

arshungarica

50. ÉVFOLYAM 2024 | 1

A HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata



Bevezetés

Hornyik Sándor

Minden összefügg mindennel
Enumeratio Beke László emlékére

5

Tanulmányok

Hornyik Sándor

A konceptuális művészet ikonológiája

13

Tatai Erzsébet

Véletlencsapda

27

Perenyi Monika

Új minőségek felé: a médiumelmélet tükörstádiuma és azon túl...

39

András Edit

Beke László és a régió/regionalizmus 1989 előtt és után

51

Róka Enikő

Parapolitika

63

Andrási Gábor

Kezdetben volt Cézanne – második közelítés

Kállai Ernő és a „konstruktív művészet” Magyarországon 1935–1945 között

77

Papp Júlia

**John Brampton Philpot 19. századi műtárgyfénykép-sorozatai
a Magyar Képzőművészeti Egyetem és a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében**

97

Lővei Pál

Építések, épületábrázolások, építési feliratok

109

Hornyik Sándor

Minden összefügg mindennel

Enumeratio Beke László emlékére

„everything is connected, everything in the Creation”
(Thomas Pynchon)

Beke László (1944–2022) kivételesen széleskörű ismeretek birtokában rendkívüli módon élvezte a különféle érdekes kapcsolatok és konstellációk felfedezését és felsorolását. Gyakorlatilag minden érdekelte és mindenről tudott valamit. Gondolhatnánk, hogy egy modern és gnosztikus *uomo universale* volt, hiszen érdemben foglalkozott a gótikával, a romantikával, a modernizmussal, az avantgárral, a neoavantgárral és a posztmodernnel is, olvasta a hermeneutika, a szellemtörténet, a fenomenológia, a pszichoanalízis, az ikonológia, a strukturalizmus, a szemiotika és a posztstrukturalizmus legfontosabb szerzőit, és művészettörténeti munkássága az ötvösművészettől az építészetig, a szobrászattól a fotográfiáig, a táncról a filmig, a festészetig a konceptuális művészetig ívelően szinte mindenre kiterjedt. Mindazonáltal stílusa és szemlélete sokkal inkább tűnt posztmodernnek és agnosztikusnak, nem kevés iróniával tekintett ugyanis a művészetre, a művészettörténetre és saját tevékenységére is, miközben a kritikai művészettörténészek hagyományához illeszkedve erőteljesen foglalkoztatták a nagy narratívák (*grand récit*), a művészetelmélet nagy kérdései, avagy a művészet és a művészettörténet helye a kultúrában, a tudományban és a társadalomban. A 21. század elején, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézetének igazgatójaként abban a megtiszteltetésben is részesült, hogy ő írhatta meg a patinás német módszertani kézikönyv, a többek között Hans Belting és Martin Warnke által szerkesztett *Kunstgeschichte: Eine Einführung* posztmodernről szóló fejezetét,² ami egyfajta szintézise és paradigmája is lett „konnekcionista” szemléletének és *enumeratióra* épülő retorikájának:

„A posztstrukturalizmus mint kritikai elmélet természetesen nem egységes és a hagyományos strukturalizmus elméleteit nem feltétlenül tagadja, hanem megkísérli továbbfejleszteni. Ferdinand de Saussure általános nyelvészetéből egyaránt következett a strukturák kimutatása és oppozíciós párok kimutatása a vizsgált jelenségeken, valamint egy általános jelelmélet (szemiotika vagy szemiológia) lehetősége, az utóbbi megerősítve Charles Morris és Charles Sanders Peirce tanaival is. A strukturális kutatások további terepre találtak az etnográfában (Claude Lévi-Strauss) és a népmesekutatásban (Vlagyimir Propp), valamint a mitológiakutatás és a pszichoanalízis interdiszciplináris törekvéseiben (Jacques Lacan, Michel Foucault). Az 1960-as évektől kezdve számos olyan kezdeményezésnek lehettünk tanúi, mely a művészetet kommunikációként, egyszersmind jelrendszerként fogta fel, a műalkotást strukturaként elemezte, és a művészettörténet-tudomány számára is értékelhető eredményeket hozott (Umberto Eco: a nyitott mű és a hiányzó struktúra fogalmai, Hubert Damisch perspektívanulmánya, Louis Marin és Jean-Louis Schefer ikonográfiai elemzései, Roland Barthes modern mitológiái). A tudománytörténeti térkép teljesebbé tételéhez tartozik az új hermeneutikai és a recepcióelméleti interpretációs iskolák párhuzamos kibontakozása (Heidegger és Gadamer nyomán Max Imdahl, Odo Marquard, Gottfried Boehm, Hans-Robert Jauss, illetve Oskar Bätschmann).”³

Az *enumeratio* stratégiája Beke korai munkásságának is fontos momentumát képezte, már a hetvenes években is ebben a szellemben próbálta megragadni és feltérképezni a kortárs művészet és a művészetelmélet

1 PYNCHON 2000. 703.

2 BEKE 2003.

3 BEKE 2022. 77–78. A magyar nyelvű kéziratot Markója Csilla szerkesztette és adta közre a 2022-es pécsi Beke László konferencia anyagával együtt.



1. Beke László, Budapest, 1964
Fotó Varga Zsuzsa és Beke Zsófia jóvoltából

teljes spektrumát, és a felsorolás mindmáig méltatásának legfontosabb eszköze is maradt, hiszen mi más is mondhatna többet egy tudósról tudományos spektrumának leképezésénél. Az *enumeratio* azonban nem pusztán felsorolás, hanem egy *network*, egy hálózat felrajzolása is, ráadásul egy olyan hálózaté, amelyben szinte minden elem összekapcsolódik az összes többi elemmel. Minden összefügg mindennel: Bekétől nem volt idegen a gnosztikusok hite az alkimistáktól a romantikus természetfelfogásokon át a dialógusfelfogásig (Szabó Lajos) és a szituacionistákig (többek között Kótányi Attila) ívelően, miközben olyan ironikusan holisz-

tikus és agnosztikus művészek munkássága bővölte el, mint Marcel Duchamp és Erdély Miklós. A felsorolásoktól nehéz szabadulni, és még hosszan lehetne folytatni a sort, illetve a sorokat. A *BEKE80 Ars Hungarica* szám tanulmányai részben ezt teszik, részben pedig megpróbálnak rendet vágni, illetve olvasni is a sorok között. Ezt teszem én is Beke és az ikonológia kapcsán, de ezt teszi Tatai Erzsébet, Perenyi Monika és András Edit is Beke és a véletlen, Beke és a médium, illetve Beke és a regionalitás mentén. Mielőtt azonban feltárnám, vagy legalábbis számba venném (*enumeratio*) a Beke emlékének szentelt tanulmányok kapcsolati hálóját és kapcsolódási pontjait, szeretném világossá tenni az *hommage* motivációit.

Az *Ars Hungarica* az „Intézet”⁴ folyóirata, amelynek új arculata éppen Beke László nevéhez fűződik, aki 2000 és 2012 között igazgatta az MTA Művészettörténeti Intézetét, ezért is gondoltunk arra, hogy akkori „beosztottjait”, kollégáit, illetve az Intézet jelenlegi munkatársait kérnénk fel arra, hogy szenteljenek egy-egy tanulmányt „Laci” emlékének. Laci maga is nagyon szeretett emlékezni, és elképesztő memóriája volt, ráadásul rendkívül frappánsan tudott összefoglalni dolgokat. Így kézenfekvő, hogy őt magát idézzem abban a tekintetben, hogy mit (mi mindent) is csinált ő az Intézetben a kezdetektől fogva:

„Én magam 1968-tól lettem a Dokumentációs Központ munkatársa, Mojzer Miklós ajánlására, és egyszerre medievalista, modernista és elméleti érdeklődésem (túlzás lenne azt mondani, hogy »érdemeim«) miatt. Hivatalos, majd a Kutató Csoport megalakulása után »intézeti« munkám a Szentiványi-féle lexikon és az Adattár munkájában való részvétel volt, majd olyan projekteken is közreműködtem, mint a magyar avantgárd művészet feltérképezése: az 1960-as évek végén Michel Seuphor (Antwerpen, 1901 – Párizs, 1999) belga absztrakt festő és művészeti író a világ absztrakt művészetéről tervezett könyvet kiadni. Tervével a Művészettörténeti Dokumentációs Központot kereste meg, Németh Lajos pedig megbízott engem a magyar művészek összegyűjtésével, valamint két »kézikönyv«-kötet (a 19–20. század fordulója és a késő középkor) belső szerkesztésével. Munkaviszonyom egészen a rendszerváltásig tartott, majd 2000-ben kezdődött újra, immár igazgatóként.”

Kollégái persze mindig is tudták, hogy ez csak a „hivatalos” verzió, hiszen Beke sokkal több volt archivistánál,

4 Az Intézet 1969-ben MTA Művészettörténeti Kutató Csoportként jött létre az MTA Művészettörténeti Dokumentációs Központ alapjain. 1990-ben lett belőle MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, amely

2012-ben olvadt be az MTA (2019-től ELKH, ma HUN-REN) Bölcsészettudományi Kutatóközpontjába önálló költségvetéssel már nem rendelkező Művészettörténeti Intézetként.



2. Beke László Makky György lakásán, Budapest, 1970-es évek vége
Fotó: Makky György



3. Beke László Makky György lakásán, Budapest, 1970-es évek vége
Fotó: Makky György

illetve szerkesztőnél, pontosabban – a kortárs művészettől és művészetelmélettől egyáltalán nem függetlenül – új szintre emelte az archiválást, és globálisan is jelentős tagja lett a szerkesztésben és szervezésben is jeleskedő, a kiállításokat autonóm szellemi terméként koncipiáló új típusú kurátorgenerációnak. Az *Elképzelés* ugyanis méltó társa Seth Siegelaub és Harald Szeemann projektjeinek,⁵ Beke saját Archívuma pedig az akkor „alternatív”-nak, illetve avantgárdnak és persze ellenzékinak számító kortárs művészettörténet egyik legfontosabb központja, hálózati csomópontja, aktuális kifejezéssel élve „hub”-ja lett. Éppen tevékenységének jelentősége,⁶ illetve nyugati konnotációi miatt „kárhóztat-

ták” őt arra, hogy az Intézetben középkorosként kelljen a művészettörténetet művelnie a régi osztály szerződéses alkalmazottjaként. Marosi Ernőtől tudható,⁷ hogy ennek komplex politikai okai voltak, hiszen a nem véglegesített tudós állandóan aggódhatott azon, hogy szerződését tevékenysége, illetve megnyilatkozásai miatt nem fogják meghosszabbítani. Ráadásul hivatalosan csak a medievista tevékenységét tekintették tudományosnak,⁸ hiszen a „rég művészettörténeti” osztályon dolgozott, így modern, illetve kortárs („kritikus”-nak leminősített) művészettörténeti tevékenysége nem „számított”. Az „ignoráció” és a „negligáció” persze csak látszólagos volt, hiszen a marxista művészettörténet nagyszónya (illetve komisszára), Aradi Nóra éppen azért ignorálta és negligálta Beke tevékenységét, mert pontosan tudta, mit csinál. Az ellehetetlenítés és a kényszer ráadásul jelentős motivációt is adhatott a korszakban amúgy is divatos interdiszciplinaritás irányába, ami ahhoz is hozzájárult, hogy Beke az egyetemi oktatásban (Budapest és Pécs),⁹ illetve az egyetemi oktatás megújításában is jelentős szerepet játszhatott. 1990-től a Képzőművészeti Egyetemen tanított, és ott is habilitált, meglehetősen provokatív módon egy, a krumpli alakjá-

5 BEKE 2008; lásd továbbá LÁSZLÓ 2019.

6 Az általa szervezett kiállítások és akciók története nagyrészt még feldolgozatlan, ritka és szép kivétel László Zsuzsa elemzése a *Kézfogás*-akcióról: LÁSZLÓ 2022.

7 Markója Csilla Marosi Ernővel készített nagy életútinterjújának egy

igen remek részlete megtalálható Beke posztmodern tanulmányát bevezető szövegében: MARKÓJA 2022. 67–68.

8 Beke a doktori disszertációját is középkori témából írta a hetvenes években: BEKE 1980.

9 Pécsi tevékenységéhez lásd SZIJÁRTÓ 2022.



4. Beke László és Németh Lajos Nádler István festménye előtt, 1980
Fotó: Makky György

nak és esztétikai komplexitásának szentelt előadással, vagy inkább *lecture performance*-szal.

Annak, illetve az „everything is connected”-nek a szellemében bátorítok most összefoglalni az *homage*-tanulmányaink Beke-kapcsolatait. A „minden összefügg mindennel” filozófiai és irodalmi toposzát leginkább Thomas Pynchon „őrületesen” komplex munkásságához szokták kapcsolni, aki a *Gravitáció szívárványával* (*Gravity's Rainbow*, magyar fordításban: *Súlyszívárvány*) egy „szürreális” és abszurd ismeretelméleti enciklopédiát alkotott, amely a pszichoanalízistől és a farmakológiától a társadalomtörténetig és a politikai filozófiáig ível, és nagyon nehéz eldönteni, hogy tárgyát, illetve tárgyait mennyire is veszi komolyan. Az „everything is connected” ráadásul nyomozói módszerként lett híres, mégpedig Douglas Adams zseniális nyomozó „paródiájának”, Dirk Gently figurájának köszönhetően, aki minden egyes furcsa konstellációt, illetve véletlen (avagy véletlennek tűnő) egybeesést ezzel a frázissal kommentál.¹⁰ A nyomozás pedig köztudott módon a

művészettörténeti módszerek egyik legfontosabb elméleti allegóriája is, ami nem kis mértékben hatott magukra a módszerekre is.¹¹

Beke László pályája is metodikai kérdésekkel indult, még egyetemi hallgatóként tanulmányt írt Hans Sedlmayr és Erwin Panofsky művészettörténeti módszereiről, a struktúraanalízisről és az ikonológiáról.¹² Tanulmányomban én innen indulok el, és azt a kérdést feszegetem, hogy vajon miért nem alkalmazta Beke ezeket a „holisztikus” módszereket a modern és a kortárs művészet elemzése során. A probléma üdítően sokrétű, hiszen mindkét módszer komplex elemzési stratégia, de alkotóik elsősorban a „régij” művészetre dolgozták ki és alkalmazták. Beke a korabeli recepciójukkal összhangban azzal is tisztában volt, hogy a modern és különösen az avantgárd művészet esetében a műalkotást jelentéstegekre bontó módszerek nem alkalmazhatók a klasszikus műalkotás létmódját és struktúráját kétségbe vonó műtárgyakra, példának okáért a *ready made*-ekre vagy a konceptuális művészeti alkotásokra. Mindazonáltal azzal is tisztában lehetett, hogy a konceptuális és társadalmilag elkötelezett művészek esetében nagyon is gyümölcsöző lenne egy ikonológiai analízis, amely éppen a művészek és a művek társadalmi és kulturális beágyazottságát tárná fel mélyebben. Egy ilyen elemzés során azonban túlságosan is explicitté válhatna a művek kritikai tartalma, ami egy lokális kontextusban éppen a fennálló rendszer ellen irányulna, ami komoly politikai és egzisztenciális problémákat okozhatna az alkotók (és az értelmezést megalkotók) számára is. Beke saját teoretikus narratívája így inkább azt hangsúlyozta ki, hogy Duchamp óta a modern művészek maguk is művészettörténésszé, illetve filozófussá váltak, és ezzel párhuzamosan a művészettörténetnek is el kell jutnia a hagyományos hermeneutikától a félreértés-elméleteken és az alkotó interpretációkon át a (hagyományos) interpretáció tagadásáig.

Az interpretáció új útjait vizsgálja Tatai Erzsébet tanulmánya is, aki a véletlen, illetve a véletlenek jelentőségét értelmezi Beke művészettörténeti praxisában. Beke sok minden más mellett a véletleneket is gyűjtötte, véletlennaplót vezetett, és a véletlen ismeretelméleti jelentősége is foglalkoztatta. Tatai tulajdonképpen egyfajta ikonológusként azt tárja fel, hogy Beke véletlenről alkotott elképzelései hogyan is illeszkedtek korának tudományos és természettudományos világnézetéhez.

¹⁰ ADAMS 1992.

¹¹ GINZBURG 1980. Lásd továbbá BAL–BRVSON 1991.

¹² BEKE 1967.

Beke incidenciái és véletlenei ugyanis nemcsak interpretációellenes vagy gnosztikus, vagy akár ironikus kontextusban értelmezhetők, de összekapcsolódnak azzal is, ahogy a harmincas, illetve a hatvanas évek óta a véletlen, illetve az esetlegesség és a véletlenszerűség felértékelődött a fizikában (kvantummechanika), a matematikában (káoszelmélet, fraktálok) és a tudományfilozófiában (anarchista ismeretelmélet) is. Tatai ráadásul számba veszi azokat a művészeket (többek között Marcel Duchamp, John Cage, Daniel Spoerri, Douglas Huebler és Erdély Miklós) is, akiket Beke perspektívájában erőteljesen foglalkoztatott a véletlen. Beke által inspiráltan még további művészeti példákat is felsorol az említett művésztől, akik közül kiemelkedik Erdély Miklós, aki Bekéhez hasonlóan filozófiai és ismeretelméleti mélységben elemezte a véletlen jelentőségét a modern valóságban és a tudományban.

Perenyi Monika egy másik, Beke számára szintén igen fontos fogalmat von górcső alá tanulmányában: a médiumot, illetve a médium különféle esztétikai elméleteit Gotthold Ephraim Lessingtől Marshall McLuhanig, illetve Beke fotófilozófiájáig ívelően. Kiindulópontja elgondolkodtató módon nem a Beke által sokszor emlegetett mcluhani *bonmot*, „a médium az üzenet”, hanem a tükör és a médium összekapcsolódása Beke médiumértelmezésében, ami szerinte szépen összefonható Lacan tükörstádium-elméletével is. Jacques Lacan, McLuhan és Hajas Tibor (*Öndivatbemutató*, 1976) nyomdokain ugyanis Beke is eljutott ahhoz a felismeréshez, hogy a médium különleges, identitásképző tükröként (is) funkcionál. Beke lényegében már pályája elején felismerte a fotográfia művészetelméleti jelentőségét, és a szemiotika elméleteire és a konceptuális művészet gyakorlataira építve vonta le azt a mindmáig ható következtetését, hogy az avantgárd művészet lényege éppen a médiumok és a medialitás határainak áthágása. Perenyi pedig szépen megmutatja tanulmányában, hogy ez a következtetés Lessing elméletén keresztül egészen a klasszikus esztétikáig (*ut pictura poesis*) visszanyúlik, és Lessing képkritikája éppen McLuhan, Beke és a „hűvös médiumok” (fotó, televízió) új korszakában válhat újra aktuálissá az időbeliség dimenzióinak kitágulása miatt.

András Edit Beke László úttörő művészettörténeti munkásságának egy másik fontos aspektusát, lokalitását és regionalitását domborítja ki és értelmezi tanulmányában. Beke ugyanis a kortárs (hatvanas-hetvenes évekbeli) avantgárd művészet kontextusában egy valódi esztétikai és politikai régiót érzékelt és definiált a keleti blokkon, avagy az egykori Közép-Európán belül, és azt provokatívan szembeállította a szocialista tábor



5. Beke László a Velemi Művésztelepen, 1980-as évek eleje
Fotó: Makky György

erőltetett és álságos internacionalizmusával. Ráadásul mindezt egy különleges kiállítás, illetve egy akció szervezőjeként, kurátoraként tette meg a Balatonboglári Kápolnatárlatok keretein belül a *Kézfogás*-akcióval (1972), amelynek során csehszlovák és magyar kortárs művészek kézfogása lett fotográfikusan – a szerialításra fókuszálva – megörökítve. András Edit Beke akcióját, illetve regionális esztétikai politikai horizontját alulról szerveződő, *grassroot* transznacionalizmusként értelmezi és a (részben) Beke által inspirált Piotr Piotrowski horizontális művészettörténetének kontextusába is belehelyezi. Beke Piotrowskival párhuzamba állítható kritikai regionalitásának szép dokumentuma (Pataki Gáborral közösen létrehozott) 1989-es kelet-európai kérdőívtervezete, amelyben éppen a posztkolonialista másság és a geopolitikai köztesség 1989 után divatossá váló fogalmi problematizálódtak.

Beke művészettörténetének hőskorát, a hatvanas éveket mutatja be új szempontok szerint Róka Enikő tanulmánya, aki a *Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* (Parapolitika: Kulturális Szabadság és Hidegháború) című kiállítás (2017) kapcsán reflektál a hideg-



6. Beke László Makky György lakásán, Budapest, 1980-as évek eleje
Fotó: Makky György

háború amerikai és európai kulturális életére, esztétikai és politikai dichotómiáira. Róka és a *Parapolitika* kiindulópontja a CCF (Cultural Congress for Freedom) híres és hírhedt kulturális tevékenysége, amely a „szabad”, nyugati művészetet és a művészet szabadságát, illetve autonómiáját népszerűsítette Keleten (Kelet- és Kelet-Közép-Európában). Csak a hetvenes években derült ki, hogy a kulturális szervezet tevékenységét valójában a CIA finanszírozta több más hasonló kulturális szervezettel egyetemben. A *Parapolitik* és Róka Enikő is a radikális, illetve a kritikai muzeológia eszköztárával mutatja be a korszak művészeti életének kulturális és társadalmi beágyazottságát, illetve azokat az avantgárd művészeti kezdeményezéseket, többek között Lene Berg és az Art and Language munkáit, akik éppen erre (illetve a szimplifikált dichotómiákra) reflektáltak Picasso és Jackson Pollock műveinek értelmezésén keresztül. A *Parapolitik* szemlélete ráadásul a Beke aktív közreműködésével készült 1971: *Párhuzamos különidők* kiállítás (2018) is inspirálta.

Széles és izgalmas mentalitás- és kultúrtörténeti tablót rajzol fel András Gábor is Kállai Ernő Cézanne-könyve (1944) kapcsán, ami jelentős mértékben inspirálta a 20. század második felének magyar művészettörténetét, többek között Németh Lajos és Beke László munkásságát is. Az elvont művészet európai rangú és párját ritkítóan – a pszichológiától a biológián és a paleontológián át a kvantumfizikáig ívelően – holisztikus szemléletű teoretikusának híres Cézanne-könyve

nemcsak Cézanne-ról szól ugyanis, hanem a 20. század „konstruktív” művészetéről is, vagyis lényegében egy átfogó művészettörténeti eszmefuttatás, amely azonban Magyarországon íródott a második világháború idején. Kállai egyik fő művének tekintette a könyvet, és a háború után elküldte régi ismerősének, illetve kollégájának, a konstruktív, illetve a konkrét művészet jeles képviselőjének, Max Billnek is Svájcba. András nemcsak azt mutatja be, hogy Kállai az emigráció szándékával vette fel újra a kapcsolatot Bill-lel 1946-ban, hanem azt is, hogy miért is nem tetszett Billnek Kállai Cézanne-értelmezése, és miért nem támogatta a kötet angol, illetve német megjelentetését. András a Kállaival tulajdonképpen konszenzuális, korabeli, európai Cézanne-recepció izgalmas ismertetésén túl pontosan rámutat arra, hogy Bill azért érezte túlságosan „belmagyar”-nak Kállai konstruktivista avantgárdértelmezését, mert a lokális, esztétikai és politikai igényeknek megfelelően belekerültek európai viszonylatban nem igazán progresszív „szerkezetes naturalista” művészek is.

Papp Júlia tanulmánya Beke egyik kedvenc témájára, a fotográfiára reflektál, illetve annak egy különleges művészettörténeti szegletét, a műtárgy-fotográfiát mutatja be a 19. század második felében John Brampton Philpot munkásságán keresztül. Philpot tevékenysége nemcsak a fotográfia és a képzőművészet viszonyának alakulását, de a Bekét is élenként foglalkoztató kánonképzés kérdéseit is tematizálja a Philpotot művészettörténeti tanácsokkal ellátó Pulszky Ferenc alakjának felidézésén keresztül. Ráadásul annak előtörténetébe is betekintést enged, hogy honnan is indult az a történet, amelynek végpontján a fotográfia maga is művészetté, majd pedig új típusú, konceptuális művészetté, esztétikai és politikai teóriák „dokumentumává” vált.

Lővei Pál tanulmánya nemcsak Beke medievista praxisába vezet be, de számos izgalmas koincidenziára is felhívja a figyelmet Beke „háza” kapcsán, amely a századfordulón épült Schwarz Jenő tervei szerint. A Király utca 51. szám alatti bérházon ugyanis felfedezhető a bibliai Salamon király templomának ábrázolása, amely ikonográfiailag összekapcsolható a századfordulós építészíremlékek épületábrázolásain keresztül a középkori építészábrázolásokkal és épületfeliratokkal is. Beke pedig pályája során nemcsak a művész és a művészettörténész, az alkotó és a dokumentátor szerepeinek határait bizonytalanította el, hanem Lővei tudósítása szerint részt vett a Marosi Ernő által szerkesztett, középkori, szöveges, építészeti és művészeti forrásgyűjtemény fordításában is a hatvanas évek végén, sőt ekkoriban, pályája kezdetén Varga Zsuzsával együtt alaposabban is

foglalkozott a 20. század elejének építészetével Kozma Lajos munkásságán keresztül.

Az *Ars Hungarica* BEKE80 száma természetesen sokszorosan esetleges, és távolról sem fedi le Beke László művészettörténeti praxisát, de azt mindenképpen értékelteti, mennyi mindennel foglalkozott, és mennyire

jelentős és univerzális „csomópontja” volt nemcsak a lokális, de a globális művészetnek és művészettörténetnek is. Biztos vagyok benne, hogy Lacinak nagyon sok megjegyzése lenne a tanulmányokhoz, és nagyon sok olyan összefüggésre mutatna rá, amelyek fölött mi sajnálatos módon átsiklottunk...

Rövidítések

ADAMS 192

Douglas ADAMS: *Dirk Gently holisztikus nyomozóirodája* [1987]. Budapest, Gabo Kiadó, 1992.

BAL–BRYSON 1991

Mieke BAL–Norman BRYSON: Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, 73. 1991. no. 2. 174–208.

BEKE 1980

BEKE László: *Sodronyzománcos ötvösművek*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1980.

BEKE 2003

BEKE László: Postmoderne Phänomene und New Art History. In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. 6. überarbeitete und erweiterte Auflage. Hg. von Hans BELTING et al. Berlin, Reimer, 2003. 379–399.

BEKE 2008

BEKE László: *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye, 1971*. Budapest, OSAS–tranzit.hu, 2008.

BEKE 2022

BEKE László: A posztmodern. Párhuzamok és következmények – jelenségek és módszerek [2003]. *Enigma*, 29. 2022. 111. sz. 71–84.

GINZBURG 1980

Carlo GINZBURG: Morelli, Freud and Sherlock Holmes. Clues and Scientific Method. *History Workshop*, 9. 1980. 5–36.

LÁSZLÓ 2019

LÁSZLÓ Zsuzsa: A jövő realizmusa – viták és konfliktusok Beke László Elképzelés-projektje körül. In: 1971 – *Párhuzamos különidők*. Kiállítási katalógus. Szerk. HEGVI Dóra–LÁSZLÓ Zsuzsa–LEPOSA Zsóka–RÓKA Enikő. Budapest, BTM – Kiscelli Múzeum, 2019. 22–37.

LÁSZLÓ 2022

LÁSZLÓ Zsuzsa: A barátság szótárai. Beke László Kelet-Európa-projektje. *Enigma*, 29. 2022. 111. sz. 55–66.

MARKÓJA 2022

MARKÓJA Csilla: Beke László és a New Art History. *Enigma*, 29. 2022. 111. sz. 67–70.

PYNCHON 2000

Thomas PYNCHON: *Gravity's Rainbow* [1973]. New York, Vintage, 2000.

SZIJÁRTÓ 2022

SZIJÁRTÓ Zsolt: Kultúra- és médiatudományi reflexiók Beke László életművére. *Enigma*, 29. 2022. 111. sz. 5–6.

A konceptuális művészet ikonológiája

Beke László az *Elképzelés „kiállítással”* gyakorlatilag megteremtette a magyar konceptuális művészetet, és nem sokkal korábban, a Magyar Népköztársaság keretei között – úttörő módon – foglalkozott az ikonológia elméleti kérdéseivel is. A konceptuális művészet ikonológiai elemzésére azonban nem tett kísérletet. Tanulmányom központi kérdése így az lesz, hogy vajon miért nem. És ha már ezt sem kérdeztem meg tőle heti rendszerességű beszélgetéseink során az Intézetben, akkor most már csak a szövegeit faggathatom. Egy biztos, Beke már egyetemi hallgatóként is vonzódott az interpretáció problémáihoz, és egy nagy ívű tanulmányában Hans Sedlmayr struktúraanalízisét és Erwin Panofsky ikonológiáját hasonlította össze a „polgári művészet-történet-írás” terepén.² Sedlmayr módszerét az 1932-es programadó szöveg és a későbbi munkák, különösen a *Kunst und Wahrheit* alapján ismertette, Panofsky esetében viszont elsősorban az 1932-es „Inhaltsdeutung”-tanulmányra támaszkodott.³ A két módszer összevetése tulajdonképpen nagyon is kézenfekvő, hiszen mindkettő a szellemtörténetből indul ki, és mindkettő több réteget különít el a műalkotások jelentésében. Mindazonáltal az sem elhanyagolható szempont, hogy Sedlmayr és Panofsky lényegében egymástól függetlenül alakította ki metódusát Bécsben, majd Münchenben, illetve Hamburgban, majd Princetonban, és lényegében nem határozták egymás munkásságát, részben politikai, részben személyes okokból.⁴ Beke merész témaválasztásának aktualitását, illetve Sedlmayr és Panofsky korabeli jelen-

tőségét kiválóan szemlélteti, hogy Lorenz Dittmann – a később Beke által is többször hivatkozott – 1967-es kis módszertani kézikönyvében teoretikusként Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Panofsky és Sedlmayr emelkedik ki a művészettörténészek közül. Riegl és Wölfflin a stílus problémái kapcsán kerül tárgyalásra, Panofsky viszont a szimbólum, Sedlmayr pedig a struktúra „művészettörténésze” lesz egy-egy önálló fejezetben.⁵

A *Helikon* folyóirat hazánkban úttörő 1968-as *Strukturalizmus* számának bevezetőjében Miklós Pál is ismerteti Sedlmayr és Panofsky „strukturalista” művészettörténeti módszereit, a „struktúraelemzést” és az ikonológiát. Sedlmayrben a stíluskritika, az alaklélektan és a szellemtörténet szintetizálóját tiszteli, aki azonban szerinte túlságosan is vallásos és teológiai dimenziókba helyezte a művek végső jelentését. Panofsky ehhez képest sokkal objektívebb Miklós szerint, hiszen a végső szint nála a szimbolikus formákhoz, azaz a gondolkodás struktúráihoz vezet el, melyeket Panofsky korabeli intellektuális forrásokra támaszkodva igyekszik feltárni, míg Sedlmayr elemzéseit állandóan kísérti a szubjektív idealizmus árnya.⁶ Bekénél viszont 1967-ben a két módszer genealógiája (még) nem strukturalista, hanem inkább hermeneutikai jellegű, hiszen mindkét nézőpont története Martin Heideggeren át Wilhelm Diltheyig és Friedrich Schleiermacherig ível. Ennek köszönhetően a szubjektív idealizmus is feloldódhat a hermeneutikai körben, amely – Dilthey híres megfogalmazása szerint⁷ – arra irányul, hogy a hermeneuta többet értsen

1 BEKE 2008.

2 BEKE 1967a.

3 SEDLMAYR 1931–1932; SEDLMAYR 1958; PANOFSKY 1932.

4 Sedlmayr 1932-ben belépett az osztrák nemzeti szocialista pártba, és antiszemita jellegű kritikákat is írt, többek között Panofsky barátságáról, Rudolf Wittkowerről, Panofsky pedig zsidó származású

művészettörténészként 1933-ban elhagyta Németországot, és a Harmadik Birodalom léte miatt soha többet nem publikált német nyelven.

5 DITTMANN 1967.

6 MIKLÓS 1968. 12–14.

7 DILTHEY 1974. 492.

meg a műből, mint maga az alkotó művész. Ez a többet és jobban tudás azonban markánsan újraélesíti az értelmezés szubjektivitásának problémáját, amelyet Sedlmayr kapcsán a legkörültekintőbben Kurt Badt vett fel a struktúraanalízis kritikája során Jan Vermeer leghíresebb festményének (*A festészet allegóriája*, 1668) apropóján. Badt ugyanis források híján kétségbe vonta azt, hogy Vermeer valóban a holland fényfestészet apoteózisát szerette volna képbe önteni, és rámutatott arra is, hogy Sedlmayr retorikája és frazeológiája nagyon erősen motiválja a végső és teljes jelentést, a mű intellektuális alakzatát (*Gestalt*), illetve összképét.⁸

Sedlmayr értelmezésének tulajdonképpen vakfoltja éppen ez a bizonyos összkép, avagy a „kritikai forma”, az értelmező által érzékelt nagy szerkezet, amit a bécsi művészettörténész a *Gestalt* mintájára képzelt el.⁹ Beke kiválóan érzékeli ennek jelentőségét és intellektuális csapdáját is, hiszen hiába bontja Sedlmayr három episztemológiai lépcsőre – szó szerinti, allegorikus és spirituális – a műalkotás értelmezését, mert a *Gestalt*, az összbélyomás már azt is befolyásolja, hogy első lépésként hogyan írjuk le magát a képi struktúrát. Amíg az első két értelmi (*Sinn*) szint meghatározása viszonylag egyszerű, addig a harmadik, legmélyebb szint már Sedlmayr számára is nehezen formalizálható, ezért is használja a „drittes Bildsinn” kifejezést.¹⁰ Sedlmayr leghíresebb és legplauzibilisebb értelmezése id. Pieter Bruegelhez (*Vakok*, 1568) kapcsolódik, de Beke inkább építészeti munkáit (Johann Bernhard Fischer von Erlach bécsi Karlskirchje, illetve Francesco Borromini munkássága) és Vermeer-értelmezését ismerteti, melyek összegző művében, a *Kunst und Wahrheit*-ban is szerepelnek. Sedlmayr módszere azért válhatott népszerűvé a laikusok körében, mert az egyszerű, hétköznapi tartalmi leírástól lépésenként jut el a titokzatos mély értelemig. Bruegel és Vermeer esetében első lépésben egy-egy zsánerképet (életkép, illetve műterem-ábrázolás) látunk, a második, allegorikus szinten morális (vak vezet világtalant) és esztétikai (a festészet célja a történelem ábrázolása) allegóriákat kapunk, és csak a harmadik szinten tárul fel a mély értelem, a teológiai (*Ecclesia* vs. *Synagoga*) parabola, illetve a holland festészet apoteózisa.

Panofsky módszere is hasonlóan egyszerű és egyúttal népszerű is, hiszen olyan remekművekhez társít frappáns és komplex, gondolkodás- és szellemtörténeti értelmezést, mint Matthias Grünewald *Isenheimi oltára* (1512–1516) vagy Albrecht Dürer *Melankóliája* (1514) – előbbi a katolikus teológiára, utóbbit pedig a tudományos geometriára (mint a hét szabad művészet egyikére) kifuttatva.¹¹ Sedlmayrhez hasonlóan Panofsky is Riegl *Kunstwollen*-jéből indul ki, és a művészettörténeti jelentés tematizálása során Ernst Cassirer és a neokantiánus tudományos korszellem okán hivatkozza Heidegger hermeneutikáját, vagyis a Kant-könyvet használja, nem pedig a később több szempontból is kultikussá vált *Lét és időt*.¹² Az ikonológia hermeneutikai genealógiája így erősen megkérdőjelezhető már csak azért is, mert az 1932-es Heidegger-hivatkozás 1933 után eltűnt az ikonológia elméletéből.¹³ Sőt Panofsky a Mannheim Károlytól kölcsönzött *Dokumentsinn*¹⁴ fogalmat is lecserélte, illetve visszacserélte Cassirer „szimbolikus formájára”, ami Amerikában otthonosabban és filozofikusabban csengett.¹⁵ De ami még fontosabb, kihangsúlyozta az ikonográfia és az ikonológia különbségét, ami a Beke által használt 1932-es német verzióban még megbújt a jelenség, a jelentés és a dokumentum értelme mögött. Az egyetemes (német) szellemtörténeti korképet pedig felváltotta az univerzális „szintetikus intuíció” fogalmisága – a váltás személyes és ideológiatörténeti dimenziója azonban csak a nyolcvanas évek amerikai „új művészettörténetében” tematizálódott Michael Anne Holly és Keith Moxey munkásságának köszönhetően.¹⁶

Érdekes módon a nyolcvanas évek elején Beke is vizsgatért az amerikanizált Panofskyhoz, és a recepcióját és interdiszciplináris sikereit is széleskörűen bemutató tanulmányt közölt róla az általa válogatott magyar Panofsky-kötet utószavaként.¹⁷ Michael Anne Hollyhoz hasonlóan ő is felfigyelt arra, hogy Giulio Carlo Argan a művészettörténet Saussure-jének nevezte Panofskyt,¹⁸ és ő is a francia recepció hatását emelte ki az ikonológia sikertörténetéből. Pierre Bourdieu ugyanis saját, habitusra épülő kultúraszociológiájának előzményét fedezte fel Panofsky munkásságában, amikor szociológiai és eszmetörténeti jelentőséget tulajdonított az

8 BADT 1961. Beke ismerteti is a kötetet: BEKE 1967b. 71–72.

9 SEDLMAYR 1925.

10 SEDLMAYR 1958. 167–169.

11 BEKE 1967a; PANOFSKY 1932.

12 HEIDEGGER 2000; HEIDEGGER 2007.

13 PANOFSKY 1984c.

14 MANNHEIM 2000.

15 Cassirer szimbolikus formáit Panofsky már korábban is alkalmazta a művészettörténetben: PANOFSKY 1984c; CASSIRER 1923–1929.

16 HOLLY 1984; MOXEY 1986.

17 BEKE 1984.

18 ARGAN 1975.

által fordított Gótikus építészeti és skolasztikus gondolkodásnak.¹⁹ Beke azt is kiemeli, hogy a jóval korábbi *Perspektíva* tanulmány gondolkodástörténeti fókuszát meg olyan művészettörténészeket inspirált, mint Hubert Damisch és Louis Marin. Marin és Damisch ráadásul Bekéhez hasonló alapokon, a lingvisztika, a szemiotika és a fenomenológia felől bírálták is az ikonológia ismeretelméleti kategorikusságát, elsősorban az első és a második, vagyis a jelenség- és a jelentésszint merev elhatárolását.²⁰ Mindazonáltal Marin egy kései tanulmányában azért arra is utalt, hogy tulajdonképpen – a formális táblázatokon túl – maga Panofsky sem határolta el egymástól mereven a szinteket.²¹

Az 1984-es *Utószó* zárásaként Beke az ikonológia jelentőségét meglepő módon – különleges konceptuális művész(ettörténész)ként – a termékeny félreértés elméletére futtatja ki. Egyrészt azért, mert a leírás (jelenség) és az értelmezés (jelentés) elválaszthatatlanul összefonódik, másrészt pedig azért, mert az értelmezés mindig a jelen szempontjából vizsgálja a művet, és a „kimondatlant”, a nem nyilvánvalót szeretné feltárni, vagyis nem azonosítja a mű értelmét és tartalmát a művész szándékával. Mindez pedig Beke szerint törvényszerűen a mű és a művész másként értéséhez, avagy „félreértéséhez” vezet.²² Beke azonban 1967 és 1984 között valamiért „elhagyta” az ikonológiai módszert. Vélhetően azért, mert a modern és a kortárs művészet értelmezéséhez nem tartotta megfelelő megközelítésnek. 1971-ben például már úgy gondolta, hogy a *ready made* és a konkrét művészet miatt összeomlik az ikonológiai módszer tetszetős komplexitása és rétegzettsége.²³ Az egyik ugyanis egy hétköznapi tárgy, amely nem ábrázol semmit, és nem is használ semmilyen ikonográfiai típust, a másik pedig szintén nem akar ábrázolni, sőt jelenteni sem szeretne semmit saját anyagi valóságán túl. A *ready made* paradigmája természetesen Marcel Duchamp, a konkrét művészet példája viszont érdekes módon Kassák Lajos képarchitektúrája. Beke kritikája a jelenség és a jelentés, a leírás és az értelmezés, a preikonográfiai és az ikonográfiai szintek kapcsán akár még működhet is, ám valamiért nem reflektál az ikonológiai szintre, a

szimbolikus jelentésre, avagy a dokumentumértelem szintjére az 1932-es frazeológia szerint, ami már akkor is a legmélyebb értelem, azaz a korszellem és a világnézet megértésére irányult. De vajon miért tűnik el az ikonológia kritikája során éppen a lényeg és a valódi intellektuális izgalom?

