem áll rendelkezésünkre.

<sup>7</sup> Az erre a levélre adott válasz Nicky Mariano kezétől való német nyelvű vázlata (1924. május 30-i dátummal) megtalálható a Berenson Archívumban. A szöveg nagyon nehezen olvasható, a kiolvasható és értelmezhető részletek alapján ez a magyar nyelvű interpretáció lehetséges: „Nemes úr kérésére Berenson a következő választ adta: elvileg nem örül annak/nem lehet rávenni arra, hogy képekről alkotott ítéletét/véleményét csekk (?) gyanánt kézzől kézre adják“. A szövegben valóban „cheques“ fordul elő, és ez megerősíti azt a feltevést, hogy Berenson piaci célokra nem volt hajlandó szakvéleményt adni, félt szövegének esetleges „plagizálásától“.

Wohl sind es zwei Monate her, dass ich Florenz verliess um meine Reise via Rom nach Venedig fortzusetzen. Es wird Sie vielleicht interessieren, dass ich meinen italienischen Aufenthalt nicht erfolglos abgeschlossen habe, sondern in Venedig das schöne pzzo Barbieri am Canal Grande, in der Nähe der Salute-Kirche erwarb.<sup>8</sup> Ich beabsichtige dasselbe für meine Zwecke demnächst um zu gestalten und sodann jährlich einige Monate dort zu verbringen. Hoffentlich werde ich auch mal das Vergnügen haben Sie dort begrüßen zu können. Ich nehme Bezug auf die freundliche Aufnahme, die mir im Hause des Herr Berenson zu Teil wurde und auch auf seine Bereitwilligkeit, mit einem Gefallen zu erweisen, um von Ihnen, gnaediges Fräulein, eine private Auskunft in folgender Angelegenheit zu erbitten: Anlässlich seines vorjährigen Besuches hier, hatte Mr. Berenson einige meiner Bilder bestimmt, deren schriftliche Bestätigung mir sehr lieb waere.<sup>9</sup> Nun waere ich für Ihre freundliche Nachricht dankbar, ob ich mein Ansinnen an Mr. Berenson dafür erkenntlich zeigen könnte, Sie werden es wohl verstehen, wenn Ich Sie vorher anfrage, zumal diese Angelegenheit gleichzeitig eine Taktfrage ist und ich Sie keineswegs in einer nicht-üblichen Form einleiten möchte. Darf ich hoffen, Sie im Laufe des bevorstehenden Sommers hier begrüßen zu können? Oder führt Sie Ihr Weg nicht nach Deutschland?

Mit Interesse sehe ich Ihren freundl. Nachrichten entgegen und verbleibe inzwischen mit den herzlichsten Grüßen, Ihr

*Marcell von Nemes*

1924. május 20. München, Leopoldstrasse

*Igen tisztelt nagyságos Kisasszony!*

Immáron két hónapja, hogy Firenzét elhagytam, hogy utamat Rómán keresztül Velencében folytassam. Bizonyára érdekelni fogja Önt, hogy olaszországi tartózkodásomat nem eredménytelenül zártam, mert Velencében megvettem a szép Palazzo Barbierit a Canale Grandén a Salute templom közelében. Az a szándékom, hogy a következő útjaimat úgy alakítsam, hogy ezután évente néhány hónapot ott töltsék. Remélhetőleg így abban az örömben is részesülök, hogy Önt ott üdvözölhetem. Arra a barátságos fogadtatásra hivatkozva, amelyben Berenson úr házában részem volt, valamint készségességére, amelyet kérésemre mutatott, egy személyes jellegű felvilágosítást szeretnék kérni Öntől, nagyságos kisasszony, a következő ügyben: a múlt évi látogatása alkalmával Berenson úr néhány képet meghatározta, és nagyon szeretném, ha ezt írásban is megerősítené.

Igen hálás lennék Önnek, ha lenne szíves és tudatná velem, hogy Berenson úrnál a hozzá fűzött reményeim kedvező fogadtatásra találnának-e. Ön meg fogja érteni, hogy először Önnél érdeklődöm, mert ezúttal csupán tapintatos puhatolódzásról van szó, és semmiképpen nem szeretném Önt kellemetlen helyzetbe hozni.

Remélhetem, hogy az előttünk álló nyáron Önt itt üdvözölhetem? Vagy az útja nem vezet Németország felé? Érdeklődéssel várom az Ön baráti híradását, és maradok szívélyes üdvözlettel az Ön

*Nemes Marcellja*

### 3.

München den 21 Juni 24.

*Sehr geehrtes gnaediges Fräulein!*

<sup>8</sup> A palota (Palazzo Venier dei Leoni) 1948-ban Peggy Guggenheim tulajdonába került, ma a Peggy Guggenheim-gyűjteménynek ad helyet. Ld. Tüskés 2008. i. m. 59–76.

<sup>9</sup> Valószínű, hogy a két levél között történt személyes találkozások (Nemes látogatása Berensonnál, illetve Berenson személyes látogatása Nemes gyűjteményében egyértelműen kiderül a szövegből) során ugyanazokat a műveket vizsgálta meg Berenson, amelyekről Nemes az első levélben beszél.

Aus Holland heimgekehrt finde ich Ihre freundliche Zeilen von Monatsersten hier vor. Ich danke für die geschriebene Mitteilungen und für die Bereitwilligkeit Mr.Berenson, die ich selbstredend unter Berücksichtigung seiner ausdrücklichen Wünsche in Anspruch nehmen würde. Da ich morgen abends nach Venedig fahre, möchte ich von dort einem Abstecher nach Florenz machen um M. Berenson um die freundliche Erteilung seines zugesagten Briefes persönlich zu ersuchen.

Ich waere daher Ihnen, mein verehrtes Fräulein für eine Zeile im Grandhotel in Venedig sehr dankbar, ob ich Mr.Berenson in der allernaechstein Zeit dort antreffen kann.

In des Hoffnung Sie bald persönlich begrüßen zu können, verbleibe ich inzwischen, in herzlicher Ergebenheit Ihr

*Marcell von Nemes*

München, 1924. június 21.

*Igen tisztelt nagyságos Kisasszony!*

Hollandiából hazatérve kaptam meg e hónap elsején kelt baráti sorait. Köszönöm a benne foglalt híradást, és Berenson úr készségét, amelyet magától értetődően az ő kifejezett kívánságára való tekintettel fogok igénybe venni. Holnap este Velencébe utazom, onnan pedig tennék egy kitérőt Firenzébe Berenson urat felkeresni, hogy abban a megtiszteltetésben részesülhessek, hogy a megígért levelét személyesen vegyem át.

Nagyon hálás lennék Önnek, tisztelt Kisasszony, ha a velencei Grand Hotelbe címezve pár sorban tudatná velem, hogy a közeljövőben találkozhatom-e Firenzében Berenson úrral. Abban a reményben, hogy mielőbb személyesen üdvözölhetem, maradok szívélyes odaadással az Ön

*Nemes Marcellje*

### Verzeichnis/jegyzék<sup>10</sup>

Giovanni da Caravaggio: *Madonna und Kind auf Goldgrund /Madonna és a gyermek arany háttérrel*<sup>11</sup>

Ugolino Lorenzetti: *Madonna mit Kind, letzteres hält ein Vögelchen in der Hand / Madonna a gyermekkel, az utóbbi egy madárkát tart a kezében*<sup>12</sup>

Fra Angelico: *Anbetung des Kindes / A gyermek imádása*<sup>13</sup>

<sup>10</sup> A jegyzék (amely az 1924. június 21-én kelt levélhez van besorolva az archívumban) hátoldalán Berenson kézírásával nehezen olvasható sorok szerepelnek angol nyelven (a jegyzetek a szakvéleményhez készülhettek, amely nem áll rendelkezésünkre.)

<sup>11</sup> Proveniencia: Fürst Erbach Sammlung, Erbach; Nemes gyűjteményéből 1922-ben kiállítva a müncheni Alte Pinakothekban; *Collection Marcell de Nemes*. Amsterdam, W. M. Mensing, 1928. No 11. [továbbiakban: Nemes 1928.]; Nemes Marcell végrendelete, 1930. No 19. (München, Staatsarchiv, 1930/2446.); *Sammlung Marcell von Nemes*. Amsterdam – Berlin – München, Mensing & Sohn (Frederick Muller & Co.) – Paul Cassirer – Hugo Helbing, 1931. No 16. [továbbiakban: Nemes 1931.] A művet Meller Simon vette meg. (Németh István szíves közlése). Ld. még: Németh, István: Dokumente in deutschen Archiven über Marcell von Nemes. *Acta Historiae Artium*, 50. 2009. 179–191.

<sup>12</sup> A Pietro Lorenzetti és Ugolino nevéből összevont Ugolino Lorenzetti mestert (sienai művek egy csoportba rendezésével) lényegében Berenson „vezette be” a művészettörténetbe. Ld.: Millard Meiss: Ugolino Lorenzetti. *The Art Bulletin*, 13. 1931. 376–397. A Villa I Tatti Fototékája szerint egy Duccio iskolájához sorolt mű (Siena, 14. század első fele, 73 x 56 cm) a Madonnát gyermekkel és tengelicével ábrázolja. Mivel a felvétel (Fototeca, S 17) hátoldalán szerepel a Nemes-gyűjtemény, Ugolino Lorenzetti neve kérdőjellel, valószínűsíthető, hogy erről a festményről van szó. A kép hátoldalán szerepel az 1922. augusztusi dátum is, amely szerint a képpel kapcsolatban Nemes többször kérte Berenson véleményét (amennyiben maga a jegyzék nem 1922-ből való).

<sup>13</sup> Proveniencia: Nemes Marcell végrendelete, 1930. No 17.; Nemes 1931. i. m. No 10. Jelenleg: Abegg-Stiftung, Riggisberg (Németh István szíves közlése).

Fra Angelico: *St. Antonius von den Reichtümern der Welt entfliehend/ Szent Antal elmenekül a világ hívságai elől*<sup>14</sup>

Francesco di Gentile da Fabriano: *Grosse Altartafel. Recht: Tobias, links: St. Franciscus/ Nagy oltártábla. Jobbra Tóbiás, balra Szent Ferenc*<sup>15</sup>

Francesco Bembo: *Zwei Flügel einer Altartafel. Stifter und Stifterin mit Heiligen/Oltár két szárnya: donátorok szentekkel*

#### 4.

Am 19. Juli 1924. München

*Sehr geehrtes gnaediges Fräulein!*

Gestern abend aus Paris heimgekehrt, fand ich Ihre freundlichen Zeilen vom 26 Juni hier vor, die Sie mich nach Venedig adressiert haben. Ich bin leider vor Eintreffen derselben bereits von dort nach Paris gefahren und die nachträglich ein gelaufene Post wurde vom Hotel aus direkt an meine Münchner-Adresse gesandt. Es thut mir aufrichtig leid, für schreiben, vofür ich Ihnen bestens danke, nicht rechtzeitig in die Hände bekommen zu haben, weil, wenn auch Mr. Berenson nur fraglich zu Hause gewesen wäre, ich trotzdem auf's Gerade wohl einen Abstecher nach Florenz gemacht hätte. So bleibt mir nichts Anderes übrig, als auf schriftlichen Wege seine freundliche Zusage in Anspruch zu nehmen, in dem, ich beiliegend, das kleine Verzeichnis der Bilder zuschicke, sowie einen Brief, in welchem ich seine Bedingungen für mich bindend erkläre.<sup>16</sup> Indem ich hoffe, Sie recht bald persönlich begrüßen zu können, danke ich für Ihre freundlichen Bemühungen und verbleibe mit den herzlichsten Grüßen, Ihr

*Marzell von Nemes*

München, 1924. július 19.

*Mélyen tisztelt nagyságos Kisasszony!*

Tegnap este Párizsból hazatérve itt találtam június 26-án kelt kedves sorait, amelyeket Ön Velencébe címzett. A levél kézbesítése előtt sajnos én már elutaztam Párizsba, a szálloda pedig gyorspostán egyenesen müncheni címemre továbbította. Igazán sajnálom, hogy nem kaptam meg időben az írását, amelyet nagyon köszönök, mert ha még csak halvány lehetősége is felmerült volna annak, hogy Berenson úr otthon tartózkodik, mindenképpen tettem volna egy kitérőt Firenze felé.

<sup>14</sup> Remete Szent Szent Antal egy kolostorba menekül (Berenson úgy emlékezett, hogy a művet Nemes Marcell gyűjteményében látta, lásd Berenson 1930. augusztus 11-én, Percy Strausnak, a houstoni múzeum igazgatójának írt levele in: Carolyne C. Wilson: *Italian paintings XIV–XVI centuries in the Museum of Fine Arts*. Houston, Museum of Fine Arts, 1996. 407.) (Németh István szíves közlése.) Jelenleg a Museum of Fine Arts, Houston gyűjteményében, Inv. nr. 44.550.

<sup>15</sup> A Villa I Tatti Fotótárának tanúsága szerint valószínűsíthető, hogy ez az a mű, amelyet Berenson az *Italian Painters of the Renaissance. Florentine School*. London, Phaidon, 1956. c. kötetben firenzei mestertől valónak attribuíált és 1420–1465 közé datált. Németh István szíves közlése szerint a Giovanni da Piemonte neve alatt számon tartott mű 1924 táján biztosan Nemes gyűjteményében volt. A műről (fa, 157 x 138 cm) több felvétel (Fototeca, F 392 szám alatt) is létezik, ezek közül kettő hátoldalán szerepel Nemes gyűjteményének megnevezése, az egyikén egyenesen a Gentile da Fabriano megnevezéssel, a másik felvétel hátoldalán pedig a kép Pollaiuoloval való kapcsolata (Berenson felvétele: „With Utili but close to Botticini and suggested by Pollaiuolo” and Evangelista da Pian di Meleto?? Inspired by Pollaiuolo”). A felvételeken olvasható feljegyzések, valamint Németh István szíves közlése szerint a Nemes-gyűjtemény 1928-as amszterdami aukciója (Nemes 1928. i. m. No. 17) után letétként az amszterdami Rijksmuseumba került (a hátoldalon szereplő megjegyzés szerint: Listed Florentine 1420–1465, Tobias and the Angel, between Baldovinetti and Bartolomeo della Gatta), majd a Villa I Tatti Fototékában őrzött felvételen szereplő feljegyzések szerint a Christie's aukcióján szerepelt 1984. december 11-én.

<sup>16</sup> Elképzelhető, hogy a levélben említett jegyzék a 3. levél után sorolt műtárgylista. A kötelezvény nem áll rendelkezésünkre.

Így nem maradt más hátra, mint az, hogy írásban kérjem szívélyes ígérete beváltását. Ezért csatolva küldöm a képek listáját, valamint egy levelet, amelyben magamra nézve kötelezőnek ismerem el a feltételeit. Egyúttal remélem, hogy nemsokára személyesen is üdvözölhetem Öt, köszönöm az Ön kedves fáradozásait. Maradok szívélyes üdvözlettel az Ön

*Nemes Marcellja*

5.

23. Sept. 1924 . München<sup>17</sup>

*Hochverehrter Herr Berenson,*

Für Ihr freundliches Schreiben, das ich bereits vor Monatsfrist erzielt, schulde ich Ihnen meinen besten Dank. Dass ich damit bis heute zögerte, hatte meine Absicht zur Ursache, eine neuerliche Italienreise mit Ihrem Besuch zu verknüpfen und bei dieser Gelegenheit Ihnen meinen Dank persönlich aussprechen zu können. Nun ist leider der Sommer verstrichen, ohne mein Vorhaben verwirklichen zu können und so bleibt mir nicht anderes übrig, als Ihre mir erwiesene Freundlichkeit mit einer schriftlichen Danksage zu quittieren.

Ihre Ansicht über meine Bilder interessierte mich sehr, bedauere nur, dass dieselbe nicht in vollem Masse Ihrem ersten, bei mir gewonnenen und mir mitgeteilten Eindruck entsprach. Allerdings liegt Ihr Hierweilen zu weit zurück und ich verstehe es, wenn Sie im Urteil auf Grund der vorliegenden Photographien die grösste Vorsicht walten lassen. Ich hoffe jedoch, dass es sich mir in nicht all zu ferner Zukunft Gelegenheit bieten wird, Ihnen die Bilder, an die Sie sich nur verschleiert erinnern, dürften, namentlich aber den *Franziscus* von Fra Angelico,<sup>18</sup> nochmals zu zeigen, um dann darüber Ihr endgültiges Urteil zu hören bekommen. Mit dieser Hoffnung ist natürlich auch der Wunsch engstens verknüpft, Sie baldingst als meinem Gast hier begrüßen zu können und verbleibe inzwischen, sehr geehrter Herr Berenson mit den besten Empfehlungen auch an Mrs. Berenson,<sup>19</sup> Ihr sehr ergebener,

*Marczell von Nemes*

Szeptember 23. 1924. München

*Mélyen tisztelt Berenson Úr!*

Az Ön baráti írásáért, amelyet már vagy egy hónapja megkaptam, fogadja hálás köszönetemet. Hogy mindez mégis máig halogatódott, annak az az oka, hogy szándékomban állt egy újabb olaszországi utazás, amelyet az Ön meglátogatásával szerettem volna összekapcsolni, hogy ezt az alkalmat ragadjam meg köszönetem személyes kifejezésére. Nos, sajnos a nyár elmúlt, anélkül, hogy szándékomat megvalósíthattam volna. Így nem maradt számomra más lehetőség, mint hogy az Ön irányomban tanúsított barátságát írásbeli köszönettel egyenlítssem ki. Az Ön véleménye a képeimről nagyon érdekelt engem, csak azt sajnálom, hogy ez nem teljes mértékben egyezik meg az Ön első, a nálam nyert és velem közölt benyomásának. Mindenesetre az Ön itt-tartózkodása óta sok idő telt el, és megértem, hogy a rendelkezésére álló fényképek alapján Ön az ítéletalkotásban a legnagyobb óvatosságot tanúsítja. Mindazonáltal remélem, hogy a nem túl távoli jövőben alkalom kínálkozik arra, hogy Önnek a képeket, amelyekre Ön csak homályosan emlékszik, nevezetesen Fra Angelico *Szent Ferencét*, még egyszer megmutathassam, hogy azután erről az Ön

<sup>17</sup> Hátoldalon kézírással: Nemes.

<sup>18</sup> A Museum of Art, Philadelphia gyűjteményében (John Graver Johnson-gyűjtemény). Berenson említi: *Catalogue of the John G. Johnson Collections of Paintings and Some Art Objects*. Philadelphia, G. Johnson, 1914. 10–11., No. 64. 1445–1450. Eredetileg egy Szent Miklós és Ferenc-ábrázolás közt elhelyezkedő keresztrefeszítésről származik (San Niccolo del Ceppo, Firenze).

<sup>19</sup> Mary Berenson (1864–1944). Bernard Berenson felesége és szerzőtársa, művészettörténész.

végleges ítéletét meghallgassam. Ehhez a reményhez természetesen az az óhaj is társul, hogy Önt a lehető legrövidebb időn belül vendégemként itt üdvözölhessem, így maradok eközben igen tisztelt Berenson úr, tiszteletteljes jókívánságokkal Berenson asszonynak is őszinte híve,

*Nemes Marcell*

6.

20. Aug. 1927 München<sup>20</sup>

*Sehr geehrter Herr Berenson!*

Ich nehme höflich Bezug auf die Angelegenheit des Tizian-Bildes „La Maitresse du Titien“, das ich Ihnen vor einigen, Wochen auf initiative des Mr. Bache<sup>21</sup> in Berlin vorführen liess. Zu meinem grössten Bedauern haben Sie dem Meister das Bild abgesprochen. Ich vermute jedoch, dass die Ihnen zur Verfügung stehende Zeit etwas zu kurz war, um das Bild ganz eingehend prüfen zu können oder vielleicht waren die lichtverhältnisse des Zimmers, worin das Bild sich befand, nicht günstig, Möglicherweise ist Ihr damaliges Urteil, auch darauf zurückzuführen, dass Sie an jenem Tage nicht ganz disponiert waren, wie das bei künstlerischen Menschen vorkommt; jedenfalls möchte ich Sie höflichst bitten Ihr endgültiges Urteil nicht früher auszusprechen, als bis Sie das Bild nach einmal einer gründlichen Besichtigung unterzogen haben. Erweisen Sie mir bitte diese Gefälligkeit!

Ich bitte Sie mich recht zu verstehen. Ich verlange von Ihnen keine Attestation und gar keine Empfehlungen, sondern nur die Gefälligkeit – auch im Interesse der Kunstgeschichte und der Tatsache, dass es sich hier wirklich um ein überaus interessantes und wichtiges Werk handelt – dass Sie das Bild nochmals prüfen mögen.