Talán arról lehet szó, hogy a praktikus értelem és a mélyebb (intrinzikus) jelentés, illetve a dokumentumértelem túlságosan is összemosódik, és szemantikai képlékenysége miatt nagyon nehezen ragadható meg egy kortárs horizonton? Vagy esetleg arról van szó, hogy a kortárs művészet esetében (művészt) történetietlen lenne „rekonstruálni” az adott, aktuális korszak szellemét? Netalántán arról, hogy egy kritikai, vagyis a fennálló (szovjetizált) magyar művészeti világot kritizáló világnézet rekonstruálása a művészt és a művészettörténészt egyaránt kellemetlen egzisztenciális helyzetbe hozná? A kor szelleméhez ráadásul az is hozzátartozott, hogy Beke „hivatalosan”, a Magyar Tudományos Akadémia művészettörténészeként nem is foglalkozhatott kortárs művészettel, maximum csak hobbiszinten, műkritikusként.²⁴ A Panofsky-féle szellemtörténet helyett Bekénél így – a kor szellemének megfelelően – egy mediális és szemiotikai fókusz érvényesült, ami szinkronban volt az akkori magyar és kelet-európai tudománypolitikával és tudásszociológiával is, amely a strukturalizmust és a szemiotikát is olyan objektív tudománynak tekintette, amellyel kiválóan elemezhető a társadalom – mindenekelőtt a modern kapitalista társadalom logikája és ideológiája. Ráadásul egy olyan tudományterületről volt szó, ahol a „keleti” tudósok az élen jártak többek között Vlagyimir Propp, Roman Jakobson, Roman Ingarden, Jan Mukařovský és Jurij Lotman munkásságának köszönhetően.

Ez a szemiotikai horizont érhető tetten akkor is, amikor Beke a művészettörténeti interpretációnak szentelt 1971-es tanulmányában mimetikus, absztrakt és konkrét képekről beszél.²⁵ A mimetikus ábrázol, a konkrét nem ábrázol, az absztrakt pedig a két szélsőség közötti spektrumon helyezkedik el, vagyis nem ábrázol, de „hasonlít” a valóságra. A mimetikus ugyanis ábrázolja a valóságot, a konkrét viszont nem akar ábrázolni, hanem csak ön-

19 PANOFSKY 1967.

20 DAMISCH 1976; MARIN 1980.

21 MARIN 1991.

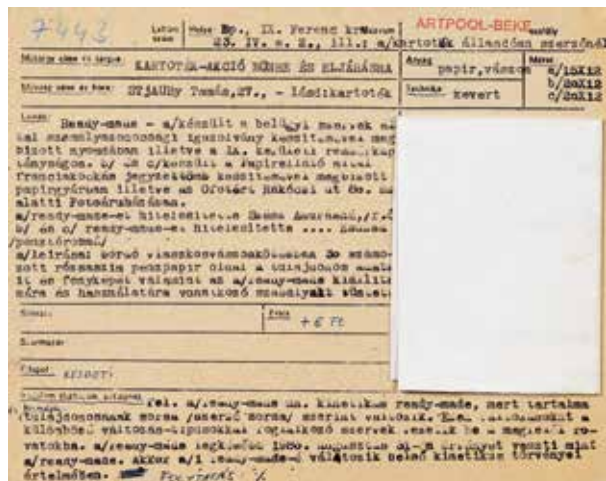
22 BEKE 1984. 395–396.

23 BEKE 1994b.

24 BEKE 1968-tól a Művészettörténeti Dokumentációs Központban dolgozott, majd 1969-től annak jogutódja, az MTA Művészettörténeti

Kutatócsoport alkalmazásában állt. Állását részben akkori mentorának, Németh Lajosnak köszönhetette, de 1969-től Aradi Nóra volt a főnöke, aki a Régi Magyar Művészet Osztályára osztotta be, ahol gótikus sodronyománcos ötvösművekkel kellett foglalkoznia. Vö. BEKE 1980. BEKE életéről bővebben lásd Aknai Tamás nagy beszélgetős könyvét: AKNAI 2018.

25 BEKE 1994b. 15–17.



1–3. Szentjóbó Tamás: *Kartoték-akció bűnre és eljárásra*, 1971
 Fotó, múzeumi leírókarton, 12 × 20 cm
 Bécs, Kontakt Collection
 Fotó © Adam Sakovay

maga akar lenni: a szín csupán szín, a forma pedig csak forma. A legtöbb interpretációs probléma így természetesen a szocialista realista esztétikában öncélúsággal (nem reflektál a társadalmi valóságra) és elvontsággal (nem közérthető) vádolt absztrakt képek birodalmában adódik, hiszen azoknak nemcsak az esztétikája problematikus, hanem már a pusztá leírásuk is nehézségek elé állít. E komplex problémacsomag tudományos és tudománypolitikai aktualizálásához Jan Mukařovský, Jan Białostocki és Louis Marin vezeti el a fiatal magyar művészettörténészt a lingvisztika és az ikonográfia összeolvasásán keresztül.²⁶ Beke nagy újítása hozzájuk képest az, hogy ő a modern művészetet a lingvisztika és a szemiotika felől lényegében metanyelvként legitimálja, és metanyelvként jelenik meg az akkoriban nagyon modern, csupán néhány éve felbukkanó konceptuális művészet is. „Amint az új interpretációs elméletek »nyitottnak« tekintik a művet – egyes művészeti irányzatok tudatosan nyitott műveket hoznak létre; legkövetkeztesebben a conceptual art egyes képviselői, akik csak a kiindulópontot jelölik meg – írásban vagy tárgyakkal – a néző gondolkodása számára.”²⁷



A konceptuális művészet így nem az öncélúság kapitalista csimborasszója lesz, hanem filozófiai kontösben jelenik meg egy ismeretelméleti és lingvisztikai horizont előtt. Beke ebben a szellemben választja ki példáit is: egyrészt az Art and Language munkássága, másrészt Joseph Kosuth, akitől egészen konkrétan az *Art after Philosophy* szövegét hivatkozza a *Studio International*ből.²⁸ Kosuth felől nézve a művészet lényegében filozófia lesz, Beke pedig azt a konzekvenciát vonja le, hogy akkor viszont már nincs is szükség művészetfilozófiára, sőt interpretációra se, hiszen az már benne foglaltatik magában a műben, az értelmező pedig a mű leírásával tulajdonképpen elmeséli annak értelmét és jelentőségét is – így válik az 1971-es tanulmány címébe foglalt „műleírás” műértelmezéssé. Beke voltaképpen ennek az új művész(et) filozófiai horizontnak az ismertetésével párhuzamosan fogalmazza meg az *Elképzelés*-felhívást, amelynek „tézise” szerint a „MŰ = az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA”.²⁹ Az ötlet Lawrence Weinertől érkezik, amit a felhívás motója is mutat: a műtárgyat nem szükséges elkészíteni, létehez, létrejöttéhez elég a koncepció is.³⁰ Az 1971-es felhívásra harmincegy kortárs magyar művész válaszolt,

26 Vö. MUKAŘOVSKÝ 1968; BIAŁOSTOCKI 1966. Az utóbbi kötetet részletesen ismerteti is BEKE 1968. Lásd továbbá MARIN 1970.

27 BEKE 1994b. 26.

28 KOSUTH 1969.

29 Az *Elképzelés*ről újabban lásd LÁSZLÓ 2019.

30 Lawrence WEINER *statementje* a legendás *January Show* kiállítás katalógusában: „1. The artist may construct the piece / 2. The piece may be fabricated / 3. The piece need not be built.” In: *January* 1969. o. n.



Beke pedig Az „Elképzelés”-ről című tanulmányában frapánsan elemezte is a beküldött munkákat.³¹ Közülük azokat értékelte a legtöbbször, amelyeket konceptuális művészetként tudott értelmezni, illetve leírni a „nyugati” (amerikai, francia és nyugatnémet) értelemben is. A magyar konceptuális művészet csúcsa, avagy legmagasabb rendű alkotása Pauer Gyula leírókarton projektje lett, amelyben azt kérte művész kollégáitól, hogy készítsék el legfontosabb munkáik múzeumi leírókartonját, mivel az a leghitelesebb dokumentuma egy műtárgynak. Pauer projektjén belül a legkonceptuálisabb munka Szentjób Tamás személyi igazolványának leírókartonja (1–3. kép), hiszen Szentjób a személyi igazolványt, egy konkrét személy dokumentumát, egészen konkrétan saját maga hivatalos politikai reprezentációját, átvitt értelemben pedig saját magát tekintette műalkotásnak. Beke azonban ennek kapcsán sem tért ki a kor szellemére, a valóság és az identitás hamis, illetve konstruált, látszólag objektív, de valójában illuzórikus voltára, ami nemcsak Pauer és Szentjób, de Türk Péter korabeli munkásságában is kiemelt szerepet játszott. A korszaklemezre vagy a kor szellemtörténetére, illetve a korszak sajátos gondolkodásmódjának dokumentálására Beke tehát nem tért ki, hangsúlyosan csak a művészeknek a feladathoz,

a felkéréshez való viszonyáról beszélt, ami a megfigyelés és a jelentés, a besúgás és a zsarolás korszakában talán nem is olyan meglepő.

Az 1972-es *Miért használ fotókat az A. P. L. C.?* című tanulmányában Beke konceptuális művészeti alkotásokat is értelmez, de nem ikonológiai, illetőleg strukturalista módszerekkel, mivel ismét csak a művek leírásában sűrűsödnek és keverednek össze a rétegek.³² Beke így látszólag csak leír és értelmez, de azért finoman, indirekt módon mégiscsak érinti a tágabb, világnézeti kontextust. A konceptuális művészet célja ugyanis a művészet önvizsgálata, ami egyúttal a művészet helyének vizsgálata a világban, ami a kapitalista valóságban a művészeti világot és a műtárgypiacot is jelenti. Nálunk viszont lényegében egy államkapitalista rendszer és egy tulajdonképpen konzervatív esztétika működött, amelyben az innováció nem feltétlenül jelentett anyagi és intellektuális sikert. Az önreflexió és az innováció így itthon a hivatalos művészeti világtól való függetlenséget is jelentett, ami a morálisan felértékelt esztétikai autonómia fogalmával is párosult. A *concept art* így és ezért kerül egy lapra az akció, a projekt és a *land art* művészetével, amelyek egyaránt innovatívak és piacellenesek. Beke arra is felfigyelt, hogy részben eltérő szándékaik

31 BEKE 1972.

32 BEKE 1997.



4. Michael Snow: *Autorizáció*, 1969
Polaroid fényképek, ragasztószalag, tükör fémkeretben, 54,6 × 44,4 × 1,4 cm (kerettel együtt)
Ottawa, National Gallery of Canada
Fotó © Michael Snow Studio

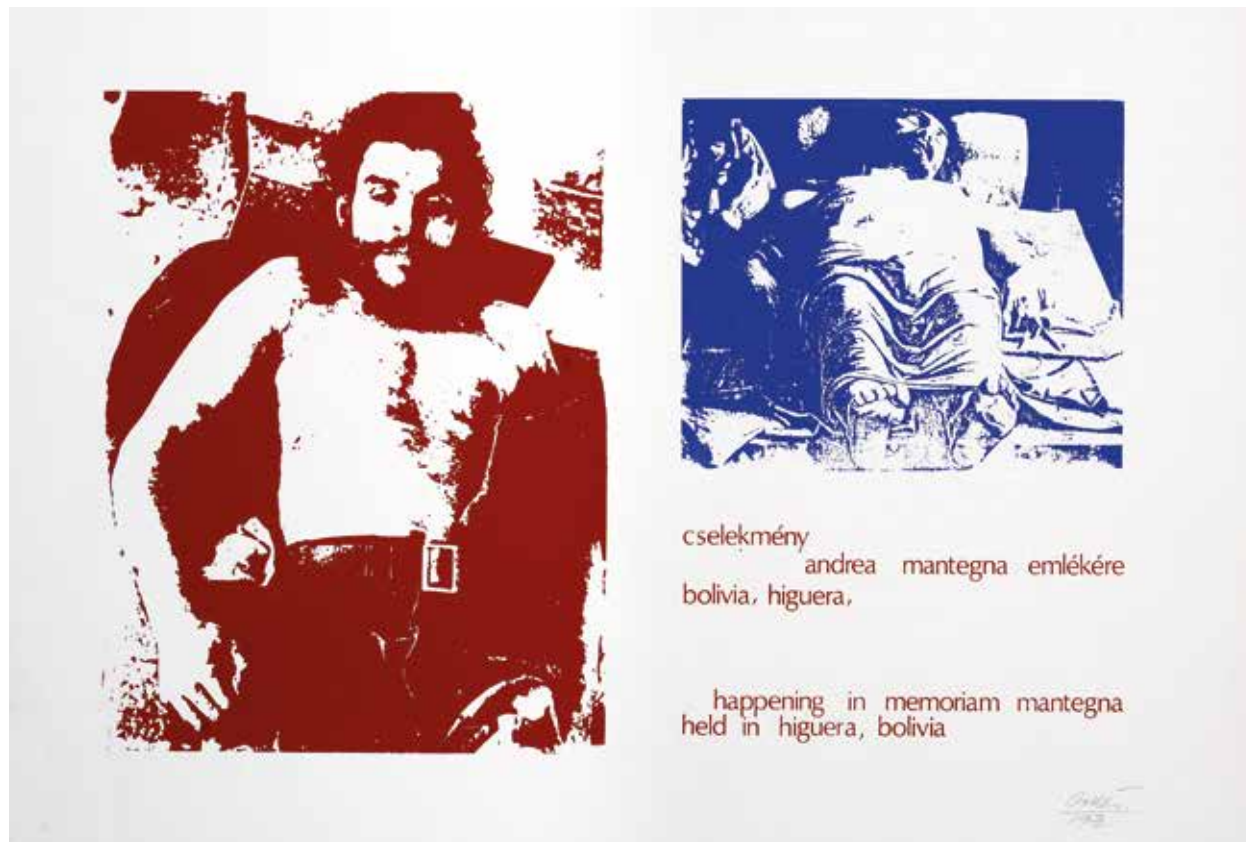


5. Jean Le Gac: *A festő*, 1974
Fényképek, gépirat, egyenként 21 × 29 cm
Magántulajdon

és módszereik ellenére mind a négy új művészetben kitüntetett szerepet játszik a fotográfia, hiszen különféle időbeli és térbeli folyamatokat és tevékenységeket képeznek le, melyeket fotografikusan dokumentálnak. Beke azonban a fotográfiai leképezés komplex jellegének is fontos, jelentésalkotó szerepet tulajdonított. Ezért is különbözteti meg tanulmányában a fotográfia különféle „funkcióit”: dokumentatív, mágikus, reprodukív, metaforikus, melyek – a struktúraanalízis felől nézve – egyaránt rendelkeznek szó szerinti, allegorikus és spirituális jelentéstartományokkal.

Beke számára Michael Snow *Autorizáció* című munkája (1969) (4. kép) mintaszerűen tematizálja a fotó és a valóság viszonyának dimenzionalitását az önmagát és fényképezőgépét egy tükörben újra és újra lefotózó

művésszel, aki a polaroid képekkel négy lépésben be is borítja a tükört és azon keresztül a képet és önmagát is. Az autorizáció, azaz a kép identitásának és hitelességének megteremtése így ironikus módon végül a klasszikus reprezentáló funkció elvesztésével jár, hiszen a negyedik lépés után a négy kép már teljesen beborítja a tükört, a környező valóság és benne a művészet visszatükrözését is. Konkrétan, nominálisan is konceptuális művészeti munkaként jelenik meg a szövegben Joseph Kosuth *Egy és három széke* (1965), mely szintén a valóság leképezését és leképezhetőségét relativizálja igen frappánsan, a mű ugyanis egy szék, illetve annak fotója és szöveges (szótári) leírása. Kosuth esetében is a nyelv és a valóság, pontosabban a képi nyelv, a verbális nyelv és a valóság viszonya problematizáló-



6. Gellér B. István: *Happening in memoriam Mantegna*, 1972
Sztanyomat, papír, 61 × 87 cm
Paks, Paksi Képtár

dik, avagy nagyon egyszerűen az, hogy mit is jelent reprezentálni valamit. Hasonló szelleműek a további fotografikus konceptuális példák is Martin Barre-től, Jan Dibbets-től és Jochen Gerztől, amelyek minden esetben a kép és a valóság viszonyát, illetve a reprezentáció folyamatát vizsgálják. Ezt a problémahorizontot akkoriban leginkább a szemiotikával kapcsolták össze, Beke is részt vett a híres 1974-es tihanyi nemzetközi szemiotikai konferencián,³³ ahol a szemiotika és az avantgárd művészet kapcsolatáról adott elő.³⁴ Elsődleges példája Jean Le Gac anekdotikus fotografiai praxisa volt (5. kép), a fotografikus képekkel kommentált *story art*, de beszélt Gellér B. István, Szentjóbby Tamás

és Erdély Miklós munkáiról is. Gellér Che Guevara-parafrazisa Andrea Mantegna *Halott Krisztusát* (1480) és Che Guevara holttestének híres fotóját (1967) kombinálja össze és személyesíti is meg egy akció (*Happening in memoriam Mantegna*, 1972) keretein belül (6. kép). Szentjóbby Tamás egy hasonló, de nem annyira újbaloldali, mint inkább hidegháborús kontextusban készíti el egy amerikai légifelvétel budapesti „légifelvételét” az újonnan épült Budapest Szálló tetejéről (7. kép), ám Beke az aktuális politikai és ismeretelméleti körülményeket – a megfigyelés és a kontroll társadalmi valóságát – itt sem kommentálja.³⁵ Hasonlóan csak a szigorú műleírással értelmez akkor is, amikor bemutatja Erdély munkáját,

33 A tihanyi szemiotikai konferencia kiadványa csak jóval később jelent meg. *Kultúra és szemiotika* 1981.

34 BEKE 1994c.

35 A modern kontrolltársadalom korabeli, „nyugati”, egyszerre politikai és ismeretelméleti leírásához lásd FOUCAULT 1990.



7. Szentjóby Tamás: *Budapesti légifelvétel egy New York-i légifelvételről*, 1973
Fotó, 18,3 × 23,9 cm. A művész tulajdona

aki egy „Fényképezni tilos!” tábla fotóját (1974) készíti el, és tekinti műalkotásnak (8. kép).³⁶ A leírás azonban ezekben a konceptuális művészeti esetekben lényegében már esztétikai értelmezés, a közlés, azaz a publikálás pedig pozitív etikai állásfoglalás Szentjóby és Erdély demokratikus és antitotalitárius politikai „filozófiája” mellett.

Ezt a konceptuális művészetfilozófiát önti formába 1975-ös *Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig* című tanulmánya.³⁷ Ebben jut el a hermeneuták, illetve az őket radikalizáló Marcel Duchamp alkotó interpretációjától a klasszikus értelemben vett – Sedlmayr

és Panofsky által is művelt – interpretáció létjogosultságának megkérdőjelezéséig, ami a konceptuális művészet nemzetközi önértelmezésével párhuzamosan alakul ki. Beke sajátos félreértés-elmélete ugyanis nem az interpretáció pluralizmusát hozza el, ami egy antidemokratikus társadalomban furcsán is hatna, hanem a kritikus, illetve az értelmező legitimitásának paradox felszámolására irányul. A radikális hermeneutikai értelmezés ugyanis már eleve mindig másként érti, és így az alkotó szemszögéből félre is érti a műalkotást. A tökéletes konceptuális művészeti munka viszont önmagát precízen értelmezi, így nemcsak a félreértésnek, de az

³⁶ A fényképért köszönet az Erdély Miklós Alapítványnak (EMA).

³⁷ BEKE 1994a.



8. Erdély Miklós: *Fényképezni tilos!* 1974
 Erdély Miklós hagyatéka, Fom 33/b
 Fotó © Erdély Miklós és Rákóczy Gizella / Erdély Miklós örökösei

ettől eltérő (legyen az akár hivatalos, akár ellenkulturális) interpretációnak sem hagy teret. A félreérthetetlen, tökéletesen precíz értelmezés paradox fikciója is egy művészfilozófustól, Erdély Miklóstól ered, aki a szemiotika égisze alatt a spirituális telepátiát modernizálta az állapotkommunikáció³⁸ fogalmával. Az általa definiált állapotkommunikáció folyamata során a művész politikai és ismeretelméleti értelemben is „forradalmi” tudata a műalkotás közvetítésével, a művészet csatornáján keresztül érinti meg és alakítja át a befogadó, a néző és a hallgató elméjét.

Beke az értelmezés (az ikonológia és a struktúra-analízis) megtagadásával egy radikális hermeneuta, Popper Leó félreértés-elméletét³⁹ aktualizálja a modern művészetre Marcel Duchamp munkásságán keresztül, amelyben – ironikus módon – a valódi alkotó a befogadó.⁴⁰ Duchamp a konceptuális művészet ősatya is egyúttal, aki szakítani akart a szemet gyönyörködtető retinális művészettel, illetve a naiv szemiotikával és a klasszikus reprezentációelmélettel. Sőt magával a hagyományos értelemben vett romantikus és hierarchikus művészettel is, amikor provokatívan bevezette a befogadó szerepét kiemelő, alkotó interpretáció fogalmát. A konceptuális művészet így lényegében Duchamp, illetve John Cage, Allen Kaprow, Ad Reinhardt és a minimalisták nyomdokain vált önmaga ikonológiájává, amikor is a művészetet, illetve a képet immáron a kép értelmezése és önnön filozófiája helyettesíti, így ha valaki – hagyományos módon – értelmez, már akkor is tulajdonképpen alkot. Talán ezért és így lett Beke Lászlóból konceptuális művész(ettörténész).

38 ERDÉLY 1995.

39 POPPER 1993. 176.

40 Marcel Duchamp 1957-es előadását idézi LEBEL 1972. 166–167.

RÖVIDÍTÉSEK

AKNAI 2018

AKNAI Tamás: *BEKE*. Pécs, Pro Pannonia Kiadó, 2018.

ARGAN 1975

Giulio Carlo ARGAN: *Ideology and Iconology* [1969]. Trans. by Rebecca WEST. *Critical Inquiry*, 2. 1975. no. 2. 297–305.

BADT 1961

Kurt BADT: *Model und Maler von Vermeer*. Köln, DuMont, 1961.

BEKE 1967a

BEKE László: A képzőművészeti alkotások interpretációjának kérdése a 20. századi polgári művészettörténetírásban. *A struktúranalízis és az ikonológiai iskola. Acta Iuvenum*, 1967. 1. sz. 119–146.

BEKE 1967b

BEKE László: Kurt Badt: *Modell und Maler von Jan Vermeer*. Köln, 1961. Verlag M. DuMont Schauberg. *Raumphantasien und Raumillusionen – Wesen der Plastik*. Köln, 1963. Verlag DuMont Schauberg. [Recenzió.] *Művészettörténeti Értesítő*, 16. 1967. 71–74.

BEKE 1968

BEKE László: Merre tart a művészettörténetírás? Egy tanulmánykötet kapcsán. *Valóság*, 11. 1968. 6. sz. 92–96.

BEKE 1972

BEKE László: Az „Elképzelés”-ről [1972]. Kézirat. URL <https://artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepezes/beke.html> (le-tölve 2024. 02. 16.).

BEKE 1980

BEKE László: *Sodronyománcos ötvösművek*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1980.

BEKE 1984

BEKE László: Panofsky és az ikonológia. In: PANOFSKY 1984a. 382–399.

BEKE 1994a

BEKE László: Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig [1975]. In: Uő: *Művészet/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó –BAE Tartóshullám–Intermedia, 1994. 85–92.

BEKE 1994b

BEKE László: Műleírás és műelemzés [1971]. In: Uő: *Művészet/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó –BAE Tartóshullám–Intermedia, 1994. 11–30.

BEKE 1994c

BEKE László: Szemiotika és avantgarde művészet [1975]. In: Uő: *Művészet/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó –BAE Tartóshullám–Intermedia, 1994. 77–84.

BEKE 1997

BEKE László: Miért használ fotókat az A. P. L. C.? [1972] In: Uő: *Médium/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó –BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997. 7–16.

BEKE 2008

BEKE László: *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye*, 1971. Budapest, OSAS–tranzit.hu, 2008.

BIAŁOSTOCKI 1966

Jan BIAŁOSTOCKI: *Stil und Ikonographie*. Dresden, VEB, 1966.

CASSIRER 1923–1929

Ernst CASSIRER: *Philosophie der symbolischen Formen*, I–III. Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1923–1929.

DAMISCH 1976

Hubert DAMISCH: *Sémiologie et Iconographie*. In: *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*. Paris, Denoël, 1976. 29–39.

DILTHEY 1974

Wilhelm DILTHEY: *A hermeneutika keletkezése* [1900]. In: Uő: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974.

DITTMANN 1967

Lorenz DITTMANN: *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München, Wilhelm Fink, 1967.

ERDÉLY 1995

ERDÉLY Miklós: *Montázs gesztus és effektus* [1975]. In: *A filmről*. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Balassi Kiadó, 1995. 142–160.

FOUCAULT 1990

Michel FOUCAULT: *Felügyelet és büntetés. A börtön története* [1975]. Budapest, Gondolat Kiadó, 1990.

HEIDEGGER 2000

Martin HEIDEGGER: *Kant és a metafizika problémája* [1929]. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.

HEIDEGGER 2007

Martin HEIDEGGER: *Lét és idő* [1927]. Budapest, Osiris Kiadó, 2007.

HOLLY 1984

Michael Anne HOLLY: *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.

January 1969

January 5–31, 1969. Curated by Seth SIEGELAUB. New York, Seth Siegelau, 1969.

KOSUTH 1969

Joseph KOSUTH: Art After Philosophy. *Studio International*, 178. 1969. No. 915. 134–137.

Kultúra és szemiotika 1981

Kultúra és szemiotika. Szerk. GRÁFIK Imre–VOIGT Vilmos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.

LÁSZLÓ 2019

LÁSZLÓ Zsuzsa: A jövő realizmusa – viták és konfliktusok Beke László Elképzelés-projektje körül. In: 1971 – *Párhuzamos különidők*. Kiállítási katalógus. Szerk. HEGYI Dóra–LÁSZLÓ Zsuzsa–LEPOSA Zsóka–RÓKA Enikő. Budapest, BTM–Kiscelli Múzeum, 2019. 22–37.

LEBEL 1972

Robert LEBEL: *Marcel Duchamp*. Köln, DuMont, 1972.

MANNHEIM 2000

MANNHEIM Károly: Adalékok a világnézet-értelmezés elméletéhez [1923]. In: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Szerk. SZÁNTÓ Zoltán–WESSELY Anna. Budapest, Osiris Kiadó, 2000. 7–65.

MARIN 1970

Louis MARIN: La description de l'image, à propos d'un paysage de Poussin. *Communications*, 15. 1970. 186–209.

MARIN 1980

Louis MARIN: Towards a Theory of Reading in the Visual Arts. Poussin's „The Arcadian Shepherds”. In: *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Ed. by Susan Rubin SULEIMAN–Inge CROSMAN. Princeton, Princeton University Press, 1980. 293–324.

MARIN 1991

Louis MARIN: Opacity and Transparence in Pictorial Representations. *Est: Grunnlagsproblemer I estetisk forskning*, 2. 1991. no. 2. 55–66.

MIKLÓS 1968

MIKLÓS Pál: Bevezetés. *Helikon*, 14. 1968. 1. sz. 3–24.

MOXEY 1986

Keith Moxey: Panofsky's Concept of Iconology and the Problem of Interpretation in the History of Art. *New Literary History*, 17. 1986. no. 2. 265–274.

MUKAŘOVSKÝ 1968

Jan MUKAŘOVSKÝ: A csehszlovák művészetelmélet fogalmai [1947]. *Helikon*, 14. 1968. 1. sz. 51–60.

PANOFSKY 1932

Erwin PANOFSKY: Zur Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst. *Logos*, 21. 1932. 103–119.

PANOFSKY 1967

Erwin PANOFSKY: *Architecture gothique et pensée scholastique* [1957]. Trad. et postfacé par Pierre BOURDIEU. Paris, Minuit, 1967.

PANOFSKY 1984a

Erwin PANOFSKY: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Vál., szerk., utószó BEKE László, ford. TELLÉR Gyula. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.

PANOFSKY 1984b

Erwin PANOFSKY: A perspektíva mint szimbolikus forma [1925]. In: PANOFSKY 1984a. 170–248.

PANOFSKY 1984c

Erwin PANOFSKY: Ikonográfia és ikonológia [1939]. In: PANOFSKY 1984a. 284–307.

POPPER 1993

POPPER Leó: [Félreértéseméleti jegyzetek] [1911]. In: *Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. Szerk. HÉVIZI Ottó–TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Lukács Archívum, 1993. 176–180.

SEDLMAYR 1925

Hans SEDLMAYR: Gestaltetes Sehen. *Belvedere*, 6. 1925. 65–73.

SEDLMAYR 1931–1932

Hans SEDLMAYR: Zum Begriff der Strukturanalyse. *Kritische Berichte*, 3–4. 1931–1932. Heft 1. 157–160.

SEDLMAYR 1958

Hans SEDLMAYR: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg, Rowohlt, 1958.

The Iconology of Conceptual Art

With *Imagination/Idea*, László Beke founded Hungarian conceptual art and also dealt with theoretical questions of iconology. He did not, however, attempt to analyse the iconology of conceptual art. The central question of my study, therefore, is why not. One thing for sure is that even as a university student Beke was drawn to problems of interpretation, and in a wide-reaching study he compared the structural analysis of Hans Sedlmayr and the iconology of Erwin Panofsky in the field of “bourgeois art history writing”. The blind spot in Sedlmayr’s method is precisely its essence, the total picture, that is, the concept of “critical form”, the large structure perceived by the interpreter, which the Viennese art historian imagined on the model of *Gestalt*. Beke outstandingly perceives the significance of this as well as its intellectual trap, for irrespectively of the fact that Sedlmayr breaks down interpretation of the artwork into three epistemological steps – literal, allegorical and spiritual – it is the *Gestalt*, the overall impression that influences how, in the first step, we describe the visual structure itself. A similar problem pervades the three steps of iconology, as synthetic intuition can even influence how we describe the phenomenon perceived in the picture.

In 1984, in the afterword of the first Hungarian volume on Panofsky, Beke surprisingly ascribes the importance of iconology to the theory of fertile misunderstanding. For two reasons: firstly, because description (phenomenon) and interpretation (meaning) are inseparably intertwined, and secondly because interpretation always examines the work from the perspective of the present and is intended to reveal the “unspoken”, the unobvious, that is, it does not equate the sense and content of the work with the intent of the artist. In Beke’s view, this inevitably leads to a different understanding – or “misunderstanding” – of the work and the artist. Between 1967 and 1984, however, Beke did not deal with the

iconological method, because he did not consider it a suitable approach for interpreting modern and contemporary art. In 1971, for example, he thought that because of the readymade and concrete art, the appealing complexity and stratification of the iconological method had collapsed. After all, the former is an everyday object which depicts nothing and utilises no iconographic type of any kind, while the latter likewise is not meant to depict anything or even mean anything beyond its own material reality. In connection with the application of iconology in contemporary art, however, it was by no means a negligible factor that reconstructing a critical worldview, that is, one that criticised the prevailing (Sovietised) Hungarian artworld, could have placed the artist and the art historian alike in an unpleasant existential situation. Instead of Panofsky’s *Geistesgeschichte*, Beke, in line with the spirit of the age, proceeded with a semiotic focus, which was in harmony with the politics of science and the sociology of knowledge in Hungary and Eastern Europe at the time.

In 1975, in a text entitled *Az alkotó interpretációtól az interpretáció tagadásáig* [From Creative Interpretation to the Denial of Interpretation], Beke applied Leó Popper’s theory of misunderstanding to modern art through the work of Marcel Duchamp, in which – ironically – the true creator became the observer. Duchamp is also the forefather of conceptual art, who sought to break with eye-pleasing retinal art as well as naïve semiotics and the classical theory of representation. Conceptual art, in the wake of Duchamp and then John Cage, Allen Kaprow, Ad Reinhardt and the minimalists, thus became, in essence, its own iconology, when art and the picture were replaced by the interpretation of the picture and its own philosophy, so that if somebody interprets – in a conventional way – then that person is in fact acting as creator. Perhaps this is why and how László Beke became a conceptual artist/art historian.

TÁRGYSZAVAK

ikonológia, struktúraanalízis, szemiotika, konceptuális művészet, félreértés-elmélet, Popper Leó, Marcel Duchamp, Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr

KEYWORDS

iconology, structural analysis, semiotics, conceptual art, theory of misunderstanding, Leó Popper, Marcel Duchamp, Erwin Panofsky, Hans Sedlmayr

Véletlencsapda¹

„Péntek délben, 1714. július 20-án, Peru legszebb hídja leszakadt, s öten, akik éppen átmenőben voltak, a mélységbe zuhantak”² – kezdi regényét Thornton Wilder. „Talán véletlen”, vagy „Talán isteni rendelés” – veti fel fejezetcímeivel, és a tettek, indítékok és jellemek ösvényeibe vezet. Tévelygünk a gondviselés kifürkészhetetlen útjain, s felgazdagodva az olvasottak tapasztalatán talán árnyaltabban látunk, de továbbra is homályosan. Csak az a bizonyos e fikcióban, hogy Juniper atyát, aki a kerettörténet szerint felgöngyölíti az öt szerencsétlenül járt élettörténetét, eretnkség vádjával megégetik.

Beke Lászlónak csak a *Véletlen mint művészet* című esszéjével akartam foglalkozni, és hozzá hasonlóan én sem kívántam feltárni a véletlen minden kanyargó útját. „A véletlen és a szükségszerűség filozófiai interpretációit nem célozom áttekinteni” – írta.³ Csak arra voltam kíváncsi, miért érdekelte őt katolikus művészettörténészként a véletlen, hogyan gondolkodott róla. Beke László rendszeresen foglalkozott a véletlen kérdéseivel: 1972. november 20-tól *Vélelennaplót* vezetett,⁴ és írt néhány tanulmányt is.⁵ Noha valójában csak a hétköznapi logikáját kibillentő és a művészeti véletlenekkel foglalkozott, zárójeles megjegyzéseivel: Carl Jung, Wolfgang Pauli, Jacques Monod, Arthur Koestler⁶ lépre csalt engem. Vagyis, ha érdekel, hogy miféle véletlenfogalom működött tudata hátterében, hivatkozásai nyomába kell erednem, és tovább.

Számok, számok, számok

Képletek, függvények, egyenletek, statisztikai és valószínűségyszámítások mindenütt, és számok – minél nagyobbak, annál jobb. Bármilyen legyen is a véletlen, és akár hisszük, hogy van, akár nem, számolni lehet vele, sőt.⁷ Legyen a véletlen az az esemény, amely nem megjósolható, kiszámítható, előrelátható – eltekintve ezúttal attól, hogy elvileg nem, vagy pedig azért nem, mert sohasem lehetünk annyi adat és olyan számoló-/számítóképesség birtokában, amennyiből kikövetkeztethető (kiszámítható) volna. Vagy pedig a véletlen lehet az egymástól független rendszerek találkozása is.

Az átlagbölcsész nem látja a különbséget az 1970-es évek és a 2020-as (de hozzátehetjük: az 1920-as) évek részecskefizikája között, s a genetikai (evolúciós) tudományok legújabb fejleményeiről is annyit tud, hogy a szerzett tulajdonságok öröklődését – szemben az 1970-es évekkel – ma már nem vetik el kategorikusan. S persze azt, hogy ma mindent sokkal részletesebben és nagyságrendekkel pontosabban tudnak, lényegesen több és megbízhatóbb apparátus segítségével; sokkal több elemi részecskét és sötét energiatömeget ismernek; minden gyorsabb, nagyobb és több.⁸ Mégis azért írok erről egy-két bekezdést, mert Bekét, ahogy a számára egyik legfontosabb művészt, Erdély Miklóst is, lenyűgözte az új tudományosság. Szerencsénkre a

1 Beke László vélelencsapdának nevezi a koincidenciák tudatos előidézését. BEKE 1994b. 150. Ez azonban címválasztásomhoz nem lett volna elég. Arról van inkább szó, hogy a véletlen csapdába ejtése helyett a véletlen ejtett engem csapdába.

2 WILDER 1929. A könyv 1970 és 1977 között öt kiadást ért meg: Európa, Helikon, Kriterion, Madách, Európa.

3 BEKE 1994b. 148.

4 BEKE 1994c; BEKE 1985 és BEKE 1994a. 240–248; BEKE 1994b. 148.

5 BEKE 1994b; BEKE 1977a és BEKE 1994a. 139–146; BEKE 1980 és BEKE

1994a. 39–48.

6 BEKE 1994b. 148, és két oldallal később apró betűvel: „Május 21-én hívta fel egy barátom a figyelmemet Arthur Koestler *The Mysterious Power of Chance* című cikkére [...], [...] könyvét, a *The Roots of Coincidence*-t elolvastam.” Uo. 150.

7 Lovász 2000; Bódis 2022.

8 Az utolsó huszonkét év fizikai Nobel-díjasait tekintve jellemzően (50%-ban) a szubatomi részecskeutalásokat értékelik manapság a legmagasabbra. Ld. a két legutóbbit: URL <https://ng.24.hu/>

korszak tudományosságát (tudományos ismeretterjesztését) Erdély munkásságán keresztül Hornyik Sándor feldolgozta.⁹

A matematika nem ismeri a véletlent,¹⁰ mégis sztochasztikus és kaotikus fizikai folyamatok kiszámításától kezdve társadalmi mozgások előrejelzéséig sok mindenhez szolgáltat apparátust. Ellenben a modern fizika – amely voltaképpen filozófiánk egyik pillére, és (itt nem részletezhető bonyolult áttételeken keresztül) mai életünk egyik meghatározója – a véletlennel dolgozik: egy elemi részecske „viselkedését” nem tudja meghatározni,¹¹ de tud velük operálni. „[...] az atomok nem *dolgoz*. Az atomok héjait alkotó elektronok többé nem a klasszikus fizikai értelemben vett tárgyak, amelyek helyzete, sebessége, energiája vagy mérete egyértelműen meghatározható. Ha az atomok szintjére ereszkedünk, időben és térben valóságos világunk megszűnik létezni, és az elméleti fizika matematikai szimbólumai már nem tényeket, csak valószínűségeket jelentenek.”¹² Nehéz elfogadni, hogy ok-okozati törvényszerűségek helyett csak valószínűségek vannak. Ekkor viszont véletlenek sincsenek... Az mégis igen érdekes, hogy épp a 19. században, a pozitivisták tudomány és determinisztikus törvényszerűségek megállapításának aranykorában alkotta meg Charles Darwin az evolúciónak azt az elméletét, amely szerint az élőlények evolúciójában az alkalmazkodás, a természetes szelekció, a létért való küzdelem mellett épp a *véletlen* (mutáció) játssza a főszerepet. Beke a tudomásom szerint lényegében ma is elfogadott elmélet hetvenes évekbeli egyik szószólóját, a Nobel-díjas genetikus, Jacques Monod-t említette.¹³

A valószínűségszámítást és a statisztikát azonban nemcsak az időjárás-előrejelzésben, az atommaghasadás, a földrengés és a csillagködök kutatásában használják, hanem az emberi viselkedés kiszámítására is. Közismert népesedéspolitikai, szociológiai, közgazdaságtani stb. alkalmazása, sőt használják politikai választások előrejelzésére is. Vásárlási, webböngészési és telefonálási szokásainkat – legalábbis ami számszerűsíthető belőle – a „Big Brother” (Data) már jól ismer(het)i; a Föld különböző diktatúráiban, illetve demokráciáiban

eltérő intenzitással és alapossággal használják ki. Nagy valószínűséggel (80–95%) kiszámíthatják, telefonunkkal mikor merre járunk.¹⁴

Beke tanulmányában és *Véletlennapló*iban a véletlenek közül a koincideneciáknak szenteli figyelmét, erre a szintre – hihetnénk – valószínűleg nem ér el a valószínűségszámítás. *Koincideneciák és egyéb kis valószínűségű események* című tanulmányában Laczkovich Miklós azonban a valószínűségszámítás eszközeivel mintha kiábrándítana bennünket: Luiz W. Alvarez példáját ismertetve bebizonyítja, hogy egy koincidencia, amelynek valószínűsége az egyén életére vetítve 3×10^{-5} , „valójában” nem ritka: „Igen ám, de az Egyesült Államokban kb. 10^8 felnőtt él. Ha mindegyikükkel 3×10^{-5} valószínűséggel következik be egy esemény egy év alatt, akkor ez azt jelenti, hogy csak az Egyesült Államokban évente kb. 3000 ilyen esemény kell, hogy bekövetkezzen; azaz átlagban *naponta* 10” – érvel.¹⁵ Ez minden bizonnyal így van, és az is, hogy ami számunkra életbevágó koincidencia lehet, az másokat untat.

De vajon ez a lényeges a művészek, filozófusok és a művészettörténész számára? Mintha a valószínűségszámítás képességeit túlértékelnék, amikor olyasmit akarnak megragadni, amit – egyelőre – nem lehet. X és Y talán nem véletlenül találkozott (nagy volt az esélye), arról azonban hallgatnak a nagy számok, hogy az a váratlannak érzett találkozás végzetes volt-e, vagy nem. Megjósolható ugyan, mikor telefonálunk, e-mailezünk, és mikor hova megyünk, de azt, hogy ott akkor elragadtattak vagyunk-e, vagy sem; mit érzünk, gondolunk, mondunk, írunk; vagy mi célból teszünk ezt vagy azt, és az esetleg mire vezet, az nem.

Úgy tűnik tehát, mintha a véletlennek egy másik fogalmával dolgoznánk, ahol nem elég a valószínűségek skálája. Mintha a hétköznapiak és a művészet, az ember, a pszichéje és a sorsa (szerencséje és balszerencséje) más megközelítést igényelne. Bekét is a véletlen misztikus oldala érdekelte (bár nem nevezte így), még ha olykor némi tudományos protokollt is követett: szisztematikusság, rendszerezés, hivatkozás. *Véletlennapló*jában 1973-ban a koincideneciákat „szépség” szerint pontozta: „abszolút szép véletlen” 100 pont. Pontszámait a vélet-

tudomany/2023/10/03/fizikai-nobel-dij-2023/ (letöltve 2024. 02. 05.); URL <https://ng.z4.hu/tudomany/2022/10/05/harom-tudos-kapta-a-2022-es-fizikai-nobel-dijat/> (letöltve 2024. 02. 05.).

9 HORNYIK 2008, különösen: 103–133.

10 LAMPÉ 2019: 136.

11 Ld. a Heisenberg-féle határozatlansági elvet, miszerint egy elektron helyzetét és lendületét egyszerre nem lehet pontosan

meghatározni.

12 Werner Heisenberg: *A rész és az egész* (1969). Idézi: KOESTLER 2002: 326.

13 MONOD 1970. Egykori magyarul olvasható recenziói: MARE 1971; VEKERDI 1973.

14 BARABÁSI 2016.

15 LACZKOVICH 1998: 7.

lenség mértéke, a szerencsés kimenetel és a bizonyíthatóság alakítja szellemesen.¹⁶ Laczkovich is alkotott értékskálát, amelyet a „figyelemre méltóság” alapján rendelt a valószínűséghez: „Megállapodhatnánk, hogy egy eseményt »különösnek« nevezünk, ha a valószínűsége kb. $1/1000=10^{-3}$, »meglepőnek«, ha a valószínűsége 10^{-4} , »rendkívül meglepőnek«, ha 10^{-5} , »hihetetlennek«, ha 10^{-6} , és »lehetetlennek, csodával határosnak«, ha a valószínűsége 10^{-7} .” „Annak a valószínűsége, hogy találalatunk van az ötös lottón, $1/43949268 \approx 2,2 \cdot 10^{-8}$ – teszi hozzá.¹⁷

Hamvas Béla *Karnevál* című regényében egy lendüllett figurázza ki a tudomány 20. századra jellemző vallásos tisztelőt és a Heisenberg-féle határozatlansági elv vulgarizálását, amikor a gyilkossági nyomozást végző Tóbiás felügyelő előadja „filozófiáját”: „Minél nagyobb valamely állításban a valószínűtlenségi mozzanat, a dolog számukra annál hihetőbb, és minél kisebb, annál hihetlenebb. [...] Szóval minél valószínűtlenebb valami, számunkra annál hihetőbb, minél valószínűbb, annál hihetlenebb. Ez, kérem, a mi életünk és gondolkodásunk alaptörvénye. Egymásnak csak azt hisszük el, amiben a valószínűtlenségnek legalább árnyalatát fel tudjuk fedezni [...] Ez az emberi gondolkodás alaptörvénye. A logikai axiomatika legelső pontja. Számunkra csak az hihető el, amelyben a valószínűtlenségnek bármely kevés, de észrevehető mozzanata megnyilatkozik. Minél valószínűtlenebb valami, annál hihetőbb. A teljes valószínűtlenség az, amit mi valósnak nevezünk.”¹⁸

Akazualitás, szinkronicitás, szerialitás

Arthur Koestler Beke által említett, *The Roots of Coincidence* című könyvében egy egész fejezetet szentelt annak, hogy bizonyos koincidenciákat miként igyekeztek parapszichológiai módszerekkel magyarázni és igazolni.¹⁹ Mindazonáltal a „normális” pszichés jelenségek-

ben is érdekes a „véletlen”, illetve megfejtése, hiszen Freud óta nem a véletlennek tulajdonítunk olyan lelki jelenségeket, mint az elszólás, hibázás, tévedés, felejtés, tárgyak elejtése, megbotlás stb., nem is beszélve az álmokról, amiről Beke is szót ejt. Beke Jung és Pauli említésével, akik „megállapítják, hogy az általunk ismert oksági törvényszerűségek mellett (vagy velük összefüggésben) egyenrangú akauzális összefüggések is léteznek”,²⁰ ismét csak Koestler könyvéhez vezetett, aki a „Szerialitás és szinkronicitás” című fejezetében ugyan nem sok hitelt adott Jung és Pauli misztikus elméletének, mégis ismertette: „Jung tanulmányának sarokpontja a »szinkronicitás«, amelyet két jelentőségteljes, de okozati összefüggés nélküli esemény szimultán jelentkezéseként, illetve két vagy több, okozati összefüggés nélküli, de azonos vagy hasonló jelentésű esemény egybeeséseként definiál, hozzátéve, hogy ez az azonos vagy hasonló jelentés a magyarázatban az okozatisággal egyenértékű. Ez csaknem szó szerinti megismétlése Kammerer szerialitásdefiníciójának: azonos vagy hasonló események időbeni vagy térbeli megismétlődése – olyan eseményeké, amelyek – amennyire ebben bizonyosak lehetünk – nem azonos kiváltó okok érvényesülésének következményei.”²¹

Bár Beke az akauzális összefüggések (véletlenek) közt kevésbé a szinkronicitásnak, mint inkább a ko-incidenciáknak tulajdonított fontos szerepet, „el kell választanom az esetlegest, az akcidenziát a ko-incidenziától – számomra az utóbbi az érdekes”²² – jelentette ki, ugyanakkor a szerialis művészetekkel a véletlenektől függetlenül is foglalkozott.²³ A *Véletlen mint művészet* című esszéjében a véletlenek alábbi típusait különböztette meg: „találkozások, elveszett tárgyak megtalálása, véletlen telefonkapcsolások, megmenekülések, váratlan problémamegoldások, olvasmányélmény és valóság egybeesése, véletlenláncolatok stb.”²⁴ Ezt kiegészítik a *Véletlennapló* „Elméleti alapvetések” című fejezetében található következő típusok: váratlan nyereségek, különös térbeli-időbeli egyezések, emberi sorsok jobbra fordulása.²⁵

16 BEKE 1994C. 33.

17 LACZKOVICH 1998. 6.

18 HAMVAS 1985. I. 222.

19 KOESTLER 2002. 277–324. (Angolul: KOESTLER 1972 – Beke 1976 előtt még csak így olvashatta.) A telepátia, pszichokinézis, távolbalátás, Poltergeist-folklor kérdéseivel foglalkozik. Újabbban: LAIK 2019.

20 BEKE 1994b. 148.

21 KOESTLER 2002. 382. Koestler egyébként Pauli fizikusi teljesítményét nagyra értékeli. Uo. 339.

22 BEKE 1994b. 148.

23 BEKE 1980 és BEKE 1994a. 39–48; BEKE 1977b. Ez a fajta érdeklődés inkább a strukturalizmus és szemiotika – Bekének is köszönhető – hetvenes évekbeli magyarországi virágzásával függ össze. Ld. pl. BEKE 1981, újraközölve: BEKE 1994a. 77–84. Itt egyébként megismétli a *Véletlen mint művészet*ben elbeszélt koncidenciaélményét. Vö. BEKE 1981. 371 (BEKE 1994a. 77) és BEKE 1994b. 150.

24 BEKE 1994b. 149.

25 BEKE 1994C. 32.

Művészet, véletlen, kreativitás

„Agyunk titkos zónáiból
szerezzük a hangokat és képeket.”
(Kontroll Csoport)

Ha a mikro- és a makrovilágban, az elemi részecské-
től az élő szervezetig és az embertömegtől a csillag-
ködökig egyaránt a véletlen (valószínűség) uralkodik
is, vajon hogyan van ez az emberrel? A tudatosság és
ösztönösség közötti széles skálán (érzelmek, vágyak,
indulatok) mozgó ember életében vajon miféle véletlen
játsszik szerepet? Míg a „káoszban” létrehoztunk egy tör-
vényekkel, infrastruktúrákkal, szabályokkal és rutinokkal
kikövezett kisebb világot, szeretjük azt gondolni, hogy
cselekvéseinket tudatos akarataink vezérli. Akarataink
és tudatunk éppúgy szembeszáll tudattalan készteté-
seinkkel, mint a véletlennel. Alkotóként (művészként,
tudósként és köznapitúlélőként) azonban pusztán
szándékokkal, ismeretekkel és készségekkel nem sok-
ra megyünk. A kreatív folyamat során kiismerhetetlen
erők sietnek segítségünkre: megérzés, intuíció, isteni
sugallat – vagy egyszerűen csak két ellentétes gondo-
latrendszer véletlenszerű összeakadása?²⁶ Általánosan
elfogadott, hogy a kreativitásban fontos szerepet ját-
szik a véletlen – amikor a fentiekén túl váratlan, furcsa,
nem odaillő tárgyak, események, jelenségek, gondolatok
stb. kerülnek az alkotó látószögébe. Ez új megfigyelésre
serkentheti az alkotót, kizökkentheti gondolkodását
a szokványos kerékvágásból, eltérítheti rutinjától. Ily
módon a kreativitás fejleszthető váratlan történések
előidézésével – generált véletlennel –, a tanításban
szokatlan feladatokkal. A kreativitás ezen, hetvenes
évekbeli elméletén alapult Erdély Miklós pedagógiája
is. A véletlen kreativitást felszabadító hatása abban áll-
hat, hogy az alkotót eltéríti a hétköznapi megszokástól,
szabályozástól, unalmas ismétlődésektől; különleges,
meglepő újdonsága ezektől megszabadulást ígér. A vé-
letlen így a determinációk előli szökéspontnak tűnik a
szabadság felé. Másfelől, amikor úgy látszik, mintha vé-
letlenül álltak volna össze a dolgok, véletlenül vezettek
sikerhez az erőfeszítések, akkor a létrehozás akarása, az
alkotó ismeretei, tudása, rutinja stb. már készen álltak.²⁷

Beke a *Véletlen mint művészet* című esszéjében tizen-
három művészt említett, némelyiküket műveivel együtt
(Major János, Francis Picabia, Herman de Vries, Marcel
Duchamp rulettmódszere, Tristan Tzara versei), néme-
lyiküket művei rövid leírásával, ilyenek Ladislav Novak
„alkimázai”, Daniel Spoerri *eat art* munkái, Erdély Miklós
„önösszeszerelő költeményei”, John Cage anekdotái, Hil-
mar és Renate Liptow alterego-vizsgálata (1975), Jean
Le Gac *story art* munkája, Adriano Altamira *Coinzidenze*
című és Douglas Huebler 1977-es *Variable Piece Nr. 104*
című projektje. Mindazonáltal nem elemzi részletesen
a műveket. Továbbá egyik mottójában még két művész
esetét idézi: „[Apollinaire 1916.] március 17-én délután
négy órakor Berry-au-Bac közelében, egy erdőben, a
Bois des Buttes-ben ázott lövészárokból ül, a *Mercur*
de France legújabb számát olvassa, amikor egy gránát-
szilánk átfúrja sisakját és koponyáját. Évekkel előbb
De Chirico lefestette, *Ember-céltábla* címmel, a képet
neki is adta; a szem fölött megjelölt egy pontot – ép-
pen ott találja el Apollinaire-t a lövedék. (Réz Pál: *Apol-
linaire világa*. Budapest, 1974. 254. 1.)”²⁸ Továbbá olyan
művészi stílusokra, irányzatokra, illetve módszerekre
utalt, amelyekben a véletlennel kitüntetett szerepe
van: szürrealista automatizmus, tasizmus, narratív
vagy spekulatív-dokumentatív művészeti irányzatok,
dolgozás a *Si Kinggel*.²⁹

Beke magukat a koincidenciákat – amelyeket szorgo-
san gyűjtött³⁰ – művekként gondolta el, mivel struktú-
rájuk „analóg a műalkotásával”. Azon belül is *ready made*-
ként, mivel a valóban megtörtént eseteket „Csak találni
lehet, konstruálni – legalábbis egyelőre – nem” – indokol-
ta.³¹ Iniciatív esszéjében tulajdonképpen összefoglalta
a különböző, véletlent felhasználó modern és kortárs
művészeti stratégiákat: a művészek általában valami-
lyen módon *felhasználják* a véletlent alkotásaikban, vagy
az alkotói folyamat során, céljuk a legtöbb esetben az,
„hogy az esetlegesség a racionalitással azonos rangra,
vagyis a műalkotás rangjára kerüljön”.³² Más esetben a
művészek projektjeikben *kutatják* a koincidenciát, mint
Hilmar és Renate Liptow, valamint Adriano Altamira.³³
Végül akad, mint Douglas Huebler, aki továbbmegy, és
„célja a koincidencia tudatos előidézése”.³⁴ Ezt nevezte
Beke „véletlencsapdának”, amelynek logikája hasonló,

26 KOESTLER 1998. 23. 85.

27 Uo. 123.

28 BEKE 1994b. 147.

29 Ld. JENSEN 2009.

30 Mások *véletlenül* felfedezett gyűjtését is említésre méltónak ítélte,
így John Cage-ét és Koestlerét, akinek *The Mysterious Power of*

Chance című cikke is ilyen gyűjtemény. BEKE 1994b. 149–150.

31 Uo. 149.

32 Uo. 148. Beke művészetfelfogásában tehát a racionalitás a művészet
szükséges része. Véletlen egyfelől – ráció másfelől.

33 Uo. 149.

34 Uo. 150.

csak épp ellentétes irányú a szerencsejátékok „biztos szisztémáinak” kiszámításával. Míg ez utóbbi „a véletlen mozzanatok ki akarja küszöbölni, addig a véletlencsapda éppen ezeket szeretné érvényre juttatni”.³⁵ Szerinte tehát a véletlen *megfigyelhető és használható*, ugyanolyan természetességgel, mint ahogy egy álmot átélünk: magától értetődőnek tartjuk az álombeli események kapcsolódását, holott tudjuk, hogy ez a kapcsolat nem logikai természetű.³⁶ Mindazonáltal Beke humorát nem lehet nem észrevenni: „A véletlenstratégia létjogosultságára nincs tudományos bizonyíték [vö. a szubatomi részecskék helyzete és sebessége egyszerre nem meghatározható]. Használhatóságára azonban tudok példát mondani.”³⁷

A szóban forgó esszében azonban Beke László kedvenc művészeinek³⁸ is csupán egy-egy munkájára utalt (Duchamp, Erdély), így néhány alkotásukkal a sort kiegészítem.³⁹

Erdély Miklós „véletlenszerűen egymás mellé kerülő tárgyakat »önösszeszerelő költemény«-ként interpretál”.⁴⁰ Beke László ezzel a mondattal utalt Erdély A költszet mint ön-összeszerelő rendszer című 1973-as szövegére és „installációjára” (1. kép).⁴¹

Tárgyak, szövegek stb. akár a molekulák az „őslevesben” szabad (véletlenszerű) mozgásuk közepette megkeresik a maguk költői értelemben vett „geometriai helyüket”.

Az emberre hárul a feladat, hogy egyfelől a létrejött költőiséget észrevegye, másfelől fogalmi készletét hozzáadva, belevetítve az amúgyis létrejövő formai-érzéki szépségeket (kavics, táj stb.) költőivé alakítsa.

Ha szobád elég rendetlen, [...] észre kell venned, hogy bizonyos helyeken költői csomópontok jönnek létre, kifejező összefüggések szerveződnek anélkül, hogy ehhez tudatosan hozzájárulnál. [...] A kiállítási teremben ezek a „stószok” könnyebben bevallják költői rendszerüket, mint környezetükbe ágyazva,



1. Erdély Miklós: A költszet mint ön-összeszerelő rendszer és Egyre több fényt a macésznak, 1973. Installáció Balatonbogláron. Fotó © Maurer Dóra / Erdély Miklós örökösei

*és gyakran intenzívebb, ugyanakkor finomabb tartalommal bírnak, mint a kifejezetten kiállítási célra készült konstrukciók.*⁴²

35 Uo.

36 Uo. 151. A szöveg első részével ellentétben itt Beke ugyan nem utal Jung-ra, a nagy álomfejtőre, mégis a cikk egésze és a korábbi hivatkozás épp a jungi álomfejtést invokálja.

37 Uo. 149.

38 Az 1994-es tanulmánygyűjteményben Joseph Beuys tizenöt, Duchamp harminckilenc, Erdély tizenhat, Szentjóbý Tamás tizenhét helyen szerepel, Beke László *Médium/Elmélet* című kötetében (Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997) rajtuk kívül hasonló számú említéssel van jelen még Bódy Gábor (huszonöt), Hajas Tibor (tizenhat) és Maurer Dóra (huszonhárom).

39 Elemzést én sem végzek, mert kitűnő elemzések állnak már rendelkezésre.

40 BEKE 1994b. 148.

41 URL https://artpool.hu/Erdely/mutargy/A_koltszet.html (letöltve 2024. 02. 05.). Balatonbogláron 1973. augusztus 19. és 25. között ki volt állítva a *Szövegek/Texts* című, Maurer Dóra és Tóth Gábor rendezte kiállításon. Ld. *Törvénytelen avantgárd* 2003. 178. Az installációról készült fotóért köszönet az Erdély Miklós Alapítványnak és Szőke Annamáriának.

42 URL <https://artpool.hu/Erdely/koltszet.html> (letöltve 2024. 02. 05.).

Erdély ezzel műleírást is nyújt, és a Beke-féle implicit stratégiák közül a véletlent úgy használja, hogy közben gondolkodik róla, míg *A véletlen története*⁴³ és a *Törvény-Véletlen-Möbiusz – Törvényszerűségek* című munkákban⁴⁴ „csupán” kutatja a véletlent:

1. A törvény, mivel szívesen olyan, amilyen, ezért ismétlődik, így magát is megszünteti.
2. Ami van, törvényszerűen olyan, amilyen.
3. A törvény véletlenül olyan, amilyen.
4. A véletlenszerű szívesen olyan, amilyen.
5. Ami törvényszerűen olyan, amilyen, nem szívesen olyan (amilyen):
6. Megváltozik.
7. Tehát: Csak a törvény szívesen olyan, amilyen.
8. A törvény azonos körülmények között ugyanazt az eseményt kényszeríti ki.
9. Ismétlődő esemény nem esemény.
10. Ami van, azt a törvény ismétlődése kényszeríti, ami által megszünteti.
11. Ezért ami van, véletlenül olyan, amilyen.
12. Ezért szívesen olyan, amilyen.
13. Ha a törvény törvényszerűen olyan, amilyen,
14. Akkor a törvény nem szívesen olyan, amilyen:
15. Megváltozik.⁴⁵

A szövegben valóban Möbiusz-szalagot alkotnak a törvény és a véletlen fogalmából létrehozott mondatok, miközben a mellé rendelt képek asszociációs bázisa bonnyolítja, értelmezi a szöveget – és vice versa.

Erdély a *Koestler: A véletlen gyökerei* című festményén ugyancsak használja a véletlent (2. kép).⁴⁶ Kőhalmi Péter idézi Sarkadi Bori és Gazsi Zoltán 1984-ben Erdély Miklóssal készített riportját, melyben Erdély Miklós alkotói módszeréről és a véletlen szerepéről beszélt:

Ez a kép, A véletlen gyökerei című kép, amin Schoenhauer, meg a Koestler, meg a Thomas Mann, meg ezek vannak ráfirkálva, ez a gondolkodást akarja tulajdonképpen ábrázolni. [...] Hirtelen valami a másikhöz passzol. Véletlenül, és akkor az ember fölismeri ezáltal, hogy ezek talán összefüggésben vannak. Valami struk-

turális, formai megfelelés van a gondolatok között, vagy affinitás, aminek a feltárása, tudatosítása, észrevételezése tulajdonképpen a gondolkodás folyamata. [...] Egy üres vászon az egy abszolút tiszta gondolat. Az egy valami hosszú folyamatnak a tökéletesen kioltott megoldásaként fogható fel. Valószínűleg, amikor az ember ránéz egy üres fehér felületre, akkor ezt valahogy így is éli át. Úgyhogy rendszerint egy hibával kezdődik ez a folyamat. Ezt a képet úgy indítottam, hogy tudatosan megsértettem a fehér vászonnak a nyugalmi felületét, tehát egy hibát vittem bele, mégpedig úgy, hogy egy világító szpré – ami kifogyott és pótolhatatlan – megpróbáltam, hogy vajon van-e még a tubusban valami – megnyomtam a vászon előtt a szpré-gombot, és valami kevés jött ki belőle. Ez a világító piros látható a képen. Ez nagyon könnyen hatott úgy, mint egy seb a fehér képen, és ezt a sebet kezdtem értelmezni.⁴⁷

Noha Erdély mintha a filmben a véletlen kiküszöbölésére törekedne,⁴⁸ a *Kreativitási gyakorlatokban* egyenesen csapdába csalja a véletlent:

Az Aktív-passzív gyakorlatokkal pedig előkerülhetett a véletlen mint az alkotói szándék mechanikus véghezvitele, a tervezés és megvalósítás rutinja alól kibúvó kont拉斯zt: az a váratlan bukkanó, ahol a racionális szándék, ha felfigyel rá, ha nem, bukfcenet hányini kényszerül. Egyfelől. Másfelől pedig, ahogy a zen mondja, a véletlen-nel megnyílhat annak a lehetősége, hogy önmagukban megnyilvánuljanak a dolgok: a véletlen ellenmozgás, ahol az én háttérbe sodródó feloldódásával, az én és a világ szembenállásának megszűnésével feltáruhatnak önmagukban a körülmények.

A véletlen már az első Aktív-passzív gyakorlatok során, a mozdulatisméltéles feladatokban felbukkant: „Álljunk körbe mozdulatlanul. Mindenki utánozza bal szomszédja mozdulatát. (Abszurd feladat, melynél egy véletlen mozdulat indítja be a folyamatot, s ez a »körkapcsolás« folytán felerősödik.)” Ahogy a véletlen a mozdulatisméltést a rajzolással egybekötő Láncraajz gyakorlaton is nélkülözhetetlen: „[M]indenki rajzol-

43 ERDÉLY 1991b. 97.

44 1975. vegyestechnika, papír, 15 × 30 × 25 cm. Virág Judit Galéria, 10. *Háború utáni és kortárs művek aukciója* (2022. november) URL https://viragjuditgaleria.hu/hu/termek/torveny-veletlen-mobiusz-torvenyszerusegek-1975-109783/?list_page=artist&artist_id=73209&auction_id=100291 (letöltve 2024. 02. 05.).

45 ERDÉLY 1991. 96.

46 A fotóért köszönet az Erdély Miklós Alapítványnak és Szőke

Annamáriának.

47 KŐHALMI 2022. 175–176. Kőhalmi Péter leírata.

48 „[...] még a véletlenszerű, konnotatív jelentések összességét is át kell látni, lehetőleg mindent bele kell gyúrnia a szerzőnek a filmjébe, tökéletesen uralnia kell azt. [...] A véletlen itt összességében egy átlátható, kézben tartható, kételyeknek semmiképp sem kitett filmnyelvet, montázst beszélő rendező oldaláról határozódik meg.” KŐHALMI 2007.



2. Erdély Miklós: *Koestler: A véletlen gyökerei*, 1984
Vászon, olaj, kréta, grafit, bitumen, spray, zománc-spray, vegyes technika, 145 × 195 cm
Erdély-hagyaték
Fotó © Lugosi Lugo László / Erdély Miklós örökösei

*ja azt, amit a szomszédja, így senki sem kezdheti el a munkát, csak véletlenek révén indulhat meg valami másolási tevékenység, ami aztán exponenciálisan fokozódik.*⁴⁹

Marcel Duchamp *Trois stoppages étalonjával* – Beke terminológiájában – *csapdát állított* a véletlennek. „Ha egy méter hosszú, vízszintesen elhelyezkedő cérnaszál egy méter magasból vízszintes felületre esik, és meggömbül, új hossz mérték jön létre”⁵⁰ – írta Duchamp, aki ezt az alkotását tartotta legfontosabb művének: „Számomra ez az első tett, amely megszabadított a múlttól.” „[...] a Stoppázs-étalonok – a konzervált véletlenem”,⁵¹ ami pedig „az abszolútumra irányzott lövés, amely [...] megjeleníti és előrevetíti magát az abszolútumot”.⁵² Jindřich Chalupecký értelmezésében „a mű rendszer és véletlen szembeállítás; a rendszer a véletlen feltétele, amelyet meg kell őrizni, hogy a véletlennek legyen hol előfordulnia. A műalkotás nem csupán a véletlen manifesztációja, jól elrendezett világunkban, és nem is teszi azt kaotikussá. Ott jön létre, ahol a rendszer megnyílik előtte, és a véletlen új rendszert alkot”.⁵³ Ez a gondolat egybeesik Erdély Miklós *Törvény-Véletlen-Möbius* című írásával. Majd így folytatja Chalupecký: „A szerző helyet kell, hogy készítsen [a véletlen] számára; meg kell választania a rendszert, amelyben a véletlen képes lesz működni.”⁵⁴ És ezt is érdemes összevetnünk Erdély Marly-téziséivel.⁵⁵

- ● ● A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó „megérti”.
- ● ● ● A befogadó ilyenkor azt mondja: „szép”, ami szintén üres kijelentés.
- ● ● ● ● Ilyenkor megjelenik a szabadság érzete, ami semmi más, mint üresség, lyuk a „felismert szükségszerűség” láncolatában: hely.
- ● ● ● ● ● Hely: a még-még-nem-valósult számára.

Duchamp „véletlen konzervjei» [végső soron] megszentelt helyek, annak a csodának tanúi, amikor a minden predesztináltban meglevő ürbe behatolt a véletlen, az előre nem látható, a szabadság”.⁵⁶ Ami pedig még a vallásokat illeti, a buddhizmus szerint nincs véletlen, a Krisna-hívők úgy tudják, minden előző életünkben véghez vitt cselekvéseink következménye, a muszlimok az elrendelésben hisznek, a katolicizmusban a gondviselés és végzet igazgat bennünket, a zsidók pedig azt állítják, Isten befejezte művét, átadta az embernek a döntést.⁵⁷ A véletlen talán bámulatos tudatlanságunkban rejlik; a megmagyarázhatatlant és megismerhetetlent a valószínűséggel racionalizáljuk, vagy épp misztikummal ruházzuk fel, és a végzet vagy determinációk elől ködös tájakban keresünk menedéket, a hegytetőről ködtenger felett tekintünk a mélységekbe, mint Caspar David Friedrich *Vándora*, ahogyan nem lehet véletlen, hogy Beke László is éppen ezt a képet választotta a német romantika festészetéhez a *Műalkotások elemzése* című tankönyvébe.

49 KÓHALMI 2022. 170. A feladatok a *Kreativitási gyakorlatok* 2008. 78, 93–98, 115, 119. oldaláról származnak.

50 Duchamp jegyzeteiből idézi CHALUPECKÝ 2002. 114.

51 Idézi: CHALUPECKÝ 2002. 116. Beke ismerte Chalupeckýt: BEKE 2002. 251. A könyv 1982-ben tizenegy számozott példányban jelent meg, 1990-es kiadását a szerző már nem érte meg. PEČINKOVÁ 2002. 247.

52 Idézi: CHALUPECKÝ 2002. 113; PAZ 1990. 64.

53 CHALUPECKÝ 2002. 116.

54 Uo. 115.

55 ERDÉLY 1991a. 128.

56 CHALUPECKÝ 2002. 117. Duchamp étalonja kapcsán okkal merül fel Szentjóbý Tamás *Új mértékegység* (1965) című munkája, ám az *Új mértékegység* Duchamp-mal szemben megkérdőjelezi a mértékegység mint olyan hitelességét. KÜRTI 2016.

57 Ahogy a hittudósok itt fogalmaztak: CSER et al. 2014.

Rövidítések

BARABÁSI 2016

BARABÁSI Albert László: *Villanások. A jövő kiszámítható* [2010]. Ford. KEPES János. Budapest, Libri Kiadó, 2016.

BEKE 1977a

BEKE László: A véletlen egybeesések komikuma – a képzőművészet határterületén. In: *A komikum és a humor megjelenésének formái a folklórban. Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához*, I. Szerk. ISTVÁNOVITS Márton–KRIZA Ildikó. Budapest, MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1977. 55–60.

BEKE 1977b

BEKE László: Szerialitás a képzőművészetben. In: *Művészet évkönyv '76*. Főszerk. RIDEG Gábor. Budapest, Corvina Kiadó, 1977. 33–35.

BEKE 1980

BEKE László: Ismétlődés és ismétlés a művészetben. In: *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. HORVÁTH Iván–VERES András. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 160–176.

BEKE 1981

BEKE László: A szemiotika és az avantgarde művészet. In: *Kultúra és szemiotika. Tanulmánygyűjtemény*. Szerk. GRÁFIK Imre–VOIGT Vilmos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. 371–376.

BEKE 1985

BEKE László: Részletek a véletlennaplóból. In: *Makói grafikai művésztelep 1848–1985*. Kiállítási katalógus. Szerk. Kocsis Imre. Makó, József Attila Művelődési Központ, 1985. o. n.

BEKE 1994a

BEKE László: *Művészet/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1994. 147–151.

BEKE 1994b

BEKE László: Véletlen mint művészet [1976]. In: BEKE 1994a. 147–151.

BEKE 1994c

BEKE László: Véletlennapló [1973]. In: BEKE 1994a. 31–38.

BEKE 1997

BEKE László: *Médium/elmélet*. Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997.

BEKE 2002

BEKE László: Utószó a magyar kiadáshoz. Duchamp Remade. In: CHALUPECKÝ 2002. 251–253.

BÓDIS 2022

BÓDIS Tamás: „A véletlen olyan, mint a vallás: vagy hiszünk benne, vagy nem” – Mérő Lászlóval beszélgettünk. *Hamu*

és Gyémánt, 2022. 09. 23. URL <https://hamuesgyemant.hu/kultura/mero-laszlo-interju-veletlen-eloadas> (letöltve 2024. 02. 05.)

CHALUPECKÝ 2002

Jindřich CHALUPECKÝ: *A művész sorsa. Duchamp-meditációk*. Ford. BEKE Márton. Budapest, Balassi Kiadó, 2002.

CSER et al. 2014

CSER Zoltán et al.: Isten ott van egy eltévedt golyóban is? *Isten tudja*. 24.hu, 2014. január 24. URL <https://istentudja.24.hu/2014/01/24/isten-ott-van-egy-eltevedt-golyoban-is/>. (letöltve 2024. 02. 05.).

ERDÉLY 1991a

ERDÉLY Miklós: Marly tézisek. In: Uő: *Művészeti írások*. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 125–128.

ERDÉLY 1991b

ERDÉLY Miklós: *Második kötet*. Szerk. BEKE László et al. Párizs–Bécs–Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 1991.

HAMVAS 1985

HAMVAS Béla: *Karnevál* [1948–1950]. Budapest, Magvető Kiadó, 1985.

HORNVIK 2008

HORNVIK Sándor: *Avantgárd tudomány? A modern természet-tudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008.

JENSEN 2009

Marc G. JENSEN: John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the „I Ching”. *The Musical Times*, 150. 2009. no. 1907. 97–102.

KOESTLER 1972

Arthur KOESTLER: *The Roots of Coincidence*. London, Hutchinson & Co. 1972.

KOESTLER 1998

Arthur KOESTLER: *A teremtés* [1964]. Ford. MAKOVECZ Benjamin. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998.

KOESTLER 2002

Arthur KOESTLER: A vak véletlen gyökerei [1972]. Ford. MAKOVECZ Benjamin. In: Arthur KOESTLER: *A dajkabéka esete. A vak véletlen gyökerei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2002. 271–463.

KÖHALMI 2007

KÖHALMI Péter: Erdély Miklós filmesztétikája montázsának tört tükrében – avagy dialektikus zárójelek. *Apertúra*, 2007. ősz. URL <https://www.apertura.hu/2007/osz/kohalmi-2/> (letöltve 2024. 02. 05.).

KÖHALMI 2022

KÖHALMI Péter: *Erdély*. Budapest, Seleris Project, 2022.

Kreativitási gyakorlatok 2008

Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO – Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986. Összeállította HORNYIK Sándor–SZŐKE Annamária. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat Kiadó–2B Alapítvány–Erdély Miklós Alapítvány, 2008.

KÜRTI 2016

KÜRTI Emese: A szocialista realizmus gyöngyszemei. Posztfluxus jelenségek Magyarországon. *Exindex*, 2016. május 25. URL https://exindex.hu/flex/a-szocialista-realizmus-gyongyszemei/#_ftn39b (letöltve 2024. 02. 05.).

LACZKOVICH 1998

LACZKOVICH Miklós: Koincidenciák és egyéb kis valószínűségű események. *Természet Világa*, 129. 1998. 9. sz. Pótfüzet. *Szkeptikus Lapok*, 2. sz. 6–9.

LAIK 2019

LAIK Eszter: Véletlen vagy parajelenség? Beszélgetés Vassy Zoltán fizikus-telepátia-kutatóval. In: *Alibi hat hónapra*, 22. *Véletlen*. Főszerk. Alexander BRODY. Budapest, Hamu és Gyémánt Kft., 2019. 94–99.

LAMPÉ 2019

LAMPÉ Ágnes: A véletlenben is van szabály. Beszélgetés Kato-na Gyulával. In: *Alibi hat hónapra*, 22. *Véletlen*. Főszerk.

Alexander BRODY. Budapest, Hamu és Gyémánt Kft., 2019. 136–140.

LOVÁSZ 2000

LOVÁSZ László: Véletlen és álvéletlen. *Természet Világa*, 131. 2000. II. különszám. 5–7.

MARE 1971

Călina MARE: Jacques Monod és a dialektika. *Korunk*, 30. 1971. 9. sz. 1345–1351.

MONOD 1970

Jacques MONOD: *Le Hasard et la Nécessité*. Paris, Seuil, 1970.

PAZ 1990

Octavio PAZ: *A meztelen jelenés (Marcel Duchamp)*. Ford. SOM-LYÓ György. Budapest, Helikon Kiadó, 1990.

PEČINKOVÁ 2002

Pavla PEČINKOVÁ: Utószó a cseh kiadáshoz. In: CHALUPECKÝ 2002. 239–249.

Törvénytelen avantgárd 2003

Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolna-műterme 1970–1973. Szerk. KLANICZAY Júlia–SASVÁRI Edit. Budapest, Artpool–Balassi Kiadó, 2003.

VEKERDI 1973

VEKERDI László: Jacques Monod: Véletlen és szükségszerűség. *TisztaTáj*, 27. 1973. 5. sz. 85–88.

WILDER 1929

Thornton WILDER: *Szent Lajos király hídjá [1927]*. Ford. KOSZ-TOLÁNYI Dezső. Budapest, Révai-kiadás, 1929.

Chance Trap

László Beke occupied himself greatly with the question of chance, and from 1972 he kept a *Diary of Chance*. I borrowed the phrase “chance trap” from his 1976 essay, and I began to follow it; I was concerned with what kind of concept of chance Beke was guided by in his dealings with chance, and more specifically with coincidences. To explore this, I turned primarily to the sources referenced in his writing entitled *Chance as Art*. I examined how the term chance was used in the 1970s in everyday life, in the natural sciences (physics, genetics), in the parasciences, in psychology, religion and art; in this period, cause-and-effect, rational, and acausal, mystic relationships were replaced with the numerically expressed world of probability. Ever since probability theory (and other mathematical methods) have been used for predicting almost

every process and happening of the material world at both macro and micro levels, there seems to be increasingly limited space governed by unpredictability, and yet it is this space that presents itself as being far more exciting and immediate, able to garner interest from the arts, religion and the humanities. I then proceeded to examine a few aspects of the interrelations between art, creativity and chance. Finally, from among the artists mentioned by László Beke, I posited as examples a few of their works, of the kind that could have occurred in Beke’s paper. In effect, I carried on his classification with regard to the ways in which the artists resorted to chance. They either simply used or utilised chance while making their works, or they actively looked for it, even going so far as to set their own chance traps.

TÁRGYSZAVAK

véletlen, valószínűség, koincidencia, véletlennapló, szükség-szerűség, Marcel Duchamp, Erdély Miklós, Arthur Koestler

KEYWORDS

chance, probability, coincidence, diary of chance, necessity, Marcel Duchamp, Miklós Erdély, Arthur Koestler

Új minőségek felé: a médiumelmélet tükörstádiuma és azon túl...

Bevezetés

Jelen írás egy személyes élmény felelevenítése köré szerveződő gondolatsor: hozzászólás a hetvenes évektől formálódó mediális gondolkodás egy tényezőjéhez, nevezetesen a képzőművészeti „időfaktor bevezetése”-hez. Az írás főszereplői Beke László mellett Gotthold Ephraim Lessing, Marshall McLuhan és kortárs médiatudósok. McLuhan médiaelméletének kritikája a szövegnek nem tárgya. Annál inkább szeretném a magyarországi McLuhan-recepció egy olyan részletét megvilágítani, amely az *új mediális gondolkodás* bontakozó diszkurzusában¹ mai szemmel izgalmasnak tűnik: a befogadói interaktivitás térhódításának próféciaja és a mindenütt jelen lévő fotóban az időbeliség rejtélye iránti figyelem.

A médiaelméletek kibontakozásának időszakában, a töredezett diszkurzusok hazai közegében Beke László a művészeti folyamatok megértéséhez a műalkotások elsőbbségét hirdette, a kortárs művészetelmélet hiányában támpontot a művészet képei jelentettek.² Ez nem magától értetődő. Míg az irodalomtudomány felől érkező Friedrich Kittler nyolcvanas években szárbá szökő médiumelmélete³ a lacani pszichoanalízis terminológiájának (a képeket a nyelv által megszelídítő látásmódnak) az elkötelezettje,⁴ addig Beke László *új mediális szemlélete*

a képkalkotó művészetek iránti elköteleződésből, a vizuálist a verbális rangján kezelő meggyőződésből ered. A képek értésének nem szűnő vágyában a diszciplináris nyitottság és a kutatás rangjára emelt, önreflexív alkotómunka azok az ideák, melyekkel a művészeti színtéren meghatározó Intermédia Tanszék létrehozásához is hozzájárult.⁵ „Egy fiatal francia pszichoanalitikus, mint hallom, megírta a tükör-stádiumot –, arról írt, amit húsz éve hirdetek, hogy »minden, ami van, lenni akar és tükröződni, és azáltal is válik valamivé, hogy tükröződik...«”.⁶ Füst Milán írta e sorokat naplójába, Beke László pedig 1980-ban a tükör művészeti szerepéről értekező írásának mottójául tette meg.⁷

E szövegen dolgozva csábítónak éreztem Gilles Deleuze Proust-olvasatát Beke László mediális szemléletére vonatkoztatni. Deleuze a jelek értésének tanulási folyamatként értelmezi *Az eltűnt idő nyomában*: a jelek három csoportján való áthaladás a legmagasabb szféra, a művészet felé vezet. A mindig később érkező értelem belátása – mint Erdély Miklós téziseiben: „Hogy mi a művészet, azt megállapítani nem, csak eldönteni lehet”⁸ –, az új minőségek kutatása és a diszciplináris átjárások ösztönzése,⁹ valamint a hetvenes évek kommunikációtudományi diszkurzusának gazdagítása olyan összetevők Beke László életművében, amelyek a deleuze-i Proust-asszociációt előhívják és maradásra

1 VÖ. SZIJÁRTÓ 2022. Szijártó Zsolt Beke László mediális szemléletét hazai és nemzetközi kontextusba helyezve, történeti ívét megrajzolva elemzi.