Von den Vielen, die das Bild inzwischen bei mir gesehen haben und worunter Leute sind, die sich mit Tizian sehr eingehend beschäftigt haben, befindet sich nicht ein Einziger, der das Bild dem Meister abgesprochen hätte, sondern Alle sind sich darüber einig, dass es sich hier um ein bedeutendes Werk Tizians aus der frühen Zeit zwischen 1512 u. 1516 handelt. Schliesslich ist doch auch zu berücksichtigen, dass ich selbst mich mit diesen Dingen beschäftige und namentlich das venezianische Schule stets mein höchstes Interesse gewidmet habe.

Es würde mich, sehr geehrtes H. B., sehr freuen, wenn Ihr Weg Sie im Laufe des Sommers oder Herbstes über München führen würde, damit ich Ihnen das Bild und auch noch andere Sachen zeigen kann.

In Erwartung Ihrer Rückäusserung begrüsse ich Sie bestens als Ihr

*Marcell von Nemes*

München, 1927. augusztus 20.

*Igen tisztelt Berenson Úr!*

Tisztelettel hivatkozom a „La Maitresse du Titien“ Tiziano kép ügyére, amelyet néhány héttel ezelőtt Bache úr kezdeményezésére Berlinben bemutathattam Önnek.

Legnagyobb sajnálatomra nem a mester műveként ismerte el ezt a képet. Feltételezem, hogy a rendelkezésére álló idő túl rövid volt ahhoz, hogy a képet alaposan megvizsgálja, vagy esetleg a szoba – amelyben a kép található – fényviszonyai voltak rosszak. Valószínűleg az akkori ítélete

<sup>20</sup> A levél hátoldalán Berenson saját kezű feljegyzése: With School of Titian With Nemes version of Titian Laura Dianti, Louvre.

<sup>21</sup> Jules S. Bache nagyon jelentős New York-i bankár és műgyűjtő volt, annak a Joseph Duveennek vevője, akinek Berenson dolgozott évtizedeken át, 1912-től 1937-ig (és akivel kapcsolata éppen egy Tiziano-attribúció miatt romlott meg). Ld. Nemes és Duveen üzleti kapcsolatáról is: Radványi Orsolya: Joseph Duveen – a régiségkereskedők fejedelme. *Artmagazin*, 7, 2009, 4. 34–38.

arra is visszavezethető, hogy azon a napon nem volt elég diszponált, ami a művészembereknél előfordul. Kérem, hogy a végleges döntést addig ne hozza meg, amíg a képet még egyszer alaposan meg nem vizsgálta.

Tegye meg kérem ezt a szívességet nekem! Kérem, ne értsen félre! Nem szakmai tanúsítványt kérek Öntől, nem is írásbeli bizonylatot, hanem csak egy szívességet – mindezt a művésztörténet érdekében, és azért, mert itt valóban egy rendkívül érdekes és fontos alkotásról van szó – ezért kérem Önt, hogy a képet még egyszer vizsgálja meg. A sok (szakértőből), akik már látták a képet nálam, közülük többen olyanok, akik nagyon is behatóan foglalkoztak Tizianóval, egy sem vonta kétségbe, hogy a mesteré a kép, mindenki egyetért abban, hogy ez Tiziano életművének korai szakaszából (1512 és 1516 között) való.

Végül azt is figyelembe kell venni, hogy én magam is ezekkel a dolgokkal foglalkozom, és mindig nagy figyelmet fordítottam a velencei iskolára.

Tisztelt Berenson úr, nagyon örülnék, ha a nyár vagy az ősz folyamán útja München felé vezetne, hogy megmutathassam Önnek a képet és még egyebeket.

Viszontválaszára várva szívélyesen üdvözlözi az Ön

*Nemes Marcellje*

A levélhez csatolt függelék<sup>22</sup>

Tizian – La Maîtresse du Titien / Tiziano – Tiziano kedvese<sup>23</sup>

Toile/ Vászón: 89x71 cm

Collection de la Reine Christina de Suede, jusqu'à sa mort en 1689

Josqu'au Cardinal Azzolini

Josqu'au Marquis Pompeo Azzolini, neveu du prècède

Josqu'au Prince Livio Odescalchi

Josqu'au Prince Baldessare Odescalchi – Erba

Josqu'au Duc d'Orlèans (1721)

Josqu'au Banquier Walkens, Bruxelles (1790)

Josqu'au Financier Laborde de Mèrèville (1790)

Pendant la Rèvolution française, la tableau est apportè a Londres.

Collection Bryan (1798 ou 1800). Catalogue Bryan No. 25.

Voir le timbre des Ducs d'Orlèans sur le revers du tableau.

Illustrè et dècrit au Catalogue de la Galèrie Royale, 1786

Gravè par Christian Schlotterbeck, Graveur du Duc de Wuertemberg (1757–1812)

Illustrè dans: „Tizian” par Emil Waldmann, Berlin, 1922. No. 18. Texte p. 217/18.

Mentionnè dans: „Tizian Leben und Werke” par Crowe Cavalcaselle. Leipzig. 1877. p. 223.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> A tanúsítványok fordítása: Mojzer Anna.

<sup>23</sup> Kézrel melléírva: Nemes. A tanúsítványok szerint a felkért szakértők fotó alapján végezték az azonosítást. A dokumentum pontos évszámmal nem rendelkezik, de a Berensonnak küldött levél szerint 1927 augusztusára már a tanúsítványok mind együtt voltak. Arra vonatkozóan, hogy miért francia nyelvű a dokumentum (német tudósok által adott szakvélemények esetében), nincs adatunk.

<sup>24</sup> A kép provenienciája a szöveg szerint: A kép Krisztina svéd királynő gyűjteményében volt annak 1689-ben bekövetkezett haláláig, majd Azzolini kardinális gyűjteményébe, annak unokaöccséhez, ezután az Odescalchi-gyűjteménybe került. Innen 1721-ben az orlèans-i hercegi gyűjteménybe, onnan 1790-ben a brüsszeli Walkens bankárhoz, majd 1790-ben Laborde de Mèrèville-hez. A francia forradalom idején Londonba vitték (Bryan-gyűjtemény, 1789–1800, Cat. Bryan No 25.) Az orlèans-i hercegi gyűjtemény pecsétje található a hátoldalán, a Királyi Galéria katalógusában szerepel (1786), Christian Schlotterbeck metszetével illusztrálva (a wúrtembergi herceg metszője, 1757–1812). Szerepel: Emil Waldmann: *Tizian*. Berlin, Propyläen, 1922. No. 18., megjegyzések 217–218.) és említi Joseph Archer Crowe – Giovanni Battista Cavalcaselle: *Tizian Leben und Werke*. Leipzig, Hirzel, 1877. I. 266-270. (A szerző megjegyzése jegyzetben: 269. A szerzőpáros nem látta a művet.)

**Attestations / Tanúsítványok<sup>25</sup>:****1. Baron Hadeln<sup>26</sup>**

Le tableau représenté dans cette photographie est une oeuvre originale par Titien, faite à peu près en même temps avec „L'Amour sacré et profane” de la Galeria Borghese (sic!), il est une des plus belles et mieux conservées oeuvres par Titien de cette époque (1512-1516). J'amrai à m'occuper plus amplement de ce très important tableau et je le publierai aussi dans une étude spéciale.

(sig.) *Hadeln*

**Hadeln báró**

Ezen a fotón látható kép Tiziano eredeti műve, többé-kevésbé a Galeria Borghese (sic!) Égi és földi szerelem című képével egy időben készült, ebből az időszakból (1512-1516) Tiziano egyik leg szebb és legjobb állapotban fennmaradt műve. Szándékomban áll bővebben is foglalkozni ezzel a jelentős művel, egy külön tanulmányt fogok szentelni a képnek.

aláírás: *Hadeln*

**2. Dr. Gronau<sup>27</sup>**

Le tableau représenté au revers, dont l'original m'est bien connu, est dans mon opinion une absolument certaine et authentique oeuvre par Titien de l'époque vers 1515, distinguée par la magnificence des couleurs conservées par excellence, et par la beauté de l'impression générale. La valeur en soi-même du tableau est agrandi par le fait qu'il provient (preuve la gravure de Schlotterbeck) de la fameuse galerie du Duc d'Orléans, qui de son côté remonte à la collection de la Reine Christine de Suede.

(sig.) *Gronau*

**Dr. Gronau**

A hátoldalon látható kép eredetijét jól ismerem, és véleményem szerint teljesen bizonyos, hogy Tiziano eredeti műve az 1515 körüli időszakból, különösen kitűnik kiváló állapotban fennmaradt csodálatos színkezelése és a kép egészének szépsége miatt. Ezen felül értékét még az a tény is növeli, hogy (Schlotterbeck metszetének tanúsága szerint) az orléans-i herceg híres galériájából származik, amely gyűjtemény meg a maga részéről Krisztina svéd királynő gyűjteményéig vezethető vissza.

aláírás: *Gronau*

**3. Dr. Emil Waldmann, Bremen, Directeur der Kunsthalle<sup>28</sup>**

Je déclare par la présente, que le tableau représenté au revers et dont l'original m'est bien connu depuis des années, est d'après ma conviction une oeuvre absolument authentique par Titien. Faite peu de temps après la mort de Giorgione, à peu près 1512-1515, elle représente une oeuvre

<sup>25</sup> A Nemes-gyűjteményről szóló írások alapján Nemes gyakran kérte fel Georg Gronaut (1868–1938), Erich von Berchent (1885–1927), Oskar Fischelt (1870–1939), hogy gyűjteményének egyes darabjait publikálják, illetve, hogy szakvéleményt adjanak azokról. Ld.: Tüskés 2008. i. m. 68.

<sup>26</sup> Detlev von Hadeln báró (1878–1935) Tiziano rajzairól publikált kötetet 1927-ben.

<sup>27</sup> Georg Gronau (1868–1938) Tiziano-szakértő (alapvető műve 1900-ban jelent meg, Georg Gronau: *Tizian*, Berlin, E. Hofman, 1900.; illetve a Tiziano születési dátumával kapcsolatos kutatás vezetője), a kasseli Gemäldegalerie igazgatója, hosszú ideig firenzei, majd fiesolei lakos.

<sup>28</sup> Emil Waldmann (1880–1945) német művészettörténész. 1922-es könyvében a képet eredeti Tizianóként közli: Waldmann 1922. i. m. 217–218., 18. kép.

principale de cette premiere et grande periode de naturité du Maitre. Le tableau égale la „Flora”<sup>29</sup> pur la force pure et lumineuse des couleurs et la main vigoureuse et très différée du maitre. Ou reconnait partout par la conservation excellente, qu'il s'agit ici du premier original, infiniment supérieur au tableau du Louvre en ce qui concerne la qualité artistique. J'ai toujours, meme avant son nettoyage, regardé ce tableau comme l'original par Titien (voir mon livre, Tizian 1922 Berlin. Propyläen-Verlag. Illustration no. 18, et remarques p.p. 217/18). Mais c'est le nettoyage qui a mis à la lumière toute la magnificence de la peinture et du coloris. Le tableau provient de la Galerie d'Orléans et est illustré dans le catalogue de la galerie comme oeuvre par Titien.

(sig.) *Emil Waldmann*

*Dr. Emil Waldmann, Bréma, Kunsthalle Igazgatója*

Jelen soraimmal kijelentem, hogy a hátoldalon látható kép, melynek eredetijét már évek óta jól ismerem, meggyőződésem szerint Tiziano saját kezű, eredeti műve. Nem sokkal a Giorgione halála utáni időben, 1512–1515 körül készült, és a Mester első, nagy érett korszakának egyik főműve. A festmény egyenértékű a „Florával”, ami a színek erejét és luminozitását, és a mester jó felismerhető erőteljes ecsetvonásait illeti. A kitűnő állapotban megmaradt képről megállapítható, hogy művészi kvalitásai messze felülmúlják a Louvre-beli festményt, ez a kép első, eredeti változata. A magam részéről mindig is, még a letisztítása előtt is, Tiziano saját kezű művének tekintettem (lásd. a könyvem: Tizian, Berlin, 1922, Propyläen-Verlag. 18. sz. kép, és megjegyzések a 217–18. oldalon). Most azonban, a tisztítás után a festés és a színkezelés teljes pompájában mutatkozik meg. A kép a Galerie d'Orléans-ból származik, és a galéria illusztrált katalógusában Tiziano műveként szerepel.

Aláírás: *Emil Waldmann*

*4. Professeur August L. Mayer*<sup>30</sup>

Le tableau représenté dans cette photographie, est d'après mon avis une authentique et excellente oeuvre par le Titien, faite vers l'année 1515, avec une affinité stylistique à „L'Amour sacré et profane”. Depuis que je connais ce tableau – qui est identique à celui provenant de la Galerie d'Orléans (sic!) – je n'ai jamais douté que le tableau au Louvre est l'oeuvre d'une époque beaucoup plus avancée, dont il est douteux pour moi si le Titien en sera l'auteur du tout.

(sig.) *August L. Mayer*

*August L. Mayer professzor*

Az ezen a fotón szereplő festmény véleményem szerint Tiziano saját kezű kiváló műve, melyet 1515 körül festett, stílusában az Égi és földi szerelemmel rokonítható. Mivel jól ismerem ezt a képet – amely azonos a Galerie d'Orléans (sic!)-ból származó festménnyel –, soha nem volt kétségem afelől, hogy a Louvre-beli változat egy későbbi időszakból származik, és annak esetében azt is kétségbe vonom, hogy a teljes festmény Tiziano munkája volna.

Aláírás: *August L. Mayer*

*5. Professeur Oscar Fische*<sup>31</sup>

J'ai examiné avec beaucoup d'exactitude le tableau ici représenté, d'une fille aux cheveux dénonés à laquelle un homme tient un miroir, tandis qu'un miroir connexe au fond rend leur image. Je

<sup>29</sup> Flora, 1515 körül, Galleria degli Uffizi, Firenze.

<sup>30</sup> August Liebmann Mayer (1885–1944?), elsősorban a spanyol művészet szakértője. 1914-től az Alte Pinakothek munkatársa, 1920-tól a müncheni egyetem tanára, 1933-tól 1943-ig Franciaországban élt, a *Pantheon* c. folyóirat szerkesztője volt.

<sup>31</sup> Oskar Fischel (1870–1939) itáliai reneszánsz és Raffaello-szakértő. A szóban forgó mű Tizianóról szóló könyvének negyedik kiadásában (1911) szerepel (*Tiziano Vecellio*. Stuttgart, Dt. Verl. Anst., 1911, Klassiker der Kunst 3.). Ld.: *Collección Cambó*. Comissario: Alfonso E. Perez Sanchez, Juan Sureda. Madrid, Museo del Prado, 1990. 306.

suis convaincu que le tableau est, à coté de la fameuse composition identique au Louvre, d'une importance tout à fait indépendante. Les déviations dans le motif des deux personnes, le regard de la fille qui est dirigé différemment vers le miroir, l'attitude de l'homme qui est traité et caractérisé en portrait, le peigne sur la balustrade, tout cela donne la certitude qu'il s'agit ici de l'exemplaire de la fameuse galerie Orléans (sic!), qui a été gravé sur le vieux Catalogue. La richesse dans l'harmonie des vert, blanc, rouge et bleu avec cette chair en fleur et vivant, les nombreux, 'pentimenti', la couche de couleurs qui, quoique détaillé, n'est jamais gravitante, font du tableau un très important exemple du coloris titieneseque dans l'édition prochaine du volume 'Tizian' (Klassiker der Kunst).

(sig.) *Oskar Fischel*

*Oscar Fischel professzor*

Alaposan megvizsgáltam a festményt, mely kibontott hajú fiatal nőt ábrázol, akinek egy férfi tart tüköröt, kettőjük képmását meg a háttérben lévő tükör mutatja. Meggyőződésem, hogy a Louvre-ban látható ugyanilyen kompozíciójú híres festmény mellett ez a kép mindenképpen önálló jelentőséggel bír. A két alakon megfigyelhető apró eltérések, a lány tekintete, amely közvetlenül a tükörre szegeződik, a férfi portrészzerűen karakteres ábrázolása, a fésű a balusztrádon, mindez bizonyossá teszi, hogy a híres galerie Orléans (sic!) festményéről van szó, amely metszet-másolatban szerepel a galéria régi katalógusában. A zöldek, fehérek, vörösek és kékek gazdag skálája, a test eleven színezése, a számtalan pentimento, az egymás feletti festékrétegek, bárha részletezően aprólékosak is, nem hatnak nyomasztóan a végeredmény szempontjából, így a Tiziano-féle színkezelés egyik kiemelkedően fontos példájává teszik a képet a Klassiker der Kunst sorozat következő, Tiziano kötetének.

Aláírás: *Prof. Oscar Fischel*

6. *Erich von der Bercken, Alte Pinakothek, Muenchen*<sup>32</sup>

Le tableau représenté au revers h. 89 large 71 cm sur toile a été examiné par moi très minutieusement et je suis de l'avis qu'il est hors de doute qu'il s'agit ici d'une tout à fait authentique oeuvre par Titien, très bien conservée, qui est infiniment supérieure à la réplique au Musée du Louvre que l'on peut difficilement reconnaître authentique. La preuve en est entre autre la composition beaucoup plus tendue de notre tableau, le remplissage plus résolu (notez les parties vides dans le tableau du Louvre en haut et à marge à gauche) le regard plus méditatif de la femme, la tête importante de l'homme, le traitement beaucoup plus riche de tous les détails, comme des vêtements etc. La peinture est d'un maître, elle montre p.l. dans les tons blancs et gris qui sont mis largement sur la toile blanche au dessous du bras droit de la femme, l'artiste le préanateur des grands peintres français du du notre siècle, d'un Courbet, Manet et Cézanne. Le tableau qui provient de la Galeria Orléans (anciennement en possession de la Reine Christina de Suede) e été fait à l'époque de 'L'Amour sacré et profane' (1512-15) et peut être regardé comme une des plus belles et mieux préservées oeuvres de la peinture vénétienne de ce temps.

(sig.) *Erich von der Berchen*

*Erich von der Berchen, Alte Pinakothek, München*

A hátoldalon látható 89 cm magas és 71 cm széles vászonra festett képet rendkívül aprólékosan megvizsgáltam, és azon a véleményen vagyok, hogy a kép kétségkívül Tiziano saját kezű, rendkívül jó állapotban megőrzött műve, amely messze felülmúlja a Louvre-ban őrzött replikáját, amit egyébként meglehetősen nehezen lehet eredeti műként értékelni. Ezt bizonyítja egyebek mellett az, hogy ennek a képnek a kompozíciója Louvre-belinél sokkal feszesebb, a képfelület kitöltése sokkal határozottabb (különös tekintettel a Louvre-beli festmény üres részleteire a felső részen és a kép bal

<sup>32</sup> Erich von der Berchen (Bercken) az Alte Pinakothek munkatársa. August L. Mayerrel közösen írt könyvük: Bercher-Mayer: *Jacopo Tintoretto*. München, R. Piper, 1923.

oldalán), a nő tekintete itt elgondolkodóbb, a férfifej hangsúlyosra formált, a részletek, mint például az öltözetek, gazdagabban formáltak stb. A festmény mester műve, ez mutatkozik meg a fehér vászonra széles ecsetvonásokkal felvitt minden fehérben és szürkében, például a nő jobb karja alatt. A művész századunk nagy francia festőinek előfutára, egy Courbet-é, Manet-é, Cézanne-é. A festmény a Galeria Orléansból (sic!) származik (régebben Krisztina svéd királynő birtokában), az Égi és földi szerelem (1512–15) idejében készülhetett, és az időszak velencei festészetének az egyik legszebb és legjobb állapotban fennmaradt darabjaként tarthatjuk számon.

Aláírás: *Erich von der Berchen*

## II.

Az alábbiakban igyekszem összegyűjteni azokat az adatokat, amelyek a „La Maitresse du Titien” Nemes-féle verziójának kutatástörténetéhez tartoznak.