2 „Abból a meggyőződésből indulunk ki, hogy a »művészet« mindig konkrét, egyedi műalkotásokban objektíválódik.” BEKE 1997c. 102.

3 KITTLER 1985. Kittler diszkurzusok helyett az ún. „lejegyzőrendszerek” fogalmát vezeti be. KITTLER 1986. Recenziója magyarul: FÖLDÉNYI 1995.

4 KITTLER 2014. 114–118. Kittler szimbolikusfogalma Lacan terminológiájának közvetlen átvétele, erről és a kittleri teória eredőiről Sybille

Krämer ír a tiszteletteljes értelmezés hangján. KRÄMER 2014. 170.

5 Az Intermédia és az Interdiszciplináris Tanszék történetéhez: PETER-NÁK 2022.

6 FÜST 1976. 344.

7 BEKE 1980. 12.

8 ERDÉLY 1981.

9 „[...] a művészet és a társadalmi valóság határterületének kérdésében kizárólag új minőségek megjelenése hozhat változást – függetlenül attól, hogy ezek definiálhatók-e művészetként, vagy sem.” BEKE 1997a. 83.



1. Kiállításteriőr Barnaföldi Anna *Mindenképpen megtanulásra szánt szövegrészek* című installációjával (2015)
Időalap/Timebase, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós



2. Kiállításteriőr Maurer Dóra *Időmérés/Timing* című 16 mm-es kísérleti filmjével és a film képanalízisével (I–IV), 1978/1980
Időalap/Timebase, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós

bírnák. Az emlékkötet pedig, melybe e sorokat szánom, megengedi, hogy az argumentáló próza kereteiből az asszociatív emlékezet töredékeivel kilépjek...

„Nincs Logosz, csak hieroglifák vannak”

„Nincs Logosz, csak hieroglifák vannak. Gondolkodni tehát annyi, mint értelmezni, fordítani. A lényegek egyszerre jelentik a fordításra váró dolgot és magát a fordítást, a jelet és annak értelmét. A jelbe rejtőznek, hogy gondolkodásra kényszerítsenek bennünket, kibomlanak az értelemben, hogy szükségképpen elgondoljuk őket. Mindenütt hieroglifa, melynek kettős szimbólumát a találkozás véletlenjében és a gondolkodás szükségszerűségében találjuk meg, amely »váratlan és elkerülhetetlen«.”¹⁰

2006 tavaszán a Vadnai Galéria *Szín-tér-mozgás* című kiállítására,¹¹ amelyet a galéria művészettörténészeként rendeztem, Beke László művésznövendékek egy csoportjával érkezett. A galériához tartozó alkotók – Bak Imre, Fajó János, Harasztý István, Hetey Katalin és Konok Tamás – munkáiból rendezett tárlat bejárása után a fiatalok (magam is 2002-ben kezdtem a pályám a galéria

alkalmazottjaként) a *backstage*-re is kíváncsiak voltak. Az irodahelyiségben beszélgettünk, kérdeztek, és én „meséltem” leginkább a falakat beborító festményekről, a műterem-látogatásokkal és kiállításrendezésekkel formálódó, a könyvtárban szerzett bölcsésztanulmányoktól radikálisan eltérő tapasztalatok szerint. Olyan minőségek, a közvetlen képélményből előálló *időtartamok* (*tempus*)¹² jöttek szóba, amelyek a festés aktusa és a festészeti anyagkezelés jegyeinek egymásba fordíthatóságából keletkeznek. A festmény faktúrájából visszafejthető műveleti láncnál, az alkotói mozgulatsorok koreográfiájánál¹³ időztünk. Olyan érzéki jeleknél, amelyeket leginkább a műterem-látogatásokon tanulunk meg felismerni és olvasni (bár szavakba fordításuk mindig kihívás, és örökké kételyes), és amelyeket akkoriban a képélmény immanens részeként kezdtem látni: elkerülhetetlenül tanulóva a galéria köréhez tartozó radikális és absztrakt festők: Erdélyi Gábor, Gál András, Bullás József, Somody Péter, Hetey Katalin, Konok Tamás, Bak Imre, Wolsky András, Barabás Zsófi munkáiból. A hagyományosan állóképként, statikus tárgyként értelmezett festményt mint gesztusok és mozgulatformák őrzőjét *mozgóképként* láttam: az anyagot letapogató pillantásban és a felületen elidőző szemlélésben mozgásérzeteket keltő, a befogadói *képzeletet* mozgásba lendítő *időtérnek*, amely a festői műveleti

¹⁰ DELEUZE 2002. 100.

¹¹ *Szín-tér-mozgás*, Budapest, Vadnai Galéria, 2006. március 24. – április 30.

¹² „A *chronos*, ahogy az óra, a fizikai idő fogalmát jelöljük, a maga rögzült törvényeivel halad [...]. De a benyomások, élmények fel dolgozása, a *tempus*nak nevezett, emberileg átélt idő, ez a nagyhoz képest mikroszintű valóság előre láthatatlan.” BÍRÓ 2005. 20.

¹³ *Koreográfia*. Budapest, Vadnai Galéria, 2005. január 21. – március 5.

Bullás József, Gál András, Somody Péter és Stima Klára kiállítása. Stima Klára a három festő műtermében a képkészítés, a festés különféle műveleti láncait videófilmen örökítette meg, majd a többórás felvételekből az egyéni ritmusképleteket is érzékletesen bemutató rövidfilmeket készített. A három processzusfilm a kiállításra készült festmények mellett volt látható: a képkészítés és képpé válás megismételhetetlen folyamata jelen időbe került. *Play>*, Szabó Ádám és Vásárhelyi Zsolt kiállítása, Vadnai Galéria, 2005.

lánc visszafejtését is segíti (történetesen akkor is, ha a festő épp ezeknek a jegyeknek a kioltásában érdekelt). Új tapasztalatom alapján a tér- és időbeli művészetek felosztását *horribile dictu* hamisnak, szelídebben fogalmazva túlhaladottnak találtam. A Gotthold Ephraim Lessing *Laokoónjában*¹⁴ lefektetett alapelveit, miszerint a fizikai világ és a szubjektív univerzum közti szféra jelei, az irodalmi és a képzőművészeti alkotások a tér és az idő kategóriái szerint csoportosíthatók, vagyis a térbeli és időbeli műfajok között határvonalak húzhatók, csak Boris Groys és később W. J. T. Mitchell kritikáján keresztül tartottam érdekesnek.¹⁵

A Blake-kutató Mitchell „az esztétika Newton”-ját nem rendszeralkotóként, hanem az asszociatív érvelés művelőjeként olvassa, aki ugyanúgy tisztában volt a műfajok közti határokat definiáló absztrakció szexuális és politikai beágyazottságával, mint a költészetet és a festészetet eltökélten vegyítő 18. századi angol vizionárius, William Blake,¹⁶ csak éppen a német költő-filozófus ezt leplezte. Vagy mégsem? Ugyanis az álmokról szóló asszociatív kitérőjében – mutat rá Mitchell – Lessing elszólja magát, amikor kiadja a bensőjében kísértő képeket: mert miről is álmodhattak a hősöknek életet adó ókori asszonyok? Persze hogy az istenség attribútumaként bronzba öntött és márványba faragott, így a köztereken állandóan szem előtt lévő kígyókról, amelyek aztán az éjszakai álmokban, a létezés irracionális szférájában megtették hatásukat: egyetlen párosodások és határátlépések, a művészet jeleinek szintjén „szörny-születteket” nemző nembéli és műfaji keveredések az eredmény.

Hogy a műfajok (műnemek) határait markírozó „fegyverek” Lessinghez közelebb kerültem, azt a tudományterületek közötti határjárást szorgalmazó pszichoanalitikusnak, Ferenczi Sándornak köszönhetem. Ferenczi ugyanis a 18. századi költőt álomszakértőként idézi meg. Olyan költőként állítja elénk, aki jóval a pszichoanalízis feltalálása előtt az álmokképet a megismerési folyamat részeként értékeli. Kinek meséljük el álmainkat? – teszi fel a kérdést Ferenczi 1913-ban.¹⁷ „Mi analitikusok tudjuk, hogy az ember belső kényszer folytán öntudatlanul is éppen annak a személynek mondja el szívesen az álmát,



3. Kiállításenteriór Barnaföldi Anna (*Médiaetűd*, kettős vetítés, 2015) és Waliczky Tamás (*Tükröződések*, 2014) munkájával *Időalap/Timebase*, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peterján Miklós

akire annak lappangó tartalma vonatkozik. Ezt azonban, úgy látszik, már Lessing is sejtette, amikor a következő disztichont írta: *Somnum. / Alba mihi sem per narrat sua somnia mane. / Alba sibi dormit: somniat Alba mihi.*¹⁸ A pszichoanalízis állandósult kalandja után Lessinghez mint az intermedialitás kérdéskörének egy megkerülhetetlen gondolkodójához, a Laokoón-momentumok¹⁹ forrásához tértem vissza, amiben (nem) meglepő módon fontos szerepe volt a kortárs médiaelméleteknek és a Beke László által már a hetvenes években közvetített mcluhani gondolatoknak.

A 2000-es években azonban mindezeket az összefüggéseket természetesen még nem láttam. Az ezredforduló első éveiben Bíró Yvette filmes műfajok és képi műnemek (festészet, film, videó) közti „portyázása”²⁰ lelkesített, fogódzót pedig Susan Sontag híres, az *Értelmezés ellen* írott esszéje jelentett számomra: „Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk.”²¹ Fenomenológiai megközelítésem az eltelt időben intuitívból megalapozottá vált,²² és pszichoanalízis-történeti ismeretekkel gazdagodott. Ez utóbbit közvetve ugyancsak Beke Lászlónak köszönhetem, hálás vagyok érte, és akkor itt és most, az első személyes találkozásunkra, a korábban felidézett *Szín-tér-mozgás* kiállításra is visszatérek. „Monika – mondta búcsúzóul Beke –

14 LESSING 1982.

15 GROYS 2006; MITCHELL 2008. Eredeti megjelenés: MITCHELL 1984.

16 „Az Idő és Tér Valódi Létezők. Az Idő Férfi s Nő a Tér.” William Blake: *Látomás az Utolsó Ítéletről*. Idézi: MITCHELL 2008. 99.

17 FERENCZI 1913. Magyarul: FERENCZI 1920. 138–139; FERENCZI 2022.

18 Idézet Lessing *Sinngedichtjéből*: „Alvás. Alba elmeséli nekem az álmát. Alba magának alszik, Alba nekem álmodik.” FERENCZI 2022.

19 A Laokoón-momentumok artikulálásához és megörökítéséhez: BABBITT 1910; ARNHEIM 1957; GREENBERG 1940; FRIED 1967 (magyarul: FRIED 1995).

20 Bíró 2003.

21 „In place of a hermeneutics we need an erotics of art” – zárja Susan Sontag felszólító erejű esszéjét. SONTAG 2001, magyarul: SONTAG 1998.

22 Médiumanalitikus izgatottságom ez idejűleg Sybille Krämer filozófiájában talál nyugvóponttra. KRÄMER 2015.



4. Kiállításteriőr Monhor Viktória (*Danger Music #17*, 2015, performance videó dokumentációja), Komoróczy Tamás (*Bluten Tag!*, videó, 2014) és Szolnoki József (*Egy perc*, 2015, videó) munkáival *Időalap/Timebase*, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós

most összefoglalta a diákoknak egy órában azt, amit több évtizede hirdetek." Nem mondhatom, hogy akkor és ott ezt teljesen értettem, de annál inkább éreztem a kijelentés hamarosan következményesnek bizonyuló, kapcsolatteremtő hatását. Ma már tudom, hogy az *értelem mindig később érkezik, és csak akkor jó valamire, ha később érkezik*. 2007 augusztusában az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet fiatal kutatójaként új kihívás előtt álltam: a felszámolás alatt álló Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet muzeális gyűjteményének a Magyar Tudományos Akadémiára költöztetésével az intézet igazgatójaként Beke László bízott meg, és az „őrült” művészet és a „tébolyda” múzeumának tanulmányozása során a szürrealista montázsalkotó-módszer kutatásában fogant mediális szemléletem a pszichanalízis-történet tanulásaival fonódott össze.

„Ám a szókratikus daimón, az irónia abban áll, hogy elébe menjünk a találkozásoknak. Szókratésznél az értelem még megelőzi a találkozásokat; az értelem provokálja, idézi elő és szervezi meg őket. Proust humora más természetű: zsidó humor a görög iróniával szemben. Fogékonynak kell lennünk a jelekre, nyitottnak maradnunk a velük való találkozásra, az általuk gyakorolt

erőszakra. Az értelem mindig később érkezik, és csak akkor jó valamire, ha később érkezik [kiemelés tőlem – P. M.]. Láttuk, hogy ez a platonizmussal szembeni különbség más különbségeket is maga után von. *Nincs Logosz, csak hieroglifák vannak.*”²³

Lessing és McLuhan találkozásának később érkező értelméről

Az eredetpontját Lessingtől nyerő Laokoón-momentumok történetében az irodalom- és művészettörténészek rendszerint alkotáseztétikai szempontok szerint írnak a művészeti médiumok határaitól, azoknak a tér-idő kategóriákkal való megfeleltetéséről. Mitchell üdítő érvelésében ugyancsak a teret és az időt elkülönítő értelmezésekkel polemizál, de a nagy horderejű hagyomány sodrásából kitérni számára csak a kiindulópontot jelenti. „Kiindulópontunk így az lenne, hogy a műalkotások – az emberi tapasztalás más tárgyaihoz hasonlóan – tér-idő struktúráként léteznek, és az érdekes probléma eme sajátos tér-idő konstrukció megértése lenne, nem pedig a művek térbelinek vagy időbelinek való kiáltása.”²⁴ A művek polivalens tér-idő konstrukcióként értése, a képromboló attitűdökre érzékeny figyelem, összességében az emberi tapasztalásban a képnek tevékeny erőt tulajdonító módszer sokkal rugalmasabb annál, semhogy a művészeti médiumok (műnemek) határárdéseiéről és azok átjárhatóságáról²⁵ beszélve az alkotás- és befogadáseztétikai rendszereket élesen elhatároljuk egymástól.

Wolfgang Ernst a fenomenológiai világgal távolságot tartó poszthumán médiaarcheológiájában a Lessing-örökség és a médiatechnikák összefüggésére mutat rá, amikor a német költő *átmeneti* (*transitorisch*) fogalmát McLuhan *hűvös médium*²⁶ fogalmával olvassa össze. Mindkét esetben, az *átmeneti* jelenségek elliptikus ábrázolásában Lessingnél, valamint a befogadói részvételt provokáló *hűvös médium* mcluhani példáinál

23 DELEUZE 2002. 100 (eredeti megjelenés: 1964).

24 MITCHELL 2008. 107.

25 A művészeti ágak és műfajok feltételezett határainak megszegésére irányuló tevékenység. Mitchell szavaival, nem marginális gyakorlat, hanem elemi impulzus (mondjuk így: a határárdések e dialektikájában). MITCHELL 2008. 102.

26 McLuhan 1964. McLuhan emberközpontú, a médiumokat az emberi

érzékszervek kiterjesztéseként értő elméletében (*Understanding Media. The Extensions of Man*, 1964) megkülönböztet *forró* és *hűvös médiumokat*: az érzékszerveinket maximálisan eltelítő, a befogadót lenyűgöző, a tartalmat uraló film és rádió *forró médiumok*, a nézőt a hiányos vagy „zajos” voltában részvételre invitáló közlési eszközök, mint pl. a telefon vagy a hatvanas években homályos képet adó televízió *hűvös médiumok*. A médiumok hőfoka nem állandó, több tényezőtől függően is változó.

mai kifejezéssel az interaktivitás kap teret: az *átmeneti* lessingi fogalma a *hűvös médium* temporalizált verziója.²⁷ Ezzel az összekapcsolással a *Laokoón*-szövegéből egy olyan asszociatív mozzanat kerül előtérbe, amely a lessingi *termékeny pillanat* művészettörténeti karrierjében ugyan jelen van, de az időbeliségnek nem ezzel a médiatechnikai hangsúlyával.

Lessing kiindulópontjában a képi ábrázolás a mulandó érzéki világ időbeli meghosszabbítása, eredete és funkciója a gyönyörködtető szemlélődés, ezért a végletes, például önkívületi állapotok ábrázolását a művészek jobb, ha kerülik, vagy a kifejezésben mértéket tartanak (erre ad példát a *Laokoón*-szoborcsoporthoz). Hogy miért? Mert az erős affektusok jellemzően pillanatok alatt lejátszódó, átmeneti állapotok, ezért időbeli meghosszabbításuk, vagyis ábrázolásuk egyszerűen természetellenes. A tranzitorikus (*transitorisch*) jelenség megörökítése kiábrándító lehet, ezért illőbb, ha az alkotó a néző fantáziájában bízva a kifejezésben önmérsékletet tanúsít.²⁸ Gondolhatnánk, hogy a tűnékeny jelenségek elliptikus ábrázolásának lessingi szabálya és a nézői interakciót provokáló mcluhani *hűvös médium* elgondolása tulajdonképpen a „kevesebb több” esztétikai és lélektani tételében talál közös nevezőre. Ám McLuhan és Lessing médiaarcheológiai összefűzése nem ízlés kérdése. Lessing *átmeneti* fogalma a mcluhani *hűvös médium* időfaktorral bíró változata: mindkettő a befogadói aktivitást indukáló „gépezet”.

Lessing természetesen nem médiumokról és média-művészetről ír, hanem az *ut pictura poesis* és a *paragone* hagyomány szofisztikált diszkurzusában szól hozzá költészet és festészet (és szobrászat) határkérdéseihez. Hogy a 20. század közepén számba szökő médiumelmélettel történő összefűzése mégis érdekes, annak okát magában a képzőművészetben lejátszódó változásokban találjuk meg.

Közhely, hogy a 19. században elterjedt technikai képpel, a fotográfiával és a kinematográfiával radikálisan átrendeződtek a képzőművészeti műnemek



5. Kiállításteriőr: Médiamúzeum
Időalap/Timebase, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós

és műfajok. Nem az a kérdés, hogy művészet-e a fotográfia, írja Walter Benjamin az 1936-ban közölt *Kunstwerk...* című esszéjében, hanem hogy a fényképezés megváltoztatja-e a művészet összjellegét (*Gesamtcharakter der Kunst*), és ugyanezt a kérdést a filmteoretikusoknak sem ártana feltenni. „Korábban már sok hasztalan eszmefuttatást pazaroltak annak a kérdésnek az eldöntésére, hogy vajon művészet-e a fotográfia. S történt ez anélkül, hogy feltették volna az előzetes kérdést, ti. vajon a művészet összjellege megváltozott-e a fényképezés feltalálásával. Hamarosan aztán a filmteoretikusok is átvették ezt az elharmarkodott problémafelvetést. Ám az a sor nehézség, amit a fotográfia okozott a hagyományos esztétikának, gyerekjáték volt azokhoz képest, melyek elé a film állította.”²⁹ Valóban. A fényképezés térhódításával, a reprodukciókészítés és a montázs gyakorlatával megváltozott a tradicionális képzőművészeti műnemeknek és műfajoknak a kultúrában betöltött szerepe; a technikai képpel gazdagodtak a percepció tér-idő rétegei,³⁰ ezzel együtt a művészeti megismerésnek mind az alkotói, mind a művészettörténeti módszerei is változtak.³¹ A festmények *kultikus értékének* helyébe

27 ERNST 2016. 11. „In his treatise Laocoön (1766), Gotthold Ephraim Lessing called for the representation of dramatic moments in the visual arts, so that the observer would be made to interact; [...] Lessing coined the concept of the »transitory« for this – a temporalizing variant of what McLuhan defined for »cold media,« namely the inducement to active participation.”

28 „Továbbá: mivel ezt az egyetlen pillanatot a művészet minden időkre változhatatlanul örökíti meg, nem szabad semmi olyat kifejeznie, amit csak *átmenetinek* [kiemelés tőlem – P. M.] lehet elképzelni. Minden olyan jelenség, amelynek fogalmaink szerint a lényegéhez tartozik, hogy hirtelen támad, és hirtelen tűnik el, hogy csak egyetlen pillanattal lehet az, ami – minden ilyen jelenség, akár

kellemes, akár rémítő, a művészet időbeli meghosszabbító hatására oly természetellenessé válik, hogy valahányszor újra megpillantjuk, az általa keltett hatás mind gyöngébb lesz, s végül undorodunk és borzadunk az egész tárgytól.” LESSING 1982. 206.

29 BENJAMIN 2011. 90; BENJAMIN 1972. 25.

30 A fragmentált és a *panoráma* látás kialakulása. Lásd Edgar Degas festészete, dada és szürrealista montőrök, valamint művelődéstörténeti kitekintésben SCHIVELBUSCH 2008.

31 Aby Warburg *Mnemosyne Atlasa* kimeríthetetlen példája ennek. A szobrászat, a fényképezés és a filmzés összefűzésére e helyt Donatello *Judit és Holoferész*-szobrához egy tizenhárom



6. Kiállításteriőr: Szemző Tibor: *Vágy, hogy indiánok lehessünk – Kafka utolsó szerelme* 2014, rövidfilm, írta: Forgách András, Szemző Tibor *Időalap/Timebase*, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós



7. Still Németh Hajnal *Összeomlás – Passzív interjú* című kísérleti operafilmjéből (2011) *Időalap/Timebase*, Új Budapest Galéria, 2016
Fotó © Peternák Miklós

(az auravesztés sokkja Benjaminnál) azok *kiállítási értéke* lépett. Ám a filmmel a kép és a néző közti viszony mélyrehatóan átalakult. A mozival egy, a vágyainkat és az emlékeinket is befolyásoló, sőt meghatározó idő-élményformálódott;³² a kinematográfia eszközeivel egy olyan optikai univerzum tárult fel, amelyben a néző addig sosem látott módon ismert önmagára: az *optikai tudattalan* fogalma 1931-től tűnik fel Walter Benjamin írásaiban. Jelentőségteljes, hogy a filmek hatása már az ikonológus Erwin Panofsky is elgondolkodtatta: egy, a New York-i Museum of Modern Art felkérésére tartott előadásában (1934) az építészet, a képregény és a kereskedelmi reklámok mellett a filmet tette meg egy teljességében élő művészetté a gyártás és a fogyasztás dinamikus viszonyának alapján.³³

A celluloid filmuniverzum kulturális hatásával az analóg és digitális váltás, az időalapú médiaművészet szembesített felkavarón: a *black box* feldúlta a *white cube*-ot, a mozi a kiállítóterekbe költözött, ahol már nemcsak mozdulatlan képtárgyak, vagyis az örökkévalóságnak szánt múzeumi darabok előtt kontemplálhatunk kedvűnkre, hanem a mozgóképek önfényétől csábítva és irritálva a szórt figyelem technikáit is gyakorolhatjuk,

kénytelen vagy önfeledten.³⁴ A mozgókép azonban nem csak megzavarja a csendes szemlélődést: a múzeumi térben az elemzés tárgyává és eszközévé is válik. A médiaművészet e múzeumi térnyerésével a művészeteket időbeli és térbeli műfajokba utaló lessingi érvelés végleg alapját vesztette. Ami viszont az 1766-os *Laokoön*-tanulmányban továbbra is nyugtalanító, az az *átmeneti* jelenség és az ábrázolás viszonya: az aktív nézőnek kiszolgáltatott mozdulatlan kép pszichoanalitikai nézőpontból ikonofób tétele, amely azonban mcluhani és médiaarcheológiai összefüggésben sokkal inkább az interaktivitás megelőlegezéseként olvasható. Lessing érvelésében a pillanatnyi tartammal bíró jelenségeket azért nem érdemes ábrázolni, mert undort válthat ki az illanó kimerevítése; dermesztő, mondhatnánk, ami a fantáziának határt szab, „mert termékenynek csakis az tekinthető, ami a képzelőerőnek szabad csapongást enged”.³⁵ Az elliptikus ábrázolás hiátusait, az üres jelet a néző fantáziája járja be, a befogadói élményvilág, a belső idő, a *tempus* kap teret. A mozdulatlan kép társaságában a képzelőerő mozgásba lendül. Ellenben az illanót rögzíteni képes, gyorsan pergő film, tudjuk, delejez.

nézőpontból készült, a részleteket kinagyító fényképsorozatot emlétek, amely Lányi Jenő művészettörténész megbízásából készült 1930-ban. *Donatello. Erfinder der Renaissance*. Kiállítás. Berlin, Gemäldegalerie, 2022. szeptember 9. – 2023. január 8.

32 DOANE 2002.

33 „Today there is no denying that narrative films are not only »art« – not often good art, to be sure, but this applies to other media as well – but also, besides architecture, cartooning and »commercial design,« the only visual art entirely alive. The »movies« have re-established

that dynamic contact between art production and art consumption which, for reasons too complex to be considered here, is sorely attenuated, if not entirely interrupted, in many other fields of artistic endeavor.” Erwin Panofsky: *Style and Medium of the Motion Pictures*, 1934, változtatás nélküli első kiadása: PANOFSKY 1947. 16.

34 *White Cube/Black Box. Skulpturen, Video, Installation, Film*. Kiállítás. Bécs, EA-Generali Foundation, 1996; *Kino wie noch nie*. Kiállítás. Bécs, Generali Foundation Wien, 2006.

35 LESSING 1982. 205.

„Kultúránkban tehát két különböző modellünk van, amelyek lehetővé teszik az idő ellenőrzését: a kép immobilizálása a múzeumban és a néző immobilizálása a moziban. Mindkét modell felmondja azonban a szolgálatot, ha a mozgókép a múzeumi térbe kerül. Ez esetben a képek tovább peregnek, ugyanakkor a nézők is elkezdnek futkosni” – írja Boris Groys.³⁶ Mi történik, ha a mozgókép a múzeumban is elkezd dik-tálni a szemlélődés idejét, mint a moziban (a passzív befogadás népszerű modelljében), megfosztva ezzel a nézőt a múzeumi térben biztosított autonómiájától? Hozhat-e esztétikai értéktöbbletet a médiaművészet, illetve a mozgóképekkel kritikus helyzetbe hozott múzeumi tér? Groys válasza egyértelműen igen. Mégpedig a befogadó és az alkotó között feszülő konfliktusban, amelynek tétje a kontempláció idejének megszerzése. Az időökonomia szintjén politikai küzdelem zajlik, amely a múzeum esztétikai szemlélődésre tervezett terében az időalapú médiaművészeti alkotások befogadása során válik nyilvánvalóvá. „A mai múzeum tehát – mint a médiaművészet múzeuma – olyan helyszínné változott, ahol szüntelen összeütközés zajlik a néző és a művész tekintete között.”³⁷ Ez azonban nemcsak konfliktus, hanem a csábítás eszközeivel élő összjáték is, hiszen a befogadó aktív részvétele nélkülözhetetlen. Mivel a fizikai időtartammal bíró, vetített alkotások létmódja nem statikus tárgyi, amely egy tekintettel befogható, sőt, vetített, vagy *screen*-képként időszakos jelenés, a befogadó tekintetében kelnek életre. A képi és a nézői autonómia aránya nem kiegyensúlyozott, mint az európai táblakép hagyomány egy-egy kiemelkedő időszakában.³⁸ A médiaművészetben ez szüntelen mozgásban van, mindig újra kell alkudni. Marcel Duchamp 1957-es *Creative Act* című előadása a mozgóképek expanziójával törvényerőre emelkedik: „a művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghez viszi, ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal”.³⁹ A médiaművészeti alkotásokkal mozgósított múzeumban a nézőnek újra és újra döntéseket kell hoznia: ez a szabadság gyakorlásának terepe, ahogy 2015-ben az Új Budapest Galériában megrendezett *Időalap* című kiállítás, és a bejáratnál elhelyezett „hosszú instrukció” szembesített vele.



8. Új Budapest Galéria, 2016
Fotómontázs © Eln Ferenc

„Igénybe fogjuk venni az Ön idejét – Öntől függ, mennyire és hogyan. Lehet, csak néhány percre: Ön máris abbahagyja az olvasást, kilép az ajtón, és elindul másfelé. Lehet, hogy az egész életére: soha nem tudhatjuk, mi van valakire olyan hatással, amit később sem kíván többé már elfelejteni. Ezt a hatást nem lehet befolyásolni. Előállhat itt is, de ahhoz körül kell nézni. Itt minden a médiumokról és a művészetről szól, vagyis Önről, aki e kiállítás önkéntes médiuma: ha továbbmegy, vállalja, hogy Ön figyel, és Önt figyelhetik is. Utóbbi nem annyira fontos, mint gondolná: bármikor megtörténhet anélkül, hogy tudna róla.”⁴⁰

Lessing 1766-ban a néző képzeletvilágához folyomodik a képzőművészeti ábrázolás mértékletességének fenntartásához, mintha az örökkévalóságnak szánt illő képek övezete a befogadók kreatív részvételével lenne biztosítható. McLuhan 1964-ben megjelent könyvében (*Understanding Media. The Extensions of Man*) a közlési eszközöktől átszőtt világban a hűvös médiumok, vagyis az interaktivitás térnyerését jövendőli: „A közlés hőfokával összefüggésben kell megemlítenünk – írja Szilágyi Gábor 1972-ben McLuhan gondolatait közvetítve –, hogy a hőmérsékletet a közlést kibocsátó vagy befogadó is

36 GROYS 2006. 8.

37 Uo. 13.

38 Vö. a képi autonómia 18. századi, a francia esztétikában megjelenő tételével, mely szerint magát a kontemplációt megfestő képek (az olvasás vagy éppen az alvás mint *sujet*) autonómiájukkal tüntetnek: nincs tekintetváltás a kép ábrázoltja és nézője között. A francia képesztétika e hagyományát gondolja tovább Michael Fried a művészeti autonómiát a performatív alkotói gyakorlatoktól, a minimalista

szobrászattól és környezetalakítástól, vagyis az interaktivitás irányába ható művészeti tendenciáktól féltő kritikájával (FRIED 1967).

39 Vö. DUCHAMP 2011. Magyarul először: DUCHAMP 1985. Eredeti: Marcel Duchamp: *The Creative Act*. Előadás Houstonban, 1957. április.

40 *Időalap. Idő-alapú médiaművek a kortárs képzőművészetben*. Kurátor: Peternák Miklós, Új Budapest Galéria, 2005. december 5. – 2016. március 20.

befolyásolja, módosítja. A meleg közlés esetében a jelentést a kibocsátó határozza meg, míg a hideg közlésben többé-kevésbé a befogadó, aki épp ezáltal kap alkotó szerepet a közlésfolyamatban. Mac Luhan [sic!] következtetései szerint napjainkban a kultúra döntő, alapvető változáson megy keresztül: a meleg kultúrából a hideg kultúrába tartunk.⁴¹

Kulcsmédium: a fotó

A hűvös, vagyis az interaktivitást provokáló kommunikációs eszközök uralmát jövőendő mcluhani szövegek terjedését sem a vasfüggöny, sem a nyelvi izoláció nem állíthatta meg, bár a kezdeti lendület megtorpant. Az új tanok szagattott, stílszerűen hűvös közvetítésében a befogadó fél törvényszerűen aktívabb szerephez jutott: vajon tetten érhető-e a mcluhani gondolatok kreatív befogadása, vagyis kritikája és új konstellációba rendezése az új mediális szemlélet alakulásában? Mindenesetre a kreatív fotóhasználat fórumain, úgy tűnik, McLuhan ismerősként jelent meg. Magyarországi recepciója ugyanis épp a fotóról írt fejezetével vette kezdetét: a *Nyilvánosház falak nélkül*⁴² című írást 1972-ben a *Fotóművészet* hozta le, amelyet két ismertetés is kísért. A befogadói interaktivitást kiemelő, már idézett írást a McLuhan-fejezet fordítója, Szilágyi Gábor jegyzi. A másik recenzió, Vekerdi László szerint „a mcluhani utópia legfőbb szépsége tán éppen az, hogy annyira szervesen nőtt ki az európai műveltségéből, mélységes-mélyen az európai kulturális tradícióba ágyazott álom”.⁴³ Az *Understanding Media* szerzője mintha nem okozott volna nagy meglepetéseket, sőt gondolatainak művelődés- és művészettörténeti megalapozottsága félreérthetetlenül átsugárzott; a torontói iskola tudósa hazatalált, mondhatnánk.⁴⁴

McLuhan utópisztikusként értékelt emberközpontú médiumelmélete, amelyben médiumnak tekinthető minden olyan eszköz, „mely megnyújtja, kiterjeszti a cselekvő ember képességeinek határát”,⁴⁵ mint az európai hagyományból sarjadó szép álom az optimizmus légkö-

rébe vonta az ugyanebben a kötetben közölt, korszakos jelentőségű Beke-tanulmányt: *Miért használ fotókat az A.P.L.C.*⁴⁶ Az emberi érzékelés tekintetében vég nélkül gyarapítható médiumok, a hűvös médiumokkal előidézett interaktivitás, a fényképezőgép új összefüggéseket teremtő mindenütt jelenlévősége és kollektív művészeti formákat rejtő potenciálja: olyan, ebben a lapszámban közölt mcluhani gondolatok, melyeknek keretében a fotográfia képzőművészeti jelentőségét amerikai és nyugat-európai kortárs művészeti alkotások ismertetésével példázó Beke-írás különösen progresszívnek mutatkozik. A címben betűvel jelzett irányzatokat (akciók, *project art*, *land art*, *concept art*) reprodukciók sora szemlélteti. A fotó képzőművészeti felhasználásának jellemzőit olvasva eljutunk a metaforikus funkcióig: a fotó az alkotófolyamat processzusának dokumentumaként *jelképvivé, a művészeti leképezés metaforájává válik* – írja a mediális szemléletű művészettörténész –, mert a fotót használó alkotó a képzőművészetbe a tőle idegen időfaktor bevezetésével kísérletezik, a képzőművészettől idegen időfaktor bevezetésének módjaira kíváncsi.⁴⁷

Beke László fenti sorai Lessing és McLuhan kortárs médiaarcheológiai összekapcsolásának fényében felragyognak. 1972-ben az alapállás lessingi: a képzőművészetben az időfaktor idegen elem, ennek bevezetése a mindenhová behatoló fotó segítségével radikális tett, valódi fordulat. Ebből a nézőpontból kapják az értelem újabb fényét azok a hetvenes években közölt írások, amelyekben Beke László és Hajas Tibor felszólító erejű gondolataikat adják közre. McLuhan fotófejezetének címe, *Nyilvánosház falak nélkül*, André Malraux *Képzet-beli múzeumának* parafrázisa (*Musée Imaginaire*, angol fordításban *Museum without Walls*): a mindenütt jelenlévő fotó korszakában csak a fotografikus reprodukálásra alkalmas műalkotás válhat kommunikációképes művészetté. Beke 1977-ben a „benjamini–moholy-nagy–malraux-i–mcluhani” szint meghaladását tűzi ki célul: hogyan lehet olyan, a nyilvánosságnak szánt és reprodukálásra alkalmas művészetet létrehozni, amely nem csak önmagát hordozza üzenetként? Hogyan lehet a médiumokat átfunkcionálni? Beke Hajas *Öndivat-bemutató* című filmjével érvel (az alkotás prioritása!):

41 SZILÁGYI 1972. 10.

42 MAC LUHAN [MCLUHAN] 1972. A mcluhani címadás, *The Photograph: the Brothel-without-Walls*, nyilvánvaló utalás André Malraux *Musée Imaginaire / Museum without Walls* című írására, egyben a mitchelli tételt is igazolja kép–szexualitás–politika nem titkolt összefüggéseiről.

43 VEKERDI 1972. 12.

44 A koherens diszkurzusok hiánya, a töredezett kommunikáció és a centrum–periféria elmélet összefüggéseire, valamint a torontói iskola osztrák–magyar és magyar komponenseihez (pl. Balázs Béla) lásd NÍRI 1999. 1–11.

45 SZILÁGYI 1972. 9.

46 BEKE 1972.

47 Uo. 24 és BEKE 1997b. 13.

„A médiumban mint tükörben szemlélem magam, mivel tudom, hogy a médium így leleplezi önmagát, és miközben leleplezi, meg is újítja önmagát és megújít engem. A legfontosabb stratégia: a mass media egyirányúságának kétirányúvá tétele.”⁴⁸ A „benjamini–moholy-nagyi–malraux-i–mcluhani” gondolatok radikalizása Hajasnál éri el csúcspontját: „A hetvenes évek képzőművészete a kreatív fotó. Nem a képzőművészet egyik ága, hanem »A« képzőművészet. A fotó a front. Itt folyik, már egy ideje, a szemléletváltás döntő ütközte; mert a technika demokratikus és internacionális.”⁴⁹

Az új mediális gondolkodást formáló Beke László írásaiban 1972-től határozottan megfogalmazódik az az álláspont, miszerint az időalapú képzőművészet megteremtése kulcskérdés, ennek letéteményese pedig az időfaktor bevezetésével kísérletező fotó: mert a tömegmédia kritikájának hathatós eszköze és reménye az időalapú (média-) művészet lehet. A fotó kulcsmédium, Hajas harcosszóhasználatával a fotó a front, és nem máshol, mint az időért folytatott küzdelemben. „Olyan ponton állunk, úgy hiszem – jegyezte le Michel Foucault inkább csak magának 1967-ben –, ahonnan nézve a világ nem annyira az időben kibomló nagy élet formájában, mint inkább hálózatként jelenik meg, mely összeköti a pontokat, egybefűzi saját felvetőszálait. Azt mondhatnánk, hogy némely, a korunkat átlelkesítő ideológiai konfliktus mintha az idő kegyes fia és a tér ádáz lakói között bontakozna ki.”⁵⁰

Azt hiszem, nem kérdés, hogy Beke László melyik oldalon állt.

Rövidítések

ARNHEIM 1957

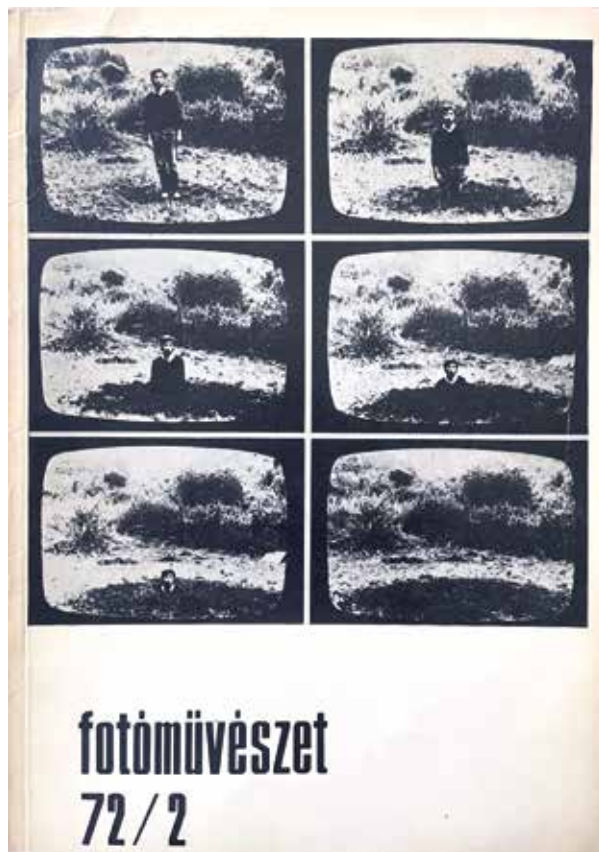
Rudolf ARNHEIM: *The New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film* [1938]. In: *Uő: Film as Art*. Berkeley–Los Angeles–London, UCP, 1957. 199–230.

BABBITT 1910

Irving BABBITT: *The New Laocoön. An Essay on the Confusion of the Arts*. Boston–New York, Houghton Mifflin Company–The University Press Cambridge, 1910.

48 BEKE 1997a. 87–88.

49 HAJAS 1977. 70; HAJAS 1989. 117.



9. Keith Arnatt: *Öneltemetés*, processzmű, 1969
A *Fotóművészet* 1972/2. számának borítója

BEKE 1972

BEKE László: Miért használ fotókat az A.P.L.C.? *Fotóművészet*, 15. 1972. 2. sz. 20–26.

BEKE 1980

BEKE László: Megjegyzések a tükör szerepéről a művészetben. *Új Symposium*, 16. 1980. 12. sz. 455–457.

50 FOUCAULT 2004.

BEKE 1997a

BEKE László: Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében [1977]. In: Uő: *Médium/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997. 83–88.

BEKE 1997b

BEKE László: Miért használ fotókat az A.P.L.C.? In: Uő: *Médium/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997. 7–16.

BEKE 1997c

BEKE László: Műfajok és médiumok [1978]. In: Uő: *Médium/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997. 102–119.

BENJAMIN 1972

Walter BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Uő: *Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972.

BENJAMIN 2011

Walter BENJAMIN: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. KURUCZ Andrea–MÉLYI József. In: *Médiatörténeti szöveggyűjtemény* 2011. 86–97.

BÍRÓ 2003

BÍRÓ Yvette: *Nem tiltott határátlépések. Képkalandozások kora*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

BÍRÓ 2005

BÍRÓ Yvette: *Időformák. A filmritmus játéka*. Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

DELEUZE 2002

Gilles DELEUZE: *Proust*. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2002.

DOANE 2002

Mary Ann DOANE: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge–London, Harvard University Press, 2002.

DUCHAMP 1985

Marcel DUCHAMP: A teremtő aktus. *Létünk*, 15. 1985. 2. sz. 333–334.

DUCHAMP 2011

Marcel DUCHAMP: A teremtő aktus. In: *Médiatörténeti szöveggyűjtemény* 2011. 101.

ERDÉLY 1981

ERDÉLY Miklós: A művészet mint üres jel (Marly-tézisek). In: *A művészet a változó világban. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének elméleti tanácskozása a Képzőművészeti Világhét alkalmából*, 1980. szeptember 29–30. október 1. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 1981. 76–78.

ERNST 2016

Wolfgang ERNST: *Chronopoetics. The Temporal Being and Operativity of Technological Media*. Trans. by Anthony ENNS. London–New York, Rowman & Littlefield, 2016.

FERENCZI 1913

[Sándor] FERENCZI: Wem erzählte man seine Träume? *Zentralblatt für Psychoanalyse*, 3. 1913. Heft 4/5. 258.

FERENCZI 1920

FERENCZI Sándor: *A pszichoanalízis haladása*. Budapest, Dick Manó kiadása, 1920.

FERENCZI 2022

Sándor FERENCZI: Kinek meséljük el álmainkat. In: *Ferenczi Sándor összes művei, II. Ferenczi a katalizátor*. Szerk. HARMATTA János–BÓKAY Antal. Budapest, Oriold és Társai, 2022. 482.

FOUCAULT 2004

Michel FOUCAULT: Más terekről [1967]. Heterotópiák. Ford. ERHARDT Miklós. *Exindex*, 2004. augusztus 8. URL <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/> (letöltve 2024. 05. 01.).

FÖLDÉNYI 1995

FÖLDÉNYI F. László: A posztmodern lélek mozija. In: *A tágra nyílt szem. Esszék 1990–1994*. (Ars Longa.) Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995. 103–109.

FRIED 1967

Michael FRIED: Art and Objecthood. *Artforum*, 5. 1967. Summer. 116–147.

FRIED 1995

Michael FRIED: Művészet és tárgyiság. Ford. KISÉRY András. *Enigma*, 2. 1995. 2. sz. 62–83.

FÜST 1976

FÜST Milán: *Napló*, II. (Tények és Tanúk.) Budapest, Magvető Kiadó, 1976.

GREENBERG 1940

Clement GREENBERG: Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review*, 7. 1940. 296–310.

GROYS 2006

Boris GROYS: Médiaművészet a múzeumban. Ford. SEBŐK Zoltán. *Balkon*, 14. 2006. 1. sz. 7–13.

HAJAS 1977

HAJAS Tibor: Töredékek az „új fotó”-ról Vető János (sz. 1953) munkáinak ürügyén. *Mozgó Világ*, 3. 1977. 1. sz. 68–70.

HAJAS 1989

HAJAS Tibor: A fotó, mint képzőművészeti médium. Ismeret-terjesztő előadás a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban, 1976. / Jegyzetek. *Szógettő. Jelenlét*, 1989. 1–2. (14–15.) sz. 115–117.

KITTLER 1985

Friedrich KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München, Fink, 1985.

KITTLER 1986

Friedrich KITTLER: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin, Brinkmann & Bose, 1986.

KITTLER 2014

Friedrich KITTLER: A szimbolikus világa – a gép világa. Ford. FENYVES Miklós. *Prae*, 15. 2014. 4. sz. 104–118.

KRÄMER 2014

Sybilie KRÄMER: Friedrich Kittler – Az időtengely-manipuláció kultúrtechnikái. Ford. RAPCSÁK Balázs. *Prae*, 15. 2014. 4. sz. 162–182.

KRÄMER 2015

Sybilie KRÄMER: *Medium, Messenger, Transmission. An Approach to Media Philosophy*. Ford. Anthony ENNS. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.

LESSING 1982

Gotthold Ephraim LESSING: Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól. In: *Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982. 193–319.

MAC LUHAN [MCLUHAN] 1972

Marschall MAC LUHAN [MCLUHAN]: Nyilvánosház falak nélkül. Ford. SZILÁGYI Gábor. *Fotóművészet*, 15. 1972. 2. sz. 3–6.

MCLUHAN 1964

Marshall MCLUHAN: Media Hot and Cold. In: Uő: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London–New York, New American Library, 1964. 24–35.

Médiatörténeti szöveggyűjtemény 2011

Médiatörténeti szöveggyűjtemény. Szerk. PETERNÁK Miklós–SZEGEDY-MASZÁK Zoltán. Budapest, MKE Intermédia Tanszék, 2011.

MITCHELL 1984

W. J. T. MITCHELL: The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's *Laocoon*. *Representations*, 2. 1984. No. 6, Spring. 98–115.

MITCHELL 2008

W. J. T. MITCHELL: Lessing Laokoonja és a műfajok politikája. Ford. HORVÁTH Gyöngyvér. In: *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. Szeged, JATE Press, 2008. 99–120.

NVÍRI 1999

Kristóf NVÍRI: From Palágyi to Wittgenstein. Austro-Hungarian Philosophies of Language and Communication. In: *Philosophy of Culture and the Politics of Electronic Networking*, 1. *Austria and Hungary: Historical Roots and Present Developments*. Ed. by Kristóf [J. C.] NVÍRI–Peter FLEISSNER. Innsbruck–Wien–Budapest, Studien Verlag–Áron Kiadó, 1999. 1–11.

PANOFISKY 1947

Erwin PANOFISKY: Style and Medium of the Motion Pictures. *Critique*, 1. 1947. No. 3. 15–32.

PETERNÁK 2022

PETERNÁK Miklós: A B. *Tranzitblog.hu*, 2022. augusztus 6. URL <http://tranzitblog.hu/a-b/> (letöltve 2024. 05. 02.).

SCHIVELBUSCH 2008

Wolfgang SCHIVELBUSCH: *A vasúti utazás története. A tér és az idő iparosodása a 19. században*. Ford. LACZHÁZI Gyula. Budapest, Napvilág Kiadó, 2008.

SONTAG 1998

Susan SONTAG: Az értelmezés ellen. Ford. RAKOVSKY Zsuzsa. *Holmi*, 10. 1998. 3. sz. 416–424.

SONTAG 2001

Susan SONTAG: Against Interpretation [1964]. In: Uő: *Against Interpretation. Essays*. London, Vintage Books, 2001. 3–14.

SZIJÁRTÓ 2022

SZIJÁRTÓ Zsolt: „Új médiumok» – mi a teendő? (1989)”. Beke László médium-felfogásáról. *Enigma*, 29. 2022. 111. sz. 28–41.

SZILÁGYI 1972

SZILÁGYI Gábor: Az ember és a médium. *Fotóművészet*, 15. 1972. 2. sz. 7–10.

VEKERDI 1972

VEKERDI László: A másik McLuhan. *Fotóművészet*, 15. 1972. 2. sz. 11–16.

Towards New Qualities: The Mirror Stage of Media Theory, and Beyond...

I met László Beke in person in 2006, at the exhibition at the Vadenai Gallery entitled *Szín-tér-mozgás* [Colour-Space-Movement]. The present writing is a series of thoughts formulated around the recollection of this personal experience: a comment on one particular factor in media philosophy that has taken shape since the 1970s, namely the introduction of the *time factor in art*. The main protagonists of the writing, besides László Beke himself, are Gotthold Ephraim Lessing, Marshall McLuhan, and contemporary media scientists. A critique of McLuhan's media theory is not the subject of this text. The aim is rather to illuminate one detail in the reception of McLuhan in Hungary which, to the present-day observer, appears particularly exciting in the unfolding discourse on *new media thinking*: his prophecy of the expansion of viewer interactivity and the attention on the enigma of temporality in the ubiquitous photograph. My train of thought leads from the classical aesthetics of defining the limits of temporal and spatial arts (Lessing: *Laocoon*, 1766) to the emergence of time-based media art, a process in which key roles are played by the use of photography in art and by the intermedial thinking of the 1970s.

At the time when media theories were emerging, within the Hungarian milieu of fragmented discourses, László Beke stressed the primacy of artworks in understanding artistic processes, pointing out that in the absence of a contemporary art theory, pictures of art represented a reference point. This approach is not self-evident. Whereas the media theory of Friedrich Kittler (whose background lay in the literary sciences), which sprang up in the 1980s, is committed to the terminology of Lacanian psychoanalysis and to the way of seeing that dominates pictures with language, László Beke's *new media approach* derives from engaging with the visual arts

and from the conviction that visuality should be treated at the same level as verbatim. In the incessant desire to understand pictures, disciplinary openness and self-reflective creativity elevated to the rank of research are the ideas with which László Beke also contributed to the establishment of the Intermedia Department (Hungarian University of Fine Arts), which is a constituent part of the Hungarian art scene. "A young French psychoanalyst – as I hear – has conceived the mirror stage. He has written about what I have been proclaiming for twenty years, that 'everything that is, wants to be and to reflect, and it becomes something by reflecting...'. Milán Füst wrote these lines in his diary, and in 1980 they were cited by László Beke as the motto for his writing on the role of the mirror in art ('Megjegyzések a tükör szerepéről a művészetben.' [Notes on the Role of the Mirror in Art.] *Új Szimpozium*, 1980).

While working on this text, I was drawn to the idea of relating Gilles Deleuze's interpretation of Proust to László Beke's media approach. Deleuze interprets *In Search of Lost Time* (*À la recherche du temps perdu*) as a process of learning to understand signs: progressing through the three classes of signs leads towards the highest sphere, namely art. The recognition that meaning always comes later – as in Miklós Erdély's so-called *Marly Theses*: "What art is cannot be stated, only decided" –, the search for new qualities, the encouragement of cross-disciplinary transitions, and the enrichment of the discourse on communications studies in the 1970s are all factors in the oeuvre of László Beke that conjure up my associations relating to Deleuze's essay on Proust and make them linger. Meanwhile, the commemorative issue for which I have written these lines allows me to step out of the frames of argumentative prose with fragments of associative memory...

TÁRGYSZAVAK

médiuanalízis, intermédia, médiaarcheológia, a médiaelmélet Laokoön-fordulatai, Lessing és az átmeneti fogalma, mcluhani hívös és forró médiumok, időalapú művészet, koncept művészet, kortárs médiaelméletek

KEYWORDS

medium analysis, intermedia, media archaeology, Laocoon moments in media theory, Lessing's notion of the transitory, McLuhan's hot & cool media, time-based art, concept art, contemporary media theories

Beke László és a régió/regionalizmus 1989 előtt és után

Bernáth Mária születésnapjára kötet¹ Beke László igazgatósága alatt készült az akkor még Művészettörténeti Kutatóintézet névre hallgató és a Magyar Tudományos Akadémiához tartozó intézményben, amelynek magam is tudományos főmunkatársa voltam. Ez volt az első a később megszorodó és egyre vaskosabbá vált *Festschriftek* sorában. Nehezen magyarázható mulasztása a szakmának, hogy Beke Lászlónak nem készült születésnapjára emlékkötete. Talán azért, mert mindig kell egy ember, aki felvállalja és keresztülviszi annak minden lépését a finanszírozástól, kommunikálástól a szerkesztésen át a nyomtatásig. Az ő esetében nem az volt az akadály, hogy ne lett volna ember a feladatra, hanem hogy túl sok is akadt a szakma különböző részéből aszerint, hogy munkássága melyik része került volna előtérbe: a művészettörténész, a kurátor, az intézményvezető, a kapcsolattépítő vagy a művész. Magam mindig is hajlottam rá, hogy gondolkodásmódomban, attitűdjében a művészt lássam, nyilvánuljon meg az bármely más területen vagy formában. Visszagondolva 70. születésnapja ünneplésére az intézetben, alighanem mások is művészként viszonyultak hozzá, bármely részéből is jöttek a szakmának, és írások helyett maguk készítették, vagy emlékeket, asszociációkat hordozó tárgyakat ajándékoztak neki; ahányan, annyiféleképpen. Ki-kik szabadjára engedte a benne lakozó, de kellően elnyomott művészt, tudatában annak, hogy nem sok jó sül ki a művészkedő művészettörténészből, ahogy az sem kecsegtet túl sok jóval, amikor a művész hirtelen elméletekbe bonyolódik. Nem ismerem mást Bekén kívül, akinél a két pólus egyensúlyban lett volna. Az ünneplés

bensőséges volt, performatív és efemer jellegű; teljes mértékben átfedésbe került Laci lényével. Nem oldotta fel az enigmát, inkább ráerősített. Innen nézve az is érthető, miért nem készült el a nagy *opus*, hiába buzdította, hiába várta a szakma. Az írásos, képes, jegyzetfüzetes, cetlis hagyaték viszont hatalmas;² nemzedékeknek ad majd feladatot feldolgozása, értelmezése.

A fentiekben rejlik annak magyarázata is, hogy páran *re-enactment*-et csináltunk neki, újrajátszottuk Pozsonyban az általa iniciált balatonboglári kézfogást.³ Magyar, szlovák és cseh kollégák vettek részt benne, ám – ahogy az egy *re-enactment*-től elvárható – kis csavarral parafrázálva. Az „eredetiben” művészek voltak a főszereplők, és férfiak (1. kép), a „másolatban” művészettörténészek voltak túlsúlyban, és nők (2. kép), megfelelően a társadalmi-politikai kontextus, a színtér és a diskurzus változásának. A közös ajándékkal a korszak meghatározó projektjeinek koncepiálóját⁴ ünnepeltük (3. kép). A kollektivitás hangsúlyos, Laci egyik alkotói attitűdjére utal. A másik eleme munkásságának – és az ajándéknak is – a regionalitás, amit „alulról építkező” (*bottom-up*) regionalitásnak vagy *grassroot*-transznacionalitásnak nevezek, hiszen szembement a mindenkori „felülnézeti” (*top-down*) nacionalizmussal – a baráti országok szocialista internacionalizmusával, majd utóbb a posztoszocialista nacionalizmussal is. Az előbbi emberközelségre hozta – ha tetszik, „emberarcúvá” tette –, az utóbbitól elhatárolódott; eközben hol a művész, hol a művészettörténész vitte a prímet, vagy szétválaszthatatlanul összefonódott a kettő, mint a balatonboglári kézfogás esetén.

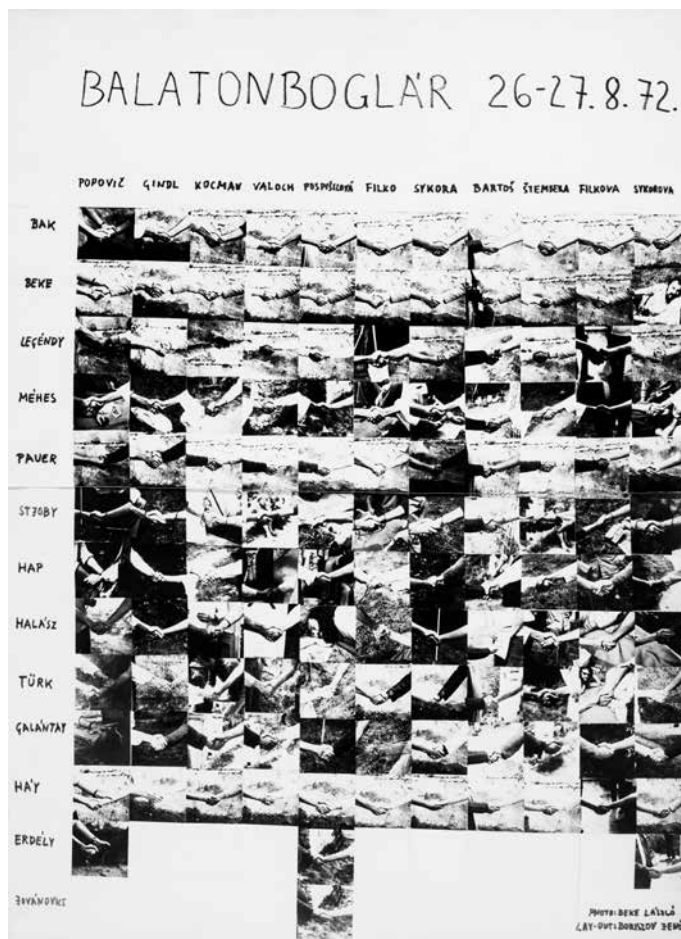
1 Angyalokra szükség van 2005.

2 Beke László Archivum, Budapest, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet, Archivum és Dokumentációs Központ, URL https://kemki.hu/hu/events/details/54-Beke_Laszlo_Archivum

(letöltve 2024. 04. 15.).

3 Koncepció: András Edit és Németh Ilona. Fotó és montázs: Koronczai Endre.

4 Elképzelés 2008.



1. Beke László: *Kézfogás*, performance, Balatonboglár, 1972
 Budapest, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet, Archivum és Dokumentációs Központ, Beke László-hagyaték. HUNGART © 2024

Kézfogás, performance, Balatonboglár, 1972. augusztus 26–27.

„A csehszlovák és magyar művészek találkozója Balatonbogláron, egy fluxus attitűdből származó konceptes esemény, Beke László művészettörténész projektje volt. [...] Beke ebben az időben koncept értelemben projekt-művész, más szóval önjelölt kurátor volt, mint ahogyan én önjelölt intézmény voltam”⁵ – írja Galántai György, mintegy útjára indítva a besorolási csúszkálást a lehet-

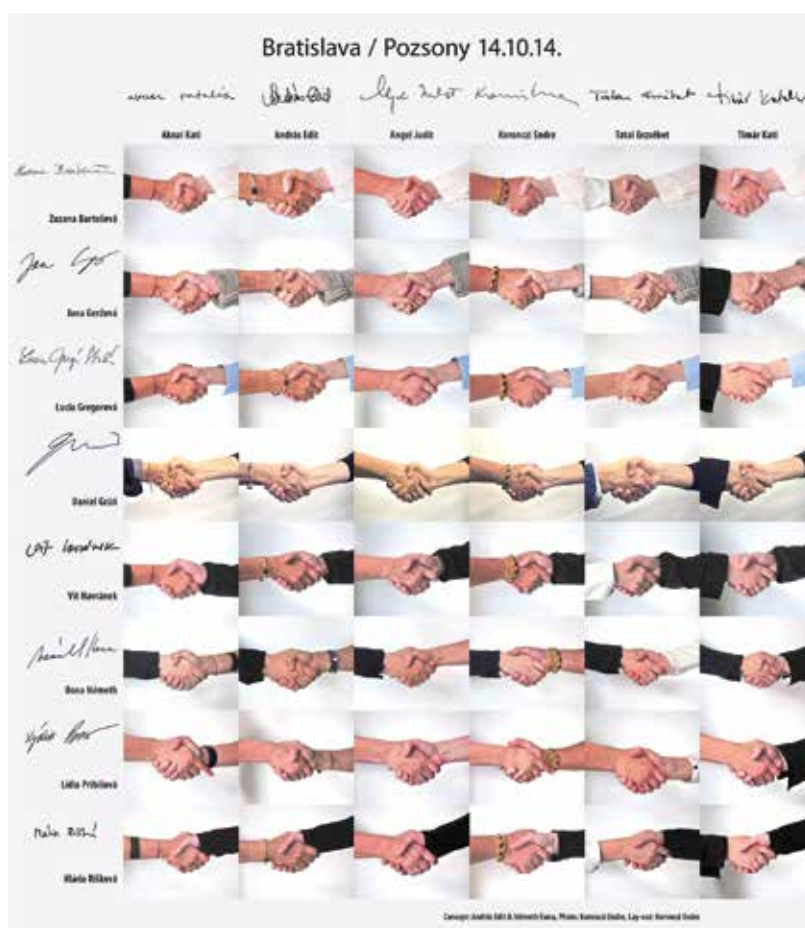
séges szakmai kategóriák között. Beke maga is említi ezt a közből levést egy későbbi interjúban: „Ebben az időszakban próbáltam köztes területeken működni. Volt már Bogláron néhány olyan apróság, amit én azért csináltam – nem mintha művész lennék –, hogy demonstráljam azt, hogy egy kritikus is tud művészetet csinálni adott esetben.”⁶

Galántai a baráti találkozóként aposztrofált események közül a kézfogást az összetartozás manifesztálásaként értékeli,⁷ annak potenciális nemzetköziségét a gyakorlatban inkább egyfajta beszűkülésként értel-

⁵ *Törvénytelen avantgárd* 2003: 70.

⁶ *Uo.* 141.

⁷ *Uo.* 71.



2. Kézfogás 1972, re-enactment, 2014. Konceptió: András Edit és Németh Ilona
Fotó és montázs: Koronczai Endre. Első közlés: *Acta Historiae Artium*, 50. 2014. 235: Fig. 3.

mezve: Beke az általa meghirdetett „világ-archívum” helyett „saját magát mint szövivőt intézményesítette”.⁸ Beke szintén említi régiós vonzódását, de „alulról építkezve”: „Másképp pedig volt, és most is van egy ilyen furcsa vonzalmam Közép-Kelet-Európa iránt, és végig irritált, hogy miért van az, hogy a szlovákok és a magyarok látszólag gyűlölik egymást 150 éve, de abban a pillanatban, amikor az ember rendesebben megnézi a dolgokat, akkor csak termékeny együttműködésről volt szó.”⁹ Több is volt ez részéről „furcsa vonzalomnál”, hiszen, mint írja, elkezdett szlovákul tanulni, hogy személyesen is oldjon valamit ezen a helyzeten.¹⁰

⁸ Uo. 70–71.

⁹ Uo. 141.

László Zsuzsa, aki több interjút készített Beke Lászlóval, s szakmai tevékenységét a hetvenes évek kutatásának és értelmezésének szentelte, doktori értekezésében a kétnapos balatonboglári baráti találkozó jelentőségét abban látja, hogy az a kelet-európai művészet fogalmának története szempontjából egy új paradigma megjelenését jelöli. „A Kelet-Európa szocialista országokban kialakult művészeti progresszió nemzetközi útkeresésének félreértésekkel és illúzióvesztésekkel teli történetében a balatonboglári találkozó egy olyan ritka és felemelő, »pünkösdi« pillanatot örökített meg, amikor neoavantgárd művészek a kulturális diplomácia

¹⁰ Uo.



3. Beke László születésnapjára készített műve a Kézfogás-performance re-enactment fényképpel, 2014. december 12.

szerepjátékait szubverzív módon kisajátítva és a centrumok közvetítő szerepét megkerülve, a saját nyelvükön átíró, direkt párbeszéd lehetőségeit tapogatták ki. Ez a párbeszéd ez esetben nem pusztán az inter- és transzregionális művészeti exportok és importok velejárójaként felmerülő értelmezési nehézségekről és kontextualizálási kísérletekről szólt, hanem a közös cselekvés és alkotás lehetőségeire és formáira kérdezett rá.¹¹ Az alapos kutatómunkára épülő értekezés meggyőzően érvel ezen állítás mellett.

Legfrissebb publikációjában a szerző a *Resonances: Regional and Transregional Cultural Transfer in the Art of the 1970s* című tematikus *ArtMargins*-szám felvezetőjében – szemben a Nyugat-Európához tartozást bizonyítani kívánó törekvésekkel – arra irányítja a figyelmet, hogy a kutatók jóval ritkábban vetették fel a kérdést, miszerint „volt-e párbeszéd Kelet-Európa különböző államszocialista országainak művészei között túl a »baráti« szocialista országok hivatalos kapcsolatain?”¹² Továbbá rákérdez annak okaira is, hogy miért marginalizálódtak a kelet-európai országok neoavantgárd művészeinek inter- és intraregionális kapcsolatai.¹³ A tematikus szám a 2022-ben indult régiós együttműködés eredményeit teszi közzé.¹⁴ A projekt és a lapszám legfőbb motivációja a nemzeti művészettörténet-írás keretei közül való elmozdulás volt, s ennyiben Beke nyomdokain halad.

A transznacionális összehasonlítást nehezítő speciális kondíciók, lokális kontextusok hangsúlyozásakor azonban ezeket a kutatásokat ugyanaz a veszély fenyegeti, mint Piotr Piotrowski és mások – köztük jómagam – regionalizmust szorgalmazó elméleteit, hogy összeecsúszkodhatnak a nacionalista törekvésekkel,¹⁵ vagy instrumentalizálódnak a nacionalista politikai retorikán keresztül.¹⁶

Kelet-európai kérdőívtervezet kelet-európai művészek, művészettörténészek és gondolkodók számára, 1989. január 14.¹⁷

A rendszerváltás küszöbén Beke László és Pataki Gábor egyedülálló kezdeményezést indított útjára: felszólították a kelet-európai művészeket és művészettörténészeket, hogy tíz pontból álló, a kelet-európai térség mibenlétét kutató kérdőívükre válaszoljanak.

A közös gondolkodás, a környező országokkal ápoló élő kapcsolat s a vizualitásnak mint kommunikációs nyelvnek a tételezése Beke korábbi régiós, „networking” gyakorlatának teoretikus és részben művészi folytatása volt. A kérdések és azok értelmezésében burkoltan benne rejlő saját dilemmáik, válaszaik fontos lenyomatai az átmenet időszakának, és jelzik Beke elkötelezett orientációját abban a történelmi pillanatban is, amikor a vasfüggöny leomlásának közelsége megnyitotta a kapukat a Nyugat felé, és új perspektívát kínált. E fordulattal és perspektívaváltással sokan éltek is.

A kérdőív a máig érvényben lévő megnevezési dilemmával indul: „Nem tudjuk pontosan, mit jelent az, hogy Kelet-Európa, de szeretnénk vele kapcsolatban tenni valamit. [...] kezdeményeznünk kell valamit kelet-európai viszonylatban, mert – úgy érezzük, itt van az ideje”.¹⁸

A másik indok – „Magyarországot földrajzi és jelenlegi társadalmi-politikai helyzete erre a kezdeményező szerepre különösen alkalmassá teszi, sőt predesztinálja”¹⁹ – a mából nézve akár gyanús is csenghet, ahogy a környező országokban is lehetett volna a rosszlelkű magyar kulturális szupremáciára emlékeztető olvasata, de éppen Beke személye és korábbi

11 LÁSZLÓ 2024a, kézirat. A szerző szíves engedélyével idézve.

12 A szerző fordítása – A. E.

13 LÁSZLÓ 2024b.

14 URL <https://resonances.artpool.hu/> (letöltve 2024. 04. 15.).

15 ANDRÁS 2016.

16 LÁSZLÓ 2024b.

17 BEKE–PATAKI 1994.

18 Uo. 268.

19 Uo.

tevékenysége szavatolta az ellenkezőjét. De felmerülhet az a körülmény is, hogy a „szürke”, „homogén” keleti blokkból szabadulás következtében kialakult régiós belső versengés éppen ellentétes irányú volt, és a Nyugat figyelméért harcolt.

A mai napig érvényes az első felvetés, még ha időközben az utóbbi kategóriák történelmi távlatokba is kerültek: „Amit mi egyszerűen Kelet-Európának nevezünk, mások szerint Közép-Európa, Közép-Kelet-Európa, Kelet-Közép-Európa, a »szocialista országok«, a »Varsói Szerződés tagállamai«, »keleti blokk« stb. Egyik megjelölés sem pontos, és mindegyik attól függ, hogy ki, hol, mikor, milyen – földrajzi, történelmi, társadalmi, politikai, ideológiai, kulturális, művészeti stb. [...] szempontok szerint használja.”²⁰ A felsorolás tartalmazza a Szovjetuniót és a majdani utódállamokat is, melyek később külön besorolásba kerültek a posztoszocialista kontra posztsovjeter elnevezéssel. Magam a megkülönböztetés mellett foglaltam állást, tekintve, hogy eltérő történelmi tapasztalatról van szó.

A második kérdés egy másik majdani terminológiai elágazást vetít előre, amely szerint a politikai értelmezés megengedné, hogy akár Kuba, Mongólia, Kína, Észak-Korea vagy Vietnám is idesorolódjék, de a kérdezőket elsősorban a (képző)művészet érdekelte, s onnan akartak a kultúra tágabb területei irányába terjeszkedni,²¹ ezért ez a kategória a továbbiakban nem kerül szóba. A harmadik felvetés inkább optimista deklaráció, mint kérdés: „nem a politika irányítja a művészetet, hanem a jó művek teremtenek új politikát”, s erre várnak megerősítést.²² A következő pont történelmi dimenziókba helyezi a problematikát, és a magyar irányítású elképzeléseket sorolja (Nagy Lajos uralmi törekvései, a dunai konföderáció terve), miközben a kérdezők maguk is elbizonytalanodnak, hogy meddig kell a történelemben visszamenni a „közös mai művészeti problémáink szempontjából”. Ez elhatárolódást jelenthet a korábbi, magyar hegemoniát biztosító elképzelésektől, ahogy az is, hogy a kérdezők Bibó István és Szűcs Jenő koncepcióival értenek egyet. A nemzeti vagy regionális művészfogalom kérdéskör a művészettörténet-írás későbbi

dilemmáit vetíti előre,²³ és egy érvényes anomáliát is megfogalmaz: „A kelet-európai művészet nemzetközi propagálásában olykor nagyobb szerepet játszottak a nyugati ún. »Kelet-Európa-szakértők«, mint mi magunk. Ez a helyzet történetileg ugyan magyarázható, de nem feltétlenül optimális.”²⁴ A tendencia majd a kilencvenes évek neokolonializmusában teljesedik ki igazán, s a nyugati figyelemért vívott régiós versengés inverzeként a régió feletti szakmai dominanciáért vívott versenyfutásban nyilvánul meg, amelybe már az amerikaiak is beálltak. Piotr Piotrowski munkássága és teóriája viszont rácsáfolt arra a felvetésre, mely szerint „lehet, hogy nélkülük senki sem lenne ránk kíváncsi”.²⁵ A kilencedik pont a kapcsolattartással, illetve ebben a művészet szerepével és a vizuális nyelvvel foglalkozik, mondván, hogy az irodalom- és verbalitásorientált soknyelvű tér-ségben a kommunikációs nehézségek nyelvi természetűek, mely problémát áthidalhatná a képzőművészet, amelyben közös vizuális nyelv is elképzelhető. „Ha van ilyen közös vizuális nyelv, melyek a sajátosságai? Ha nincs – miért érződik minden kelet-európai művön a »kelet-európaiság«?”²⁶

Végül, utolsó pontként, a kérdezők „konkrét együttműködési programot” javasolnak, mely programot is kollektív munka során szeretnék kialakítani. Ez az attitűd kifejezetten *up-to-date*, a horizontalitás és kollaboráció mellett érvel. A kezdeményezők kiállítások szervezésében, konferenciákban és kiadványokban gondolkodnak.²⁷ Figyelemre méltó a kilencvenes években elszabaduló nacionalizmusok ellenében megfogalmazódó aktív alapállás: „Közismertek a kelet-európai országok között kialakult és történetileg determinált kétoldalú preferenciák és ellenszenvek. Előbbire jó példa a híres »lengyel–magyar barátság«, utóbbira az egyre éleződő román–magyar viszony. Meggyőződésünk, hogy a nemzetközi kapcsolatok megromlásának mindig hatalmi-politikai okai vannak, és éppen a művészet képes ezek ellenében hatni. Így például különösen érdekeltnek érezzük magunkat egy közös román–magyar művészeti program kialakításában.”²⁸ Az, hogy a felkért művésztől és a teoretikusok közvetítésével egy álta-

²⁰ Uo.

²¹ Uo. 269.

²² Uo.

²³ Lásd a Beke által szervezett 2007-es budapesti CIHA-konferencia általa iniciált tematikáját: Milyen művészettörténetet írunk: nemzetit, regionalisat vagy globalisat?

²⁴ BEKE–PATAKI 1994. 271.

²⁵ Uo. 272.

²⁶ Uo.; László Zsuzsa doktori értékezése meggyőzően érvel a balatonboglári találkozó kapcsán a felvetés érvényességéről: László 2024a, kézirat.

²⁷ Ez az elképzelés nem, csak különálló „országkiállítások” valósultak meg: *Oscilláció*, 1991; *Polonia Expressz*, 1997; *Szín(e)változások*, 1998.

²⁸ BEKE–PATAKI 1994. 273. A kiállítás megvalósult *Szín(e)változások* címmel, Múcsarnok, 1998. március 31. – április 22. Kurátorok: Sorin Dumitrescu és Beke László.

lúk fontosnak tartott és általuk megszólított művésztől „vizuális választ”, vagyis műalkotást is reméltek, hasonló vállalkozást sugallt, mint amilyen a szocializmus idején született *Elképzelés-projekt*²⁹ volt.

Zona Eastern Europe, performance-fesztivál, Temesvár, 1993–2002

A rendszerváltás után a korábbi hivatalos vagy nem hivatalos együttműködések, a baráti országokba tett szakmai látogatások, cseretárlatok vagy régiós kiállítások helyett – különösen a térség nyugati határain – a művészek és intézmények az európai szcénába akartak integrálódni, s „európaiak” lenni minden további distinkció vagy jelző nélkül, s ennek érdekében elsősorban a Nyugat felé tájékozódtak.

Piotrowski az integráció ellen érvelt, egy időben a megszorodott mások (posztkoloniális mások a korábbi ún. „harmadik világból”) színre lépésével és térkövetelésével. A „horizontális művészettörténet”³⁰ teóriáját akkor dolgozta ki, amikor az Európán belüli másság (félíg más, kicsit más, „semi-other”), tehát az egykori „második világ” vonzása alábbhagyott, politikai bája elenyészett. Félő volt, hogy a térség érdektelenné válik mint az európai (és egyben univerzálisnak tekintett, és mint ilyen, normatív) művészet kissé „megkésett, alapvetően derivatív” változata, „amely nem járult hozzá a művészet történetéhez”.³¹ Az integráció ezt a másodlagos, alárendelt pozíciót jelentette volna, és Piotrowski ez ellen érvelt.

A *Zona Eastern Europe* (1993–2002) performance-fesztivál koncepcióját magam a szocializmus utáni regionális eszméléshez kapcsolom, amely a globalizáció uniformizáló és kiüresítő tendenciájával szemben az idő lefékezésére és a hasonló történelmi tapasztalatok feldolgozására fókuszált. Ez szintén alulról építkező regionalizmus volt, de már nem a felülről diktált, hivatalos „blokkidentitás” alternatívájaként, mint a szocializmus idején, hanem az alapkoncepció és attitűd folytatásaként az új körülmények között. Ha Beke kezdemé-

nyezése a „szomszédos baráti országok” művészeinek találkozáját célozta, és közös performance-okat, kollektív tevékenységet remélt az együttműködéstől, akkor az Ileana Pintilie szervezte *Zona* performance-fesztivál a közös múltra visszatekintést, a múlt feldolgozását, egyfajta „csoportterápiát” kezdeményezett.

Temesvár Európa Kulturális Fővárosa (2023) programjában kiállítást és többnapos eseménysorozatot³² szentelt a *Zona* fesztiválnak, és ez lehetővé tette egy gazdagon illusztrált dokumentum- és tanulmánykötet kiadását is.³³ A kötet egyik szerzője a névadást úgy magyarázza, hogy „a zóna speciális politikai tartalommal bíró terminus a totalitárius társadalmakban. Olyan körülhatárolt helyet jelöl, ahol a rendőri jelenlét, az ideológiai és hétköznapi kontroll maximális”.³⁴ Nyilvánvalóan Pintilie is a kelet-európai térség legkeményebb diktatúrájából, a román helyzetből indult ki, amikor a művészek múlttal való traumatikus konfrontációjáról és a kínzó szellemekkel való találkozásáról beszélt a diktatúrákból éppen csak kiszabadult társadalmakban, ahol e szellemek még mindig kísértének.³⁵ Az égető szükség a köztér visszaszerzésére és a cenzúra nélküli önkifejezésre is inkább a román színtérnek volt sajátja (semmint például a magyarnak), ahol az akciók, performance-ok még a rendszerváltás előtti időkben is gyakran műtermekben, kvázi magántérben zajlottak.³⁶

A *body art* elementáris megjelenése és a poszttraumatikus érzések test által történő kifejezése is leginkább a romániai színteret jellemezte, s nemcsak a román művészeket (Lia és Dan Perjovschi, Geta Brătescu, Matei Bejenaru), de a magyar kisebbség művészetét (Ütő Gusztáv és Kónya Réka, Juhász József) (4. kép) is. A fesztiválon részt vevő magyar művészek *body art*-ja viszont kirívóan eltért ettől a trendtől. Nem saját testüket „vítették vásárra”: a „brutális szexualitást és a nemek közti hatalmi viszonyokat” megjelenítve – a hazai neoavantgárd macsó szellemének megfelelően – felöltözött férfi művészek hajtottak végre „durva érzéki gesztusokat”³⁷ három meztelen, túsarkú cipőt és arcukat takaró fekete maszkot viselő női modellen. Ez az attitűd ma már jogos visszatetszést kelthet.

Ami a rendezvénysorozat motivációi között a régiós tudatosságot illeti, Pintilie Piotrowskihoz hasonló ér-

29 Ld. 4. jegyzet.

30 PIOTROWSKI 2008.

31 ANDRÁS 2009. 21.

32 *ZONA Festival & Performance Program*, Temesvár (Timișoara), Corneliu Mikloși Museum, Closing Event of Timișoara 2023 European Capital of Culture. Temesvár, 2023. december 8–10. Kurátor: Magda Radu, Alexandra Rigler, Ileana Pintilie.

33 *Zona Festival* 2023.