Nemes végrendeletében az alábbi, Tiziano neve alatt előforduló művek találhatóak: *Federigo Gonzaga*,<sup>33</sup> *Prokurátor vörösben*,<sup>34</sup> *Danae*,<sup>35</sup> *Vénusz két ámorral*.<sup>36</sup> Az utolsó levélben sze-



1. kép. Tiziano: Hölgy tükörrel, 1515 körül. Olaj, vászon, 96x76 cm, Párizs, Louvre

- <sup>33</sup> Ma a Muscarelle Museum gyűjteményében (Williamsburg, Virginia). Olaj, vászon, 1539–1540. A festmény szerepelt Nemes hagyatéki árverésén 1931. június 16–19. A mai álláspont szerint ez az egyetlen festmény Nemes egykori gyűjteményéből, amely teljes mértékben Tizianónak tulajdonítható.
- <sup>34</sup> A kép azonos: Jacopo Bassano (Alessandro Ballarin attribúciója): Velencei nemesúr (prokurátor) portréja. Olaj, vászon, 100,4 x 77,5 cm. Provenienca: londoni magángyűjteményben; Nemes Marcell végrendelete, 1930. No 6., mint Tiziano; Hagyatéki lista 1933. No. 17; Jelenleg: Berlin, Gemäldegalerie, Inv.no. B133. (Németh István szíves közlése).
- <sup>35</sup> A Danae „prototípusa”, a „Farnese”-Danae (1545–1546) ma a nápolyi Capodimontében található, miután 1947-ben visszaszolgáltatták Olaszországnak Göring egykori gyűjteményéből. Autográf változata II. Fülöpnek készült, és a madridi Pradóban található (1553–1554, Harold E. Wethey: *The paintings of Titian*. Complete ed. London, Phaidon, 1969–1975. III.: 56–58., 81. t.). A bécsi Kunsthistorisches Museumban őrzött, egykor Rudolf császár tulajdonát képező változattal kapcsolatban nincsen szakmai konszenzus Tiziano tényleges közreműködését illetően (Wethey szerint 1555–1560 közt készült műhelymunka, Wethey 1969/1975. i. m. III.: 135–136., 82. t.). A szentpétervári Ermitázsban látható változattal (Wethey szerint 1560-ban készült, Wethey 1969/1975. i. m. III.: 210., 199. t.) kapcsolatban is eltérőek a vélemények: míg Wethey kifejezetten gyenge minőségűnek tartja és követőnek attribálja, a *Le botteghe di Tiziano* c. kötet (Giorgio Tagliaferro – Bernard Aikema – Matteo Mancini – Andrew John Martin: *Le botteghe di Tiziano*. Firenze, Alinari, 2009.) nagyrészt Tizianónak adja, és egyenesen azt állítja, hogy a pradói és szentpétervári változatok motívumainak keveréséből jött létre a bécsi változat. Ennek a bécsi változatnak derivánsa a Nemes-féle változat (1 40,5 x 1 67,5 cm. Szerepelt Nemes hagyatéki árverésén 1931. június 16–19.), melyet „Tiziano követő”-ként jegyez Wethey (Wethey 1969/1975. i. m. III.: 135–136., 198. t.), aki felhívta a figyelmet arra, hogy Pallucchini 1969-ben már tévesen állította, hogy a festmény korábbi őrzési helyén, Berlinben lenne, amikor 1975-ban már „ismeretlen helyen”-jelzéssel szerepelteti a festményt. A kép szerepelt Nemes hagyatéki árverésén, Berlinbe a Staatliche Museenbe 1936-ban ajándékozással került, majd 1938-ban Joseph Göbbels tulajdonában volt. Úgy tűnik, ezután veszett nyoma, és egyelőre végleg. A *Le botteghe di Tiziano* kötetben a kép úgy szerepel, hogy Göbbelstől a bécsi Kunsthistorisches Museumba került, azaz itt a bécsi változat és a Nemes-változat összemosódott.
- <sup>36</sup> A washingtoni National Galleryben őrzött saját kezű eredeti (1555 körül) legjobb replikájának tartott Nemes-féle változat (olaj, vászon, 1555 körül) Nemes gyűjteménye után Hitler gyűjteményének részét képezte: az eltervezett linzi múzeum számára vásárolta Steinmeyer, Hitler műtárgyügynöke. A háború végeztével, évtizedes várakozás után 1969-ben a kölni Wallraf-



2. kép. Tiziano műhelye: Hölgly tükörrel, 1515 után.  
olaj, vászon, 92x72,5 cm, Barcelona, Museo Nacional  
de Arte de Catalunya



3. kép. Tiziano műhelye: Hölgly tükörrel, 1520 körül.  
Olaj, vászon, 83x79 cm, Prága, Hradzsín

repló olajfestmény, a *Hölgly tükörrel* a vég-rendelet idején, 1930-ban tehát már egészen biztosan nem volt Nemes tulajdonában. A kép „prototípusa” a francia nyelvű szakvéleményekben felbukkanó Louvre-ban őrzött mű (1. kép),<sup>37</sup> amelyhez képest határozzák meg a Nemes–Cambó gyűjteményben található művet (2. kép),<sup>38</sup> illetve a prágai Hradzsínban<sup>39</sup> megtalált variánst (3. kép) is.

A Berenson-hagyatékban őrzött levél keltezését figyelembe véve és a *Hölgly tükörrel* utóéletét ismerve, a kép Tiziano saját kezű alkotásaként 1927 ősze és 1930 tavasza között került Nemes

Richartz Museumba került, ahol ma is őrzik. Ld.: Wethey 1969/1975. i. m. III.: 201–202., 130. t. és Stephan Poglayen-Neuwall: Titian's Pictures of the Toilet of Venus and their Copies. *Art Bulletin*, 16. 1934. 358–384.

<sup>37</sup> A Palazzo Ducale inventáriumában, 1626/7. 1800 kép. „Un quadro dipintovi una donna scarpigliata et ún puto ch'ha una sfera in mano, con cornici adorate, di mano di Titiano, stimato lire 120v.” Abban a lakosztályban „tartotta” Ferdinando Gonzaga, ahol a 78 legszebb nő arcképe volt látható. Az angol királyi gyűjtemény inventáriumában (Abraham van der Doort munkája) 1639–1640-ból a Nő tükörrel ezzel a leírással szerepel: „Done by Parmensius. Item an other Itallion woemans Pictures with her Arme naked dressing herselfe. And a man houlding a Lookeing glass to her Beng done by Parmensius halfe figures Soe bigg as the life Painted upon cloath In an old Some part guilded frame.” Ld.: Wethey 1969/1975. i. m. III.: 162–163., 31. t. – olaj, vászon, 96 x 76 cm, 1515 körül. A Párizsban őrzött saját kezű eredeti ill. a variánsok provenienciáját és történetét lásd Wethey mellett: Cécile Beuzelin: Donna allo specchio: dalla bottega di Tiziano alla collezione del Grand Louvre. *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*. A cura di Valeria Merlini, Daniela Storti. Milano, Skira, 2010. 41–45. Jegyzetben közli még: Gonzaga. *La celeste Galeria*. A cura di Raffaella Moselli. Mantova, Palazzo Ducale, 2003. Milano, Skira, 2002. II.: 196–197.; P. Joannides: *Titian to 1518. The Assumption of the Genius*. New Haven – London, Yale University Press, 2001. (főként a prágai képet említi és 1514–1515-re teszi, 258.); Francisco J. Sanchez Cantón: *La colección Cambó. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Col·lecció Cambó*. Barcelona, Alpha, 1955. 71–75.; *Collección Cambó* 1990. i. m. 296–312.; Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana IX. La pittura del cinquecento parte III*. Milano, L'arte, 1928. 230. még a Párizsban őrzött változattal szemben a Münchenben őrzött, később Nemeshez került változatot tartotta saját kezűnek, Dosso Dossi másolatának tartva azt.

<sup>38</sup> Wethey 1969/1975. i. m. III.: 26., 163–164., No 23., 32. t. (eszerint a kép 1906-ban került Nemes birtokába, és 1520 körül készült).

<sup>39</sup> Uo., 164–165., 29. t.

Marcelltól a híres barcelonai/Buenos Aires-i Cambó-gyűjteménybe.<sup>40</sup> A gyűjteményről szóló szövegek alapján nem tudható biztosan, hogy pontosan mikor vásárolta meg a festményt Cambó.<sup>41</sup> A spanyol polgárháború idején súlyos károkat szenvedett, amikor 1936-ban késsel rongálták meg a képen szereplő két alak arcát. 1940-ben Madridban restaurálták a vásznat, amely 1947-ben a barcelonai Museo des Artes Decorativasba került.<sup>42</sup> Ma a Museo Nacional de Arte de Catalunya-ban van. A festmény, amelynek mérete 92x72,5 cm, 1648-ban a genovai Imperiale gyűjteményben szerepelt, majd 1661 és 1689 között Rómában volt Krisztina svéd királynő gyűjteményében. Az első inventáriumokban Pordenone alkotásaként szerepelt.[Imperiale collection Genova 1661 (89x78 m, 4x3,5 palm, Pordenone, Invent. 1662 no. 172 folio 57 Pordenone. 1689 no. 148 Pordenone)].<sup>43</sup>

A Cambó gyűjtemény alapos katalógusszövege azt sugallja, hogy a kép esetleg Mantová-ból került Genovába.<sup>44</sup> Decio Azzolino kardinális lett a tulajdonosa 1689-ben (Róma), majd Pompeo Azzolino kapta meg örökségként (Róma, 1689-1692), ahonnan 1692. január 6-án került az Odescalchi-gyűjteménybe (Róma, 1692 és 1721 között), Tiziano műveként („Nota dei quadri” No 53. Odescalchi Archives: „Tiziano da se stesso ritrattato con la sua femina innamorata vestita al naturale ne’suoi proprii abiti e mezzo spogliata e Tiziano dietro ad essa tiene uno specchio. Opera si suo gusto alto palmi quattro largo tre” ill. Odescalchi-inventárium, Róma 1713 folio 77. No 150. Tiziano). 1721-ben az orlèans-i hercegi gyűjteménybe került (Orlèans-i herceg 1721-ben folio 3v. No. 1 Tiziano; Coll. Paris 1721-1792; Dubois de Saint Gelais 1727. 470 Couché 1789 pl. VII. Tiziano). Ebből az időből maradt fenn egy metszetsmásolata, C. J. Schlotterbeck (1757–1811) kezétől (L.A. Bonafous-J. Couché: Galerie du Palais-royal gravée après les tableaux des differentes écoles qui la composent, J. Couché, Paris 1786, in folio vol. II. 21.). Édouard Walkuers-hez került 1790 körül (Párizs), majd 1798. december 20-án Londonban árverésre bocsátották. Mr. Bryan vette meg (Buchanan 1824. I. 113. No. 7.), majd 1804. május 10-én Dircknick Holmfeld tulajdonába került (Koppenhága), ezután a Londonban 1848. április 7-én tartott árverés után E.W. Lake vette meg.<sup>45</sup> Innen jutott Wilhelm Löwenfeldhez Münchenbe (1880-1906), majd Berlinben Nemes vásárolta meg Tiziano műveként (a Berensonnak írt levél tanúsága szerint Berlinben is tartotta a képet). (A képnek léteznek másolatai: az ohiói Toledóban 1940-ben bukkant fel egy korábban a római Paolini-gyűjteményben őrzött példány, amely ma Münchenben található. Egy másik példány Firenzében bukkant fel 1973-ban.<sup>46</sup>)

A variánsokról gazdag szakirodalom áll rendelkezésre. A legérdekesebb (attribúcióval kapcsolatos) szempont, amit felvetnek, az az autográf variáns/műhelymunka, illetve a sajátkezű alkotás kérdése, illetve mindennek történeti vonatkozásai. A Nemes-verziót, éppúgy, mint a prágai Hradzsinban

<sup>40</sup> Sanchez Cantón 1955. i. m. 71–75.; *Collección Cambó* 1990. i. m. 296–312.

<sup>41</sup> Uo.

<sup>42</sup> *Collección Cambó* 1990. i. m. 296–312.

<sup>43</sup> Ld.: Provenienciával foglalkozó művek listája.

<sup>44</sup> *Collección Cambó* 1990. i. m. 300.

<sup>45</sup> Ellis Waterhouse: Queen Christina’s Italian pictures in England. *Queen Christina of Sweden*. Stockholm, The Royal Library, 1966. 372–375.

<sup>46</sup> Ld.: *Collección Cambó* 1990. i. m. 296–312. és Sanchez Cantón 1955. i. m. 1955. 71–75.

őrzött változatot,<sup>47</sup> Tiziano-autográfnek tartották korábban: Wetthey<sup>48</sup> a Nemes egykori tulajdonában lévő festmény készülısi idejét 1520-ra teszi, az 1515 körülre datált eredeti után néhány évvel (a nőalak nagyvonalúbb megfogalmazására alapozva). A *Hölgy tükörrel*-festmények kapcsán gyakran merül fel, hogy melyik tartozhatott Van Dyck egykori gyűjteményébe, amely 19 Tiziano-művet őrzött:<sup>49</sup> a párizsi vagy a prágai (ld. Welthey).

A párizsi képhez képest az egykor Nemes tulajdonába tartozó alkotáson a női arc a sok restaurálás ellenére is láthatóan jóval keményebb formálású. A prágai festmény összességében viszont kétségtelenül keményebben formált kép, mint a Nemes-féle változat. Ennek ellenére a *Le botteghe*

<sup>47</sup> A 83x79 cm-es mérettel rendelkező prágai olajfestmény készülısi idejét 1520-ban határozta meg a konszenzus. (Ld.: Wetthey 1969/1975. i. m. III.: 164–165.). A párizsi és barcelonai változatról ismert, háttérben álló szakállas férfi fiatal, turbános ifjúvá alakul itt, határozottabban hangsúlyozva a „szolga” szerepét. A barcelonai képről ismert fésű szerepel a motívumok között, a hölgy keze kissé eltér a másik képen láthatótól, s minden bizonnyal későbbi ráfestés eredményeként jelennek meg a zöld csücsfények a hölgy ruháján. A prágai inventárium 1685-ban már említi a képet, és biztos, hogy kibővítették: 1737-ben (No 23.) 140 x 86,5 cm volt a mérete. 1962-ig a prágai várban, egy irodában volt mindaddig észrevétlenül, míg Gottheiner fel nem figyelt rá, és korai Tizianóként attribuíta. A „korai Tiziano” (1512–1515) attribúciót ismételte meg Neumann is, Pallucchini is (Rodolfo Pallucchini: *Tiziano*. Firenze, Sansoni, 1969. 246); Panofsky 1969-ben azonban azt írta, hogy a „Louvre képének nem eredeti másolata” (*Problems in Titian, mostly Iconographic* New York, New York University Press, 1969. 92–93.). Wetthey a prágai képpel kapcsolatba hoz további másolatokat is (Wetthey 1969/1975. i. m. III.: 164–165.). A képhez hasonlót láthatunk David Teniers II.: Leopold Wilhelm herceg brüsszeli galériája c. képén (Prado, Madrid). A festményen látható kép szabadon kezeli a kompozíciót, eltávolítja az előtérben húzódo parapetet, a fiatal fiú nem visel turbánt. Miután szerepel rajta a Vecellius Venetrix Pixit-felirat (VVP, Wetthey 1969/1975. i. m. II.: 56. jegyzet), kihívást jelentett a kutatók számára. Nem tudható, mely változat variánsa lehetett a hercegi gyűjteménybe tartozó kép, az is elképzelhető, hogy egy elkallódott, Tiziano autográf-variáns volt, vagy Teniers invenciója. Wetthey szerint a prágai kép Van Dycké volt, az 1644-es inventárium leírásában szerepel, és a „lovagfésű” halála után I. Károly gyűjteményébe került.

<sup>48</sup> Wetthey 1969/1975. i. m. III.: 26., 163–164., No 23., 32. t.

<sup>49</sup> Ld.: Wetthey 1969/1975. i. m. III.: 164–165. Amikor a mantovai herceg, Ferdinando elhatározta, hogy a mantovai gyűjteményből elad néhány művet I. Károly angol királynak (Tiziano és a velencei festészet rajongójának), udvari festőjét, Van Dyckot is megkérte, hogy segítsen felmérni a gyűjteményt, és értékkiteletet hozni a művekről. A tárgyalások Daniel Nys kereskedőnek köszönhetően 1625-ben elkezdődtek, és 1627-ben kétszáz egyéb képpel együtt a kérdéses alkotás is Angliába került. Van Dyck gyűjteményében szerepelt egy kép ezzel a leírással: „Una corteggiana con uno specchio et un huomo”. Ebből kiindulva elképzelhető, hogy a király Van Dycknak ajánlotta fel a művet (Beuzelin 2010. i. m. 41–45.), ami aztán a festő 1644-ben bekövetkezett halála után visszakért a királyi gyűjteménybe. Wetthey szerint a prágai kép volt Van Dyck tulajdonában, onnan 1644-ben a királyi gyűjteménybe került, míg Jeremy Wood feltevése szerint az eredeti a király tulajdona volt, de Parmigianino műveként jegyezve, míg a Van Dyck tulajdonában lévő festmény a ma Prágában őrzött másolat volt. (Willem van Haecht Alessandro Magnó visita l’atelier di Apelle) Ld.: Jeremy Wood: Van Dyck’s ‘Cabinet de Titien’: the contents and dispersal of his collection. *The Burlington Magazine*, 132. 1990. 686–689. A királyi gyűjtemény 1650 és 1653 között véglegesen szétszóródott, és a képleírások alapján azt feltételezhetjük, hogy a kérdéses festmény a Summerset House-ba került, ahol 1650-ből két leírást találunk: „Tytsyans Mrs after ye life. Done by Tytsyans” és „A Curtezan houlding a lookeing glass. By Parmigianino”. Az első leíráshoz tartozó képet Murray képereskedőnek adták el 1653. október 23-án, a második nagy valószínűséggel a ma Párizsban őrzött kép, itt Parmigianinónak tulajdonítva (a van Doort-féle leírásban is szerepelt). Ezt Everard Jabach Párizsban élő német bankár vette meg, aki 500 darabból álló gyűjteménnyel rendelkezett. Kollekcıójában a leírás szerint a képet Giorgionének tulajdonította: „Ritratto di una donna, a mezzo busto, che con una mano sostiene i propri capelli, mentre alle sue spalle un uomo sorregge uno specchio, a grandezza naturale, di Giorgione, 15 lire”. Jabach a képet XIV: Lajosnak adta el, a korabeli francia kultúrának a velencei festészet iránti nyitottságát bizonyítva (a Napkirály 1661–1662-ben 150 darab velencei festménnyel bővítette gyűjteményét, Mazzarino gyűjtő 1651-ben bekövetkezett halála után) – a festők között Tiziano a legmegbecsültebbek közé tartozott. Jabach a királynak Tiziano-képeket adott el, a *Levétel a keresztről*, az *Allegoria di Alfonso d’Avalost* és *Hölgy tükörrel*-műveket. Utóbbiról 1683-ban a Le Brun által összeállított jegyzékben ez a leírás szerepel: „Un altro quadro di Tiziano che rappresenta una donna a mezzo busto che si pettina, dipinta su tela, alto 2 piedi e 11 pollici con cornice dorata”. A kép, méretének többszörös méretváltoztatása után, a gyűjteményben maradt, a 18. században többször említik a királyi gyűjtemény leírásaiban.

*di Tiziano*<sup>50</sup> mégis ezzel a változattal foglalkozik a párizsi, kétségtelenül Tiziano kezétől származó eredeti verziót tárgyalva, míg a Nemes-féle változatot csupán az indexben említi – éppúgy, mint a Tiziano első alkotói korszakával foglalkozó, 2001-es kiadvány.<sup>51</sup> Mindez alapvető kérdésekre mutat az „attribuálási divatok” változásaival kapcsolatban, és a század elején divatos, mindent saját kezű alkotásnak jegyző szemléletmódtól a korabeli piaci szempontokat figyelembe vevő, fragmentumokat is feljegyző szempontrendszerig húzódik, amely a műhelymunkák, saját kezű replikák, illetve másolatok kategóriáinak tengerében igyekszik meghatározni a műveket.

A párizsi és a barcelonai festmény, a Tiziano-műhely gyakorlatát mutatva, a kompozíciót tekintve csupán apró részletekben tér el egymástól, míg a prágai alapvetően a barcelonaira támaszkodik néhány eltéréssel (mint a szakállas férfi fiatal fiúvá „alakítása” a háttérben). A drapéria megjelenítése, a nő ruhájának színe hasonló a párizsi és a barcelonai képen, míg a háttérben szereplő férfi ruhája fekete a barcelonai példányon, a Párizsban őrzött eredetin viszont piros színű. A barcelonai változaton (és ebből következően a prágain is) a kép nézőjét a képen szereplő női főszereplőtől elválasztó mellvéden egy fésű is szerepel a párizsin látható tégely mellett (amely a feltételezések szerint a velencei nők szokítóporát tartalmazta), ezzel is hangsúlyozva azt, hogy fésülködő, szépítő-kező nőalakot látunk.

A két ábrázolt tükör közül, amelyek az eredeti képen és a két verzió is megtalálhatóak, és amelyek a képpel kapcsolatos ikonográfiai vizsgálatok legfőbb tárgyát képezik, az egyik konvex és kétségtelenül a németalföldi festészetből került át Tiziano eszköztárába (lásd. Van Eyck: *Arnolfini házaspár*, *Szépítőkező nő* – elveszett, 1628-ban Cornelius van der Geest gyűjteményében volt). Érdekes részlet, hogy 1515 körül Tiziano egykori mestere, Giovanni Bellini készítette el a *Fésülködő nő* című művét, amelyet ma a bécsi Kunsthistorisches Museum őriz – mindez azt is mutathatja, hogy az északi festészet eszköztára a 16. század elején hogyan vált egyre kedveltebbé Velencében.