34 TITU 2023. 154.

35 PINTILIE 2023. 18.

36 Uo. 11. ANDRÁS 2023. 107–110.

37 Szirtes János–feLugossy László: *Cím nélkül*, Zona 1., 1993. Ld. PINTILIE 2023. 24.



4. Juhász József: *Counterversion*, performance, Zona 1., 1993
Fotó © Zona Archives

veket sorol: „Mint az események tanúja, azt érzékeltem, hogy ez az Európa ismeretlen volt a nyugati világ számára. Ezt a zónát, amely a Moszkva által irányított kormányok révén az elszigeteltségtől szenvedett, s közös identitással rendelkezett, évtizedekig semmibe vették az interregionális kapcsolatok hiánya miatt. Az az érzés, hogy ezek a keleti országok többé-kevésbé hasonló helyzetben találták magukat, vezetett a virtuális hely koncepciójához, a korábbi koncentrációs tábor toposzához, melynek lakói egyazon eltorzított történelem elszenvedői voltak. A kilencvenes évek elején ez a közös keleti esztétikai identitás marginálisnak tűnt a nyugatihoz képest, és a régió művészete a történelmi partikularitás és a perifériális elhelyezkedésű zavaros térség bélyegét hordozta a meghatározó internacionális

fősdorhoz képest. Az én kutatásomat viszont a zóna nemzetközi szintén nem kellően méltányolt művészeti originalitása inspirálta.”³⁸

A *Zona* kilépett a román lokalitásból, és hamarosan nemcsak régiós, de nemzetközi elismerésre is szert tett: „a kilencvenes években Kelet-Európában a szubverzív stratégiák segítették át a művészeket a konszolidálódott poszttotalitárius társadalmak kritikus időszakain”.³⁹ A rendezvény kurátora, Ileana Pintilie és a soknemzetiségű, kulturálisan sokszínű Temesvár az átmenet időszakában adott teret és keretet az együtt-létnek, a közös emlékidézésnek és gondolkodásnak, ahogy Beke László és Balatonboglár a *Kézfogásnak* és a *Kötélhúzásnak* a szocializmus időszakában. Mindkető szembehelyezkedett a kiüresedett (baráti országok

38 PINTILIE 2023. 10. (A szerző fordítása – A. E.)

39 Uo. 15.



5. Bukta Imre: *Cím nélkül*, performance, Zona 1., 1993
Fotó © Zona Archives

együttműködése a szocializmusban), illetve a veszélyes és uszító (etnonacionalista gyűlöletkeltés az átmenet időszakában) szlogenekkel.

Kettejük együttműködéséről Pintilie így ír: „Beke László volt a tanácsadóm magyar ügyekben. Négy művészt hozott Temesvárra. [...] Először a kilencvenes évek elején találkoztam vele Bukarestben, az egyik romániai útja alkalmával. Ezt követően sokat konzultáltam vele magyar művészetről. Legfontosabb együttműködésünk a *Zona. Eastern Europe* performance-fesztivál első alkalmához kötődik, 1993-hoz, amikor kurátorként elindítottam a rendezvénysorozatot. Beke négy magyar művészt választott: Szirtes Jánost, feLugossy Lászlót, Bukta Imrét (5. kép) és Kovács Istvánt, akik vele jöttek Temesvárra. Később is kapcsolatban voltunk egymással más témák kapcsán, és mindig meglátogattam Budapesten, amikor csak módom volt rá. Nagyra értékeltem fáradhatatlan

kíváncsiságát, a közép-európai művészet iránti érdeklődését, amit igen jól ismert; valóságos enciklopédia volt.”⁴⁰

Milyen művészettörténetet írunk: nemzetit, regionálisat vagy globálisat? CIHA-konferencia, Budapest, 2007

Beke igyekezett követni a diskurzus változásait, konferenciákra járt, megvásárolta vagy megkapta a legújabb könyveket, de nem gondolnám, hogy érdemben kapcsolódott volna a „new art history” diskurzusához – függetlenül attól, hogy Jonathan Harris összegző kézikönyve ott volt a polcán, és hivatkozott is rá.⁴¹ Ugyanígy azt sem gondolom, hogy a posztmodern

⁴⁰ A szerzőnek írt e-mail, 2024. április 5.

⁴¹ MARKÓJA 2022. Egyetértve a szerző felvezető szövegében jelzett teóriadefíccal a hazai művészettörténet-írásban, sajnálatos, hogy

ellenpéldaként az intézet művészetelméleti csoportjának *Kritikai teóriák és lokális* című tematikus *Ars Hungarica*-számát (2013, 3. sz.) nem említette, ahogy a *Műértő* folyóirat elméleti fogalmakat tisztázó és magyarázó, *Értelmező* című rovatát sem.

terminusnak köze lenne az „új művészettörténet-írás-hoz”.⁴² Mindkét fogalom kérészerűen bizonyult; a posztmodern a kortárs művészet területén többnyire átmeneti, vagy a modernizmust lezáró rövid szakaszként értelmezik, mivel maguk alá temették a történelmi események, melyek lázas elméleti tevékenységet indítottak be az új korszak elnevezését illetően. Ha konszenzus nem is született, próbálkozások történtek a kortársiasság (*contemporaneity*)⁴³ vagy a kritikai művészet fogalmainak bevezetésére, illetve a korszakmegjelölés helyét a kortárs művészen belül differenciálás vette át. A művészettörténet paradigmaváltását a kritikai teóriák vagy a kritikai művészettörténet elnevezések jelölik; tehát az „új művészettörténet” már nem új. Beke elméleti nyitottsága és fogékonysága nem az új teóriákhoz való viszonyában keresendő és érhető tetten, hanem saját korábbi elméleti és gyakorlati tevékenysége kereteinek kitágításában, az abban rejlő, és továbbra is érvényes potenciálok felismerésében és érvényesítésében.

Módszertani érdeklődése karöltve a régió iránt érzett felelősséggel – vagyis hasonló motivációk vezérelték, mint Piotrowskit – vezetett a 2007-ben Budapesten tartott éves CIHA- (Comité International d'Histoire de l'Art) konferencia metodológiai koncepciójának felvázolásához: *Milyen művészettörténetet írunk: nemzetit, regionálisat vagy globálisat?* Beke a konferenciának szentelt *Acta Historiae Artium* szám felvezető szövegében azzal érvel, hogy „a kérdésfelvetésünk, amely voltaképpen egy probléma deklarálása volt, több szempontból is aktuálisnak bizonyult. Nem reméltünk válaszokat a kérdésre, de rá akartuk irányítani a figyelmet a művészettörténet több ezer éves története és a harmadik évezred művészettörténet-írása közötti kapcsolatra.”⁴⁴ Minden felvázolt lehetséges keretre reflektálva úgy ítéli, hogy a konferencia tisztázta a „művészettörténet világatlasz”-ának mibenlétét (John Onians *Atlas of World Art* című munkájának címére hivatkozva), és felvázolta az utakat és a kereszteződéseket. A centrum–periféria dichotómiát posztmodern jelenségnek tartja, s kívülről és felülről jövőként tételezi, amely a globalizációval és politikai tartalmával együtt érkezett a művészet régióiba. A konferencia lokális esettanulmányait politikai kritikaként értékeli, melyek a lehetséges legkisebb területi

egységként a „globalizmus”-t jelölik ki. Ennek alapján a művészetföldrajzi régiót a világméretű (*worldwide*) és a rögzített lokalitás (*fixed local point*) között határozza meg, amely így nagyobbnak tekinthető, mint egy ország Közép-Európában (*Mid-Europe*) és több országot is magába foglalhat.⁴⁵

A regionális kontra nemzeti dilemma tekintetében érzékeli a nacionalizmusnak a regionális együttműködés vagy szolidaritás ellen ható súlyát, mikor Kelet-Európáról beszél, „ahol a »nemzeti« [national] vagy a »nacionalista« [nationalist] mindkettő lehet; elszánt vállalása a patriotizmusnak és nagyon is pragmatikus szinonimája bármely »hivatalosság«-nak [governmental]”.⁴⁶ Miközben szétszálazza az eltérő értelmezéseket, leteszi voksát a „nemzeti kulturális örökség” mellett. Bár a régió változó terminológiájára – „Kelet- vagy Kelet-Közép-Európa [Eastern-Mid Europe] vagy akár *Mitteleuropa* [sic!]” – vonatkozó érvelése kissé enigmatikus marad, nyilvánvalóvá teszi a kifejezések mindenkorai politikai konnotációját: „ez nem pusztán terminológiai kérdés, jöllehet a művészetföldrajzhoz tartozik [...], mégis minden posztkommunista országban nagyon kifinomult konnotációval bírnak e fogalmak”.⁴⁷

Csak néhány résztvevő reflektált a téma diszciplináris (teoretikus, módszertani és stratégiai) aspektusaira. A „régio” kifejezést eltérő módon értelmezték a régi és modern művészet kutatói. Előbbiek egy országon vagy birodalmon belüli nagyobb egységre vonatkoztatták,⁴⁸ míg mások elzárkóztak a regionális közelítéstől mint saját területükön érvénytelentől. Akadtak, akik a „regionális” és „globális” kifejezéseket szinonimaként használták, szemben a nemzetivel és nemzetállammal.⁴⁹ A résztvevők közül leginkább Forgács Éva értette meg a dilemmát (és tétjét), és annak megfelelően reflektált a felvetett kérdésre.⁵⁰

Az amerikai történész John Connolly 2020-ban megjelent átfogó, Kelet-Európa történelmével foglalkozó kötetében amellet foglalt állást, hogy túl a turbulens eseményeken, a térség közös tulajdonsága az ún. „régios szindróma”, az eltűnéstől való félelem is. Érvelése szerint „a nemzeti identitás még azokban a vegyes etnikumú térségekben, ahol a területet nemzedékek vitatják, sem mindennapos kérdés [...] a nacionalizmus megmarad »kríziskeretezésnek«, amire a politikusok hi-

42 BEKE 2022. 71–84.

43 SMITH 2006.

44 BEKE 2008. 11–12. (A szerző fordítása – A. E.)

45 Uo. 12.

46 Uo.

47 Uo.

48 Ld. ANDRÁS 2023. 19.

49 Uo.

50 FORGÁCS 2008.

vatkozhatnak [...] ez a fajta krízisretorika olyasmi, ami a nyugat-európai vagy orosz nacionalizmusokban nem lelhető fel”.⁵¹ Ez a „kríziskeretezés” a régió mindennapi életének részévé vált; Magyarországon a hivatalos politikai retorika törzse, Ukrajnában viszont valóságos fenyegetettség. A törekeny posztoszocialista demokráciák egy része „illiberális demokráciává”, azaz autokráciává vált, és állandó veszélyhelyzetet generál, feszültséget kelt, „Brüsszelt”, vagyis a tágabb európai közösséget kiáltva ki fő ellenségnek, és ez felváltotta a közös múlt és kulturális gyökerekre támaszkodó hatékony régiós együttműködést. Átrendeződtek a külpolitikai orientációk is. A „keleti nyitás” Magyarországon egyszerre jelenti a gyökerek keresését a Távol-Keleten és a külön utas gazdasági kapcsolatok létesítését. Ezzel párhuzamosan a politikai, kulturális orientáció is megváltozott; ha az új ellenség a „hanyagló Nyugat”, az új barát Oroszország és Kína. Ezek a körülmények kompromittálják Kelet-Közép-Európa, Közép-Kelet-Európa, de különösen Kelet-Európa fogalmát.

A regionalizmusra hivatkozás manapság a hivatalos hazai politika keleti orientációját asszociálhatja, és az Európai Unióból történő esetleges kisodródást, ennél fogva erős ellenállást vált ki. Ezzel visszatértünk ahhoz a szocialista és az átmeneti időszakban közkedvelt nézethez, mely szerint Kelet-Európa csak egy politikai fogalom, aminek semmi köze a történelemhez és a kultúrához, mely elgondolás azt volt hivatott erősíteni, hogy Európához tartozunk – minden jelző nélkül. Harmincöt évvel a rendszerváltás után a hovatarozás dilemmája nem jutott nyugvópontra. Mindez ma különösen figyelemreméltóvá teszi Beke László következetes transznacionális és regionális koncepcióját és projektjeit, amelyek a szocializmus idején éppúgy, mint a posztoszocialista nacionalizmus idején, a magas politikai érvek ellenében, „alulról építkező” elképzelésként születtek meg.

Személyes zárszó

Magam a rendszerváltás előtti időkben kevésbé érdeklődtem a kortárs művészet iránt; a két világháború közötti magyar és orosz klasszikus avantgárdokkal foglalkoztam. Pontosabban moszkvai ösztöndíjam idején, a hetvenes évek közepén az orosz nonkonformisták, Vlagyimir Jankilevszkij, Ilja Kabakov, Erik Bulatov és mások bekerültek látókörömbe, és a velük ápolt jó szakmai, illetve baráti kapcsolat megmaradt azután is, hogy a Szovjetunió szétesése után külföldre távoztak.⁵² A rendszerváltás után és hosszabb amerikai tartózkodásomnak köszönhetően – amely rányitotta szemem a kortárs művészetre és az új teóriákra – a kortárs művészet felé fordultam, és ez a pályamódosítás véglegesnek bizonyult. Mikor a budapesti CIHA-konferencia zajlott, külföldön voltam, nem tudtam bekapcsolódni a hazai diskurzusba.

A *Zona* fesztivált felidéző rendezvénysorozatra Beke László hiányában engem hívtak meg, mivel a kilencvenes években és azt követően sokat írtam kortárs művészetről, regionalitásról, és regionális kiállításokat⁵³ is rendeztem, e téren mintegy átvettem a stafétabotot. Nem is vitás, Bekének kellett volna jelen lennie a kortárs regionális szemlélet gyökereit megidéző eseményen; sajnos ez már nem adatott meg neki. A regionalitásról szóló rövid expozémat neki dedikáltam. A szöveg írása közben nyilatalt belém, hogy miközben meggyőződéseim szerint alapállásomat illetően Piotr Piotrowski nyomdokain járok – akivel regionális, vagy azt támogató projekteken vettem részt, s akivel oly sokat vitattuk a témát⁵⁴ –, találhattam volna közelebbi példát, elődöt, vagy szakmai társat is Beke László személyében; de ezekről a kérdésekről – sajnos – nem beszélgettünk. E mulasztást hivatott pótolni az ő regionalitáshoz való viszonyának főbb állomásait felvázoló írás – utólagos és megkésett főhajtásként.⁵⁵

51 ANDRÁS 2023. 23–24.

52 BÓDI 2015–2016.

53 Privát nacionalizmus kiállításorozat: Prága, Kassa, Pécs, Drezda, Krakkó 2014; Budapest, Berlin 2015.

54 ANDRÁS 2008; *Thinking Art History in East-Central Europe*. International seminar organized by The Research and Academic Program at the Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA and the Art Academy, Institute of Art History, Tallinn, Art Academy. Tallinn,

2010, May 14–15; *Art History on the Disciplinary Map in East-Central Europe*. International seminar organized by The Research and Academic Program at the Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA & the Art Academy, Institute of Art & the Masaryk University & the Moravian Gallery, Brno, Czech Republic, Brno, 2010, Nov. 18–19.

55 Köszönetemet fejezem ki András Gábornak, Hornyik Sándornak, Ileana Pintiliének, Koroncz Endrének, László Szusánának és Pataki Gábornak a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségükért.

Rövidítések

ANDRÁS 2008

Edit ANDRÁS: An Agent That Is Still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past. In: *Writing Central European Art History. PATTERNS_Travelling Lecture Set 2008/2009*. (Erste Stiftung Reader, 1.) Vienna, Erste Stiftung, 2008. 5–21.

ANDRÁS 2009

ANDRÁS Edit: *Kulturális átváltás. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum Kiadó, 2009.

ANDRÁS 2016

Edit ANDRÁS: What Does East-Central European Art History Want? Reflections on the Art History Discourse in the Region since 1989. In: *Extending the Dialogue. Essays by Igor Zabel Award Laureates, Grant Recipients, and Jury Members, 2008–2014*. Ed. by Christiane ERHARTER–Rawley GRAU–Urška JURMAN. Berlin–Ljubljana–Vienna, Archive Books–Igor Zabel Association for Culture and Theory–ERSTE Foundation, 2016. 52–77.

ANDRÁS 2023

ANDRÁS Edit: *Határsértő képzelet: Kortárs művészet és kritikai elmélet Európa keleti felén*. Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, 2023.

Angyalokra szükség van 2005

Angyalokra szükség van: Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére. Szerk. ANDRÁS Edit. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Argumentum Kiadó, 2005.

BEKE 2008

László BEKE: Preface – Which Might be an Epilogue as well. *Acta Historiae Artium*, 49. 2008. no. 1. 11–13.

BEKE 2022

BEKE László: A posztmodern: párhuzamok és következmények – jelenségek és módszerek. *Enigma*, 29. 2022. 111. sz. 71–84.

BEKE–PATAKI 1994

BEKE László–PATAKI Gábor: Kelet-európai kérdőívtervezet kelet-európai művészek, művészettörténészek és gondolkodók számára. In: BEKE László: *Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970–1991*. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1994. 268–274.

BÓDI 2015–2016

Kinga BÓDI: Konstruktívan építkezve. Orosz avantgárd és moszkvai nonkonformista művészek papírmunkái a Szép-művészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményében. Szerkesztés- és recepciótörténet / Building Constructively. Works on Paper by Russian Avant-garde and Moscow Non-conformist Artists in the Collection of Prints and Drawings of

the Museum of Fine Arts in Budapest. An Acquisition and Reception History. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 120–121. 2015–2016. 165–221.

Elképzelés 2008

Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye, 1971. Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–tranzit.hu, 2008.

FORGÁCS 2008

Éva Forgács: The Necessity of Writing Local Art History in the Global Context. *Acta Historiae Artium*, 49. 2008. no. 1. 103–108.

LÁSZLÓ 2024a

László Zsuzsa: *A kelet-európai művészet fogalmának kialakulása és kritikája transznacionális művészeti események kontextusában a hetvenes években*. PhD-értekezés. Budapest, ELTE, 2024.

LÁSZLÓ 2024b

Zsuzsa LÁSZLÓ: Regional Resonances: In Search of the Transnational in Central East European Art of the 1970s. *ArtMargins online*, 02. 22. 2024. URL <https://artmargins.com/regional-resonances/> (letöltve 2024. 04. 15.).

MARKÓJA 2022

MARKÓJA Csilla: Beke László és a New Art History. *Enigma*, 29. 2022. 111. sz. 67–70.

PINTILIE 2023

Ileana PINTILIE: Zona Festival – A Political-Artistic Anamnesis of Post-Totalitarian East-European Society. In: *Zona Festival 2023*. 10–41.

PIOTROWSKI 2008

Piotr PIOTROWSKI: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. *Umění/Art*, 56. 2008. no. 5. 378–383.

SMITH 2006

Terry SMITH: Contemporary Art and Contemporaneity. *Critical Inquiry*, 32. 2006. no. 4. 681–707.

TITU 2023

Alexandra TITU: Eastern Europe. In: *Zona Festival 2023*. 152–155.

Törvénytelen avantgárd 2003

Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973. Szerk. KLANICZAY Júlia–SASVÁRI Edit. Budapest, Artpool–Balassi Kiadó, 2003.

Zona Festival 2023

Zona Festival. Ed. by Ileana PINTILIE. Bucharest, Punch, 2023.

László Beke and the Region / Regionality before and after 1989

László Beke was a globally recognized Hungarian art historian and a leading figure of the neo-avant-garde. This paper outlines the concept of regionality and its evolving connotation, as well as Beke's connection to this concept both prior to and following the political transformation, through examination of four main events either initiated or organized by him.

1. In 1972, Beke organized a friendly gathering of Hungarian, Slovakian, and Czech artists in Balatonboglár, culminating in a conceptual performance known as the "handshaking" event, wherein participants involved in mutual greetings. Photographs capturing these handshakes were subsequently compiled into a chess-like montage and autographed by the attendees.

2. In 1989, at the onset of the political transformation, László Beke collaborated with his colleague Gábor Pataki to develop

a questionnaire aimed at Eastern European artists, art historians, and intellectuals. This questionnaire sought to explore the terminology and significance of the eastern part of Europe, as well as whether a common culture existed within the region and how its characteristics could be defined. Additionally, they proposed a framework for regional collaboration.

3. The *Zona Eastern Europe* performance festival, curated by Ileana Pintilie, took place in Timișoara from 1993 to 2002. Beke was invited to participate as a Hungarian curator.

4. In 2007, the CIHA (Comité International d'Histoire de l'Art) conference was held in Budapest under the thematic framework of "How to Write Art History? National, Regional, or Global Perspectives?" This conceptual framework was proposed also by László Beke.

TÁRGYSZAVAK

Balatonboglár, együttműködés, CIHA, csehszlovák neo-avantgárd, keleti blokk, Kelet-Közép-Európa, magyar neo-avantgárd, performance, regionalitás, Temesvár, Zona fesztivál

KEYWORDS

Balatonboglár, collaboration, CIHA, Czecho-Slovakian neo-avant-garde, East Block, East-Central Europe, Hungarian neo-avant-garde, performance, regionality, Timișoara, Zona Festival

Parapolitika

A Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg című kiállítás, amelyet 2017-ben a berlini Haus der Kulturen der Welt (HKW) rendezett, az intézménynek otthont adó ikonikus épületből indult ki, s a Berlinhez és az épülethez egyaránt szorosan kötődő *Congress for Cultural Freedom* (CCF) 1950–1967 közötti történetét dolgozta fel.¹ A HKW a 2016-ban indított *Kanon-Fragen* kutatási program keretében megrendezett kiállítása egy olyan történeti pillanatot helyezett a fókuszba, amikor Berlin kulcsszerepet játszott a világpolitikában, a CCF pedig a modern művészet propagálásában. A CCF német megfelelője, a *Kongress für Kulturelle Freiheit* adta a kiállítás találó alcímét: a „kulturális szabadság” képzete és fennen hangoztatott szlogenje eredményesen szolgálta a hidegháborús politikát, s lényegében az egész világra kiterjedően meghatározta a modernizmushoz való viszonyt. A kiállítás jó példája annak, hogy szimbolikus jelentéseket hordozó építészeti emlékből – mint autentikus helyből – kiindulva hogyan bontható ki történeti, ideológiai, politikai és művészeti kontextusok sokasága. Az alábbi tanulmány célom szerint azt kívánja bemutatni, hogy a kortárs kritikai muzeológia eszközeivel hogyan lehet dekonstruálni és új alapokon felépíteni a közösségi identitást, és rávilágít arra, hogy az eredeti dokumentumok, egykorú és későbbi tárgyak köré vont értelmezési háló hogyan köti össze az egyidejű, valamint a jelenkori tudományos és társadalmi diskurzusokba ágyazott olvasatokat.

A kongresszus, a hely és a leleplezés

A *Congress for Cultural Freedom*ot 1950 júniusában Nyugat-Berlinben alapították, alig egy évvel a berlini blokád után. Az első nyílt konfrontáció a háborúban győztes nagyhatalmak között megerősítette ugyan az antikommunista erőket, a Szovjetunió által hirdetett „békepolitika” azonban továbbra is jelentős mértékben támaszkodhatott a baloldali értelmiségre. A Szovjetunió stratégiai sikereit mutatta, hogy még tartott a berlini blokád, amikor 1949 márciusában a Kominform prominens értelmiségiek részvételével sikerrel szervezett egy békekonferenciát egyenesen New Yorkban, a Waldorf Astoria Hotelben. A rendezvényt egy magát *Committee for Cultural Freedom*nek nevező antikommunista értelmiségi csoport eredményesen megzavarta, s akciójuk a CCF megalapítása felé vezető út egyik kulcsmomentumává vált. A szovjet propaganda térhódításának ellensúlyozására jött létre a CCF, amelynek célja a világ konzervatív, de nem szélsőségesen jobboldali, valamint a sztálini diktatúra miatt kiábrándult mérsékelt baloldali értelmiségének tömörítése, a bal- és jobboldali totalitárius rendszerekkel szembeni egységfront létrehozása volt.² A helyszín választása sem volt véletlen: noha korábban Párizs is szóba került, a Francia Kommunista Párt mozgósító erejétől tartva, valamint Nyugat-Berlin szimbolikus jelentősége miatt döntöttek végül az utóbbi mellett.³ 1950-ben a kommunista tengerben Nyugat-Berlin a szabadság szigetének tűnt,

¹ *Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2017. november 13. – 2018. január 8. Kurátorok: Anselm Franke, Nida Ghouse, Paz Guevara, Antonia Majaca. A kiállításához kapcsolódó tanulmánykötet csak 2021-ben jelent meg, de ez nem tartalmazza a kiállításon szereplő összes tárgy leírását, és nem tükrözi a kiállítás tagolását sem. A cikkben felhasznált egyes idézeteknek néhol nincs lábjegyzetük, mert ezeket a kiállításon

szereplő, ám a kötetben nem publikált dokumentumokból emeltem be. *Parapolitics* 2021.

² A totalitarianizmus konstruált képéről, funkciójáról lásd MAJACA 2021.

³ A francia főváros elvetésében közrejátszott az 1949 áprilisában Párizsban megrendezett konferencia kudarca is. A CCF megalakulásának történetéről lásd WARNER 1995. 92.



1. Walter Gropius–Wils Ebert: Händelallee 3–9., Hansaviertel, Berlin, épült az Interbau kiállításra 1957-ben
Fotó © Róka Enikő, 2019

ahol a demokratikus Nyugat sikeresen védte meg értékeit a kommunista Szovjetunióval szemben. Ráadásul a kongresszus megnyitása előtti napon tört ki a koreai háború, aminek sokkoló aktualitása még nyilvánvalóbbá tette az összefogás szükségességét, kiemelte a CCF antikommunista programjának jelentőségét.

A szervezet vezetőségében jelentős arányban szerepeltek a Szovjetunióból menekült emigránsok: az elnöki pozíciót Michael Josselson töltötte be, akinek észtországi zsidó származású családja a bolsevik forradalom elől menekült Berlinbe, ahonnan ő később Párizsba, majd a háború alatt az Egyesült Államokba települt át. Hasonló utat járt be a titkári feladatokat ellátó Nicolas Nabokov zeneszerző is, aki a sztálinizmus elől a háború előtt Berlinbe, majd az Egyesült Államokba emigrált. A szervezetben különböző beállítottságú értelmiségiek kaptak helyet, például az olasz szocialista Ignazio Silone, aki szociálpolitikai reformokat sürgetett Nyugaton; Arthur Koestler, aki markánsan antikommunista nézeteket vallott; vagy az egykori trockista újságíró,

Melvin J. Lasky, aki számos kortársához hasonlóan a sztálini rendszer miatt ábrándult ki végleg a baloldali eszmékből.⁴ A gyarmatosítás alól felszabaduló országok értelmiségének a megnyerése, ezzel a világ politikai és ideológiai újrafelosztásában a nyugati pozíciók erősítése céljából a CCF 1950–1967-ig számos konferenciát rendezett, folyóiratok megjelenését támogatta Ázsiában, Latin-Amerikában, Afrikában, kulturális eseményeket, fesztiválokat, kiállításokat szervezett szerte a világon.

A történet másik szála szintén szorosan kötődik Berlin háború utáni geopolitikai pozíciójához. Az 1957-ben Nyugat-Berlinben megrendezett Interbau építészeti kiállítás (*Internationale Bauausstellung*) a Berlin keleti felén a szocialista realizmus jegyében megkezdett újjáépítési programra, konkrétan a Stalinallee építésére adott demonstratív nyugati válasz volt. Elsősorban a Hansaviertelben, valamint néhány esetben Nyugat-Berlin más részein a modern építészet olyan német és külföldi képviselőinek a terveit kiviteleztek, mint Alvar Aalto, Le Corbusier, Walter Gropius (1. kép), Arne Jacobsen,

4 STONOR SAUNDERS 2013; az 1950-es kongresszus manifesztuma elérhető itt: URL <https://www.1000dokumente.de/pdf/>

dok_0139_kul_de.pdf (letöltve 2024. 01. 02.).



2. Hugh Stubbins: Kongresshalle, Berlin, épült az Interbau kiállításra 1957-ben
Fotó © Baktay Anna Réka, 2024

Oscar Niemeyer, Pierre Vago vagy Max Taut. A tervezett modern lakóépületek mellett – amelyek a lerombolt városban a lakáshiány enyhítését szolgáló szociális lakásprogram jegyében születtek – néhány középület is elkészült. Ezek közé tartozott az egykori Gropius-tanítvány, Hugh Stubbins 1955-ös tervei szerint épült, ma a Haus der Kulturen der Weltnek otthont adó Kongresshalle, amelyet az Amerikai Egyesült Államok finanszírozott, majd látványos gesztussal Berlin városának ajándékozott. A projekt mögött az az Eleanor Dulles állt, aki az USA külügyminisztériumában a Berlinnel kapcsolatos ügyekért felelt, s – mint az 1953 óta CIA-igazgató Allen Dulles, valamint a Dwight D. Eisenhower elnök által szintén 1953-ban külügyminiszterré kinevezett John Foster Dulles testvére – jelentős rálátása volt az amerikai politikára. Eleanor Dulles a Berlint revitalizáló programban minden bizonnyal mély meggyőződéssel támogatta az Egyesült Államok hidegháborús ideológiáját tükröző épület létrehozását. A Kongresshallét kritikusai a Dulles család épület körüli bábáskodása és politikai befolyása miatt a név és a múzeum szó összevonásával egyenesen

Dulleseumnak nevezték el.⁵ A mellette lévő sugárút a mai napig őrzi John Foster Dulles nevét. A tervező Stubbins maga is propagandaépületként emlékezett vissza rá, mint amely valójában az alig egy kilométerre lévő szovjeteknek szólt.⁶ Vasbeton szerkezetű, szárnyyszerű teteje a keleti zónából is jól látható volt, s közvetítette a „szabadság” Nyugat által hirdetett eszméjét, földszinti homlokzatának transzparens üvegfelületei a demokratikus rendszer átláthatóságára utaltak (2. kép).⁷

A szálak nem sokkal az épület befejezése után, 1960-ban értek össze, amikor az új Kongresshalle adott otthont a CCF tízéves jubileuma alkalmából *Progress in Freedom* címmel megrendezett kongresszusnak. Az ötven országból érkező kétszázharminc értelmiségi olyan politikai, társadalmi, kulturális és ideológiai kérdéseket tárgyalt meg, mint a modern gazdaság és társadalom hatása a kultúrára, vagy a demokratikus intézmények szerepe. Az esemény fényét növelte, hogy a kongresszust az NSZK-állandelnök, Theodor Heuss, valamint Willy Brandt, Berlin akkori polgármestere nyitotta meg. A program szerint négy munkacsoportban a következő

5 GILROY 1957.

6 „Das war in Wirklichkeit ein Propagandabau, der sich an die Sowjets richtete, die nur einen knappen Kilometer entfernt waren.” Lásd erről URL <https://www.berliner-zeitung.de/archiv/schwangere-austervon-der-kongresshalle-zum-haus-der-kulturen-der-welt-li.1352363> (letöltve 2024. 01. 02.).

7 Deborah Ascher Barnstone rámutat az építészeti modernizmus

transzparenciaelvének és a demokratikus eszméknek az összefüggéseire a két világháború közötti és a háború utáni korszakban. Bár Stubbins épületét (mivel nem német építész munkája) nem említi, de például az egy évvel későbbi brüsszeli világkiállítás német pavilonja kapcsán kimutatja, hogy a kortársak szemében a letisztult formák, a modern struktúra, az átlátszó üvegfelületek a sötétséggel, káosszal és fenyegetettséggel szembeni fellépést jelentették. Lásd BARNSTONE 2005. 53–55.

témákat vitatták meg: Polányi Mihály vezette a szabadság ideájáról, Edward Shils a tömegtársadalom és a hagyományos társadalom viszonyáról, Nicolas Nabokov a művészet és patronálás, a modern művész helyzetének a kérdéséről, Raymond Aron pedig a politikai struktúrákról szóló eszmecsereket. Az eseményen részt vett a képzőművészeti kánon alakítása szempontjából fontos Alfred Barr is.⁸

A szabadság és modernizmus jelszavával élő – és mint utóbb kiderült, visszaélő – CCF 1967-ben egyik pillanatról a másikra hitelét veszítette. A *Ramparts* magazin 1967 áprilisában közreadott cikke leleplezte, hogyan szponzorálta magánalapítványokon keresztül a CIA az egyes kulturális projekteket, köztük a világot behálózó CCF-et.⁹ Kiderült, hogy a harmincöt országban tucatnyi alkalmazottat foglalkoztató, több mint húsz rangos folyóiratot fenntartó, vándorkiállításokat, konferenciákat és előadásokat szervező CCF valójában közvetlenül az amerikai hidegháborús politika szolgálatában állt. Vezetőinek és tagjainak egy része – köztük az elnök, Michael Josselson maga is – CIA-ügynök volt, s a szervezettel kapcsolatba lépő írók, művészek, tudósok és kritikusok – akár tudták, akár nem – mind részeseivé váltak a CIA fedett akciójának. A CCF „lebukása” azonban nemcsak lerombolta a hírnevét, de rámutatott arra az ideológiai és morális ellentmondásra is, amely a szabadság, demokrácia és transzparencia elvi képviselője és politikai instrumentalizálása között feszült. Nehezen volt feloldható az az orwellinek nevezhető szituáció, amelyben a szabadság jelszavát hirdetőik valójában megfigyelnek.¹⁰ Nyilvánvalóvá vált, hogy a „harcos szabadság” képtelen eszményével valójában az amerikai hegemoniatörekvések érdekében léptek fel, ami elfogadhatatlan volt a tagság számára. A kongresszus azonnal feloszlatta magát. Az érintett értelmiségiek közül azok, akik nem sejtették, milyen politikai manipulációk húzódnak a háttérben, úgy érezték, hogy visszaéltek a hitelükkel, és tudtuk nélkül felhasználták őket, azok pedig, akik mélyen involválódtak, igyekeztek óvatosan a háttérbe vonulni. Noha a CCF a Ford Foundation támogatásával *International Association for Cultural Freedom* néven

részben tovább élt, s bizonyos programok, folyóiratok megmaradtak, egy korszak lezárult. A nagyszabású akció véget ért, de a szervezet közel húszéves működése alatt a CIA által kidolgozott, egyre szofisztikáltabb, a művészi kifejezés szabadsága nevében meghirdetett kulturális program az egész világon elterjedt.

A kiállítás

A Kongresshalle teteje 1980-ban beszakadt, 1988-ra újjáépítették, majd 1989-ben Haus der Kulturen der Weltre változtatták a nevét, ami alapvető profilváltást is jelentett. Az intézmény azóta a globalizáció és a technikai fejlődés által felvetett kérdésekre kíván alternatív válaszokat adni, a modernitás mesternarratíváit újraírni, és társadalmi vitáknak teret nyújtani. A jelen és múlt közötti összefüggéseket kortárs művészeti és történeti, kritikai kiállításokon mutatja be, zenei és színházi előadásoknak, oktatási és interdiszciplináris kutatási projekteknek ad helyet.¹¹ Programjában erőteljes hangsúlyt fektet az Európán kívüli kultúrák bemutatására, a posztkoloniális világ ellentmondásaira és problémáira. A művészettörténetet illetően revízióra és dekolonizációra törekszik, szélesebb történeti kontextusba helyezi, dekonstruálja és demisztifikálja a modernizmus és az autonóm művészet fogalmait.¹²

A 2017 tavaszán megnyitott kiállítás címe, a *Para-politik*, a hivatalos kereteken túli politikára utal, melynek jellemzője a demokratikus és kontrollált, legitim intézményeken kívül működő, fedett és titkos akciók szervezése.¹³ A kiállítás különleges alkalmat adott az intézményi önreflexióra, s kapcsolódott a HKW korábbi projektjeihez, amelyekben különböző kulturális-hatalmi viszonyokat s a jelen számára is releváns olvasatokat mutattak be. A HKW esetében nem egy gyűjteménnyel rendelkező múzeumból van szó, ez a kiállítás azonban beleillik az utóbbi két évtizedben elsősorban a kortárs képzőművészeti múzeumokban megjelenő kritikai irányba.

8 SCHERER 2021. 9–11.

9 STONOR SAUNDERS 2013. 321.

10 George Orwell kiadójának a támogatója az a Ford Foundation volt, amely szintén a CIA fedett akciójában szponzorált projekteket, s az *Állatfarm* rajzfilmváltozatát is teljességgel a CIA készítette, fizette és terjesztette világszerte. A CIA Psychological Strategy Boardjának alkalmazottjai számára elvárás volt Orwell 1984 című regényének olvasása, ám annak társadalmi-politikai vízióját kizárólag a kommunizmusra értették. Teljességgel ignorálták a tágabb értelmezést,

Orwell eredeti szándékát, hogy minden totalitárius rendszer veszélyére hívja fel a figyelmet. Lásd STONOR SAUNDERS 2013. 117, 247–249.

11 Az intézményi missziót lásd URL https://www.hkw.de/en/hkw/ueberuns/Ueber_uns.php (letöltve 2024. 01. 07.).

12 FRANKE 2021. 30, 40.

13 FRANKE et al. 2021. 14.

Az ezredfordulót követően a nemzetközi szinten ugyanis a múzeumi kiállításokat gazdasági vállalkozásoknak tekintő neoliberális szemlélet mellett megjelent az úgynevezett radikális (Claire Bishop) és kritikai (Katarzyna Murawska-Muthesius, Piotr Piotrowski) muzeológia.¹⁴ Ebben a diskurzusban a múzeum olyan intézményként jelenik meg, amely saját múltjának feldolgozására, újraértelmezésére tesz kísérletet úgy, hogy eközben a jelen társadalmi problémáira is reflektál. A múzeumot kritikai cselekvőnek tekintik, amely kiállításain, programjain keresztül dialógust folytat a társadalommal, dekonstruálja a hatalmi rendszereket és az azokkal összefüggő gondolkodási formákat, s ezzel aktív szereplővé válik a demokrácia építésének a folyamatában. Túllép azon, hogy csupán tárgyak sorát, adatokat, szaktudományos eredményeket vagy tisztán esztétikai élményt nyújtson, és a látogatókat nézőpontváltásra, a bevett gondolkodási sémák revideálására ösztönzi. Kérdés, hogy a múzeum, amely leképezi a mindenkori hatalmi struktúrát, s részt vesz a folyamatban, amelynek során a normák, hierarchiák, múltból és jelenről vallott képzetek szétterjednek a társadalomban, alkalmas hely-e a hatalmi rendszerek elemeinek (beleértve magát a múzeumot is) és működési mechanizmusainak a feltárására, bemutatására és kritikájára.¹⁵ Számos európai példa mutatja, hogy ez nem lehetetlen vállalkozás: ez a szemlélet a muzeológusokat, kurátorokat önvizsgálatra, a nézőt pedig passzív befogadás helyett kérdések megfogalmazásával termékeny szellemi aktivitásra és végső soron önértelmezésre buzdítja. Amikor a HKW – nem múzeumként, hanem markáns arculatú kulturális intézményként – a saját épületből mint autentikus történeti emlékből és az ahhoz kapcsolódó, a hatalmi-politikai viszonyokat pontosan leképező történetből rendez kiállítást, akkor a kortárs képzőművészeti múzeumok kritikai attitűdjével reagál saját intézményi helyzetére. A bemutatott anyag jellege is ezekhez hasonló: eredeti dokumentumok, másolatok, archív filmek és a problémakörre reflektáló kortárs művek együtt és egyenrangúan szerepelnek benne.

A CCF bonyolult és szerteágazó története, a vele kapcsolatba hozható heterogén és gazdag tárganyag kiállítási reprezentációja különösen nehéz feladat elé állította a HKW kurátori csapatát. A kiállítási installációt a Zak Group tervezte, nekik köszönhető a funkcionálisan jól működő, egyszerű, de modern térelemek, amelyeknek hol transzparens, hol átláthatatlan felületei kiváló

metaforái voltak a bennük és rajtuk elhelyezett anyagoknak s magának a felvetett problémának. Az előcsarnok oszlopai közé beépített fém-plexi installációkon először a CCF történetének dokumentumaival, a legfontosabb konferenciák anyagaival és magával az alapítás és lelepleződés történetével ismerkedhettek meg a látogatók. A többi tárlóban a világ különböző pontjain a CCF által kiadott folyóiratok impozáns gazdagsága már érzékeltette a szervezet programjának léptékét, a bőséges kétnyelvű magyarázatok pedig rámutattak a modern művészet elfogadtatásában betöltött szerepükre Ázsiában, Afrikában és Latin-Amerikában.

Innen a kiállítóterekbe egy, a padlón elhelyezett infografikán áthaladva lehetett bejutni, amely az eltérő gazdasági és politikai rendszerekben az autonómia és autoritarianizmus különböző fokozatait mutatta be (szabadelvű *versus* autoriter, kapitalista *versus* szocialista, etatista *versus* autonomista), s a diagram a látogatót azonnal bevonta a diskurzusba, szó szerint lépésre, azaz állásfoglalásra készítette őt (3. kép). Bár a CCF fókuszában elsődlegesen nem a képzőművészet állt – jelentőségében csak az irodalom és a zene után következett –, de azzal, hogy megteremtették a diskurzív tereket, a kapcsolatrendszert és a folyóirat-infrastruktúrát, fontos szerepet játszottak ezen a területen is, nem beszélve az általuk szervezett kiállításokról és a képzőművészeti programok finanszírozásáról. A legjelentősebb ezek közül a kasseli Documenta támogatása és a New York-i Museum of Modern Art (MoMA) International Programjában való részvétel volt,¹⁶ de az ötvenes években szervezett vándorkiállítások is hozzájárultak a modernizmus és az amerikai képzőművészet elterjesztéséhez és popularizálásához.¹⁷ A kiállítás két terme tehát jelentős részben a modern képzőművészet és a CCF közötti összefüggésre koncentrált, nyomom követte, hogy a második világháború után a bipoláris világrend kialakulásával összefüggésben hogyan azonosították a realizmust/figurativitást a totalitáriánus rendszerekkel, az absztrakciót pedig az individuális szabadság képzeletével. Rávilágított, hogy a két világháború közötti képzőművészeti irányok, valamint azok politikai kisajátítása nyomán hogyan alakult ki az ötvenes évekre a hidegháborús logikát követve a nyugat = absztrakt művészet *versus* kelet = szocialista realizmus dichotómia,¹⁸ valamint arra, hogy milyen szerepet játszott ennek megkonstruálásában a MoMA

¹⁴ BISHOP 2018; PIOTROWSKI 2015.

¹⁵ BENNETT 1995. 59–88.

¹⁶ LARSEN 2021; JOOSS 2021.

¹⁷ A CCF által szervezett kiállítások nem teljes listáját lásd *Parapolitics* 2021. 25.

¹⁸ A két világháború között született legfontosabb és a kiállításon bemutatott kötetek: LURÇAT et al. 1936; BARR 1936.



3. *Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* kiállítás, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2017
Fotó © Róka Enikő, 2018

vezetőjeként az egész korszakban kulcspozíciót betöltő Alfred Barr vagy Clement Greenberg és Jackson Pollock, s hogyan kapcsolódtak ebbe a CCF-akciók.

A kiállítási koncepció ezen a ponton válik igazán izgalmassá, ugyanis az egykorú dokumentumok, katalógusok bemutatása mellett a kurátorok nem az eredeti művek megszerzésére törekedtek, nem rekonstruáltak, hanem olyan alkotásokat gyűjtöttek be, illetve olyan kortárs projekteket hívtak meg, amelyek a hidegháborús politikai-művészeti kontextusra és/vagy a modernista kánonra kritikusan reflektáltak. Az elbeszélés így – a radikális múzeumi szemlélet fent említett modelljének megfelelően – több időréteget mozgatót,¹⁹ többféle interpretációt foglalt magába, s a kiállítás témáját máig ható jelensékként kezelte.



4. *Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* kiállítás, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2017
Fotó © Róka Enikő, 2018

A CCF vándorkiállításainak anyagát a magát következetesen Walter Benjaminsnak nevező kortárs művész, Goran Đorđević *The Museum of American Art in Berlin* (MoAA) című projektje jelenítette meg (4. kép). A MoAA szerepelt korábban az eindhoveni Van Abbemuseum-ban is, abban az intézményben, amelyet Claire Bishop 2013-ban megjelent, *Radikális muzeológia* című esszéjének első esettanulmányául választott.²⁰ Ez mutatja az elemzett kiállítás és az új múzeumi irány közötti közvetlen összefüggést is. A MoAA egy kutatási-oktatási program, amely összegyűjti, megőrzi és kiállítja a MoMA International Program tárgyait és dokumentumait – másolatban. A projekt egyszerre kortárs mű, múzeumi *reenactment*, kánon- és múzeumkritika, ami azt vizsgálja, hogyan járultak hozzá a MoMA kiállításai a háború utáni első közös nyugati kulturális identitás létrehozásához, amely az internacionalizmus, a modernizmus és az individualizmus képzetein alapult. A MoAA a MoMA-t mint amerikai invenciót mutatja be, amelyet valójában a harmincas évektől Alfred Barr definiált történeti kiállításain keresztül.²¹ „A MoAA elsősorban a jelenben létezik, de mint minden jelenbeli dolog, magán viseli a múlt nyomait, és a jövő felé tekint. Jelen esetben a múlt, jelen és jövő kifejezetten a képzőművészeti viszonylatokat, művészettörténetet és a művészeti intézményrendszert jelenti” – írta nyilatkozatában Walter Benjamin alias

19 Lásd erről Claire Bishop *dialektikus kortársiasság* fogalmát. BISHOP 2018. 20–27.

20 Uo. 35. Az eredeti angol kiadás 2013-as.

21 URL <http://museum-of-american-art.org/index.php/moaa-2/> (letöltve 2024. 01. 02.).



5. Museum of American Art: *Masterpieces of the 20th Century Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* kiállítás, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2017
Fotó © Róka Enikő, 2018



6. *Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* kiállítás, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2017
Fotó © Róka Enikő, 2018

Goran Đorđević.²² Ezen a ponton tehát újra egyértelművé válik: a kiállításban nem egy lezárt, hanem egy máig ható történet kritikai vizsgálatáról van szó.

A CCF által szervezett *Masterpieces of the 20th Century* 1952-ben először a párizsi Musée National d'Art Moderne-ben, majd a londoni Tate-ben került bemutatásra, a tárlatokat a MoMA kurátora, James Johnson Sweeney rendezte. Az individuális művészi szabadság példaszerű kifejeződéseként prezentált modern és avantgárd művek válogatása nem nemzetek vagy irányzatok alapján történt, a létrehozott narratíva összességében az egységes „Nyugat” identitásaként szolgáló, antitotalitárius nyugati modern kulturális tradíció kontinuitásának, folyamatos fejlődésének a képzetét erősítette.²³ HKW-beli kiállításra a MoAA az 1952-ben látható festmények közül ötöt eredeti méretben újraalkotott, s a katalógus címlapját is fekete-fehérben olaj-vászon technikával reprodukálva állította ki. A létrehozott műcsoport így egy önálló installációt alkotott, amely több időréteget hozott mozgásba: utalt a másolt mű saját korára, az 1952-es kiállítás kontextusára és a jelenre is (5. kép).

Az időben soron következő, *International Exhibition of Young Painters* című kiállításon negyvennégy különböző nemzetiségű fiatal alkotó munkáját láthatta 1955–1959 között a római, brüsszeli, párizsi és londoni közönség. Ezt

követe 1959-ben a bécsi Künstlerhausban a *Junge Maler der Gegenwart* kiállítás, melyen már megjelent az absztrakt expresszionizmus, a tasizmus és a szürrealizmus is. A tárlatot ez alkalommal is a CCF szervezte, a katalógus bevezetőjét Herbert Read írta: „a stílus, amelyben ezek a festők alkotnak, már nem tekinthető franciának, hanem nemzetközinek. [...] A háború utáni generáció kinyilatkoztatásai minden, ezen a kiállításon képviselt országban megjelentek, s ez az új stílus futótűzként terjedt mindenhol”.²⁴ A nemzetek fölötti modern művészeti narratívát építette tovább az 1958-as brüsszeli világkiállítás kísérő rendezvénye, az *50 ans d'art moderne* kiállítás, majd a CCF szervezésében az 1960-ban a párizsi Musée des Arts Décoratifs-ban megrendezett *Antagonisme* is, amelyen immár történeti kontextusba kerültek a fiatal kortárs alkotók. Herbert Read ez utóbbi katalógusában a kiállítás címébe foglalt ellentétet apolitikus irányba toltta el, amikor megjegyezte: „A harc spirituális, és nem politikai, a vetélkedés individuális, és nem nemzeti.”²⁵

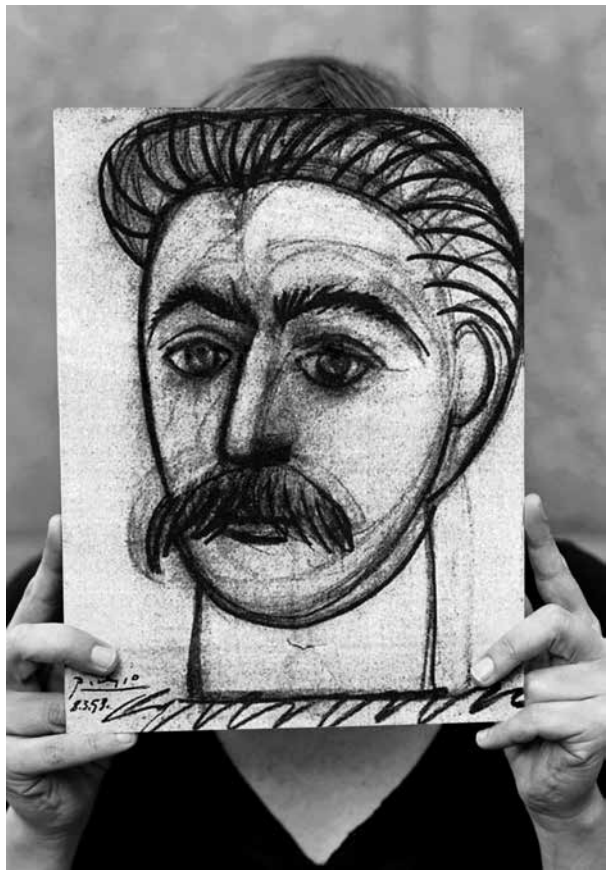
Szintén a MoAA alkotta újra a *Parapolitik* kiállításon a moszkvai *American National Exhibition* képzőművészeti anyagának néhány darabját (6. kép). Az 1959-es moszkvai amerikai kiállítást, amely a rövid politikai közeledés időszakában egy csereegyezmény által jött létre, a hidegháború egyik legfontosabb kultúrdiplomáciai

22 „Places like the MoAA first of all exist in our present, but in any present there are traces of the past and glimpses of the future. In this case, the past, the present and the future are relating specifically to art, art history and art institutions.” KOPSA 2010.

23 GUEVARA 2021. 299–306.

24 Lásd Uo. 306–308.

25 Lásd Uo. 308.



7. Lene Berg: *Picasso: Sztálin, avagy egy bajszos nő portréja* (banner), 2008
A művész tulajdona
Fotó © Kristine Jærn Pihlgaard

eseményeként tartják számon. Előkészítését számos vita kísérte, de végül az amerikaiak politikai sikerként könyvelték el: „Amerika képének humanizálása [szovjet részről] megtörtént.”²⁶ A nemzeti kiállításon belül megrendezett képzőművészeti tárlaton a CCF korábbi rendezvényeihez képest – amelyeken kizárólag a modernizmus volt hivatott a kulturális szabadságot kifejezni – sokkal szélesebb skáláról válogatott anyagot mutatnak be a realizmustól az absztrakcióig. A szervezők már kezdetben bővebb válogatás és többféle stílus mellett döntöttek, ezzel igyekezvén hatástalanítani a konzervatív oldalról érkező kritikákat – sikertelenül. Az amerikai

konzervatív művészek nagyon is politikusan ugyanis úgy vélték, hogy a Moszkvában bemutatandó művek nem támaszthatják alá a kapitalista dekadencia képzetét, ezért követelték Jackson Pollock, Willem De Kooning és Jack Levine műveinek visszavonását. Ráadásul az avantgárd, modern művészek több mint ötven százaléka valamilyen módon kötődött a baloldali eszmékhez, ami növelte az irántuk tanúsított ellenszenvet. A kongresszusi meghallgatásokat és vitákat követően ezért maga Eisenhower elnök döntött úgy, hogy a már korábban kiállításra szánt művek mellé további huszonhét 18–19. századi alkotást küld Moszkvába, amelyek vizuálisan ártalmatlanok, s – minthogy a bolsevik korszak előtt születtek – politikailag biztonságos pályát jelentenek.²⁷ A stílusok gazdagságának a felvonultatásával végső soron így is kiválóan lehetett demonstrálni az amerikai társadalom nyitottságát. A kiállítást a szovjet sajtóban gúnyolódás kísérte, karikatúrák jelentek meg, maga Nyikita Hruscsov elnök is tett látogatásakor néhány csípős, sőt egyenesen vulgáris megjegyzést.²⁸ Ennek ellenére felmérhetetlen a jelentősége annak, hogy a szovjet közönség találkozhatott absztrakt művekkel. A MoAA a képzőművészeti kiállítás katalógusából itt is eredeti méretre nagyított képeket készített. A HKW kiállítási installációján elhelyezett fekete-fehér másolatfestmények kritikai átiratok, monokróm voltakban egyszerre utalnak az eredetiekre, ugyanakkor idézőjelbe is teszik azokat, jelzik az időbeli és szemléletbeli távolságot. Nem autentikus művek, de későbbi kritikai interpretációként és kortárs művészi projektként mégis azok. A MoAA fala, mint egy kiállítás a kiállításban, a jelenben idézi meg a múltat, utal a mindenkor kiállítások kánonteremtő, valamint a konkrét tárlat propagandisztikus szerepére is.

Képtelenség a bemutatott anyagot kimerítő részletességgel elemezni, de két olyan műről érdemes még szót ejteni, amelyben összesűrűsödni látszik a HKW-kiállítás problematikája. Az egyik a norvég Lene Berg *Stalin by Picasso, or Portrait of Woman with Moustache* című 2008-as projektje, amely egy könyvből, egy filmből és egy nagy méretű kültéri molinóból áll.²⁹ A kiállításon ezek közül csak a film szerepelt, amely egy elveszett és többé-kevésbé elfeledett Picasso-rajz történetét dokumentumfilm-szerűen, kollázsokat idéző képi technikát használva jelenítette meg (7. kép). A történet szerint Louis Aragon 1953-ban, Sztálin halálakor felkérte Picas-

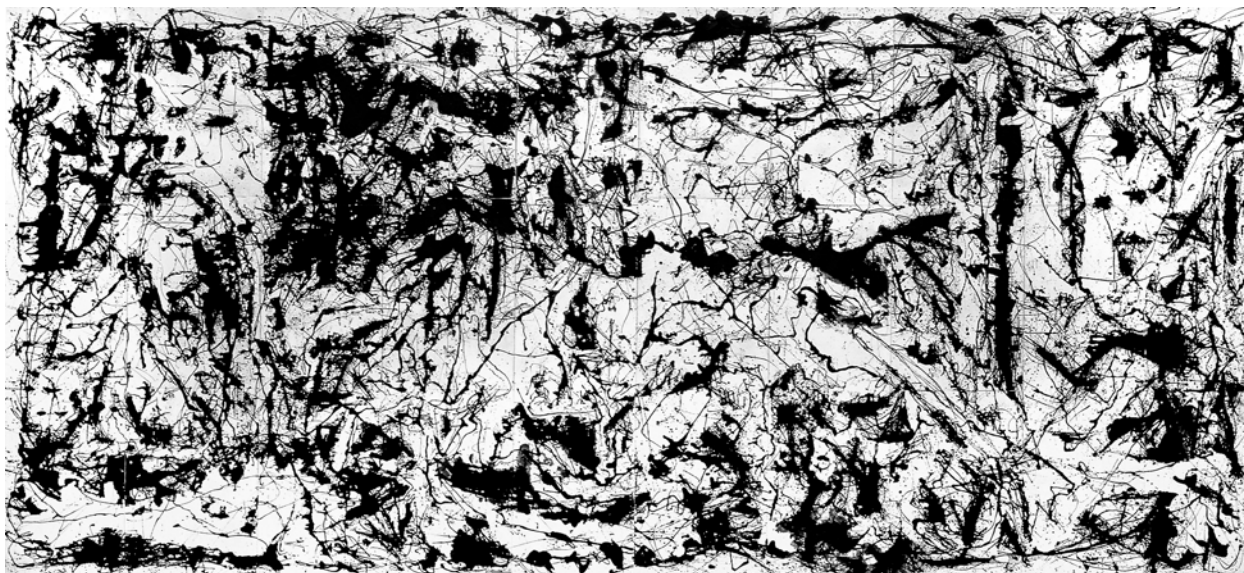
26 MICKIEWICZ 2011. 139; „[...]the Moscow exhibition was »the largest and probably the most productive single psychological effort ever launched by the U.S. in any communist country.« [...] The Sokolniki fair had served to communicate ideas about American culture and life and, especially through the activities of the guides, had achieved

a »humanizing of [the Soviet] image of America.«” Hixson 1997. 210.

27 KUSHNER 2002. 6–22.

28 MICKIEWICZ 2011. 159.

29 A köztéri projektről lásd BERG 2021.



8. Art & Language: *Picasso Guernicája Jackson Pollock stílusában*, 1980
Olaj, vászon, 356,5 cm × 780 cm
Gent, S. M. A. K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Fotó © Dirk Pauwels

sót, hogy készítsen egy rajzot a *Les Lettres françaises* részére, amely hamarosan címdalonn, Sztálin emlékének szentelt cikkekkkel övezve meg is jelent. A megrendelő és a művész számára is megdöbbentő módon a rajz azonban óriási vihart kavart: az olvasóknak komikusnak tűnt Sztálin vaskos paraszti bajsza, vastag, felhúzott szemöldöke pedig meglepett arckifejezést kölcsönzött neki. A Francia Kommunista Párt vezetőit felbőszítette az ábrázolás tiszteletlensége, úgy érezték, a szocializmus heroikus értékeinek megcsúfolása a rajz. Picasso hiába védekezett, hogy a képet a szeretet és a tisztelet jeleként küldte, végképp megromlott a kapcsolata a szovjetekkel, és fájdalmas kritikát kapott saját környezetétől is. A nyomás hatására maga Aragon is önkritikát gyakorolt, s noha eredetileg ő kérte fel Picassót, ekkorra egyértelműen elhatárolódott tőle. „Ki lehet találni virágokat, kecskéket, bikákat, még férfiakat és nőket is, de a mi Sztálinunkat nem. Mert Sztálin számára az invenció – még ha maga Picasso is az ötletgazda – mindenképpen alacsonyabb rendű a valóságnál. Hiányos, következetlenül nem lehet hűséges.”³⁰ Lene Berg filmje első né-

zésre csak egy elfeledett történetnek ered a nyomába, s azt a kérdést teszi fel, hogy a látszólag két ellentétes figurának – Sztálinnak és Picassónak – milyen közös és eltérő vonásaik voltak. Valójában a történet a művészi szabadságról, annak korlátozásáról, a képek különböző olvasatairól (eszme és forma) és eltérő használatáról szól, különös tekintettel a „nagy emberek” arcképének műfajára. A film ironikus hangvétele nem csupán a művész személyes megjegyzéseiből, „kiszólásaiból” ered, hanem magából az egyébként hiteles források alapján bemutatott történetből: egyszerre tűnik abszurdnak és az ábrázolt személye miatt nyilvánvalónak, hogy miért tudott egy egyszerű színrajz kiváltani ilyen gyilkos vitát. Épp azért van helye a *Parapolitik* kiállításon, mert azt a kérdést feszegeti, hogy milyen normák, elvárások övezik az eredendően „politikus” műveket, és hogyan válik ebben a bipoláris politikai erőterben lényegében minden művészeti ábrázolás valamilyen módon politikussá.³¹

Az Art & Language művészcsoport *Picasso Guernicája Jackson Pollock stílusában* című, 1980-ban készített munkája volt a másik „erős darabja” a kiállításnak (8. kép).³²

30 „[...] on peut inventer des fleurs, des chèvres, des taureaux, et même des hommes, des femmes – mais notre Staline, on ne peut pas l’inventer. Parce que, pour Staline, l’invention – même si Picasso est l’inventeur – est forcément inférieure à la réalité. Incomplète et par conséquent infidèle.” A Sztálin-portré történetéről szóló dokumentumok és egy Sztálin-film elérhető itt: URL <http://www.pileface.com/>

sollers/spip.php?article1375#section2 (letöltve 2024. 01. 14.).

31 Lene Berg-projektjének egy része megtekinthető itt: URL https://www.canopycanopycanopy.com/contents/the_stalin_by_picasso_case (letöltve 2024. 01. 14.).

32 *Parapolitics* 2021. 254.

A hatvanas évek végén megalakult, majd változó felállásban működő Art & Language alkotói a nyolcvanas években, szembesülve a konceptuális művészet kritikai potenciáljának elenyészésével, visszatértek a festészethez. A műalkotást azonban továbbra is a nyelv és a vizualitás összefüggésében vizsgálták, így a kép létrejöttét diskurzusként értelmezték. A másolás számukra majdnem mindig történeti szempontú vizsgálatot és kritikai összeolvasást jelentett. Picasso 1937-es *Guernicá*ját Jackson Pollock 1947–1950 között kifejlesztett csurgatásos stílusával ötvözték, s ezzel lényegében egy – a *Guernica* méretével azonos – felületen a modernizmus két kulcsfiguráját egyesítették. A két mű így egybemosva különös másolat: nem hűségre törekvő kópiája egy korábbi festménynek, hanem sokrétű művészi interpretáció, s ebben a minőségében egyedülálló, autonóm alkotás. Olyan zavarba ejtő, hogy a néző kénytelen végiggondolni, mit is lát valójában, és melyik idősíkban van. A figuratív kubista festmény alakjai alig kivehetők, szinte eltűnnek, feloldódnak a felületet behálózó festékfoltokban, s mint ha ezzel összekeveredne a harmincas és a negyvenes évek, összemosódnának – vagy még inkább, mint az idő lenyomatai, egymásra rétegződnének – az emblematis modern művek s ideológiai-történeti kontextusuk: a baloldali antifasizmus és a hidegháború Amerikájának konstruált kulturális önképe. S hogy a felület alól/mögül felsejlő valóságok milyen összetettek, arra adódik a MoMA példája, amely sokáig megőrizte az apolitikusság látszatát, miközben az univerzális formalizmus eszméjén keresztül az Egyesült Államok globális politikai és kulturális hatalmát támogatta.³³ A folyamatos művészi progresszió és a társadalmi-politikai folyamatoktól független művészet nagy narratívája a fentebb már említett Alfred Barr nevéhez (is) köthető, s ő rendezte a MoMA épületének megnyitását követő Picasso-bemutatót is 1939-ben. Ezen a *Picasso: Forty Years of His Art* című kiállításon a *Guernicát* ötvenkilenc vázlatával együtt állították ki, s a katalógusban formailag és motivikusan részletesen elemezték a munkát, ám csak igen korlátozottan utaltak a történeti-politikai helyzetre.³⁴ A *white cube* megteremtette a kép nyugodt és problémamentes befogadásának a keretét: a mesterséges fény, a semleges környezet, a térben egyedül álló mestermű nem a történeti-politikai

közeg és jelentés, hanem a művészi formanyelv elsődlegességét hangsúlyozta. Hasonló módon installálták 1956 végén a néhány hónappal korábban elhunyt Jackson Pollock első kiállítását is a MoMA-ban.³⁵ A hatvanas évektől fellépő fiatal művészgeneráció azonban már nem elégedett meg ezzel a neutrálisnak tűnő, ám mélyen ideologikus bemutatási móddal, a múzeumok, művészeti intézmények működési mechanizmusaival, s ebben az Art & Language élen járt, olyannyira, hogy az *intézménykritika* későbbiekben oly sokszor használt kifejezése először az ő folyóiratukban jelent meg.³⁶ Amikor az Art & Language művészcsoport 1980-ban a két művet és művészt összeolvasta, valójában az egész – a *Parapolitik* és általában a HKW kiállításainak fókuszában álló – modernista narratíva mellé tett kérdőjelet, egyben újraértékelte a kortárs művészet és a kortárs művész fogalmát.

A *Parapolitik* kiállítás a művészet politikai kisajátításának ötvenes-hatvanas évekbeli történetét alapvetően a nyugati szempontból, a CCF hatásán keresztül olvassa. Ritkán, csak utalásszerűen jelenik meg a keleti blokk, akkor is a kiállítás helyszínéből következően leginkább keletnémet vonatkozások kerülnek szóba. Magyar téma pedig szinte csak az 1956-os forradalom kapcsán rendezett és több helyszínre utaztatott didaktikus szolidaritási kiállítás vagy Melvin J. Lasky *The Hungarian Revolution* című könyve kapcsán merült fel.³⁷ Mégis érdemes megjegyezni, hogy a brüsszeli Palais International des Beaux-Arts épületében megrendezett, *50 ans d'art moderne* című nemzetközi kiállításon – amelynek katalógusa a HKW bemutatóján egy tárlóban ki volt állítva – Csontváry Kosztka Tivadar *Tengerparti sétalovaglás* (1909) című festménye sikerrel szerepelt, a festő pedig mint „naiv” művész néhány hónapra bekerülhetett a nemzetközi modern képzőművészeti narratívába.³⁸

Kánon, kritika, hiány

Noha a CCF feloszlott, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tizenhét évet, amelynek során a modernizmus univerzális nyelve a zsarnokság ellenében megfogalmazott szabadság művészi kifejezésének képzetével összekap-

33 GYÖRGY 2007. 192–225.

34 Picasso 1939. 174–181; Barr későbbi *Guernica*-interpretációjáról, politikummentesítéséről lásd még GIUNTA 2021.

35 Az első Jackson Pollock-kiállítás a MoMA-ban 1956 decemberében volt: URL https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2141/releases/MOMA_1956_0122_112.pdf (letöltve 2024. 01. 14.).

36 SZÉKELY 2012. 166.

37 LASKY 1957; GUEVARA 2021. 336–337.

38 „Visionnaire, mystique et panthéiste, il chercha à rendre la réalité tout en créant souvent dans un style naïf, un monde fantastique [...]” 50 ans 1958. Kat. 65. Köszönöm Szűcs Györgynek, hogy a katalógust a rendelkezésemre bocsátotta.

csolva elnyerte a helyét a művészetek történetében. „A festők semmiképpen sem játszottak volna szolgálatkész szerepet egy politikailag motivált kampányban, s minden bizonnyal a CIA pénze nélkül is megtapasztalták volna a foltfestést és az akciófestészetet is, de vajon olyan sikeresek lettek volna-e, ha nem szolgálnak politikai eszközként a szocialista realizmussal szemben? [...] Mit kezdjen az ember ezzel a tudással egy olyan korban, amelyben a nyugati modernitás kánonjának és történetének kritikai újraértékelése folyik annak érdekében, hogy egy másik, alternatív narratíva megszülethessen?” – tette fel a kérdést a *Parapolitik* kiállításról szóló kritikájában a *Tagesspiegel* újságírója, Christiane Meixner.³⁹ A kérdés mindvégig nyitott marad, s a látogató egyértelmű válaszok helyett óriási mennyiségű anyagot és szöveget kap, amelyek között magának kell eligazodnia: a kiállítás rávilágít ugyan a frontvonalakra, de nem kíván az egymással rivalizáló emlékezetek között igazságot tenni. Az indoktrináció veszélyét elkerülendő – különösen, hogy a kiállítás témájának lényege éppen az ideologikus iránymutatás – ugyanis tudatos kurátori döntés volt a maximális információnyújtás és az értékelés minimálisra szorítása. Miközben a kiállítás által felvetett kérdés alapvetően érintette mindazt, amit a modernizmusról ma egy kiállításlátogató gondolhat, magának kellett néznie és tanulmányoznia, képet és véleményt alkotnia: ezek ismeretében hogyan tovább? Ahogyan a kiállítás egyik kurátora, Anselm Franke megfogalmazta: „[...] vajon a nyugati modernista kánon viszszaemelő hatállyal az egész világra érvényessé tud-e válni anélkül, hogy azok az ideológiai struktúrák vagy intézményi narratívák problematizálva legyenek, amelyek ezt a kánont alátámasztották és exportálták?”⁴⁰

A kiállítás épp azért volt revelatív erejű, mert az általa bemutatott anyag politikai kontextusa hiányzik a közemlékezetből és az intézményi reprezentációból is. A világ bármely nagy múzeumának állandó kiállításán járunk is, amely a modern képzőművészet „belső fejlődésének” történetét mutatja be, szinte sosem találkozzunk az önelvű modern művészeti narratíva mellett akár csak egy felirattal, képcédulával, amely erre a politikai-történeti kontextusra felhívna a figyelmet. E kiállítások úgy „illusztrálják” Alfred Barr vagy Herbert Read

elbeszélését, mint ami tökéletesen evidens, logikus és független a művészetén kívüli történeti folyamatoktól. A ritka kivételeket, ahol a modernizmus narratívájának különböző aspektusait kritikailag vizsgálják – mint az eindhoveni Van Abbemuseum vagy a madridi Reina Sofía stb. – Claire Bishop gyűjtötte össze a fent említett *Radikális muzeológia* című esszéjében.

Frances Stonor Saunders *The Cultural Cold War* című könyvének 2013-as bevezetőjében a kulturális hidegháborút egymással szembeesülő meggyőződések küzdelmeként írta le, ahol a stratégiai célok eléréséhez az egyik tézist folyvást a másik ellenében mozgósítják. Akik elutasították ezt a logikát ebben az átpolitizált közegekben, azokat „semlegesként” megbélyegezték: ezt a pozíciót sem a Szovjetunió, sem az Egyesült Államok, de még Nyugat-Európa sem fogadta el, vagyis szinte képtelenség volt kívül maradni. Ennek ékes bizonyítéka, hogy a korábban emlegetett John Foster Dulles milyen ádáz ellensége volt az el nem kötelezettek mozgalmának.⁴¹ Saunders szerint a hidegháborúban jelentős tere nyílt a tényekkel szemben elképzelt alternatív valóságnak, és a legtalálhatóbban az orwelli *kettős gondolkodás* koncepció⁴² fedte fel azokat a mechanizmusokat, amelyekkel az ideológusok eltorzították a valóságot. A kettős gondolkodás többek között ugyanis azt jelenti, hogy „bár tudatában vagyunk a pontos igazságnak, azonban aprólékosan kidolgozott hazugságokat mondunk, [...] a logikát játsszuk ki a logika ellen, és elutasítjuk a morált, miközben hivatkozásunk alapjává tesszük”.⁴³ Ez a kettős gondolkodás jellemezte a CCF-et is, amelyet az a CIA tartott fenn, amely az antikommunizmus jegyében és a „harcos szabadság” fennhangoztatott eszményének jelszavával valójában saját politikai és gazdasági érdekeit érvényesítette minden eszközzel – gondoljunk csak Vietnámról vagy a világ különböző részein végrehajtott katonai puccsokra. A hidegháború félelmetesen valóságos volt, de hamis valóságot eredményezett, amelyben az értelmiségiek egyrészt összezavarodtak, másrészt – ahogyan a CCF története mutatja – mégis nagymértékben hozzájárultak a hamis képnek az elterjedéséhez.

De miért fontos mindezt tudni ma? Nem szorul különösebb magyarázatra, hogy a nacionalista, autokratikus populista politikai rendszerek vagy a baloldali

39 MEIXNER 2017.

40 „[...] ob der Kanon der westlichen Moderne rückwirkend »globalisiert« werden kann, ohne dass die ideologischen Strukturen und institutionellen Narrative problematisiert werden, die diesen untermauerten und exportierten.” Uo.

41 Az el nem kötelezettek mozgalmáról, az ahhoz kötődő politikai,

kulturális és képzőművészeti programokról lásd *Southern Constellations* 2019.

42 A *doublethink* kifejezést magyarul kettős gondolkodásként és duplagondolként egyaránt fordítják és használják.

43 Orwellt idézi STONOR SAUNDERS 2013. x–xi.

eszméket hirdető, ám azokat a gyakorlatban a globális kapitalizmusnak alárendelő politikai erők ijesztően reprodukálják az orwelli kettős gondolkodást, és az értelmiség éppoly zavartan hánykolódik a politikailag manipulált alternatív valóságok között, mint akkor. A diskurzust a mindenkori hatalom irányítja, tematizálja, de a hidegháborús logika megértése talán segít értelmezni a jelenben zajló folyamatokat, és legalább az értelmiség felismeri saját felelősségét. Hogy mindez Berlinben, Németországban mit jelent? A kiállítás jelentős sajtóvisszhangja arról tanúskodik, hogy a téma egyaránt felkeltette a helyi és az országos lapok érdeklődését. A *Frankfurter Allgemeine Zeitung* újságírója, Mark Siemons cikkében felhívta a figyelmet a veszélyre, hogy a kiállítás azáltal, hogy rávilágít a háború utáni nyugati kulturális identitás politikai hátterére, annak cseppet sem ártatlan összefüggéseire, épp az autokratikus, keleti és nyugati populista, radikális islamista oldalról érkező támadásoknak nyújt táptalajt. A *mainstream* nyugati értelmiségi értékrend ugyanis a mai napig a kiállítás tárgyát képező háború utáni demokratikus elveken és – tegyük hozzá – kulturális szempontból az akkor rögzült modernista kánonon alapul. Írása végén azonban Siemons mégis elismeri, hogy nagyon is helyénvaló épp ezen a helyen ezt a kényes témát feldolgozni.

Rövidítések

50 ans 1958

50 ans d'art moderne. 17 avril – 21 juillet 1958. Bruxelles, Palais International des Beaux-Arts, 1958.

BARNSTONE 2005

Deborah Ascher BARNSTONE: *The Transparent State Architecture and Politics in Postwar Germany*. London–New York, Routledge, 2005.

BARR 1936

Alfred BARR: *Cubism and Abstract Art*. New York, MoMA, 1936.

BENNETT 1995

Tony BENNETT: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London–New York, Routledge, 1995.

BERG 2021

Lene BERG: Much Ado about a Drawing. In: *Parapolitics* 2021. 273–278.

Tudomásul kell venni, hogy a művészeti, kulturális viták sosem politikailag semleges térben zajlanak, de ez nem jelent relativizálást: tisztázni kell az egyetemes alapelvek és a hatalmi érdekek közötti viszonyt éppen azért, hogy világossá váljon, mi maradandó.⁴⁴ A *Berliner Zeitung* a kiállítás kortárs politikai kontextusára is felhívta a figyelmet: nemcsak az épület és a történet összefüggését emelte ki, hanem azt is, hogy a HKW a német kultúrpolitika része, programjainak ma is számos külpolitikai vonatkozása van – egykor az épület az amerikai kül- és kultúrpolitikát szolgálta, s ma sem független attól.⁴⁵

Berlin szétszakítottságának, a bipoláris világnak az emléke – bár egyre kevésbé szembetűnően, de – jelen van a városban, s a háború utáni múlttal való szembenézés akár keleti, akár nyugati perspektívából még bőven hagy feladatot a kulturális intézményeknek. A kiállítás különböző nézőpontokat, egymásba kapcsolódó tudományterületeket, heterogén tárganyagot mozgatva a város emblematikus épületének – mint autentikus emlékek – és a háború utáni kulturális kánonnak az összefonódó történetét mutatta be. Ez a fajta szembenézés, kánonkritika – ahogyan a sajtóban megjelent cikkek mutatják – hozzásegít a múlt és a jelen értelmezéséhez, szerepet játszik az önképző mechanizmusában.

BISHOP 2018

Claire BISHOP: *Radikális muzeológia, avagy mi a „kortárs” a kortárs művészeti múzeumokban?* Budapest, ICOM–MNM, 2018.

Documenta 2021

Documenta. *Politik und Kunst*. Ausstellungskatalog. Hg. von Raphael Gross et al. Berlin–München–London–New York, Deutsches Historisches Museum–Prestel, 2021.

FRANKE 2021

Anselm FRANKE: A World Frozen in Art. In: *Parapolitics* 2021. 29–46.

FRANKE et al. 2021

FRANKE et al.: Introduction. In: *Parapolitics* 2021. 13–21.

GILROY 1957

Harry GILROY: Berlin Will Open New 'Dulleseum'; Shell-Like Cultural Center, U. S. Building Show Entry, Gets Praise From Critics. *The New York Times*, 106. September 13., 1957. 6.

44 SIEMONS 2017.

45 JÄHNER 2017.

GIUNTA 2021

Andrea GIUNTA: The Power of Interpretation. How MoMA Explained *Guernica* to Its Audience. In: *Parapolitics* 2021. 259–272.

GUEVARA 2021

Paz GUEVARA: Exhibition as Medium for Geopolitical Operations. Digging Up the Exhibitions of the Congress for Cultural Freedom. In: *Parapolitics* 2021. 295–338.

GYÖRGY 2007

GYÖRGY Péter: Klinika és templom. In: *Uő: A hely szelleme*. Budapest, Magvető Kiadó, 2007. 191–291.

HIXSON 1997

Walter L. HIXSON: *Parting the Curtain. Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945–1961*. New York, St. Martin's Press, 1997.

JÄHNER 2017

Harald JÄHNER: Kulturförderung. Der warmherzige Kalte Krieg. *Berliner Zeitung*, 8. 11. 2017. URL <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/kulturfoerderung-der-warmherzige-kalte-krieg--28779798> (letöltve 2018. 10. 18.).

JOOSS 2021

Britt Jooss: Die Amerikanisierung der documenta. Das Museum of Modern Art in Kassel. In: *Documenta* 2021. 119–123.

KOPSA 2010

Maxine KOPSA: 'The Museum is History', Museum of American Art in the Van Abbemuseum. *Metropolis M*, 28 May 2010. URL https://www.metropolism.com/en/features/22417_the_museum_is_history (letöltve 2024. 01. 02.).

KUSHNER 2002

Marilyn S. KUSHNER: Exhibiting Art at the American National Exhibition in Moscow, 1959. Domestic Politics and Cultural Diplomacy. *Journal of Cold War Studies*, 4. 2002. no. 1. 6–26.

LARSEN 2021

Lars Bang LARSEN: Freiheitsglocke. Das kulturelle und politische Programm des „Westens“ auf der documenta. In: *Documenta* 2021. 107–116.

LASKY 1957

Melvin J. LASKY: *The Hungarian Revolution*. London, Published for the Congress for Cultural Freedom by Secker and Warburg, 1957.

LURÇAT et al. 1936

Jean LURÇAT et al.: *La Querelle du Réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture*. (Collection „Commune“.) Paris, Éditions sociales internationales, 1936.

MAJACA 2021

Antonia MAJACA: Odysseus of the Nimble Wits. The Spirits of Totalitarianism and the Cultural Cold War's Entscheidungsproblem. In: *Parapolitics* 2021. 123–149.

MEIXNER 2017

Christiane MEIXNER: Ausstellung im HKW. Die Kunstmäzene von der CIA. *Tagesspiegel*, 06. 12. 2017. URL <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ausstellung-im-hkw-die-kunstmäzene-von-der-cia/20673822.html> (letöltve 2024. 01. 02.).

MICKIEWICZ 2011

Ellen MICKIEWICZ: Efficacy and Evidence. Evaluating U. S. Goals at the American National Exhibition in Moscow, 1959. *Journal of Cold War Studies*, 13. 2011. no. 4. 138–171.

Parapolitics 2021

Parapolitics. Cultural Freedom and the Cold War. Exhibition catalogue. Ed. by Anselm FRANKE–Nida GHOUSE–Paz GUEVARA–Antonia MAJACA. Berlin, Haus der Kulturen der Welt–Sternberg Press, 2021.

Picasso 1939

Picasso: Forty Years of His Art. Exhibition catalogue. Ed. by Alfred BARR. New York, Museum of Modern Art, 1939.

PIOTROWSKI 2015

Piotr PIOTROWSKI: Making the National Museum Critical. In: *From Museum Critique to the Critical Museum*. Ed. by Katarzyna MURAWSKA–MUTHESIUS–Piotr PIOTROWSKI. London, Ashgate, 2015. 137–146.

SCHERER 2021

Bernd SCHERER: Foreward. In: *Parapolitics* 2021. 7–12.

SIEMONS 2017

Mark SIEMONS: Die CIA und die Kultur. Wie man die großen Wörter klaut. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 11. 2017. URL <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/die-cia-und-die-kultur-wie-man-die-grossen-woerter-klaut-15287839.html> (letöltve 2018. 10. 18.).

Southern Constellations 2019

Southern Constellations. The Poetics of the Non-Aligned. Exhibition catalogue. Cur. by Bojana PIŠKUR. Ljubljana, Moderna Galerija, 2019.

STONOR SAUNDERS 2013

Frances STONOR SAUNDERS: *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*. New York–London, New Press, 2013.

SZÉKELY 2012

SZÉKELY Katalin: Helyszíni szemle. Intézménykritika – intézményekkel és intézmények nélkül. In: *Helyszíni szemle. Fejezetek a múzeum életéből*. Szerk. TURAI Hedvig–SZÉKELY Katalin. Budapest, Ludwig Múzeum, 2012. 162–261.

WARNER 1995

Michael WARNER: Origins of the Congress for Cultural Freedom, 1949–50. *Studies in Intelligence*, 38. 1995. 89–98.