A kép tárgyát (ikonográfiájával), illetve az ábrázolt személyek kilétét a stíluskérdésekkel egyenlő mértékben firtatja a szakirodalom. Az „eredeti” saját kezű festmény tárgyát kutató kérdések a verziók interpretációját is meghatározták.

A 'borbélynál' témájú zsánerképtől,<sup>52</sup> amelyen a háttér férfialakja a borbély-fodrász szerepét tölti be, a vanitas-téma, illetve Prudentia-allegóriák lehetséges ábrázolásáig tartanak az interpretáció lehetőségei.<sup>53</sup>

Ezzel szemben az első, az ábrázoltak kilétét megfejteni kívánó feltételezések szerint a párizsi, eredeti kép (és így a változatai is, legalábbis a barcelonai) Tizianót saját magát és szeretőjét vagy szerelmét ábrázolta,<sup>54</sup> de sokáig élt az a hipotézis is, hogy a mantovai herceget, Alfonso d'Esté és szeretőjét, Laura Diantit láthatjuk a képen.<sup>55</sup> Ez utóbbit az is alátámasztotta, hogy a Louvre-ban őrzött őskép 1523-tól a mantovai udvarban volt található, tehát már nem sokkal azután ott szerepelt, hogy Tiziano és Federigo Gonzaga között létrejött a kapcsolat (kérdés persze, hogy a kép elké-

<sup>50</sup> Tagliaferro–Aikema–Mancini–Martin 2009. i. m.

<sup>51</sup> Joannides 2001. i. m.

<sup>52</sup> Mauro Di Vito – Valentina Crifo: Dama al restello. Un soggetto di genere da Tiziano a Caravaggio. *Tiziano a Milan* 2010. i. m. 65–68

<sup>53</sup> A festményekkel kapcsolatba hozható művek: Vanitas, Alte Pinakothek, München 1514–1516, Flora, Galleria degli Uffizi, 1515 körül. Az ikonográfiával kapcsolatban alapvető megállapításokat tartalmaz Panofsky 1969. i. m. és Rona Goffen: *Titian's women*. New Haven – London, Yale University Press, 1997. 66–71.

<sup>54</sup> Ld. a szakvéleményekben és Nemes levelében szereplő „La Maitresse du Titien” elnevezést.

<sup>55</sup> Berenson jegyzetében (ld. 20. lábjegyzet) is ez köszön vissza. 1951-ben a képről még Laura Dianti portréjaként írtak (*Collección Cambó* 1990. i. m. Reportaje gráfico de la entrevista de Néstor Luján a Joaquín Folch i Torress, publicada en la revista Destino, 20 de enero de 1951, Retrato de Laura Dianti. El legado de Don Francesco Cambó).

szültét mikorra valószínűsítjük: a konszenzus szerint 1515 körül született).<sup>56</sup> Könnyen elképzelhető, hogy a kép (népszerű témája miatt a vevők több másolatot/verziót is követelhettek a művésztől) Velencében várt tulajdonosra, míg Tiziano a hercegi udvarnak nem ajándékozta.

Kata Balázs:

### The Art Collector and the Connoisseur. The Letters of Marcell Nemes at the Villa I Tatti in Florence

The six letters of Marcell Nemes to Bernard Berenson and Nicky Mariano (at times including notes of Berenson), which are kept at the Villa I Tatti and which can be read in their original German as well as in Hungarian, are significant not only because of their value as sources, but also because they provide noteworthy additional information regarding the relationship between the collector and the connoisseur. Marcell Nemes asked for the expertise of Berenson in connection with some of the pieces in his collection, one of which is a version of the work in the Louvre entitled *Woman with Mirror*. The collision of Berenson's view and the opinions of other significant figures of the time whom Nemes had sought out reveal the historical dimensions of the scholarship on Titian. Taking into consideration the history of this painting, as well as the questions of attribution, and the potential classifications based on its iconographical program, the possibility of a case study emerges, one that reveals the history of the collector's "emancipation" and the evolution of debates regarding attribution in the first years of the century. Hopefully these letters, which contain essential information and annotations, will offer new information to a wide range of scholars, including those interested in 16<sup>th</sup> century Italian painting, Hungarian art collecting, and the former collection of Marcell Nemes.

<sup>56</sup> Alessandro Ballarin szerint a Gonzaga gyűjteményben, Mantovában volt 1523-ban. Cicognara (1816) és Ticozzi (1817) ragaszkodott ahhoz, hogy a Laura Dianti-Alfonso d'Este párost ábrázolja, Hourticq szerint Federigo Gonzaga és szeretője, Isabella Boschetti látható rajta. Ld.: Louis Hourticq: *La jeunesse de Titien. Peinture et poésie, la nature, l'amour, la foi*. Paris, Hachette, 1919.

Kerny Terézia

## „Kedves Gyula Bátyám!” Csatkai Endre levelei Szentiványi Gyulához (1935–1940) (Válogatás)

Az alább közölt levelezés írójáról, Csatkai Endre (Darufalva, 1896. augusztus 13. – Sopron, 1970. március 12.) művészettörténészről halálának évében a *Soproni Szemlében* jelentek meg először méltatások.<sup>1</sup> Születésének századik évfordulóján emlékkötetet adtak ki tiszteletére<sup>2</sup> és az általa 1970-ig szerkesztett *Soproni Szemlében* is tanulmány jelent meg róla.<sup>3</sup> 2002-ben Tóth Imre,<sup>4</sup> legutóbb pedig Galavics Géza idézte fel alakját meleg hangú esszéjében.<sup>5</sup> Mindezek a tanulmányok fölmentenek egy részletes életrajz közlésétől, csupán széleskörű munkásságának legfontosabb állomásait sorolom fel.

Csatkai Endre 1914-ben iratkozott be a Budapesti Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karára, melyet – különböző okok miatt – csupán 1924-ben fejezhetett be. 1925-ben *Kazinczy és a képzőművészetek* című értekezésével szerzett doktori oklevelet.<sup>6</sup> Muzeológusi pályáját Kismartonban [Eisenstadt], Wolf Sándor (1871–1946) borkereskedő műgyűjteményében kezdte meg.<sup>7</sup> Időközben megbízást kapott, hogy Dagobert Frey (1883–1962) bécsi egyetemi tanárral közösen készítsék el az osztrák műemléki topográfia (Dehio) Kismartont és környékét feldolgozó 24. kötetét.<sup>8</sup> 1932–1937 között három kötetben, magánkiadásban megjelentette Sopron vármegye műemlékeit.<sup>9</sup> 1932-ben Kismartonban Joseph Haydn-, 1936-ban pedig ugyanott egy Liszt Ferenc-kiállítást rendezett. Az Anschluss után Sopronban telepedett le, majd a város és környéke művelődéstörténetével, műemlékeivel foglalkozott. E témákban számos publikációja jelent meg.

<sup>1</sup> Például: Zádor Anna: Csatkai Endre művészettörténeti munkássága. *Soproni Szemle*, 24. 1970. 1–7.

<sup>2</sup> *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére*. Szerk. Környei Attila, G. Szende Katalin, Budapest, Soproni Múzeum Alapítvány, 1996. (A Soproni Múzeum kiadványai, 2.)

<sup>3</sup> Domonkos Ottó: 100 éve született Csatkai Endre. *Soproni Szemle*, 50. 1996. 262–265.

<sup>4</sup> Tóth Imre: Csatkai Endre. *Magyar Múzeumi Arcképcsarnok. Életrajzok a magyar múzeumügy történetéből*. Főszerk. Bodó Sándor, Viga Gyula. Budapest, Magyar Pulszky Társaság, 2002. 157–158.

<sup>5</sup> Galavics Géza: Csatkai Endre (1896–1970). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, Meridián, 2007. 449–462.

<sup>6</sup> Csatkai Endre: *Kazinczy és a képzőművészetek*. Az előszót Zádor Anna, az utószót és a képválogatást Rózsa György, a hely és névmutatót Szabó Péter készítette. Szerk. Galavics Géza. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1983.

<sup>7</sup> Zádor Anna: A kismartoni (Eisenstadt) egykori Wolf-gyűjtemény. *Új Művészet*, 2, 1992, 10. 29–31.; Schlag, Gerald: André Csatkai und das Burgerland. *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére* 1996. i. m. 13–15.; Zádor Anna 1. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 15. No 54. 2008. 148–149.

<sup>8</sup> *Die Denkmäler des politischen Bezirkes Eisenstadt und die freien Städte Eisenstadt und Rust*. Hrsg. Endre Csatkai, Dagobert Frey. Wien, Benno Filser Verlag, 1932. (Österreichische Kunsttopographie, 24.)

<sup>9</sup> *Sopron környékének műemlékei – Kunsttopographie der Umgebung von Sopron (Oedenburg)*. Sopron, [szerzői kiadás], 1932.; *Sopron vármegye műemlékei – Kunsttopographie des Soproner (Ödenburger) Komitates* II. sorozat. Sopron, [szerzői kiadás], 1935.; *Sopron vármegye műemlékei* III. sorozat. Sopron, [szerzői kiadás], 1937.

1944-ben munkaszolgálatra hívták be.<sup>10</sup> Kópházánál, a neves Szűz Mária búcsújáráhelynél érte a felszabadulás nagy betegén. A háború befejezése után megbízták a romokban álló Soproni Múzeum újjászervezésével, amely már 1947-ben megnyitotta kapuját a látogatók előtt. A Múzeumot nem csupán tudományos központtá, hanem rangos közművelődési intézménnyé is fejlesztette. 1952-ben tagja lett az MTA Művészettörténeti Állandó Bizottságának. A II. Filozófiai- és Történettudományi Osztályhoz tartozó művészettörténeti munkaközösségek közül a Dercsényi Dezső (1910–1987) vezette Topográfiai Munkaközösségben tevékenykedett.<sup>11</sup> Az 1953-ban megjelent, zömmel általa írt *Sopron és környéke műemléki topográfiája* című kötetéért Kossuth-díjban részesült.<sup>12</sup> 1955-től haláláig szerkesztette az 1937-ben Heimler Károly (1877–1954) által alapított *Soproni Szemlét*, ahol egyébként már a kezdetektől a szerkesztőbizottság tagja volt.<sup>13</sup> 1963-ban vonult nyugalomba. Tanulmányainak száma több százra tehető.<sup>14</sup> Hagyatékának nagy része, könyvtára,

<sup>10</sup> Szita Szabolcs: Csatka Endre munkaszolgálat (1944–1945). *Soproni Szemle*, 38. 1984. 365–366.; Lovas Gyula: A szolnoki vasúti csomópont nehéz hónapjai 1944. június – október. *Tanulmányok Csatka Endre emlékére* 1996. i. m. 339–348.; Szita Szabolcs: A magyar tudomány és szellemi élet mártírjai a Sopron vidéki állásépítésen 1944–1945-ben. Uo., 359–368.

<sup>11</sup> Budapest, MTA Levéltára, V. fondcsoport. A Magyar Tudományos Akadémia testülete. II. Filozófiai- és Történettudományi Osztálya. Fond 102. 191–195. doboz. A Művészettörténeti Állandó Bizottság iratai 1950–1970. Az V. fondcsoport tartalmazza az MTA tudományos osztályainak és bizottságainak iratait. Ebben található az 1950-ben alakult, Fülep Lajos elnökletével működő Művészettörténeti Állandó Bizottság (1954-től Főbizottság, majd Művészettörténeti Bizottság) tevékenységére vonatkozó dokumentumok is. Az előzményekhez tartozik, hogy Gerevich Tibor már 1940 márciusában javasolta, hogy az Archaeológiai Bizottság keretében létesüljön egy külön Művészettörténeti Bizottság. Elnök: Gerevich Tibor. Előadó: Lepold Antal. Tagok: Láng Nándor, Mitrovits Gyula, Petrovics Elek, gróf Zichy István, Alföldi András, Divéky Adorján, Domanovszky Sándor, Kelemen Lajos, Nagy Lajos, Varjú Elemér. Meghívott tagok: Csánky Dénes, Csányi Károly, Kaposy János, Lux Kálmán, Mihalik Sándor, Ybl Ervin. Az iratok között a Topográfiai Munkaközösségen kívül további értékes dokumentumok lehetnek föl a Szépművészeti Múzeum tudományos terveire, az 1965. február 15-től az MTA felügyelete alatt működő Régészeti és Művészettörténeti Társulatra, az Iparművészet-történeti, Régi Magyar, Új Magyar Munkaközösségeire, a Magyar Művészettörténeti Munkaközösség, majd Dokumentációs Központ felállítására, tevékenységére, illetve az 1969. május 1-én megalakult Művészettörténeti Kutató Csoport létrehozására vonatkozóan. A dobozokon belül dossziékban, azon belül évkörök szerint, több-kevesebb kronológiai sorrendben kutatható az anyag. Az egyes dossziékban található bélyegző, sorszám és pagina nélküli dokumentumok rendezetlenek. Némelyik irat több másolatban és sokszorosításban is megtalálható. A Művészettörténeti Bizottság 1950–1970 között keletkezett iratai több-kevesebb föllelhetők még egykori tagjainak hagyatékában is (például a Magyar Nemzeti Galéria Adattárának Pogány Ö. Gábor hagyatékában [Ipsz. 24.400/2006] vagy az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattárában).

Irodalom: Fráter Jánosné: *A Magyar Tudományos Akadémia állandó bizottságai. 1854–1949*. Budapest, MTA Könyvtára, 1974.; *Akadémiai Levéltár. Fond és állagjegyzék*. Szerk. Hay Diana. Budapest, MTA, 1998. 7., 11.; *Fülep Lajos levelezése VI. 1951–1960*. Szerk. a jegyzeteket és a mutatókat összeállította: F. Csanak Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004. 66.: 1. jegyzet; Sinkó Katalin: Néhány akta 1952–1953-ból. Az MTA és a múzeumok. „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”. *Írások Tímár Árpád tiszteletére*. Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegi György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. 259–277.

<sup>12</sup> *Sopron és környéke műemlékei. Győr-Sopron megye műemlékei I.* Írták Csatka Endre et al. Az előszót írta: Fülep Lajos. Szerk. Dercsényi Dezső. Budapest, Akadémiai K., 1953. (Magyarország műemléki topográfiája, 2.) 2. jav. és bőv. kiad. 1956. Csatkait 1954. március 15-én tüntették ki Dercsényi Dezsővel együtt, aki a kötet szerkesztéséért kapta a díjat. A harmadik művészettörténetész díjazott Gerevich László (1911–1997), a Budapesti Történeti Múzeum igazgatója volt, aki „a Budapesti Történeti Múzeum fejlesztése, a budavári ásatások vezetése, valamint kiállítás rendezés terén végzett eredményes munkájáért” kapta a kitüntetést. Kossuth díjas tudósaink. *Múzeumi Híradó*, 4, 1954, 2. 54. lap előtt. Az ismertetésre Illés Eszter hívta fel a figyelmet.

<sup>13</sup> Varga Imréné: Heimler Károly szerepe a Soproni Szemle létrehozásában. *Soproni Szemle*, 59. 2005. 345–348.; Domonkos Ottó: Csatka Endre és a Soproni Szemle. *Soproni Szemle*, 59. 2005. 349–352.

<sup>14</sup> Életművének bibliográfiáját Környei Attila állította össze, részben Csatka Endre saját feljegyzései alapján. Környei Attila: Csatka Endre irodalmi munkássága. *Soproni Szemle*, 25. 1971. 66–75., 145–165.

valamint az egész életében gyűjtött hatalmas cédulaanyaga a magyar műgyűjtés történetéhez, a Soproni Múzeum Helytörténeti Gyűjteményébe került.<sup>15</sup>

A címzettről, Szentiványi Gyula (Budapest, 1881. június 7. – Budapest, 1956. május 17.) jogász végzettségű művészeti író és restaurátor munkásságáról jóval kevesebb méltatás született, pedig életműve megérdemelné egyszer a feldolgozást.<sup>16</sup>

1897–1903 között különböző budapesti újságok munkatársa, majd Aradon hírlapíró. 1904-től 1907-ig a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium számvevőségének tisztviselője. 1910–1915 között a *Szegedi Híradó* munkatársa. 1915 augusztusától a Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelőségénél tollnok (fogalmazó).<sup>17</sup> 1934-ig a Szépművészeti Múzeum titkára. 1927-ben Barabás Miklósról (1810–1898) írt egy füzetet,<sup>18</sup> de könyvillusztrációkat is készített a húszas években, továbbá az Iparművészeti Iskolában oktatott. 1934-ben jelentette meg Szeremley Miklós (1803–1875) művészetét feldolgozó könyvét;<sup>19</sup> ugyanebben az évben restaurálta az óbudai Szent Péter és Pál plébániatemplom Borromei Szent Károly mellékoltárképét.<sup>20</sup> 1929. október 1-ével került a Műemlékek Országos Bizottságához. Kinevezése értelmében egyidejűleg a Szépművészeti Múzeum igazgatója által meghatározott feladatokat is köteles volt ellátni.<sup>21</sup> Teljes munkakörbe Genthon István (1903–1969) belépésével egy időben, 1935-ben<sup>22</sup> került a MOB-nál. Munkássága ettől kezdve több szalon kapcsolódott kollégája pályájához, sőt személyes jó barátságban is álltak egymással.<sup>23</sup> 1935–1942 között a Bizottság titkára, majd címzetes főtítkára<sup>24</sup> 1937-ben a székesfehérvári székesegyház főoltárképét restaurálta.<sup>25</sup>

<sup>15</sup> A hagyaték jelenlegi állapotáról a Soproni Múzeum művészettörténész munkatársa, Kiss Melinda tájékoztatott 2011. december 27-én kelt levelében: „Kedves Teri! Csatkai Endre hagyatéka a Soproni Múzeum Helytörténeti Gyűjteményéhez tartozik, jelenleg a hagyaték dokumentumanyaga (kéziratok, nyomtatványok) a többi anyagtól elkülönítve található, jó pár doboznyi. Tudomásom szerint nyilvántartásba tételesen nem került, tehát leltári számot nem kaptak még és előkeresni – ha megvan a levél – időigényes lenne”.

<sup>16</sup> Rozványiné Tombor Ilona: Szentiványi Gyula (1881–1956). *Művészettörténeti Értesítő*, 5. 1956. 306–307. Hagyatékának egy részét az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet [továbbiakban: MTA BTK MI] Adattárában őrzik. Jelzete: MDK-C-I-010. Tételszám: 2843. 15 köteg, 1 rajztartó + 1 köteg feldolgozatlan irat. Hagyatékában megtalálhatóak a saját tevékenységére vonatkozó lapkivágatok és dokumentumok is. Az anyagról: Pataki Gábor: Szentiványi Gyula művészeti író iratai, vegyes művészlevelek és dokumentumok. *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Adattára. A fondok jegyzéke és leírása*. Szerk. András Edit, Pataki Gábor. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2000. 14–15.; *Zádor Anna* I. 2008. i. m. 122–123.

<sup>17</sup> Szentiványi Gyula kinevezése. *Szegedi Napló*, 37. 199., 1915. augusztus 20. 7.; Egy újságíró kinevezése. *A Nap*, 12. 1915. augusztus 20. 5.

<sup>18</sup> *Barabás Miklós művészete*. Budapest, Amicus, 1927. (Magyar művészeti könyvtár) Kézirata és a könyvhöz készített cédulái az MTA BTK MI Magyar művészek lexikona gyűjteménye Barabás Miklós dobozaiban található.

<sup>19</sup> Szeremley Miklós. *Egy kalandos művészpálya a XIX. században*. Budapest, [k. n.], 1934.

<sup>20</sup> *Budapest műemlékei* II. Szerk. Pogány Frigyes. Budapest, Akadémiai K., 1962. 440.

<sup>21</sup> Bardoly István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez I. *Magyar Műemlékvédelem*, 13. 2006. 65.: 37. jegyzet. KÖH Tudományos Irrattár, MOB iratok, 1935/388. [továbbiakban: MOB] 1935. július 1-én a VKM miniszter Genthon Istvánt I. o. múzeumi segédorré, Szentiványi Gyulát a Magyar Nemzeti Múzeum tudományos és műszaki segédtitviselőjének létszámában a MOB titkárának, a VII. fizetési osztályban kinevezi.

<sup>22</sup> Gerevich Tibort 1934. január 11-én nevezték ki az intézmény élére. Bozóki 1996. i. m. 171.

<sup>23</sup> Barátságukról máig számos anekdota kering. Ld.: Genthon István: Vidám tudomány – *Vidám művészet. (Kis történetek)*. Összeállította Mojzer Anna. Gépírat. [2003].

<sup>24</sup> Mihalik Sándor: Öt év műemlékvédelme és múzeumi munkája (1938–1943). *Új Magyar Múzeum*, 3. 1943. 191., 192., 194., 195., 207.; Bozóki Lajos: Politika és tudomány. A Műemlékek Országos Bizottságának megújulása Gerevich Tibor irányítása alatt (1934–1945). *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. 171–190.

<sup>25</sup> A székesegyház oltárképei. *Új Fehérvár*, 1937. június 15. 1.

Az I. bécsi döntés után Szentiványi Gyula Genthon Istvánnal, Dercsényi Dezsővel, Lux Géza (1910–1945) építésszel, a József Műegyetem adjunktusával és Petrás István (1904–1980) fényképésszel bejárta Szabolcs, Szatmár, Abaúj és Torna megye területét, ahol egyébként statisztikailag a legtöbb középkori templom is állt.<sup>26</sup> Kutatásaik eredményeiről először az Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulatban tartottak előadást,<sup>27</sup> majd egy közösen írt, módszertanilag is kiindulópontnak tekinthető kötetben összegezték fölméréseiket,<sup>28</sup> mely számos új eredményt hozott, különösen a középkori falképek terén.<sup>29</sup> 1938-ban Szentiványi a székesfehérvári kőtár anyagát konzerválta.<sup>30</sup> 1939-ben kinevezték a megreformált Országos Egyházművészeti Tanács tagjává.<sup>31</sup> 1941-ben a marosvásárhelyi (Târgu Mureș) vártemplom kaputimpanonjának, 1942-ben a pesti belvárosi r. k. plébániatemplom Kálvária freskóját állította helyre.<sup>32</sup> 1942-ben címzetes műemléki főtitkárból főtitkárrá léptették elő.<sup>33</sup> 1946. október 11-én Keresztury Dezső (1904–1996) vallás- és közoktatásügyi miniszter Szalay Lászlóval, a Szépművészeti Múzeum múzeumi őrével és Pigler Andor (1899–1992) igazgatóhelyetttel együtt az V. fizetési osztályba sorolta.<sup>34</sup> Hivatali munkái mellett mindenekelőtt a *Magyar képzőművészek lexikona* vállalkozás számára cédulázott.<sup>35</sup> Ezt a hatalmas munkát még az I. világháború előtt kezdte el Szendrei Jánossal, s eredményeként

<sup>26</sup> MOB 1938/432. Genthon István, Szentiványi Gyula, Dercsényi Dezső és Lux Géza megbízása nyírségi tanulmányútra. Ld.: Bozóki 1996. i. m. 173.; Bognár Gábor: Genthon István és a műemléki topográfia. *Ars Hungarica*, 32. 2004. 52–53.

<sup>27</sup> *Nyírségi műemlékek*. Lux Géza, Genthon István és Szentiványi Gyula beszámolója az Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1939. február 1-én tartott ülésén. (MTA BTK MI Magyar művészek lexikona. Szentiványi Gyula-cédulák. (Meghívó nagyságos Szentiványi Gyula titkár részére.)

<sup>28</sup> Genthon István – Lux Géza – Szentiványi Gyula: *Szabolcs megye művészeti emlékei*. Különlenyomat: *Szabolcs vármegye*. Szerk. Dienes István. Budapest, Vármegyei Szociográfiai Kiadóhivatala, 1939.; Genthon István – Szentiványi Gyula: *Abaúj-Torna vármegye és Kassa műemlékei*. Budapest, 1940. Különlenyomat: *Abaúj-Torna vármegye*. Szerk. Csíkvári Antal. Budapest, Vármegyei Szociográfiai Kiadóhivatala, 1939.

<sup>29</sup> Ők fedezték fel – többek között – az abaújvári református templom középkori falképeit. Szentiványinak köszönhető továbbá a kassai székesegyház nagyméretű falképének feltárása a templom szentélyében 1938-ban, valamint a vizsolyi református templom freskó-együttesének feltárása is, melynek restaurálását unokája, Szentiványi Endre és Farkas Tibor végezték az ő vezetésével 1944-ig. Ld.: Bozóki 1996. i. m. 181., 183., 188.: 57. jegyzet.

<sup>30</sup> Dercsényi Dezső: *A székesfehérvári királyi bazilika*. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1943. 3.

<sup>31</sup> MTA BTK MI Adattára. MDK–C–I–19. A Központi Egyházművészeti Hivatal iratai, 8667/1939. A Hivatal társelnökei: Lepold Antal, Gerevich Tibor. Tanácsi előadója: Molnár Ernő. Tanácsi helyettes előadója: Goszleth Lajos. Tanácsi tagjai: Aba Novák Viillos, Artner Edgár, Árkay Bertalan, Balogh György, Beresztóczy Miklós, Csányi Károly, Damkó József, Fábrián Gáspár, Fitz József, Fridrich Lajos, Genthon István, vitéz Haász Aladár, Harmath Atrúr, Helbing Ferenc, Huszty Károly, Jajczay János, Kelényi Ottó, Kopp Jenő, Megyer-Meyer Antal, Mihalik Sándor, Nagy Sándor, Pacher Béla, Pál Lajos, Say Géza, Somogyi Antal, Szentiványi Gyula, vitéz Szerényi Ödön, Sztehló Lili, Teller Frigyes, Tóth Gyula, Ungváry Sándor, Wälder Gyula. Ld.: Megalakult az Egyházművészeti Tanács. *Magyar Nemzet*, 1940. július 4. 7.; Pataki Gábor: A Központi Egyházművészeti Hivatal iratai. *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Adattára* 2000. i. m. 23–24. – az iratra már hivatkozott, de a névsor közlése nélkül: P. Szücs Julianna: A Központi Egyházművészeti Hivatal szerepe a kor magyar egyházművészetében 1930–1940. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 179., 185.: 99. jegyzet.

<sup>32</sup> Helyreállították a református vártemplom művészettörténeti értékű falfestményét. *Reggeli Ujság*, 1941. október 31. 2.; (cs. j.): Marosvásárhely egyetlen középkori vallásos festészeti emléke. *Székyel Nép*, 3. 1942. január 4. 3.; Gerő László: *A pesti belvárosi plébániatemplom*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956. 12.

<sup>33</sup> Kitüntetések, kinevezések és előléptetések a magyar kultúréletben. *[Esti] Magyarország*, 1942. július 4. 6.

<sup>34</sup> Az átsorolás már 1946. július 19-én is felvetődött a minisztertanács ülésén, de akkor levették a napirendről: *Minisztertanácsi jegyzőkönyvek napirendi jegyzékei 1944. december 23. – 1947. május 31.* Szerk. G. Vass István. Budapest, Magyar Országos Levéltár, 2003. 195. (123/54), 228. (143/19)

<sup>35</sup> Egymillió cédula. Látogatás a lexikon-szerkesztőnél, aki harminchét év óta dolgozik egy munkán. *Budapesti Hírlap*, 1937. február 29. 6.

1915-ben első kötete is megjelenhetett.<sup>36</sup> 1950-ben, majd 1952-ben az MTA Művészettörténeti Bizottsága tervbe vette a lexikon folytatását, illetve újabb kiadását.<sup>37</sup> Miután a II. Filozófiai- és Történettudományi Osztály ülésén Fogarasi Béla (1881–1959) osztályelnök a történészek kedvezőtlen véleményére hivatkozva kétségbe vonta kiadásának szükségességét, a terv átkerült az ELTE BTK Művészettörténeti Tanszékének tudományos munkatervébe, ahol egészen 1956-ig napirenden volt. 1956-ban meghalt Szentiványi Gyula.<sup>38</sup> Hatalmas gyűjtését a Művészettörténeti Bizottság kezdeményezésére az MTA 60 000 forintért megvásárolta, s az akkor alakult Művészettörténeti Dokumentációs Központban helyezte el.<sup>39</sup> Könyvtára 1957-ben került örököse, Szentiványi Endre révén a Magyar Nemzeti Galéria Könyvtárába.<sup>40</sup>

Csatkai Endre kiterjedt levelezését több köz-, illetve magángyűjteményben őrzik.<sup>41</sup> Összegyűjtésükre eddig még nem történt eddig kísérlet. A soproni hagyatékban található dokumentumokból először Varga Imréné adott ki egy válogatást az 1996-ban megjelent emlékkötetben.<sup>42</sup>

A most közlésre kerülő eddig még publikálatlan levelek mindenekelőtt a műemléki topográfiai kutatások Gerevich Tibor által preferált munkálatai miatt tarthatnak számot az érdeklődésre. A levelekben rendszeresen felbukkanó nehézségek, a kiszállások tetemes anyagi költségei, az utazási problémák, a különböző felekezeti egyházak vezetőivel, a lelkészekkel, plébánosokkal kapcsolatos szervezési gondok mind-mind ismerősen csengenek majd azok számára, akik rendszeresen jártak-járnak műemléki kiszállásokra. Csatkai kezdetben saját költségéből finanszírozta utazásait, majd – mindenekelőtt Szentiványi Gyulának köszönhetően – a Műemlékek Országos Bizottsága támogatásával. A Bizottság elnöke, Gerevich Tibor az intézmény egyik legfontosabb feladatának tartotta a topográfiát, ezért hathatósan előmozdította Csatkai felméréseit. A levelek rávilágítanak Csatkai és a Műemlékek Országos Bizottsága közötti folyamatos munkakapcsolatra,

<sup>36</sup> Szendrei János – Szentiványi Gyula: *Magyar képzőművészek lexikona. Magyar és magyarországi művészek életrajzai a XII. századtól napjainkig* I. Budapest, Amicus, 1915. Folytatása nem volt.

<sup>37</sup> Budapest, MTA Levéltára. V. Fond csoport. A Magyar Tudományos Akadémia testülete. II. Filozófiai- és Történettudományok Osztálya. Fond 102. 191–195. doboz. A Művészettörténeti Állandó Bizottság iratai 1950–1970. 191. doboz, 1. dosszié: 1952. évi akadémiai kiadványterv. Aláírás nélkül. Gépirat. 3 f. Benne: 1. Szentiványi Gyula: Magyarországi művészek életrajzi lexikona. II. Szerkesztő: Zádor Anna. Lektoráló bizottság: Pogány Ödön Gábor, Dercsényi Dezső, Genthon István, Zádor Anna. Kézirat határideje: 1952. március 1. 40 ív, kéthasábos szedés. Ld.: *Fülep Lajos levelezése* 2004. i. m. 49.: 3. jegyzet.

<sup>38</sup> A Farkasréti temetőben nyugszik (3/2. parcella 1–72. sír).

<sup>39</sup> Az anyag az MTA BTK MI *Magyar művészek lexikona* gyűjteményének törzsanyagát képezi. Érdemes megemlíteni a cédu-lákkal kapcsolatban, hogy Szentiványi számos kiselejtett MOB iratot „mentett meg”, mert azokat szétvágva cédulázásra használta föl másodlagosan. A gyűjtemény kezelői, illetve a kutatók részéről időről-időre fölmerült esetleges egyesítésük, ez azonban szétosztásuk, mennyiségük miatt ma már teljesen reménytelen feladat. Néhány esetben Szentiványi a teljes MOB iratot megőrizte, ha az általa fontosnak tartott műemléki vagy képzőművészeti érdekűnek bizonyult. Ugyanígy helyezte el a dobozokba a hozzá intézett leveleket, életrajzokat, műtárgyjegyzékeket is.

<sup>40</sup> Vételára 30 000 forint volt. A hatalmas gyűjtemény a két világháború közötti évtizedek művészetére nézve pótolhatatlan kismotyvatvány-anyagot, azaz számos kiállítási katalógus-sorozatot, folyóiratot, különnyomatot tartalmaz. Forrás: Budapest, Magyar Nemzeti Galéria Könyvtára. Szentiványi Gyula könyvtárának jegyzőkönyve. Budapest, 1957. június 7–21. Gépirat. 96 lap.

<sup>41</sup> Számos Csatkai-levél található például Házi Jenő (1882–1986), Sopron város egykori főlevéltárosának a Sopron Megyei Levéltárban letétként őrzött hagyatékában is 1920-tól 1967-ig (Sc. XIV/98. 3. tétel). Az anyagra vonatkozóan: Varga Imréné: Dr. Házi Jenő hagyatéka a Soproni Levéltárban. *Emlékkönyv Házi Jenő Sopron város főlevéltárosa születésének 100. évfordulója tiszteletére*. Szerk. Dominkovits Péter, Turbully Éva. Sopron, Soproni Levéltár. 1993. 35. A magángyűjteményben őrzött levelekre vonatkozóan ld.: László Gyula: A mindennapok Csatkai Endréje. *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére* 1996. i. m. 11–12.

<sup>42</sup> Varga Imréné: „... öt évtizeden át támogatóm és pártfogóm voltál...” Két tudós ember: Házi Jenő és Csatkai Endre barátságának kialakulása levelezésük tükrében. *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére* 1996. i. m. 443–456.

ugyanakkor budapesti kollégái, mindenekelőtt a címzett és Genthon István<sup>43</sup> iránt érzett bensőséges, baráti érzelmeiről is tanúskodnak.

Csatkai Endre az 1920-as években ismerkedett meg Szentiványi Gyulával, amikor az a *Magyar művészek lexikon* számára végzett gyűjtése során kapcsolatba került a Soproni Képzőművészeti Körrel.<sup>44</sup> Genthon István, akinek apai felmenői a francia forradalom elől menekülve Sopronban telepedtek le, a családi kötődések révén, de főleg a MOB előadójaként, hatékonyan támogatta a levélíró Sopron környéki topográfiai munkáit, s felmerülő problémákról, s mint e levelekből világosan kiderül, időről-időre rendszeresen konzultált vele.

Valamennyi levél az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattárának Szentiványi Gyula fondjában található, melyeket a feldolgozási szisztéma jellege miatt bekerülésekor nem kronológiai, hanem tematikai egységeként leltározta be. A tartalmi összefüggések és a könnyebb eligazodás végett a levelezést időrendi sorrendben, az eredeti helyesírás szerint közlöm, csupán az egészen nyilvánvaló elírásokat és gépelési hibákat javítottam. Amennyiben Csatkai Endre Sopronban őrzött hagyatékából előkerülnének Szentiványi Gyula válaszlevelei, azokat majd egy folytatásban szeretném közreadni.

### 1. MDK-C-I-10/141.

#### Gépirat kockás papíron. 1 lap.

Sopron. 1935. XII. 17.

*Kedves Főtákar Uram!*

Ezúttal megint kéréssel kell Nálad alkalmatlankodnom. Ugyanis kedves barátnőm, Zádor Anna dr.<sup>45</sup> felkért, hogy az *Archaeologiai Értesítő*ben ismertettesem valakivel a tavasszal megjelent Sopronmegyei műemlékek 2. kötetét. Mivel ez lesz az első alkalom, hogy ez a komoly és számomra eddig zord lap tudomást szerez rólam, úgy gondoltam, hogy, Kazinczyval szólva, érdemes ember karján szeretnék oda bevezettetni. Megtehetnéd nekem ezt a nagy baráti szívességet, hogy néhány sort szentelnél könyvemnek? A baj az, hogy január 10-én zárják le az idei kötetet, arra meg kéne lenni. Nagyon kérek, hogy ha nem volna módodban kérésemet teljesíteni, értesíts, hogy nem szívesen bár, de helyettesítéséről gondoskodhassam még.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Genthon István művészettörténész, az MTA tagja. Munkásságáról legújabban: P. Szűcs Julianna: Genthon István (1903–1969). *„Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla és Bardoly István. Budapest, Meridián, 2007. 487–504.; *Zádor* 1. 2008. i. m. 109–110.; Kerny Terézia: *Genthon István közgyűjteményi hagyatéka. Repertórium.* Kézirat.

<sup>44</sup> Csatkai Endre: A soproni piktúra történetének vázlata. *Magyar Művészet*, 4. 1928. 562–564.

<sup>45</sup> Zádor Anna (1904–1994) művészettörténész. A levélírás időpontjában Hekler Antal munkatársa az *Archaeologiai Értesítő* szerkesztőségében. Csatkai Endrével igen jó baráti-szakmai kapcsolatot ápolt. Csatkai 1938-ban neki ajánlotta az *Idegenek a régi Sopronból (Levéltöredékek, útinaplók) 1487–1841* (Scarbantia [Sopron, 1938/2.]) című összeállítását és könyvismertetést írt a Rados Jenővel közösen publikált, máig alapműnek számító klasszicizmus-monográfiájáról: Csatkai Endre: A klasszicizmus építészete Magyarországon. *Soproni Szemle*, 7. 1943. 285–286. Zádor Anna tizenkét év múlva, „viszonozta” a könyvismertetést: Zádor Anna: Sopron és környéke műemlékei. Szerkesztette Dercsényi Dezső. Előszó: Fülep Lajos. *Soproni Szemle*, 9. 1955. 155–158., valamint Zádor Anna: Csatkai Endre: A soproni képzőművészet és zenei művészet története 1845–1948. *Soproni Szemle*, 16. 1962. 380–381. Zádor Anna munkásságáról ld.: Bibó István: *Zádor Anna (1904–1995). „Emberek, és nem frakkok”* 2007. i. m. 440–448, valamint az *Enigma* Bardoly István és Markója Csilla által szerkesztett Zádor Anna-forráskiadás számai: 15. No 54., 55., 57. 2008; 16. No 58. 2009.

<sup>46</sup> Szentiványi Gyula: Sopron vármegye műemlékei. *Archaeologiai Értesítő*, 48. 1935. 230–231.

E percben egy nagy Liszt-ikonográfián dolgozom<sup>47</sup> és felhasználtam a Szendrei–Szentiványi Lexikont is nagy eredménnyel.<sup>48</sup> Soproni barokk palotákról az újévben a Tükör hozza egy cikkemet.<sup>49</sup> Szóval dolgom volna, csak várom, de nehezen várom a Műemlékek hivatalos megbízását a soproni topográfiára. Ez Genthon magántanár úrnak szól.<sup>50</sup> Hogy vagy és kedves családod? Képzelem, sok gondod van most karácsonyi ajándékokra, különösen, hogy megszaporodott a család eggyel.

Engedd meg, hogy kellemes ünnepeket kívánhassak. Caesarék<sup>51</sup> üdvözetét is tolmácsolom. Szíves köszöntésem Genthon és Nagy Zoli<sup>52</sup> uraknak, Neked pedig tisztelő barátsággal

szorítja kezedet  
Régi pártfogoltod  
Csatkai Endre

## 2. MDK–C–I–10/709.

### Gépirat. 1 lap.

Sopron, 1935. X. 26.

*Kedves Barátom Uram!*

Ne vedd zokon, hogy az adatok a Zöld-házra ilyen soká késnek,<sup>53</sup> de hazatérésem után kezdetét vette a szüret, ilyenkor a múzeum látogatottsága is felszökik, azonkívül a hátralékok a munkában, és a télre is lázasan kell előre dolgozni, mert a hidegben szünetel a múzeumi munka.

Talán megfelel a mellékelt összeállítás...

<sup>47</sup> Csatkai, André: Versuch einer Franz Liszt-Ikonographie. *Burgenländische Heimatblätter*, 5, 1936, 2. 34–67.

<sup>48</sup> Ld. a 35., 36. jegyzet.

<sup>49</sup> Csatkai Endre: Barokk paloták Sopronban. *Tükör*, 4. 1936. 47–49.

<sup>50</sup> Genthon István a Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Gerevich Tibor által vezetett Keresztényrégészeti és Művészettörténeti Intézetében 1935-ben habilitált. 1935. július 18-án nyerte el magántanári kinevezését, amelyet 1940-ig töltött be. Tanársegédi állásba nem került, mindvégig a proszeminárium vezetőjeként működött. 1935–1936. tanév második félévében Bevezetés a művészettörténetbe címmel tartott heti egy órában proszemináriumot. Források: Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Levéltára, A Budapesti Királyi Magyar Tudományegyetem Bölcsészeti Dékáni Hivatala. Dékáni Hivatal iktatott iratai, b/A 1271/1933/34/1–6; 1847/1934–35/1–8. (Genthon István magántanári képezésének iratai). Ld.: *A Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem tanrendje az MCMXXXV–MCMXXXVI. tanév második felére fennállásának 301. tanévében*. Budapest, Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem, 1936. 53.; Elek Artúr levele Fülep Lajosnak. Budapest, 1934. július 11. *Fülep Lajos levelezése III. 1931–1938*. Szerk., a jegyzeteket és a mutatókat összeállította: F. Csanak Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995. 414–415.; *Fülep Lajos levelezése 2004*. i. m. 22.: 2. jegyzet; Tóth Károly: Péter András a budapesti egyetemen. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 464., 468.;

<sup>51</sup> Jeles soproni család. Műemlékileg védett, a Hátsókapu és a Szent György utca sarkán álló egykori házuk, mint utolsó tulajdonosról róluk kapta nevét. Az épület római kaputorony és lakóházak helyén épült a 14. században oly módon, hogy hátsó homlokzatként a belső városfalat használták fel. Az udvarból nyíló kertben ma is látható a római és a ráépült középkori városfal. Horváth Bertalan: *Sopron. Caesar-ház*. Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1983. (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára, 150.)

<sup>52</sup> Nagy Zoltán (1908–1994) művészettörténész. 1934–1938 között a MOB munkatársa volt. Ld.: Horváth Béla: Nagy Zoltán (1908–1994). *Magyar múzeumi arcképcsarnok 2002*. i. m. 646–647.

<sup>53</sup> Sopron, Hátsó-kapu utca 2. Zárt sorban beépített, középkori eredetű egyemeletes barokk lakóház a Szent György utca és a Hátsó-kapu sarkán kis udvarral. Csatkai már 1931-ben írt róla ismertetést: Csatkai Endre: A Zöld-ház és régi lakói. *Soproni Hírlap*, 1931. április 5. 2.

Egy soproni festőművész, Ágoston Ernő<sup>54</sup> megszemlélte L. Pintér munkáit és hajmeresztő károkat talált, így lazúr leszedését egy Dorffmeister-képen.<sup>55</sup> A dolgot a Soproni Képzőművészeti Kör<sup>56</sup> fogja tárgyalni és beadvánnyal fordul a Műemlékek bizottságához észrevételeivel. Post festa; de legalább intő példa lesz.

Közben Nálatok is lezajlottak az ünnepnapo[k]: házasság és Teréz-napja. Sajnos egy röpké pillanaton kívül nem tudtam gondolatban sem tovább időzni Nálatok. Remélhetőleg boldog az ifjú párocscsa. Igen kellemesen éreztem magam Nálatok a hivatalban. Olyan jó önérzeterősítő társaság volt, szemben a régebbivel, ahol az volt a törekvés, hogy minél jobban legázolhassa az egyik a másikat. Székely Bertalan-előadásodról olvastam, sajnálom, hogy nem hallhattam, igen távol van a mester tőlem, tanulhattam volna.<sup>57</sup>

Liszt ikonográfia miatt forgattam a bécsi pénzverő jubileumi kiadványát (4–5. kötet); benne vannak a körmöci és nagybányai pénzverők és éremvésők. Használtad annak idején?

Most engedd meg, hogy megkérjelek köszöntésem átadására a hivatalbeli hölgyek és urak körében. Genthon m.[agán] tanár úrnak szíves barátsággal küldöm azonfelül még a családja számára a mellékelt levelet.<sup>58</sup> Kérem, hogy a soproni topográfia ügyét ne felejtse el. Úgy ő, mint Nagy Zoltán Zádor Anna révén megkapják munkáimat. Már elküldtem egy nagy batyut.

Kedves Főtítkár uram, ne feledj el, mint ahogy 20 évig gondod volt rám...

Igaz tisztelettel köszönt szünetlen jó híved

Csatkai Endre

Sopron, 1936. XII. 19.

#### *Kedves Főtítkár Bátyám!*

A napokban igaz hálával gondoltam Rád. Az Arch.[aeologiai] Értesítő különös bonájú kiadóhivatala végre az 1936-os kötet után ráfanyalodott, hogy megküldje az 1935-öst is, abban nagy örömmel olvastam a rólam írt szép sorokat, melyeket nekem, az érdemtelennek, már kefelenyomatban voltál szíves megküldeni.<sup>59</sup> Az egyik idevaló újság a zömét közölte is, mert neki is jó reklám, miféle munkatársai vagynak, viszont én meg örömmel vettem, lévén a III. kötet közvetlen a megjelenés előtt. Ezzel kívántam Neked és K.[edves] családnak kellemes karácsonyi ünnepet kívánni, mert hiszen bármily szívesen segítesz másokon, mégis csak kevés ember részéről éreztél eleddig hálát, és bizton jól esett volna, ha nem csak szóban érkezik a jókívánat, de lenne mellette holmi bi-

<sup>54</sup> Ágoston Ernő (1888–1957) a Képzőművészeti Főiskolán szerzett rajztanári oklevelet 1914-ben; Ferenczy Károly és Réti István tanítványa volt. Szülővárosában, Sopronban vállalt rajztanári állást. A kópházai búcsújáró templomban található freskói számitanak élete főműveinek, de mint grafikusművész is jelentőset alkotott. Vezetője volt a Soproni Képzőművészeti Körnek. Festői stílusa a posztimpressionizmushoz tartozik. Művei a soproni Liszt Ferenc Múzeumban láthatók.

<sup>55</sup> Restaurálják a Szentlélek-templom híres Dorffmeister-freskóit. *Soproni Hírlap*, 1936. április 8. 1.; Legényei Pintér László (?–?) festő, restaurátor. Szentiványi Gyula (?) 1935. július 18-án kelt ceruzafeljegyzései szerint Rómában tanult festeni és állítólag 32 templomban végzett restaurálási munkákat. Szinte valamennyi soproni templomban végzett valamilyen oltár- és falkép restaurálási munkát, de dolgozott még – többek között – Kőszegen, a marosvásárhelyi ferences, a solymári és a zalavári apátság templomban is. Névjegykártyája szerint hírlapírással is foglalkozott. Csipkés Kálmán: A művész szíve. *Soproni Katholikus Élet – Plébániai Értesítő*, 1935. szeptember – november, 10–11.

<sup>56</sup> A soproni művészek 1897-ben alakították meg első egyesületüket, a Soproni Képzőművészeti Kört, mely hagyományteremtő lett a városban. Történetét több ízben is megírta Csatkai Endre: *19. század soproni festészetének és a Soproni Képzőművészeti Kör történetének vázlatja*. Sopron, Soproni Képzőművészeti Kör, 1927; *A 40 éves Soproni Képzőművészeti Kör története*. Sopron, Soproni Képzőművészeti Kör, [1937].

<sup>57</sup> Hosszabb kéziratot tanulmányra és a hozzá készített adatai az MTA BTK MI Adattárában található: MDK–A–I–10/827–830

<sup>58</sup> Csatkai melléklete lappang. Mojzer Anna szíves szóbeli közléséből (2012. I. 9.) tudom, hogy Genthon István összeállított egy családfát, melyet jelenleg magántulajdonban őriznek.

<sup>59</sup> Lásd 47. jegyzet.

zonyíték is, de hát a nyomda másképpen akarta. Idén nyáron több mint 30 falut dolgoztam föl, sok gyaloglással járt, de sok örömmel is. Szorgalmasan fényképeztem, mint régebben, de ezúttal a vármegye is megemberelte magát és 200 pengőt adott a képanyagra; így egyúttal vagy 35 képet hozhatok. Mintha éreztem volna valamit, katonai műszóval élve erőltetett menetet csináltam. Két szabadnapom mindegyikét gyaloglásra használva fel, és íme: szeptember derekán beállt a korai tél és akkor én már könnyen beszéltem. Azt azonban nagyon sajnálom, hogy Conti A. P.-nek 1696-ra datálható, okmányokkal alátámasztott büki stukkóit nem fényképezhettem le az idő miatt.<sup>60</sup> Azt majd külön ismertetem esetleg a M.[agyar] Művészetben. A főslágert azonban most halld!!!! Hekler<sup>61</sup> megszállta Sopront, utána írt nekem egy olyan lapot, hogy néztem; engem kedves barátjának nevezve megkérdezte, hogy folytatom-e az agybafoébe dicsért topográfiaikat? A képanyag bővítésénél szívesen rendelkezésemre áll, csak forduljak hozzá bizalommal. Bizony 11 évvel ezelőtt rám se pökött volna. Nem mintha ezt most utólag kívánnám, hogy hozza be, de azért én bizony nem fordultam hozzá. Hiszen valahogy Veletek volnék összeházasodva, azaz ez egyoldalú, mert ha Te nem is, a többiek mihamarabb elfeledték híveteket és főleg fáj az, hogy Genthon docens úr többet nem beszélt Sopron topográfiájáról. Ami Téged illet, Neked rossz néven veszem, hogy Sopronban jártál és nem értesítettél, méghozzá előre ígértél valami jó hírt. Képzeld el. Ha kíváncsi asszony volnék, micsoda bugyibaleseteknek lettem volna már rég az [...] dolog teljesen zsákcúba került. Vajjon L. Pintér urat sikerült Soprontól távol tartani? Itt szörnyű forrongás van az elromlott képeknek miatta. Nekem csak egy könyvem vitte el és nem hajlandó a bélyeg küldése ellenében sem visszaadni, viszont szent karácsonyi orációkat küld nekem, címezve pedig ezt: Nagyságos és főtisztelendő Cs. E. múzeumigazgató úrnak. Közben egy másik könyvecském jelent meg soproni régi házakról és családokról.<sup>62</sup> Ezt tán még szilveszter előtt kézhez kapod. Arra kérek k. Főtitkár uram, légy szíves belőle a Prof.[esszor] Úr öméltóságának<sup>63</sup> és Genthon úrnak egy-egy példányt átadni, egyet pedig tisztelj meg azzal, hogy, hogy besorozod a magad gyűjteményébe. Ugyanakkor egy példányt adok az intézet könyvtárának is. Ugyanilyen arányban oszd majd el a topográfiát is. Más munkáim is valának ez idén, a soproni jezsuiták díszletkönyvének ismertetése a Színpadban,<sup>64</sup> az önöntők első kibogozása a Történetírásban.<sup>65</sup> Most télire a megyei címeresleveleket dolgozom fel a vármegyei levéltárban.<sup>66</sup> Amint látod, teljes munkatervvel (mert a topográfiát a megyében folytatnom illik), telve az élet örömeivel. Hát Nálad és k.[edves] Családodnál mi újság? Hogy vannak az ifjú házások, Teréz asszony öngyászta, Miklós, az autótulajdonos?

<sup>60</sup> Pietro Antonio Conti 1697 és 1708 között Sopronban és környékén dolgozott. Főbb művei a boldogasszonyi, (Frauenkirchen) búcsújárótemplom, a soproni Szent György templom és a büki Szapáry kastély stukkódíszzei. A stukkátorról és a büki kastélyról Csatkai Endre tanulmányt is írt: Conti Péter Antal soproni stukkószobrász. *Lyka Károly emlékkönyv*. Szerk. Petrovics Elek. Budapest, Új Idők Irodalmi Intézet R. T., 1944. 190–193; A gróf Szapáry-kastély Bükön. *Soproni Szemle*, 2. 1938. 248–256.

<sup>61</sup> Hekler Antal (1882–1940), klasszika-archaeológus, művészettörténész. Ld.: Nagy Árpád Miklós: Hekler Antal (1882–1940). *„Emberek, és nem frakkok”* 2007. i. m. 161–177.

<sup>62</sup> Csatkai Endre: *Régi soproni házak, régi soproni családok*. Sopron, Rábaközi Nyomda, 1936.

<sup>63</sup> Gerevich Tibor (1882–1954) művészettörténész. 1924-től 1949-ig a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Keresztény Régészeti és Művészettörténeti Intézetének professzora volt.

<sup>64</sup> Csatkai Endre: Soproni iskolai színjátékok a 17–18. században. *A Színpad*, 2. 1936. 265–270. A tervekről legújabbban, korábbi részletes bibliográfiával: *A soproni jezsuita díszletterv-gyűjtemény*. Főszerk. Jankovics József. Budapest, Enciklopédia, [2011].

<sup>65</sup> Csatkai Endre: A régi soproni önöntők. *Történetírás*, 1. 1937. 24–33.

<sup>66</sup> Minden bizonnyal a mai Győr-Moson-Sopron Megye Soproni Levéltárának Sopron vármegye nemesi közgyűléseinek iratai (1578–1786, 1790–1841) állaga SL N. A. 1. aa jelzeten nyilvántartott eredeti és másolt címeresleveleiről (1579–1790) van szó. A soproni címereslevelekkel egyébként Házi Jenő főlevéltáros is foglalkozott, mint ezt *Címereslevelek* című kézirata bizonyítja a Soproni Levéltárban (Sc XIV/98. Kéziratok), majd Tompos Ernő (1907–1989) írt róluk számos tanulmányt. Ld. például: Tompos Ernő: Sopronban őrzött címereslevelek. *Soproni Szemle*, 26. 1972. 193–211.

Ma kaptam egy prospektust, mely szerint a Közgyűjtemények felügyelősége<sup>67</sup> kiadja Kőszeghy ötvösbélyeggyűjteményét.<sup>68</sup> Nem lehetne-e valami módon 50 pengős áron enyhíteni? Nem tudod véletlenül, kihez lehetne fordulni. Nem sokallom, de nekem nincs annyi pénzem. Könyvem megjelenése után egy csomó fényképet meneszttek ismét a Műemlékekhez, hogy ne hűljön ki a jó viszony. Ott hogy vannak az urak: Nagy Zoli, Genthon docens? Genthon úrnak ízenem, hogy Répceszemerén egy Genthon Mária síremléket találtam, született Dézsi, a 19. század második feléből. Genthon Pista docens öregapjának cukrászüzlete Sopronban utóda volt annak a Kuglernek, aki később Pesten Gerbeaud lett, és akinek a testvére a híres szobrász volt.<sup>69</sup> Nem mondhatja, hogy nem törődöm az őseivel, mit az enyémeik róla és unokájjukkal kapcsolatban nem mondhatnak el.

Kedves Főtitkár uram, had kívánjak Neked ismételten minden jót és igaz becsüléssel, hálával rázom kezedet:

Csatkai Bandid.

Sopron, Erzsébet u. 19.

#### 4. MDK-C-I-10/151.

##### Gépirat. 2 lap.

Sopron, 1937. III. 6

*Kedves Gyula Bátyám!*

*Mélyen Tisztelt Főtitkár Uram!*

A Neked nem tetszőt töröld. Szeretettel köszöntelek és tudakolom, hogy vagy?

Én szülés után gyengécskén, különösen, mert ma a bába átnyújtotta a számlát és az az 500 pengőt felülhaladta, míg az előjegyzés a 160-at sem. Épen ezért arra kérek, ha valaki erőnek erejével akar rendelni, ne beszéld le. Ebből a célból, hogy lássad, miféle, megküldöm Neked és egyúttal azt a kérést is intézem hozzád, hogy a többi példányt így osszad ki:

Szentiványi Gyula dr. főtitkár úr  
Méltóságos Gerevich Tibor professzor úr  
Genthon István egy. m. tanár úr  
MOB könyvtár.

Nagy Zoli nem kap, mert eddig soha nem jutott eszébe mit mondani, ha kapott valamit. Én, ha közbe nem jön valami, akkoron március 17.-én felutaznék Budapestre. Különös célom más nincs, mint a MOB-nál dűlőre vinni, kapok-e megbízatást a soproni topográfára, vagy ne számítsak rá,

<sup>67</sup> A Közgyűjtemények Országos Főfelügyelősége a Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelősége jogutódként 1920-ban jött létre és a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak alárendelt szerv volt. Iratanyagát a Magyar Országos Levéltárban őrzik (K 729).

<sup>68</sup> Kőszeghy Elemér: *Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig – Merkszeichen der Goldschmiede Ungarns vom Mittelalter bis 1867*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1936. Csatkai érdeklődése nem volt véletlen, hiszen ő is behatóan foglalkozott az ötvösművészettel a kötetéről pedig recenziót írt: Csatkai Endre: *Soproni ötvösök a XV–XIX. században – Ödenburgs (Soprons) Goldschmiede im Zeitraum XV.–XIX. Jahrhundert*. Sopron, Röttig-Romwalter Nyomda-Részvénytársaság, 1931.; Cs. E. [Csatkai Endre] Kőszeghy Elemér: *Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Soproni Szemle*, 2. 1938. 106.

<sup>69</sup> Kugler Henrikről (1830–1904) van szó, aki egy soproni cukrászcsalád harmadik nemzedékét képviselte. 1858-ban alapította meg cukrászdáját Pesten, a mai József nádor-téren. 1870-ben áttette székhelyét a mai Vörösmarty térre. 1882-ben Párizsban ismerte meg a genfi születésű Emil Gerbeaud-t (1854–1919), s mivel utóda nem volt, két év múlva Budapestre hívta, mint leendő üzlettársát. 1884-től Gerbeaud lett az új tulajdonos. Kugler Henrik testvéréről: Cs. E. [Csatkai Endre] Újabb adatok Kugler Ferenc szobrász családjáról. *Soproni Szemle*, 1. 1937. 69–70.

azaz a részletes anyaggyűjtést ne kezdjem-e el. Légy oly szíves megtudni Genthon úrtól, hogy 18.-án és a következő napon volna-e hajlandó fogadni engem. Ha ez az idő neki nem alkalmas, akkor valószínűleg nem is kerül az utazásra sem sor. A napokban egy földimet küldtem Hozzád, talán tudsz a dolgozatához valamit adni a könyvtáratokból, vagy a rajztáratokból. Ne haragudj a zavarásért.

Ilten-Quirsfeldné asszony szorgalmasan jár hozzám művészettörténeti kurzusra, azonban a napokban elesett és bokarepedést kapott, ami miatt most egyelőre elmarad.<sup>70</sup> Ma meglátogattam és elbeszélgettünk. Képzeld az a nyomorult Pintér nem elvitt emlékebe egy szép könyvet. Azt hiszem, itt nemigen fog már restaurálni. A bencés templomban nagy károkat vitt végbe, a domonkosoknál is levitte a lazúrt egy képről. Kérlek, légy szíves hivatalosan is tudomásul venni, hogy a kópházi búcsújáró templom igen szép hatalmas főoltárát restaurálandó gyűjtés van folyamatban.<sup>71</sup> Célrányú volna, ha a MOB már eleve értesitené a plébániát, hogy tekintve az elsősorú emléket, ez csak a MOB tudtával történhetik. Nem lévén érte a kegyúr felelős (Sopron városa), a pap saját kényére-kedvére teheti.<sup>72</sup>

Még egyszer kérek túloidali kéréseim szíves teljesítésére, igaz tanítványi szeretettel köszöntelek:

Szerető híved és pártfogoltad  
Bandi

##### 5. MDK-C-I-11/149.

##### Gépirat. 2 lap.

Sopron, 1938. IV. 26.

*Kedves Gyula Bátyám!*

Mit mondjak? És hogy hálálkodjam? Igyekeznem fogok egész életemben, hogy ne legyen rá okod megbánni, amit az érdekeemben fáradoztál és tettél. Tán nem cáfol rá a még készülendő munkám kiállításra érdekeemben. Kérlek, köszönd meg Genthon Pista professzornak is addig, míg neki is írásban meg nem mondom, mennyire lekötelezettje vagyok. A nagyhéten egy művészettörténetész járt nálam Pestről, aki elmondta, hogy milyen meghatóan dolgoztok az érdekeemben. Bizony elmerültem volna, mert a keserűség egész tengere vett már körül. Az utolsó áprilisi hetet még egy készülendő soproni könyvecske kutatásaival töltöm, miközben érdekes új művészettörténeti adalékokra is bukkantam. Ez már a topográfia anyagát bővíti majd. Úgy gondolom, hogy ezután hozzálátok a megyéhez. Közben június elején nagyon szeretném, ha Nálatok részletesen megbeszélnök, mit kell tulajdonképpen a segély fejében szállítanom. Láttamoztatni fogok egy kis utazási könyvecskét a parókiákon a biztonság kedvéért. Petrás<sup>73</sup> utazását mindenestre a nyár második felében szeretném, de felvetem az ötletet, hogy nem lesz-e olcsóbb a kitűnő helyi fényképésszel dolgozni?

<sup>70</sup> Ilten-Quirsfeld Rudolfné-ről van szó, aki Szentiványi Gyulával is levelezésben állt. Egy hozzá címzett, 1935. augusztus 29-én kelt autográf levelét az MTA BTK MI Magyar művészek lexikona gyűjteményében található a legendái Pintér László cédulák között, melyben beszámol soproni működéséről.

<sup>71</sup> A kegyhely története a XVII. század második felére nyúlik vissza, és szorosan kötődik a Nádasdy családhoz. Főoltárán a Loretói Mária szobra áll, melyet a hagyomány szerint gróf Nádasdy Ferenc (1623–1671) hozott a Lajta-hegységen túli Loretom-ból.

<sup>72</sup> Valószínűleg a tervezett felújítás miatt ugyanebben az évben megjelent a templomról egy ismertető is: Czenk-Czistler István – Kovács György: *Kópháza, kegyhely*. Sopron, [szerzői kiadás], Rábaközi Lapkiadó Nyomda, 1937.

<sup>73</sup> Petrás István (1904–1980), a Magyar Filmroda fényképésze, Genthon István sógora volt. Kiváló minőségű felvételeit több közgyűjtemény őrzi. Frank János: Petrás Istvánnál. *Élet és Irodalom*, 1966. szeptember 24. 8.

Amennyiben nem ütközik nehézségbe, akkor, mint annak idején már a szóbeli tárgyalásokkor is mondtam, ajánlólevél kellene ad personam, melyet magammal hordanék és egypár, mint az irányomban kitűnően viselkedő főispánnak, alispánnak és püspöknek. Az utóbbinak azzal a kéréssel, hogy az alsó papságot is értesítse jövelelemről. A győri püspök<sup>74</sup> mindegyik könyvemem ismeri és elismerőleg nyilatkozott róla, tehát nem mint homo novust kell bemutatni engem.

Arra az esetre, ha nem non mutatem történnék, és nem tudnám a munkát folytatni, az előleg a Bizottság rendelkezésére áll és lekötöm a fedezésére a soproni képzőművészek és iparművészek kartotékját több száz névvel. De hiszem az Istent, véghez viszem, amit rámbíztok becsülettel.

Szeretnék június elején feljönni szóbeli tárgyalásra. Májusban azért nem, mert akkor rettenetes nagy zavar lesz Pesten a különböző kongresszusok és az árumintavásár folytán. Addigra már hozok eredményt is. És el tudjuk készíteni a megbeszélte időpontokat.

Még egyszer köszönöm, kedves Bátyám, amit tettél értem. Áldjon meg az Isten! Te is tudod, hogy esik az embernek, ha hibáján kívül fosztja meg a sors a munka lehetőségétől. Közben majd csak derül valamire az ég.

Bizony Kismartonban szomorú dolgok történtek. A múzeum, a birtok, az üzlet mind elvesztett. Volt gazdám súlyos betegen fekszik egy kórházban és így menekedett meg csak attól, hogy már elhagyja az országot. Kiutasító végzése megyen ugyan, de remélni, hogy ha lelohadt az újjító düh, ekkor mégis maradhat és valamit visszakup vagyonaából. El tudod-e képzelni, hogy milyen érzéseim vannak, ha 11 évi munkám összeomlására gondolok?<sup>75</sup> No de ez a téma nem is illik bele mai levelem hangulatába. A Professor úrnak már írtam. Mellékelem a nyugtát. Azt mondják itt, szabályszerű. Én nem tudom. De tán megfelel...

Most Mindannyiótoknak szíves köszöntésemet küldve, Téged igaz szívből jövő hálával köszönt és ölel

*Bandi*

## **6. MDK-C-I-10/150.**

### **Gépirat. 1 lap.**

Sopron, 1938. V. 113.

#### *Drága Gyula Bátyám!*

Nem sürgetés, nem bizalmatlanság, de ne haragudj, hogy mégis megkérdem, hogy mi az újság? Ahogy előírtad, még április utolsó hetében megküldtem a három pengős nyugtát. Így mondták itt, hogy annyi bélyeg kell rá. Amiatt vagyok csak tükön, hogy itt-ott elég szép az idő és több helyen bejelentettem már magamat, de míg nincs miből, bajos a távoli utazásokat megkezdeni. Így is voltam már az eszterházai anyaegyház levéltárában, szerettem volna művész-adatokat gyűjteni, de úgy látszik, hogy míg az udvari zenészek szorgalmasan házasodtak, kölykeztek és meghaltak (Elssler Fanny<sup>76</sup> öregapja is Eszterházán halt meg), addig a művészek vagy egyáltalán nem éltek, vagy pedig egy szobrászon kívül nem adtak dolgot az egyháznak, hiszem, hogy viszont is áll a dolog. Így a nap eltelt, anélkül, hogy a művészet ügyét valamivel előbbre vittem volna.

<sup>74</sup> Breyer István (1933–1940).

<sup>75</sup> Wolf Sándor az Anschluss után, 1938-ban Palesztinába emigrált, gyűjteményének egy részét a németek elkobozták. Halála után megmaradt gyűjteményét – kivéve a helytörténeti érdekességűeket – elárverezték.

<sup>76</sup> Fanny (Franziska) Elssler (1810–1884) a XIX. század egyik legkiválóbb táncosnője volt. Apja Joseph Haydn komornyikja és másoló írnoka volt. Hutchinso, Ann: *Fanny Elssler's Cachucha*. Hampshire, Dance Book. 2008.

Egyebekben a nyomott hangulaton a napokban 550 fővárosi diák érkezése enyhített. Rám bíztak, a vén kecskére, 152 leányzót, szorgalmasan vezettem, nem félre, de így is már harmadnap itt volt egy kedves levélke...

No de nem zavarlak tovább. Ha teheted, nyugtass meg egy pár sorral.  
Igaz hálával és szeretettel ölel

*Bandi*

Úgy az Elnök úrnak, mint Genthon professzornak írtam már köszönetet.

### 7. MDK-C-I-10/147.

#### Gépirat a Soproni Képzőművészeti Kör fejlődés papírján. 2 lap.

Sopron, 1939. II. 23.

*Szeretett Gyula Bátyám!*

Egy volt tanítványom a közeletekben lakik és így vele küldöm ezt a pár sort. Remélhetőleg már jól vagy. Genthon prof.[esszor] írta, hogy az év elején feküdtél. Magam is átmentem influenzán. Különben lelkiileg nem éppen a legjobban érzem magamat, de munkával csak elcsitítom a háborgó Balatont. Egy pár fizetéses és még több ingyenes tanítványom van és amíg lehet, a különböző újságoknak dolgozgatok. Genthon prof.[esszor] írta, hogy nemsokára ügyemet is rendezitek. Arra kérlek, hogy van egy nagy autószámla, amit az ősszel megküldtem és hogy a költségvetésben legyen a mintegy 150 fényképre is fedezet, mert a tavasszal a fényképésszel szeretném már rendezni az ügyet. Olyan szívesen felmennék személyesen tárgyalni Pestre, de rengetegbe kerül és magyarán szólva nem telik rá. Különben Genthon professzort megkértem az ősszel, hogy közzöljön Veled valamit. Ha nem tette volna, most teszem meg. Valószínűleg nem lepődsz meg. Az „Itt élned haldod kell” elv alapján állva és abból a belső meggyőződéstől áthatva, hogy testestől-lelkestől magyar és keresztény vagyok, ez utóbbinak külsőképpen is kifejezést adtam azzal, hogy fölvettem a keresztiséget. Tanulmányaim mélyen megismertették velem a katolikus vallás lényegét, megszerettem és az a körülmény, hogy éppen kutatásaim alatt már valóságos keresztényképpen kezeltek és a keresztény társadalom egészen magáénak vallott, könnyen átsegített a formai nehézségeken. Keresztapám a vármegyei levéltáros, keresztanyám természetesen Cransfeld Rezsóné lett. Legyen az a jó érzésem, hogy végre valahová én is tartozom, nemcsak formai kötelek tartanak össze most már a keresztény magyarsággal, hanem a lényeg. Ennek tudatában könnyebben viselem el az élet komiszságait. Kedves Gyula Bátyám, hiszem, hogy ezt a dolgot, ismerve engem, úgy fogod fel, ahogy kell, és ahogyan engem ismerve csak lehetséges. Ha csalódnék, akkor is irányodban mást nem érezhetek, mint mélységes hálát, hiszen ha annak idején kezdő koromban már nem sietsz biztatással mellém, elvesztettem volna a bizalmam magamban. És azóta is tudatosan és tudat alatt, de sokszor voltál védő angyalom! Példádon tanulok. Tudom, sok mindenem keresztülmentél és végre mégis révbe jutottál. Pedig egy miniszter rosszindulata van olyan erős, mint a nép haragja!

No de engedd meg, hogy kérésemet gondjaidba ajánlva szeretettel búcsúzzak Tőled, a többi urakat n. b. Genthon, Nagy, Dercsényi<sup>77</sup> stb. üdvözölve:

*Bandi*

Te is mégy Krakkó városába?

<sup>77</sup> Dercsényi Dezső (1910–1987) művészettörténész. A levél írásakor a MOB előadója. Ld.: Marosi Ernő: Dercsényi Dezső (1910–1987). „Emberek, és nem frakkok” 2007. i. m. 517–530.

**8. MDK-C-I-10/375.****Gépirat. 2 lap.**

Sopron, 1939. IV. 12.

*Szeretett Gyula Bátyám!*

Most, hogy a kelet végett megnézem a kalendáriumot, látom, hogy éppen b.[ęcses] névnapodon írok Neked. Mire odaér, már lezajlott a nagy nap, de engedd meg, hogy én ma és mindig a legjobb

bakat kívánjam Neked. Tudod, hogy mennyire leköteleztél és mennyire nem fogom soha meghálálhatni jószágodat. Most is köszönöm, hogy szegény sorsomat ennyire szíveden hordod.

A húsvét alatt nem kellett tanítanom, elvonultam pihenni és így csak most ért el b.[ęcses] leveled. Ezért válaszom ma kissé kuszált lesz. Első sorban küldöm a letisztázott eredményt, azaz abból az 50 és egynéhány faluról, tavaly nyáron készült felvételeimből majdnem az egészet, amit eddig üres órámban jegyzeteimből összeállítottam. Pár nap múlva következik az egész. A fényképanyagból is csak a küldeményben leírtakra vonatkozót küldöm, szám szerint 60 darabot. A közeli napokban jó a folytatás és a fényképcsomag. Utána a már korábban feldolgozott anyag, átírva a MOB követelményei szerint és szintén a fényképek. A legközelebbi alkalommal bátor leszek egy kis elaborátumot is küldeni, amelyben a munka folytatására és kiegészítésére nézve teszem meg a javaslataimat. Abban a reményben, hogy Te, kedves Gyula Bátyám, vetted a kezedbe ügyemet, jelentem, hogy augusztusban felkerestem Genthon professzort, neki bemutattam jegyzetes füzetemet az akkor már felvett anyagról, megfelelőnek találta. Akkor beszéltük meg a fényképezés dolgát. Ő budapesti utat javasolt, én sopronit. Okfejtésem elfogadta, mert Sopronból könnyen elérhettük a helyeket és rossz idő esetén nem volt kénytelen Sopronban, vagy falun üldögelni a fényképezés. Kitűnő szakember, szerény igényű, értsd fáradhatatlan; mérnök és mint korábbi harangöntő jól ismert, tehát mindenhol szívesen látott és mindenhol örömmel segítettek nekünk.<sup>78</sup> Megállapodásunk az volt, hogy autót vehetek, minek költségeit a MOB megtéríti. Tehát nem könnyelműen a Ti kontótokra vettem autót, hanem megbeszélésünk alapján. Ki- kifizettem a nekem juttatott 500 pengős előlegből. Úgy, hogy én nem tartozom az autóállalkozónak, hiszen a nyugtát is megküldtem. Genthon úr egy lapon elismerte ebbeli igényemet és jelezte, hogy nincs pénz egyelőre. Szerencsére a Jó Isten megsegített és pár tanítvánnyal átvergődtem a télen. Ezt csak annak igazolására írom, kedves Gyula bátyám, mert leveledben némi szemrehányással illetél könnyelműségem miatt, pedig igazán nem merem volna ígéret nélkül sem fényképeket, sem az utazást vállalni. A megküldött anyagra nézve annyit, hogy a szöveg a Kunsttopographie módjára halad; persze szó sincs róla, hogy ez végleges volna, sokszor át kell még fésülnöm és kiegészítenem. A történeti anyag sincs még teljesen együtt. A fényképek a saját tulajdonom; a MOB nagy, kidolgozott szép példányokat kap. Ezekre nézve mintát adtam Genthonnak, nála meglesz, vagy 10 darabot. Ezek révén adta meg az engedélyt a fényképezésre.

Ezeket és egyéb dolgokat szeretném a jövő hét végén személyesen bemutatni, ha valakit talállok a MOB-nál. Ugyanis egy barátom autón megy Pestre és magával visz. Kérlek, tehát, légy

<sup>78</sup> Diebold Károly (1896–1969) soproni fényképésről van szó. Az I. világháborúban teljesített katonai szolgálata után a József Műegyetemre iratkozott be. Tanulmányait a család nehéz anyagi helyzete miatt azonban nem tudta befejezni, ezért visszatért Sopronba. Néhány év elteltével már kizárólag a fényképezésből élt. 1931-ben önálló fotóműtermet nyitott a városban. A II. világháború után a soproni egyetemen helyezkedett el, ahol megalakította és vezette az egyetemi fotólaboratóriumot. Aktív élete végéig itt tevékenykedett, számos rangos kiadványt gazdagítva felvételeivel. Lóránt Ödön: Diebold Károly (1896–1969). *Soproni Szemle*, 24. 1970. 93–95.; Környei Attila: A Liszt Ferenc Múzeum Diebold Károly emlékkiállítás. *Soproni Szemle*, 26. 1972. 370–371.; Hárs József: Diebold Károly fotókiállítása (1944. július 1–24.). *Soproni Szemle*, 49. 1995. 236–244. 2006-ban Sopronban, a Lábás-házban, Budapesten pedig a HAP-Galériában rendeztek fényképeiből emlékkiállítást.

szíves elsősorban nyugtatni e küldeményt, melyet egy volt tanítványom visz fel és kérem szíves értesítésed, hogy jövő szombaton, esetleg pénteken jöhetnek-e.

Addig is még egyszer hálásan köszönve, amit érdekemben tettél és igaz szeretettel szorítja meg kezedet szerető barátod

Csatkai Bandi

9. MDK-C-I-10/155.

Gépirat. 2 lap.

Sopron, 1939. V. 9.

*Kedves Jó Gyula Bátyám!*

Tán már elsimultak a hullámok, amiket szerencsétlen ügyefogyottságommal felidéztem. Ismételten kérlek, ne ródd fel másnak, mint járatlanságomnak bizonyos dolgokban. Most jelentem, hogy Diebold fényképésszel beszéltem. Nagyon örült neki, hogy felvételeit szívesen vettétek. Amennyiben a MOB a felvételek zömét átveszi, a kialakult árban, amelynek költségvetése Genthon magántanárnál, nemkülönben a fényképes skatulyán van feltüntetve, a lemezeket átadja, csak valószínűleg majd a súlyos lemezek szállításáért számít fel valamit. Abban az esetben, ha a kiválogatás megtörtént, akkor mindjárt méltóztatatok a kidolgozott képeket ott fogni és csak azt visszaküldeni, ami nem felel meg. Szabad arra figyelmeztetni, hogy nem mind nagyalakúak, erre a fényképész már nem emlékszik pontosan és nehogy többet számítsom, legyetek szívesek ezt feljegyezni, nehogy többbe kerüljön a dolog Nektek, mint amennyi jár. Ami a fizetést illeti, mikor az őszt emlegettem, a fényképész boldogságban úszott, mert költözködik és akkor nagyobb összeghez jutva kimászik a csávából. Jelentem még, hogy olyan szelek fújnak, melyek szerint a sokat emlegetett Somogyi házat le akarják hatóságilag bontani. Ez a szépkapus ház a Széchenyi palotával átellenben.<sup>79</sup> Most még arra kérlek, kedves Gyula bátyám, hogy a 9/12-es felvételeket, melyeket a kézirathoz mellékeltem, és amelyeket a magam számára csináltattam, mivel a nagy másolatok birtokában arra már nem lesz szükségetek, nekem pedig az összehasonlítások miatt kellenének, alkalomadtán, ha nélkülözhetitek, nekem visszajuttatni szíveskedj. Ha majd Pesten leszek, a nagy másolatokat ellátom a kellő feliratokkal. Olyan jó volna egyszer hivatalon kívül elbeszélgetni, Gyula bátyám; felvidítanál egy kicsit, ámbár Téged sem láttalak utoljára rózsás hangulatban. Kérlek, ne haragudj. Szeretettel ölel a Te Rontó Páloed.

Bandi

10. MDK-C-I-10/137.

Gépirat. 1 lap

Sopron, 1939. VII. 19.

*Kedves Gyula Bátyám!*

Ma megérkezett a pénz. Engedd meg, hogy jóságodért ismételten, de mindig igaz, forró hálával köszönetet mondjak. Most azután gőzerővel nekiláthatok, annyival is inkább, mert pihenten foghatok neki. Bátor voltam utam egyik útjáról Téged köszönteni. Igen szép volt és elfeledtetett velem minden bajt és idegesítőt. Mint említettem, egyik igen jó tehetségű tanítványom anyagi

<sup>79</sup> Sopron, Domonkos utca 2. (régí szám: 17.) Zártosorú, L alakú beépítésű, kétemeletes barokk sarok-lakóház, klasszicista homlokzattal. Részletes leírása: Csatkai Endre: Műpártolás, műgyűjtés Sopronban. *Magyar Művészet*, 4. 1928. 577.; Csatkai 1936. i. m. 47.; *Sopron és környéke műemlékei* 1953. i. m. 331–333.; *Sopron és környéke műemlékei* 1956. i. m. 353.

hozzájárulásával és kíséretében esett meg a dolog. A kedvéért egy pár napot Egerben töltöttünk, melyet jól ismerek, de nem ártott meg felfrissíteni kedves régebbi emlékeimet, azután Rozsnyó, Kassa, Ungvár, Uzso, Munkács és Debrecen következett, mindez nem hajszába, hanem lassan, tetszés szerint vett időmértékben. A fiú igen rendes, jól nevelt (az én nevelésem), érdeklődő és fáradhatatlan, így semmi bajt nem okozott. A felöltöm is megjárta, amúgy is meleg volt, csupán az aggteleki barlangban jutott szerephez. A pénz már távollétem alatt megjött és ma kaptam az értesítést, hogy a postán átvehetem. Így kellemes meglepetés is várt rám. Úgyszintén ma írok az Elnök úr öméltségének, Genthon professzornak is, meg küldök négy-négy apró nyomtatványt, kérlek egy-egy példányt fogadj tőlem szívesen, a többiből párja az elnök úré, Genthon úré és a könyvtaré. Csak tudnám valami kézzelfoghatóbbal is bizonyítani, hogy mennyire hálás vagyok Neked, kedves Gyula Bátyám! Sok ilyen különcöd van még, mint én? Jó emberek sorsa ez, nem a rosszaké. Isten áldjon jószágodért és ne feledj el a jövőben sem. Ezerszer ölel és igaz hálából szorítja kezedet

*Bandi*

### 11. MDK-C-I-10/148.

#### Gépirat. 2 lap

Sopron, 1940. II. 22.

*Kedves Jó Gyula Bátyám!*

Magadban már biztosan levetted rólam a kezemet, mint érdemtelen fráteremről, hogy a kijelölt munkát még egyre nem küldtem meg tisztázásra. Tán sokat nem kell mentegetődnöm, jó szíved majd védőügyvédem lesz. Tudod, milyen életem lett most nekem. Délelőtt levéltározni, délután félháromkor talpalás este félnyolcig a különböző olcsó tanítványoknál, futás a város egyik szögletéből a másikba. Akkor a nagy hideg is, kevés fűtőanyag, takarékoskodni kell, csak este van meleg nálam, akkor torlódik meg minden. Már január végén minden készen volt, akkor megígérték a templomi kincstárakat, de persze a hideg miatt nem lett belőle semmi. Küldöm tehát, úgy, ahogy van. Az látszik mégis belőle, hogy a város egy jó részét, végigjártam, lelkiismeretesen leírtam, bejártam az udvarokat és a belsőségeket is.<sup>80</sup> Nem készültem el a Szent Mihály templom történetével, mert most van megjelenőben Házi főlevéltárosnak egy idevágó munkája,<sup>81</sup> sem elébe vágni nem akarnék még kéziratban sem, hogy később ne kelljen javítgatni.<sup>82</sup> A dóm történetét hozom. Az többnyire nővum, mert a bécsi udvari levéltárban őrzött házkronika első művészeti fölhasználása. Mindkét templom kincstárának leírásával tartozom. Nagy karéjban megvan a külváros is, a belvárosból hiányzik az ev. templom és az egyházközség múgyűjteménye. Az ellentétek hihetőleg most majd elcsitulnak és megkapom a tavasszal az engedélyt a feldolgozásra. A vármegyeház belsőségeinek leírása is függőben van. Hasonlóan a Storno gyűjtemény<sup>83</sup> és egyáltalán a kérdés az ingó műtárgyakra nézve, ha magánkézben vannak. 43 fényképet mellékelek. Javarészt a magam felvételei. Nem tervszerűen készültek, hanem lehetőleg a kevéssé ismertek, hogy eleve felhívjam az árvákra a figyelmet. A kéziratban kék ceruzával jelöltem, ha szó van róluk és hátlapjukon meg

<sup>80</sup> Ezekről a felmérésekről két közleményben is beszámolt. Csatkai Endre: Érdekes házak a Kis Várkerületben. *Új Sopronvármegye*, 1940. október 6., október 27.

<sup>81</sup> Alighanem *A soproni Szt. Mihály templom rövid története* című kéziratáról van szó, amely a hagyatékában található a Soproni Levéltárban (Sc. XIV/98. Kéziratok). Felsorolva: Varga Imréné 1993. i. m. 51.

<sup>82</sup> Dominkovits Péter: Két törvényhatósági levéltáros a XX. század első felében. Házi Jenő és Sümeghy Dezső. *Magyar levéltáros életpályák a XIX–XX. században*. Szerk. Sipos András. Budapest, Budapest Főváros Levéltára, 2004. 121–148.

<sup>83</sup> A gyűjteményről újabban: Askercz Éva: *Sopron – Storno gyűjtemény*. Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1989. (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára, 276.)

az oldalt, amelyen szerepelnek. Ha hozzájutok a folytatáshoz, akkor a bencés templom, a domonkos templom, az ev. templom lesz gerince a munkámnak és a külvárosnak még nem érintett, de egyébként kisebb része, beleértve a Várkerületet is.

Már most Kedves Gyula Bátyám, ha lehetséges, nem kell külön Téged kérnem rá, hogy mozgass meg minden követ. Eddig is oly mély hálával teltem meg Irántad, hogy tán szerénység, ha arra kérek, ezután se hagyj el. Életed példája, amint azt Kismartonban elmondtad, arra tanít, hogy nem szabad kétségbeesni: márpedig nekem még családom sincs, de mégis a MOB erkölcsi és anyagi támogatása tartott a víz felett. A viszonyok mind rosszabbak Nálatok is, nálam is. Igaz, közben meglepetésemre a rádió foglalkoztatott és apró cseprő dolgok csak jutnak, hiszen a sajtókamarának tagja vagyok, de a gyerekekkel való vesződés nagyon kimerít. Lesz-e idén is alkalmam elmenni egy kissé pihenni, kétséges, 1940-et írunk, vészes esztendő. No de ne fessük a falra az ördögöt, jó az Isten, majd megsegít. Én sem hittem volna 1939-ben, hogy ilyen jó barátaim vannak, mint Te és a többiek, és ma még nemcsak élek, hanem a magam szakmájában dolgozhatom.

Most arra kérek, kedves jó Gyula bátyám, a paksamétát légy szíves átadni és az elnök úr színe elé juttatni. A legújabb termésből küldök négy-négy példányt: egy a Tied, egy a professzor úré, egy Genthon tanár úré és egy a MOB könyvtáráé.

Kedves Családod hogy van? Czaesárék, mindannyian e percben jól érzik magukat és szeretettel emlegetnek.

Kezedbe helyezve ismét ügyemet igaz hálával  
Gondol Rád tisztelő jó híved és pártfogoltod

*Csatkai Bandi*

Terézia Kerny:

## My Dear Uncle Gyula! Letters from Endre Csatkai to Gyula Szentiványi (1935-1940)

The extensive correspondence of the art historian Endre Csatkai (Darufalva, August 13, 1896 – Sopron, March 12, 1970) is held in various public and private collections. The letters published here for the first time are contained in the fond for Gyula Szentiványi (Budapest, June 7, 1881. – Budapest, May 17, 1956) at the Institute for Art History Archives of the HAS Research Centre for the Humanities. First and foremost they are of interest in connection with the recommencing of the survey of historic monuments that was brought to a halt by World War I. They also offer insights into his continuous working relationship with the National Committee for Historic Monuments and attest to the friendship he felt for his colleagues in Budapest, above all Szentiványi himself, but also Dezső Dercsényi, István Genthon and Tibor Gerevich.

Gulyás Borbála

## Gerevich László korai publikációinak képanyaga az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Fényképtárában

Intézetünk Fényképtárában két művészettörténeti vonatkozású archív Gerevich-fotóanyag található. Az első Gerevich Tibor (1882–1954)<sup>1</sup> művészettörténész fényképhagyatékából származik. A jelentős mennyiségű fekete-fehér pozitív fotó elsősorban a Római Magyar Akadémiával kapcsolatos felvételeket, valamint a 20. század első felében Olaszországban (pl. Róma, Velence, Milánó) rendezett nemzetközi képzőművészeti kiállítások enteriőrjeit és az ezeken szereplő magyar, illetve olasz művészek alkotásainak a reprodukcióit tartalmazza.<sup>2</sup>

A második anyag szintén fekete-fehér pozitív fényképekből áll. Gerevich Tibor unokaöcsésének, Gerevich László (1911–1997)<sup>3</sup> régész-művészettörténésznek a hagyatékából származik. 2006-ban ajándék útján került az MTA BTK Régészeti Intézetéből Fényképtárunkba.<sup>4</sup> Ebben már nem csupán Tibor, hanem az édesapja halála után nála nevelkedő unokaöcs, László tulajdonából származó művészettörténeti tárgyú fotók is találhatóak. Ezek feldolgozása jelenleg is zajlik, írásomban ennek a munkának néhány eredményét szeretném ismertetni.

Az anyag több tekintetben is változatos képet mutat. A fényképek kora, mérete, típusa, felhasználási célja igen eltérő. Például vannak köztük publikációkban használt reprodukciók, egyéb műtárgyfotók, helyszíni felvételek, könyvekből származó reprodukciók, külföldi fotóügynökségektől vásárolt fényképek, képeslapok stb. Az ezeken megörökített művészettörténeti emlékek köre is meglehetősen tág, a 12–20. századi magyar és egyetemes művészet, ezen belül az építészet, szobrászat, festészet, iparművészet egyaránt képviselteti magát az anyagban.

<sup>1</sup> Szakács Béla Zsolt: Gerevich Tibor (1882–1954). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, Meridián, 2007. 178–204. – Gerevich művei és a róla szóló korábbi irodalom válogatott bibliográfiájával; *Gerevich Tibor (1882–1954).* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. No 60. 2009. 5–153. Bibliográfiája: Gerevich Tibor irodalmi munkássága. Összeáll. Pálkás László, Hegedűs Alice, Heincz Katalin. *Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének hatvanadik fordulójára.* Budapest, Franklin-Társulat, 1942. 279–292.

<sup>2</sup> Az anyag P. Szűcs Julianna révén az 1980-as évek elején vásárlás útján került a gyűjteménybe (MTA BTK Művészettörténeti Intézet Fényképtár, B3299–4302.) Néhány darabját ld.: *Római iskola.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. No 59. 2009.

<sup>3</sup> Pályájához legutóbb: Marosi Ernő: Gerevich László (1911–1997). *Magyar Tudomány*, 42, 1997, 11. 1377–1380; Kubinyi András: In memoriam Gerevich László (1911–1997). *Magyar Múzeumok*, 3, 1997, 3. 63.; Marosi, Ernő: László Gerevich (1911–1997) + Selected bibliographie. *Acta Archaeologica*, 50. 1998. 259–263.; Benkő Elek: Gerevich László (1911–1997). *Paloták, kolostorok, falvak. Gerevich László (1911–1997) középkori kutatásai.* Szerk. Benda Judit, Benkő Elek, Magyar Károly. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2011. 9–10.; Marosi Ernő: *Gerevich László. A művészettörténettől a régészetig – és vissza.* Elhangzott 2011. április 15-én, a *Paloták, kolostorok, falvak. Gerevich László (1911–1997) középkori kutatásai* című kiállítás alkalmából rendezett emlékkonferencián. Köszönöm Marosi Ernőnek, hogy megjelenés alatt álló kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

<sup>4</sup> A fotóhagyaték régészeti tárgyú része az MTA BTK Régészeti Intézet Adattárában található.

A két kutató érdeklődésének megfelelően az anyagban természetesen elkülöníthető néhány hangsúlyosabban jelen lévő műfaj, stíluskorszak, vagy földrajzi terület. Arányaiban legjelentősebb a középkori és reneszánsz szobrászatot, valamint táblaképfestészetet képviselő reprodukciók száma. Ezen belül kiemelt szerephez jut például a középkori magyar faszobrászat – ezekre Gerevich László korai publikációi kapcsán még visszatérünk –, vagy az itáliai reneszánsz festészet, amely inkább Gerevich Tiborhoz állt közelebb. De külön csoportot alkotnak a családi indíttatásból<sup>5</sup> mindkettjük kutatói pályáján fontos szereppel bíró Kassa városával kapcsolatos felvételek, például a kassai dómot építészeti, szobrászati szempontból feldolgozó korabeli és archív fotók, illetve a templom középkori szárnyasoltárait dokumentáló felvételek, valamint a városi múzeumból származó reprodukciók, egyéb műemlékfotók, utcaképek stb. Szintén ide köthetők a esztergomi királyi palota ásatásait bemutató felvételek, amelyet a Gerevich Tibor vezette Műemlékek Országos Bizottsága támogatott.<sup>6</sup> Itt említhetjük az esztergomi Keresztény Múzeum gyűjteményének egyes darabjait bemutató fotókat is, amelynek újrendezésében és tudományos feldolgozásában Gerevich Tibor jelentős szerepet vállalt.<sup>7</sup>

2011-ben Gerevich László születésének 100. évfordulójáról a Budapesti Történeti Múzeum és az MTA Régészeti Intézete közös rendezésű kiállítással és emlékkonferenciával emlékezett meg (*Paloták, kolostorok, falvak. Gerevich László (1911–1997) középkori kutatásai* BTM, 2011. április 15. – október 7.).<sup>8</sup> Jelen írással ehhez az évfordulóhoz kapcsolódva a Gerevich Tibor–Gerevich László fotóanyagunk egy szeletére szeretném felhívni a figyelmet, amely a hagyaték feldolgozási munkálatai során került meghatározásra. Az anyagnak ugyanis különösen érdekes része az a bő válogatás, amely Gerevich László tudományos pályájának korai szakaszába, a középkori magyarországi képzőművészettel, nevezetesen a faszobrászattal foglalkozó publikációiba enged bepillantást.

Gerevich László a Toldy Ferenc Gimnáziumban érettségizett. Egyetemi tanulmányait a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen végezte, ahol magyar, francia és művészettörténet szakra iratkozott be. *A kassai Szt. Erzsébet-templom szobrászata a XIV–XVI. században* c. bölcsészdoktori disszertációját 1935-ben védte meg Keresztényrégészeti és Művészettörténeti Intézetben, amelyet apai nagybátyja, Gerevich Tibor professzor vezetett.<sup>9</sup> Szintén 1935-ben lett a Fővárosi Múzeumok Ásatási és Régészeti Intézetének, a későbbi Budapesti Történeti Múzeumnak a munkatársa, ahol 1941-től vette át a Középkori Kőemléktár vezetését, amelyet ekkor még a Halászbástyában őriztek. Közben megkezdte első középkori régészeti feltárását a Nagytétényhez közeli Csút falu határában (1941–1942), amely régészeti pályájának első jelentősebb állomását jelentette.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Gerevich Tibor középiskolai tanulmányait Kassán végezte. Műveiben éppen ezért előszeretettel foglalkozott a város emlékeivel, ahogyan tette ezt Gerevich László is a korai szakmai publikációiban. Marosi 1997. i. m. 1378.; Szakács 2006. i. m. 180–181.; Marosi 2011. i. m. 2–3.

<sup>6</sup> Szakács 2006. i. m. 192–193.

<sup>7</sup> Gerevich Tibort 1916-ban bízták meg a múzeum anyagának újrendezésével. 1917-től a gyűjtemény igazgatójaként működött. Jelentős szerepe volt az Ipolyi-gyűjtemény Nagyváradról történő megszerzésében (1919–26). Az anyag tudományos feldolgozásával kapcsolatban számos publikációt jelentetett meg, ezeken alapult a gyűjtemény tudományos katalógusa (*Magyarország műemléki topográfija I. Esztergom műemlékei I. Múzeumok, kincstár, könyvtár*. Összeáll.: Genthon István. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1948. – ld. még: Szakács 2006. i. m. 186–187.; Bardoly István: „Teljes győzelem, az egész gyűjtemény a miénk”. Gerevich Tibor és az Esztergomi Keresztény Múzeum. *Gerevich Tibor (1882–1954)* 2009. i. m. 59–71.

<sup>8</sup> A kiállítás katalógusa: *Paloták, kolostorok, falvak* 2011. i. m. – vö. Marosi 2011. i. m.

<sup>9</sup> Gerevich László: *A kassai Szent Erzsébet templom szobrászata a XIV–XVI. században*. Budapest, [szerzői kiadás], 1935. (A Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai, 29.)

<sup>10</sup> Benkő 2011. i. m. 9.; Magyar Károly: Gerevich László – a Budapesti Történeti Múzeumban eltöltött évek. *Paloták, kolostorok, falvak* 2011. i. m. 13.; Marosi 2011. i. m. 1.



1. kép. A kötet címlapjának szánt reprodukció (Kassa, Szent Erzsébet-templom, Bibliai Szent Erzsébet szobra a főoltárról, 1474–77) (Gerevich 1935.) MTA BTK MI Fényképtár

Gerevich László 1935-ben megjelent művészettörténeti tárgyú doktori disszertációját Marosi Ernő egyszerre értékeli „a tradíció folytatásaként és újrakezdésként”: „Tradicionális maga a témaválasztás, a 19. században, a magyar művészettörténet-írás első művelői által felvetett, de nyitva hagyott kérdések vizsgálata. Világos a kassai témaválasztás személyes, családjának eredetével összefüggő indítéka is; ugyanígy jelen volt és eleven maradt a Szent Erzsébet-dóm megoldatlan problematikája iránti szakadatlan érdeklődés nagybátyja, a kor meghatározó jelentőségű nagy professzora, Gerevich Tibor munkásságában is. [...] Mindez nem akadályozta meg abban, hogy kora vezető tudományos irányzataihoz csatlakozva, részben e tézisnek ellentmondó irányokban is keresse a magyar fejlődés sajátos útját, mindenekelőtt a közelebbi németországi és közép-európai környezet szem előtt tartva.”<sup>11</sup>

A kötet a címlapja szerint „73 képpel”, tehát bőséges illusztrációs anyaggal jelent meg. A könyvben felhasznált fekete-fehér felvételek jelentős hányada – beleértve a címlapra került képrészletet is (1. kép) – a vizsgált fotóhagyatékban megtalálható (címlap, 2., 29–31., 33–34., 39–42., 46–52., 54–58., 60–62., 64., 66–68., 70. kép). Az egyes felvételek általában több, jellemzően 2–3 kissé eltérő példányban szerepelnek az anyagban. Ezek a képkivágás, a megörökített szobrok háttere, illetve elrendezése gyakran különbözik. Egy-egy darab legtöbbször a nyomdai előkészítés jellegzetes ismérveit hordozza, a hátán vagy előlapján különféle utólagos jelölésekkel, illetve megjegyzésekkel. Ezáltal jól nyomon követhető az a folyamat, ahogyan a kötetbe kerülő illusztrációk kiválogatása történt. Összefoglalásképpen elmondható, hogy a szöveg tartalmi arányainak megfelelően a kassai Szent Erzsébet-templom középkori és reneszánsz faszobrászati anyagának minden jelentős darabja helyet kapott reprodukció formájában a kötetben. (2. kép) A templom 17–18. századi barokk berendezésének szobrai a szövegben csupán rövidebb ismertetést kaptak.



2. kép. Szent János szobra a kassai Szent Erzsébet-templom Kálvária-csoportjából (jelenleg: Kassa, Kálvária-templom), 1430-as évek (Gerevich 1935. 34. kép) MTA BTK MI Fényképtár

<sup>11</sup> Marosi 1997. i. m. 1378. – vö. Marosi 2011. i. m. 2–3.



3. kép. Túrócbéla Madonna, 14. század  
(Gerevich 1941–42. 4. kép)  
MTA BTK MI Fényképtár



4. kép.  
Madonna, 1450–60.  
(Körmöcbányai Múzeum)  
MTA BTK MI Fényképtár



5. kép.  
Az elkészült reprodukció  
Gerevich 1941–42. 17. kép)  
MTA BTK MI Fényképtár

A meglévő fotók tanúsága szerint ezekből az emlékekből csak néhány darab került bele illusztrációként a kötetbe. A végül ki nem választott darabok viszont a megmaradt fotóanyag alapján mégis tanulmányozhatók.

Szintén a felvidéki középkori faszobrászat tárgykörében íródott Gerevich László második korai, művészettörténeti tárgyú publikációja. *A felvidéki szobrászat stílusfejlődése* című átfogó jellegű tanulmánya, amely 1941–1942-ben a Gerevich Tibor által szerkesztett *Szépművészet* című folyóirat hasábjain jelent meg.<sup>12</sup> A szöveget illusztráló fekete-fehér reprodukciók eredeti példányai jelentős részben ugyancsak szerepelnek a hagyatékban (1–2., 4., 6–8., 10–17., 19., 21., 23–24., 27–32., 39. kép). Az előbbiekhöz hasonlóan itt is a nyomda számára előkészített darabokról van szó. (3. kép) Hátlapjukon ceruzával szerepel az adott reprodukció milliméterben megadott leendő mérete és esetlegesen a kivágás mértéke. E tanulmány illusztrációi esetében az eredeti fotók előlapján is gyakran megjelennek a korabeli nyomdatechnikának megfelelő, fehér fedőfestékkel készült retusálások, például amikor a megfelelő, nem szögletes képkivágatot az egységesen fehérre színezett háttérrel érték el. (4–5. kép)

Gerevich László következő művészettörténeti tárgyú tanulmánya a Gerevich Tibor-émlékkönyvben jelent meg 1942-ben. A professzort tanítványai 60. születésnapja alkalmából köszön-

<sup>12</sup> *Szépművészet*, 2. 1941. 298–302.; 3. 1942. 189–203.

tötték. Gerevich Tibor nagybátyja emlékkönyvébe ismét egy középkori magyarországi faszobrásszal foglalkozó témát választott. Művében a Gerevich Tibor pályája szempontjából oly fontos esztergomi Keresztény Múzeum egyik legkiemelkedőbb darabjának, a *Garamszentbenedeki úrkoporsó*nak (1480 k.) az ikonográfiai programját dolgozta fel.<sup>13</sup> Az elemzést 15 fekete-fehér reprodukció kíséri. Ezek eredeti példányai, két kivételtől eltekintve, a tárgyalt fotóhagyatékban megtalálhatók (37., 39–42., 44–51. kép). (6. kép) A felvételek hátoldalán szintén láthatók a ceruzás jelzések, amelyek a leendő reprodukció méretére és kivágására vonatkoznak.

Gerevich László középkori magyarországi faszobrásszal kapcsolatos kutatásaihoz a hagyatékon belül valószínűleg a fentiekén kívül további fényképeket is kapcsolhatunk. Ugyanis található az anyagban egy jelentősebb válogatás a különféle felvidéki (17 db),<sup>14</sup> valamint erdélyi<sup>15</sup> (Csíkménaság, Zsögöd, Csíksomlyó, Csíkszentgyörgy, Csíkszentmihály, Csíkszentdomokos) középkori emlékekből.



6. kép A három Mária a sírnál, Garamszentbenedeki úrkoporsó, 1480 k. (Esztergom, Keresztény Múzeum) (Gerevich 1942. 50. kép) MTA BTK MI Fényképtár

Borbála Gulyás:

### The Photographic Illustrations of the Early Publications of László Gerevich held at the Institute for Art History's Collection of Photographs of the HAS Research Centre for the Humanities

Two sets of photographic materials concerning the work of Tibor and László Gerevich are held at the Collection of Photographs of the Institute for Art History of the HAS Research Centre for the Humanities. The first of these was acquired through purchase from the photo bequest of the art historian Tibor Gerevich (1882–1954). A large quantity of black-and-white positives show principally the interiors of 20<sup>th</sup> century international art exhibitions and reproductions of the works of the artists on exhibit. The second set of archival photographs, which also consists of black-and-white positives, was acquired by our Institute's Collection of Photographs from the László Gerevich bequest of the Institute of Archaeology of the HAS Research Centre for the Humanities. In addition to photographs from Tibor Gerevich, this also contains photographs concerning art history from his nephew, the archaeologist and art historian László Gerevich (1911–1997). The majority of the photographs depict relics of Medieval, Renaissance and Baroque art. In this essay I examine the photographs that offer insight into the early period of László Gerevich's scholarly career, the publications concerning the old art of Hungary.

<sup>13</sup> Gerevich László: *A garamszentbenedeki úrkoporsó. Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének hatvanadik fordulójára* 1942. i. m. 43–59.

<sup>14</sup> Pl. Selmezbánya, Madonna, 1506 k. (Selmezbánya, Szent Katalin-templom).

<sup>15</sup> Pl. Csíkszenttamás, Madonna, 1440–1460.