Parapolitics

The exhibition entitled *Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* [Parapolitics. Cultural Freedom and the Cold War], held in the Haus der Kulturen der Welt (House of World Cultures; HKW) in Berlin in 2017, started out from the iconic building that is the home of the institution and explored the history of the *Congress for Cultural Freedom* (CCF), which is closely tied to the building itself and to Berlin, and the questions it raised. It focused on a moment in history when Berlin played a key role in global politics and the CCF played just as important a role in the propagation of modern art.

The *Congress for Cultural Freedom* was established in June 1950 in West Berlin to counterbalance the spread of Soviet propaganda. Its aims were to bring together the world's conservative, but not far-right intellectuals, and moderate, left-leaning intellectuals who were disillusioned with the Stalinist dictatorship, and to establish a united front against left-wing and right-wing totalitarian systems. The new Congress Hall (which now houses the HKW) was built with financing from the USA for the *Interbau (Internationale Bauausstellung)* architecture exhibition of 1957, and in 1960 it hosted the tenth-anniversary congress of the CCF. The cultural programme advocated by the CCF during its almost twenty years of activity, namely modernism combined with the artistic expression of freedom against tyranny, spread across the entire world. In 1967, however, it was revealed that the CCF, through private foundations, was in fact ultimately sponsored by the CIA. The operations of the CCF can be described using the Orwellian term doublethink, for in the name of anti-communism and with the loudly proclaimed slogan of the ideal of "militant liberty", the USA was in fact furthering its own political and economic interests using every means available. The title *Parapolitics* alludes to this pursuit of politics beyond its official frames, characterised by the organisation of covert, secret missions operating outside democratically controlled, legitimate institutions.

The exhibition is a good example of how, starting out from an architectural monument bearing symbolic meanings (and conjuring up connotations of freedom with its wing-like roof), as an authentic place, it is possible to unravel a multitude of historical, ideological, political and artistic contexts. The exhibition was connected to earlier projects of the HKW (*Kanon-Fragen*), in which they presented different cultural and power relations and interpretations that are relevant to today. The HKW is not a museum with its own collection, but this exhibition fits in with the critical direction that has been taken in the last two decades, especially by museums of contemporary art. Since the

turn of the millennium, besides the neoliberal approach that sees museum exhibitions as business ventures, the international art scene has also witnessed the arrival of so-called radical (Claire Bishop) and critical (Katarzyna Murawska-Muthesius, Piotr Piotrowski) museology. In this discourse, museums act as institutions that attempt to process and reinterpret their own past while simultaneously reflecting on current social issues. The museum is seen as a critical actor, which through its exhibitions and programmes engages in dialogue with society and deconstructs power systems and associated forms of thinking, thereby taking an active role in the process of building democracy. It moves beyond merely offering rows of objects, data, the results of specialist research, or a purely aesthetic experience, and encourages visitors to change their points of view and to reconsider their conventional thought patterns. When the HKW – not as a museum, but as a cultural institution with a pronounced image – organises an exhibition out of its own building – as an authentic monument – and its related history, precisely illustrating the relations of power and politics, then it is reacting to its own institutional situation with the critical attitude of contemporary art museums.

But why is the history of the CCF important today? On the one hand, mainstream Western intellectual values are, even today, based on the postwar democratic principles that formed the subject of the exhibition and, from a cultural perspective, on the modernist canon that was established at the time, so confronting these origins and their political context may result in a clarification of these values. On the other hand, both nationalist, autocratic, populist political systems and political forces that espouse left-wing ideas while in practice subordinating them to global capitalism startlingly reproduce Orwellian doublethink, and intellectuals flounder just as confusedly between politically manipulated alternative realities today as they did back then. Discourse is directed and thematised by the powers that be, but an understanding of Cold-War logic may perhaps help us to understand the processes currently at play, and at least the intelligentsia may acknowledge its own responsibility.

The exhibition mobilised different viewpoints, interconnecting fields of science and a heterogeneous set of exhibits to present the interweaving history of this emblematic building in Berlin and the postwar cultural canon. This kind of facing up to the past and canon criticism can foster interpretations of the past and the present, and may have a role to play in the mechanism of self-image-forming.

TÁRGYSZAVAK

hidegháború, művészet és politika, kánon, kritikai muzeológia

KEYWORDS

Cold War, art and politics, art canon, critical museology

Andrási Gábor

Kezdetben volt Cézanne – második közelítés

Kállai Ernő és a „konstruktív művészet” Magyarországon

1935–1945 között

„Amikor Cézanne meghajlít egy vonalat,
az egész világ szerkezete a nyomába billen”

(Jean Bazaine: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, 1953)¹

Az itt következő tanulmány első változata 1992-ben, a *Nappali ház* folyóirat 4. évfolyamának 3. számában jelent meg. Harminc évvel később, amikor 2021-ben megnyílt a Szépművészeti Múzeum *Cézanne-től Malevicsig. Árkádiától az absztrakcióig* című kiállítása² – mely létrejöttét nem kis mértékben köszönheti Kállai Ernő *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete* című, 1944-ben kiadott könyvének (1. kép) –, és a tárlat hivatkozott is erre az írásomra, elővettem a régi szöveget. Meg kellett állapítanom: a számítógép előtti korszakban, még a „beírók” idején készült publikáció formai szempontból számos hibát és értelemzavaró elütést tartalmaz, és ezek kijavítását szükségesnek éreztem. De ennél is fontosabbnak tűnt – az alapállításokat megtartva és reflektálva a kutatás időközben született eredményeire – önkritikusan szembesíteni magammal az akkori szerzőt. A friss olvasás után ébredtem rá, hogy a tanulmány írásakor pontosan annyi időm voltam, mint a Kállai munkáját annak idején szigorúan megbíráló – ma már azt mondhatom: fiatal – svájci művész és barát, Max Bill. Az ő akkori, az általa kizárólagosnak tartott radikális művészetfelfogásból eredő türelmetlenségében egykori önmagamot láttam meg. Ezt a felismerést is szeretném most, 2024-ben beépíteni a jelentősen átdolgozott és kibővített szövegbe.

Egy sorsdöntő találkozás

Kállai (2. kép) első modern művészeti élményét – mint ezt *Cézanne, az ősapa* címmel 1943-ban megjelent írásából tudjuk – az aixi mester *Kártyázók* című, 1890–1892 között festett művének köszönhetette. Az 1910-es évek elején, egy budapesti műkereskedés kirakatában megpillantott reprodukció – ahogy idővel értékelte – „sorsdöntő találkozás”-nak bizonyult. „Megrendülve és elragadtatva” bámulta a fényképet, „mint valami megfoghatatlan, elbűvölő jelenséget, mint valami mérhetetlenül mély, ijesztő kinyilatkoztatást”.³

Ám Cézanne (3. kép) megértéséhez még néhány évnek el kellett telnie. A világháborús frontról sebesülten hazatérve azonban Kállai, mint írja, „hirtelen egy csapásra”, mintegy „megvilágosodásszerűen” ráébredt a cézanne-i formateremtés lényegére, és meglátta a mester „képeiben megnyilvánuló bonyolult és nagyszabású konstrukciós törvényt” (4–7. kép). Később, újabb évek múltán a kezdetben „önmagában álló nagyság”-nak gondolt festő meghatározó szerepét, a 20. század modern művészetére gyakorolt hatását is felismerte.⁴

A fenti megvilágosodásból nyert bizonyosság, Kállai Cézanne-felfogása az 1920-as évek közepétől, az

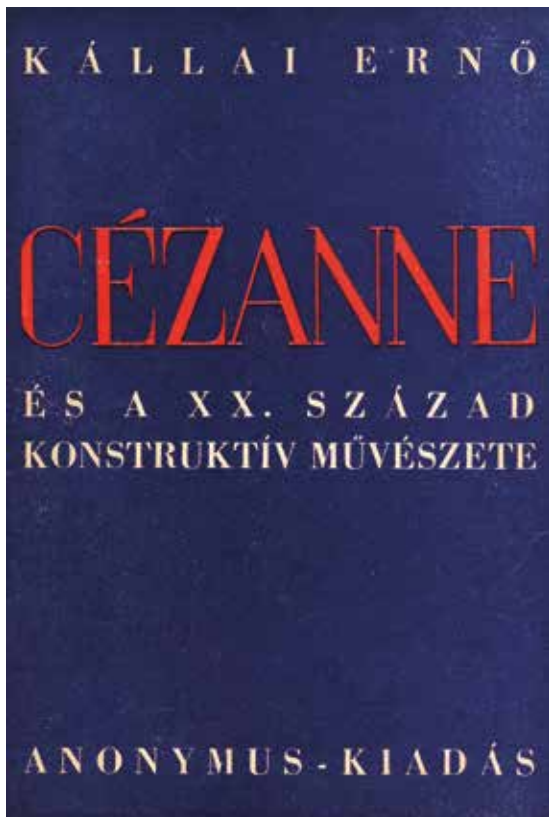
1 A magyar fordítás kézirata Molnár Sándor hagyatékában található.

2 A festő nevét a kiállítás – a Société Paul Cézanne erre vonatkozó döntését elfogadva – ékezet nélkül használta. Jelen tanulmányban – a hivatkozott források írásmódját megtartva – a szokásos „Cézanne” alakot követem.

3 KÁLLAI 1981. 198–199. Tanulmányom címét is innen kölcsönöztem, *uo.* 201. Az írás németül: KÁLLAI 1943.

4 Idézetek: KÁLLAI 1981. 201. Ezt a történetet Kállai – némiképp más

szavakkal, de hasonlóan emelkedett stílusú eszközökkel – még egyszer elmesélte. Ez utóbbiból következtetni lehet, hogy anno az 1890–1892 között több változatban is megfestett kép melyikét látta: „Az a fényképes reprodukció pedig, amely 28 évvel ezelőtt olyan iszonyú erővel hatott rám, Paul Cézanne egyik, ma már a Louvre-ban függő fő művét, a »Kártyázók«-at ábrázolta.” (KÁLLAI 1939. 255. Újraolvadva: KÖI 6, 2004. 108.) A szóban forgó kép: Paul Cézanne: *Kártyázók*, 1890–1892, olaj, vászon, 45 × 57 cm, Párizs, Musée d'Orsay. Itsz. RF 1969.



1. Kállai Ernő Cézanne-könyvének borítója
KÁLLAI 1944



2. Sugár Kata: Kállai Ernő, 1935 után
Reprodukció: Barnaföldi Gábor, 1982



3. Émile Bernard: Paul Cézanne lauves-i műtermében a *Nagy fürdőzők* előtt, 1904
A *Dans l'atelier* című kiállítás meghívója, Párizs, Musée D'Orsay, 2005



4. Paul Cézanne: *Víctor Choquet arcképe*, 1877
Fotó Kállai Ernő hagyatékában
Budapest, HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár,
MKCs-C-I-11_1451



5. Paul Cézanne: *Falusí zug (Birtok Montgeroult-ban)*, 1898
Fotó Kállai Ernő hagyatékában
Budapest, HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár,
MKCs-C-I-11_1452

*Új magyar piktúra*⁵ megírásától kezdve rendíthetetlen elméleti alappillére lesz munkásságának. Jelentősége ugyan némiképp háttérbe szorul a Bauhausban és a Németországban eltöltött évek idején, de hazatérve, 1935-től, a magyarországi művészet Kállai által kritikusán szemlélt állapota és sajátosságai – az izmusok után kialakult konzervatív provincializmusa – folytán ismét rendkívül fontossá válik. Az évtizedeken át érlelt gondolkör – a Cézanne-értelmezés és a mesterhez köthető hazai és nemzetközi kortárs produkció – végső formáját a *Cézanne és XX. század konstruktív művészete* címmel 1944-ben kiadott könyvében nyerte el.⁶

Kállai felfogásának elsődleges érdeme a cézanne-i festészet sokrétűségének, összetettségének hangsúlyozása. Az összetevők között természetesen nála is első helyen szerepel Cézanne képeinek épített, szerkezetes volta. Ezt tárgyaló írásaiban újra és újra felbukkanó kulcsszó a *tektonikus*, majd utóbb a *konstruktív* kifejezés.⁷ Az eltelt évek során kivételes stílári változatossággal fogalmazta meg, de a lényeg tekintve azonos módon látta Cézanne művészetét. „[A] téri erővel átszőtt forma”; „a térrel egybeszőtt új formai kristályosodás”; „a tér és forma konstruktív képi egységének harmóniái” (idézetek Kállai-írásokból az 1930–1940-es évekből) teremtik meg annak lehetőségét, hogy a Cézanne utáni

5 KÁLLAI 1926; KÁLLAI 1925. Újraközölve: KÁLLAI 1990, valamint KÖI 1, 1999. 123–216.

6 KÁLLAI 1944. Újraközölve: KÖI 8, 2003. 105–139. A kötet az 1939. november 30-án, a budapesti Zeneakadémián tartott „vetített képek előadás” átdolgozott és kibővített változata. Az előadás előzménye pedig a 4. jegyzetben hivatkozott, a *Tükör* folyóiratban 1939 áprilisában megjelent írás, melynek számos szövegrészlete megtalálható a könyvben. 1939-ben volt Cézanne születésének centenáriuma, ez

az aktualitás kínált alkalmat Kállainak, hogy a mester művészetével kapcsolatos gondolatait összegezze.

7 Cézanne „új tektonikájának [...] az volt a jelentősége, hogy áttörte a testek zárkóztott tömegességét, és azt térszerkezeti tényezőkké ütközőpontjára összegzésekké alakította”. (KÁLLAI 1990. 55 és KÖI 1, 1999. 152.) Ez a „képszerkesztés új logikája”, az „új térfelfogás”, mely „tér és forma szoros egybeoltsán” alapul. (KÁLLAI 1944. 86 és KÖI 8, 2003. 126.)



6. Paul Cézanne: *Húshagyókedd (Pierrot és Harlequin)*, 1888
Fotó Kállai Ernő hagyatékában
Budapest, HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár,
MKCs-C-I-11_1453

modern művészetben „a kép maga is tisztára tárggyá jegecesedik” és „az ábrázolás teljesen formává hasonul”.⁸

A tér és a plasztikus tömörségű forma egységének szempontjából Kállai nézetei a Cézanne-recepció fő áramához – igaz, annak korai szakaszához – kapcsolhatók, hasonlóan ahhoz, amit a festő színértelmezéséről tart: a mester úgy valósította meg a plasztikus-monumentális formát, hogy egyúttal „fenntartotta, de még tovább is fejlesztette és bonyolította az impresszionista színeséget. Elemző látása a színbontást eladdig páratlan

8 Idézetek: KÁLLAI 1938b. Újraközölve: KÁLLAI 1981. 193 és KÖI 6, 2004. 78. Ezt az átalakulást hasonlóan látta Fritz Novotny is, aki a mester művei kapcsán „a kétdimenziós képsík képződményjellegét” emelte ki *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive* (Wien, Verlag Anton Schroll, 1938) című munkájában. Idézi HOFMANN 1974. 177.

9 KÁLLAI 1944. 18. Újraközölve: KÖI 8, 2003. 109. Ehhez még: Cézanne képein „a monumentális forma a színek végtelenül gyöngéd szövődékéből, az árnyalatok finom hasadású, kristályos szerkezetéből áll. [...] Színesen mintázta meg a tárgyak domborzatát és színesen mérte végig a tér mélységét. E színes távlati skálának minden fokát



7. Paul Cézanne: *Csendélet (komóddal)*, 1883–1887
Fotó Kállai Ernő hagyatékában
Budapest, HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár,
MKCs-C-I-11_1454

érzékenységgű fokra vitte”.⁹ Kállai pontosan írja körül a Kurt Badt kifejezésével később cézanne-i *színformáknak*¹⁰ elnevezett jelenséget: a rajzot és kontúrt is helyettesítő, koncentrált ecsetvonásokkal felvitt foltok rendszerét.

Kállai megfigyeléseinek eredeti vonása annak hangsúlyozása, hogy Cézanne a forma, a tér és a szín új felfogásával egyidejűleg megőrizte az atmoszférát. Ám ez korántsem valamilyen, festői eszközökkel a képbe transzponálható – impresszionista – hangulat, hanem szellemi-képzelteti erővel teljes, tiszta sugárzás: minden kép a *konstruktív logosz és eleven élet egysége*. Érzékelte, hogy a sokat emlegetett tektonika, szerkezet és konstrukció Cézanne-nál távolról sem személytelen és mértani jellegű, hanem titokzatos, „látomásos képi rend”;¹¹ s hogy Cézanne művészetének összetettsége olyan élő vizionárius egységre épül, melyben egyfelől a konstruktív szerkezetet átlelkesíti, élettellel telíti az atmoszféra, másfelől az atmoszférát megszilárdítja, tagolja és értelmezi a festő „elemző látása” – vagy, ahogy Werner Hofmann írta: „töprengő keze”.¹² A cézanne-i forma-

szabatosan lerögzítette és elhatárolta a körülötte levőktől.” (Uo. 16, 18 és KÖI 8, 2003. 108.)

10 BADT 1956.

11 KÁLLAI 1981. 200. Kállai ebben az írásában és a *Tükör* lapjain (vö. 4. jegyzet) is a „varázslat” szót használta a cézanne-i elemző módszerrel ábrázolt valóság és a festői látomás egyidejűleg érvényesülő hatását érzékelve.

12 HOFMANN 1974. 176. A kétirányú folyamathoz: „Hogy falak, ablaküvegek és háztetők mértani idomaiban, épületek szögletes, súlyos tömegében milyen zárkózott, térnek és időnek szembe feszülő

akarat így az érzéki és a szellemi dimenziók kölcsönös áthatására irányul. Az áthatás festői megnyilvánulása az imént említett „látomásos képi rend”, mely rendre a valósághoz, természethez és motívumhoz kötött, ám mégis képes minden vászonra kerülő jelenséget – Kállai szavaival – „egy általános törvényszerűség világába emelni”.¹³

Utóbbi észrevételével Kállai a modern Cézanne-értelmezések lényegi pontját érintette, melyek – köztük Liliane Brion-Guerry kötete – a művek „atmoszférikus burkának” szellemi természetére, a „valóságos tér gondolati újjá alkotására”, az aixi mester festészetének „valóság feletti”, elvont tendenciájára mutatnak rá.¹⁴ Kállai gondolatai néhány további szempontból is megelőlegezik Brion-Guerry megállapításait. Az atmoszferikuságon kívül ilyen az ábrázolt tárgy és a tér szerves-konstruktív egységének alapelve, valamint a cézanne-i színvilág „mozgó fényfonadék”-ként¹⁵ tételezése. Idekívánczik Max Raphael megkerülhetetlen Cézanne-interpretációja is. Kierlelt, második világháború utáni formájában a szerző a mester térkonceptiója kapcsán írja, hogy képein „[a] telített szubsztanciális tér materiális-dimenzionált helyekből áll össze” – ahol a „helyek” rendre a szín által keletkeznek. Ezt a teret „nem külső határai építik ki, majd töltik be meghatározott irányokban; a tér belülről kezdődik, hogy aztán valamilyen központi helyről terjeszkedjék kifelé. [...] Lehetséges, hogy a térbeli helynek ez az állandó öntranszcendálása a művészi valóság-mód határához vezet, amelyen túlhaladva ez valamiféle transzcendens világ jelévé válik.”¹⁶ Raphael a Kállai által is érzékelt áthatásjelenséget – valóság/természet versus logosz/konceptió – így fogalmazta meg: „Cézanne egyszerre két fronton harcolt: a természettel szövetkezve a tiszta szellem ellen, és a szellemét vesztett empirikus természet ellen a kép-eszmével szövetségben, amely az övé és csak az övé volt.”¹⁷

A Cézanne-probléma kiemelkedő szerepet játszott a 20. század első felének művészeti irodalmában,¹⁸ és

élet lappang [kiemelés tőlem – A. G.], arra Cézanne mutatott rá először.” (KÁLLAI 1944. 46 és KÖI 8, 2003. 115.) A gondolat – fordított megfogalmazásban – már az *Új magyar pikktúra* lapjain is megjelent: „Cézanne pikktúrájában az atmoszféra és modelé [sic!] érzéki burkolatát lépten-nyomon áttöri a sztereometriai elemek alkotta szerkezet.” (KÁLLAI 1990. 174 és KÖI 1, 1999. 203.)

13 KÁLLAI 1944. 21 és KÖI 8, 2003. 110.

14 BRION-GUERRY 1950 és BRION-GUERRY 1966. Magyarul: BRION-GUERRY 1981. 61, 74.

15 Uo. 68.

16 RAPHAEL 1993. 62–63. Raphael Cézanne-kutatásainak korai eredményeit Kállai is ismerhette, hiszen a szerző *Von Monet zu Picasso* című könyve (München, Delphin-Verlag, 1913), mely az aixi mester

A festészet fejlődése Cézannétól máig 1501

Azok az ismert teóriák, melyek a köznapi élet jelenségeiből teljesen függetlenül álló valaminek fogták fel a művészetet; megbuktak. A gazdasági, politikai és vallási mozgalmak mindig szoros összefüggésben vannak a művészet kialakulásával. Végtelenül lehetne vitatkozni azon, mi volt előbb: a tyúk, vagy: a tojás, egy azonban biztos, hogy Botticelli-nél Savonaróla-hoz, az impresszionistáknak a francia forradalomhoz és a mai művészetnek a világháború megrázkódtatásaihoz, nagyon sok köze van. Ezeket a szempontokat máig elegeg eléskasztották, pedig ezek nélkül a művészet fejlődése érthetetlen ornamentikának látszik. Természetesen nem helyes a másik végét sem, mely a művészt csak, mint szociális jelenséget értelmezi.

A művészet nem más, mint az egységű és harmónia keresése. A művész mindig azért küzd, hogy megtalálja korának kifejező ritmusát és azt harmóniába hozza önmagával.

A művészetben a kollektív érzés jut kifejezésre az egyénen keresztül. Minden művészt csodjút jelent az, ha mint művészt önmaga körén belül összeresosódik a hasonlóságban. Az impresszionizmusnak az volt a vége, mikor Pissarro, Sisley, Monet, olyan bázist találtak, mely majdnem teljesen hasonlóvá tette művészetüket.

Cézanne, ösztönösen ellök magától mindent. Fejlődését nem akasztja meg az impresszionisták fény és atmoszféra teóriája. Adva van a tárgyak színe (lokátonus) és helyzete a térben (tömeg), melyekkel fel kell építeni a kép organikus egységét.

A század végén a festészet teljesen zsákutcába jut. Reménytelenül igyekeznek a művészek a közhelyé vált „forradalmi” impresszionizmusból kifacsarni még valamit. Minden hang hamis, a ritmus nem szimmetrikus az új század születésének örme alatt, már ott örvénylenek az összeütköző erők: a világháború.

A világ minden tájáról Párisba özönlő fiataloknak egy forradalmi csoportja most hirtelen ráérez arra a profecíára, mely Cézanne képeiben rejlik. „Adjatok egy fix pontot és én kifordítom a világot sarkából”, mondta Archimedes, Cézanne ezt a fix pontot adta a fiataloknak.

A klasszikus formát, a klasszikus vonalat már az impresszionizmus meggyilkolta, de ottmaradt a hulla, mely domlásával betegség mérgete a levegő.

Cézanne ösztönösen érezte képein, hogy minden atom, minden anyag, tárgy, magába zárja ugyanazokat a törvényeket, melyek az egész világegyetemet betöltik. Véletlen nincs. Véletlent csak akkor látunk, ha az élet, a világ egy szeletét, mint önmagában álló egészet vizsgáljuk.

A világ végtelen, nincs olyan mozgás, mely ne lenne kiegyensúlyozva, minden olyan történet, mely értelmetlen lenne. Az impresszionisták részleteket és momentumokat vágtak ki az életből, hamis képet adva annak igazán lényegéről. Cézanne képein nincs olyan tárgy, vagy motívum, melyet ne felcsovezhetetlen erők kötések helytűkhoz.

Cézanne képeinek fakturájában ösztönösen érezte, hogy a tárgyak nem szűnnek meg létezni ott, ahol a képen életük befejeződik. Fejlődésének dinamikája érezte a formák összefonódó végtelen láncolatát.

munka

8. Peterdi Gábor tanulmánya, *Munka*, 1936. május

elevenen élt Magyarországon is. Barcsay Jenő emlékezete szerint Kassák Lajos is könyvet szándékozott írni e tárgyban; lapja, a *Munka* közölte Peterdi Gábor Cézanne-tanulmányát (8. kép), valamint Bernáth Aurél *Magyar Művészetben* publikált elméleti cikke is számot vetett a kérdéssel.¹⁹

művészetét külön fejezetben taglalja, 1919-ig további két kiadást ért meg.

17 RAPHAEL 1993. 74.

18 A már idézett Fitz Novotny (vö. 8. jegyzet) mellett megemlítem az első tudományos igényű monográfiát (VENTURI 1936). Egy évvel később jelentek meg a festő levelei John Rewald gondozásában (Paul Cézanne 1937).

19 „Első ízben a harmincas évek derekán találkoztam vele [Kassákkal] az otthonomban, ahol meglátogattam. Egy tanulmányt készült írni azokról a magyar festőkről, akiknek a munkássága Cézanne festészetével rokon, azzal van kapcsolatban.” (BARCSAY 1975.) PETERDI 1936, illetve BERNÁTH 1937. Peterdi is megállapítja: „Adva van a tárgyak színe (lokátonus) és helyzete a térben (tömeg), melyekkel

A hazai hagyományt mégis mindenekelőtt Fülep Lajos írásai jelentették,²⁰ ám Kállai és Fülep álláspontja merőben különbözik, hiszen utóbbi kétségbe vonta, hogy Cézanne-nak köze lenne az impresszionista színbontáshoz: „Az anyag egységének és összetartozásának hatását csak összetartó színfoltokkal érhettem el. Az impresszionizmus analitikus eljárásával szemben a szintetikus felfogást vallotta magáénak (akárcsak Gauguin), s míg azok felaprózták, addig ő tömör, feszült, telített, nagy felületekbe osztotta szét színeit.”²¹ Az erősen vitatható Gauguin-analógián túl Fülep elsősorban az impresszionizmusra adott radikális festői kritikaként, válaszként értékelte a mester művészetét. Fejtegetései között azonban megtalálható – és ez Kállainál kulcsfontosságú lett – az érzéki és a spirituális dimenziók áthatásának gondolata: Cézanne „fenntartja mind az anyag, mind a szellem elvét, de egyiket áthatja a másikkal. [...] Az egyensúly és a harmónia elve képviseli a determináló szellemi momentumot a valóságos anyagok valóságos színében megérzékiülve a súlyok tisztán materiális momentumával szemben.”²²

A korai hazai Cézanne-értelmezések háttéréről írta Passuth Krisztina, hogy az nem nélkülözte a politikai dimenziót sem: „A modern gondolkodásuk számára Cézanne a magyar társadalmi alakulás szimbólumává, foglalatává válik. [...] Cézanne »leszámolása az impresszionizmussal« a magyarok számára nemcsak művészeti korszakváltás, hanem politikai tett, amely az eljövendő szellemi és társadalmi forradalom első lépéseként értelmezhető.” Passuth itt elsősorban Lukács György híres, *Az utak elváltak* című írására²³ és Fülep Lajosra gondol: „Fülep – akárcsak magyar kollégái [az 1910-es

évek körül] – Cézanne működésében nem annyira festői teljesítményt, mint inkább mozgalmat lát.”²⁴ Kállai azonban – bár nyilván tisztában volt a magyarországi recepciótörténet társadalompolitikai kontextusával – mindenekelőtt festői-szakmai és esztétikai-művészeti történeti perspektívából tekintett Cézanne piktúrájára, és jelentőségét is ebből ítélte meg.

Több érintkezési pont és megfogalmazásbeli hasonlóság adódik a Kállai-írások és Tolnai Károly (Charles de Tolnay) remekbe szabott tanulmánya²⁵ között, mely minden bizonnyal közrejátszott Kállai Cézanne-értelmezésének formálódásában. Tolnai szerint a festő művészetében „a tárgy még nincs meg, csak létesül a nézés által”; a dolgok „csak a legfinomabb színárnyalataik végigtapintásán keresztül nyerek el tárgyiasságukat”, és ehhez a mesternek „szeme érzékenységet végsőkéig kellett fokoznia (ezért az impresszionizmus vívmányainak elsajátítása), át kellett alakulnia teljesen nűánsz-figyelő világorgánummá”.²⁶ Ugyanakkor Kállai kétségkívül nem értett egyet Tolnai konklúziójával – hogy ti. Cézanne művészete egy „archaikus alapélményen” alapuló fejlődés *végpontja*²⁷ –, hiszen írásával éppen ennek az ellenkezőjét kívánta bizonyítani.

„Kezdetben vala Cézanne” – Kállai így, biblikus stílusfordulattal írta a *Cézanne*, az *ősapa* cikkből már ismert mondatot a kötet bevezetőjében, ahová a fametaforát is átültette: a festő „életműve hatalmas fatörzshöz hasonlítható, melynek nedve sok ágat és gallyacskát éltet”. A könyvből folytatom: „Ahány ág, annyi művészeti irány.”²⁸

Amilyen átgondoltnak és kiforrottnak hat Kállai Cézanne-értelmezése – amelybe látens módon beépült a

fel kell építeni a kép organikus egységét. [...] Cézanne képein nincs olyan tárgy vagy motívum, melyet ne fellebbezhetetlen erő kötnének helyükhöz.” (PETERDI 1936. 1501.) Szövegében felbukkan az „absztrakt” terminus bírálata is: „Magam nem tartom helyesnek az »absztrakt« elnevezést, mert ha elfogadom, úgy minden kép absztrakt, viszont sokkal logikusabbnak érzem, azt mondani, hogy minden kép: reális.” (Uo. 1504.)

20 FÜLEP 1906; FÜLEP 1907a; FÜLEP 1907b. Idekívánczik még Popper Leó *Idősebb Pieter Brueghel* című, Cézanne-t Bruegellel párhuzamba állító kiesszéje (POPPER 1910, Újraközölve: POPPER 1983. 73–82) és Felek Gyéza *Cézanne hagyatéka* című írása (FELEKY 1912. 5–34).

21 FÜLEP 1974. I. 461–462.

22 FÜLEP 1923. 185–186. Újraközölve: FÜLEP 1971. 129.

23 LUKÁCS 1910. Újraközölve: LUKÁCS 1977. 280–286. Meg kell jegyezni, hogy az írásban Cézanne neve nem fordul elő. Viszont az 1913 körül keletkezett, utóbb *Előadás a festészetéről* címet kapott, eredetileg német nyelvű szövegében fontos szerephez jut: Lukács Cézanne „történetfilozófiai érzékenységről” ír (az előadás vázlatában a „természetfilozófia” kifejezést használja). Itt fejt ki azt a véleményét is, hogy a mester csendéletei és portréi is *tájképként* értelmezhetők.

(LUKÁCS 1977. 820–821, 829.)

24 A két idézet forrását ld. PASSUTH 1998. 42–43, illetve 44.

25 TOLNAI 1924. Újraközölve: TOLNAI 1980.

26 TOLNAI 1980. 341, 349. Idekívánczik, hogy Tolnai – nyilvánvalóan Lukács említett előadásának műfajokat „egységesítő” ötletéből kiindulva, de annak ellentmondva – Cézanne minden művét „csöndéletként” javasolja értelmezni.

27 „Nem »kezdet« Cézanne, hanem egy világkor lezárója, és félreértik őt azok, akik azt hiszik, hogy az ő primitíviségét a tárgyteremtő nézés archaikus alapélménye nélkül is folytatni lehet. Ez az élmény volt éppen a cézanne-i világ egyetlensége, s éppen ez időhöz kötött.” Uo. 350.

28 KÁLLAI 1944. 7; KÁLLAI 1981. 201; KÖI 8, 2003. 105. A *Cézanne*, az *ősapa* – néhány eltéréssel – felsorolásszerű kivonatát adja a később a könyvben szereplő művészeknek. Kimaradt a könyvből Leo Leuppi, Naum Gabo, Albert Marquet és Perrott-Csaba Vilmos. A cikkből hiányzik a könyv szövegében és/vagy képanyagában (ebben a sorrendben) megtalálható Frits Van den Berghe, Raymond Duchamp-Villon, Robert Delaunay, Juan Gris, Fernand Léger és Piet Mondrian.

témával kapcsolatos teljes erudíciója –, olyan komoly kérdéseket vet fel a „belőle sarjadó”, a művészetéből levezetett jelenségek köre. Kállai a „XX. század konstruktív művészete” feltérképezésekor külön tárgyalja az aixi mester színfelfogásához, külön a formái plaszticitásához és végül külön a sokrétű, szerkezetes (tektonikus) térképzéséhez rendelhető életműveket. E széttagolás oka – és Kállai nem is hagy kétséget e tekintetben –, hogy a cézanne-i komplexitás²⁹ teljessége követhetetlen, és az „örökösök” jobbára e totalitásnak csupán egy-egy aspektusát ragadták meg és bontották ki: „Többen osztottak Cézanne festői örökségén. Voltak, akik a színt és a sokszínűséget ragadták magukhoz és fejlesztették tovább. Mások csökkentették a színt és túltették magukat a felület szerkezetes határain, hogy teljes figyelmüket a plasztikus ábrázolásra fordíthassák. Megint mások a plasztikus ábrázolást vetették el. [...] Az örökség olyan gazdagnak bizonyult, hogy el bírta ezt a specializálódást” – fogalmazta meg pozitív módon az „örökösök” programjának részérvényűségét Kállai.³⁰

Belmagyar viszonyok

Amikor a második világháborút követően, 1946-ban a *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete* külföldi publikációja felmerült, a Kállai ambicionálta kiadás ügyét Svájcban segítő-intéző Max Bill nem titkolta a könyvvel szemben táplált súlyos elvi fenntartásait.

Bill 1941 januárja és 1952 augusztusa között Kállaihoz írott levelei³¹ alapján fény derül kettejük éveken át tartó munkakapcsolatára. Ez a Budapesten élő, a háborús körülmények, a fajtogató politikai légkör és a represzív-provinciális kulturális közeg miatt egyre jobban elszigetelődő kritikus számára kezdetben, 1941–1943 között – a nyugati művészeti fejleményekről kapott friss információk révén – egyszerre jelentett szakmai és mentális segítséget. A levelek tartalma és a mellékelt küldemények – fotók, katalógusok, lapkivágatok – arról a művészeti világról és szereplőiről adtak hírt, melynek 1935-ig, hazatéréséig Kállai is aktív, alakító részese lehetett. Egy évvel a háború után a romok látványa és

a magyar társadalom morális állapota nyomasztóan hatott rá: „Az ország a fasizmus és a háború mérhetetlen anyagi és erkölcsi csődtömege alatt görnyed. A művészeknek, kevés kivétellel, nyomorult tengődés az életük. [...] Hivatalos művészetpolitikánkat a nyílt és rejtett érdekszálaknak úgy látszik széttephetetlen kompromisszumos szövevénye köti még mindig a Hóman Bálint-féle múltból »átmentett« maradi, sőt ellenforradalmi alakokhoz és tendenciákhoz. A zavarosban langyosak, óvatos duhajok és szemérmetlen, ravasz konjunkturisták halásznak, és politikai jelszavakon nyaraló propagandisták oktatják a művészeket, hogy merre tartsanak. Vigasztalan helyzet, csömörletes látvány.”³²

Idézett cikkében, 1946 nyarán Kállai megvallja: számtalanszor megfordult a fejében, hogy talán hibát követett el, mikor 1935-ben – némi hezitálás után – Németországból nem Svájcba, hanem haza, Magyarországra költözött. De a koalíciós évek reménykeltő jelenségei, az újra meginduló művészeti élet progresszív fejleményei, mozgalmi (a szabad publikációs és kiállításrendezői lehetőségek, az Európai Iskola, majd az Elvont Művészek Csoportja és a Galéria a 4 Világtájhoz létrejött, a Magyar Művészeti Tanácsban betöltött pozíciója és katedrája az Iparművészeti Főiskolán) közegében ismét kibontakoztathatta aktivitását. Ez a rövid, a demokrácia ígéretével kecsegtető három-négy éves korszak jól dokumentált és pozitív konnotációkat idéző mozanatként rögzült az átfogó művészettörténeti és a Kállai-irodalomban is. Forgács Éva Kállai pályaképének felrajzolásakor 1945-höz érve így kezdi az adott időszak ismertetését: „A háború után teljes optimizmussal, nagy energiával vett részt a művészeti élet újjáteremtésében. [...] Úgy látta, eljött az a kor, amely végre igazolni fogja az egész század formateremtő útkereséseit, melyek addig még sohasem találkoztak az összes társadalmi réteg megértésével”.³³

Különös tény, hogy 1946-ban – mindezzel párhuzamosan – Kállai továbbra sem szakított végérvényesen a Svájcba település gondolatával. Ennek szakmai alapjai is mutatkoztak: a harmincas évek végén tett utazásai és az említett küldemények révén „egyedülálló módon képben volt a svájci művészeti élet történéseivel és szereplőivel kapcsolatban. [...] Svájc egyfajta »minta-

29 A könyv *három* fejezetének némiképp ellentmondva Kállai néhány oldalai előbb *négy* összetevőben határozta meg a Cézanne által megteremtett „átfogó festői egység” összetevőit: (árnyalatokban gazdag) szín; (plasztikus tömörségű) forma; (egyszintű) sík és (sokrétű) tér. (KÁLLAI 1944. 21 és KÖI 8, 2003. 110.)

30 KÁLLAI 1944. 21 és KÖI 8, 2003. 110–111.

31 F. MIHÁLY 1963. Ebben Max Billtől 1941. január 4. és 1952. augusztus 8. között tíz Kállainak írt levél található.

32 KÁLLAI 1946a. Újraközölve: KÁLLAI 1981. 334–335 és KÖI 10, 2012. 92–93.

33 FORGÁCS 1981. 15.

állammá», példaképpé vált számára”.³⁴ Valóban, olykor egészen idealizált formában – bár a háború alatt játszott ellentmondásos szerepét sem elhallgatva – írt a több száz éves, „okos és emberséges toleranciájú” demokráciáról: „a bölcsen körültekintő és előrelátó, szabadelvű művészetpolitika minden formalisztikus esztétikai elfogultságtól mentesen, mindig csak a művészetben nyilvánuló eleven, teremő erejű lényegét és a minőséget tartja szem előtt”.³⁵

Az emigráció szándékát Bill leveleiből lehet kiolvasni – azzal a megszorítással, hogy a levelezésnek egyelőre csak az egyik oldala publikált; határozottabban a Bill-hez írott Kállai-levelek ismeretében lehetne fogalmazni. A svájci mestertől – 1991. október 19-én írott ez irányú kérésre – a következő választ kaptam: „Ön a Kállai-levelezés iránt érdeklődik. Megkísérlem megtalálni. Lehet, hogy sok egyébvel együtt rálelek egy dobozban. A levelezésem nagyon kiterjedt és nincs szisztematikusan rendszerezve. Baráti kapcsolatunk ellenére mi Kállaival folyton vitatkoztunk. Sohasem akceptáltam a teóriáit. Izgalmas partner volt, éppen mert ellentmondásra ösztönzött.” (Részlet az 1992. február 4-én kelt levélből).³⁶

Mindenesetre Bill 1946. április 8-án – feltehetően Kállai 1946 tavaszán küldött leveleire reflektálva – ezt írta: „Nagyon is megértem, hogy Ön Svájcba szeretne

jönni. Ezzel a kívánsággal nincs egyedül! Ám ez nekem egyelőre nehezen kivitelezhetőnek tűnik. Azt hiszem, az lenne a legjobb, ha Ön a saját kormányához fordulna, és kulturális csere révén próbálna meg tenni valamit. Jelenleg nem látok más, financiálisan működőképes megoldást.”³⁷

Ugyanebben a levélben Bill „a jövőt illetően több reményt lát”, és egy Kállai-kötet esetleges megjelentetésére tesz javaslatot, mely a *Bauhausbücher*hez hasonló, az Egyesült Államokban kiadni tervezett könyvsorozat (*Problems of Contemporary Art* vagy *Documents of Modern Art*) egyik darabja lehetne.³⁸ A Cézanne-könyv³⁹ – és esetleg egyéb Kállai-írárok – német és/vagy angol nyelvű publikációja valószínűleg második, Svájcban kezdődő emigrációja szakmai és anyagi hátterét lett volna hivatva biztosítani – legalábbis szerzőjük elképzelése szerint.

Az áprilisi levelet azonban – egy megjegyzéséből mindenesetre úgy tűnik⁴⁰ – Bill nem adta postára, csak pár hónappal később, egy 1946. július 6-án kelt újabbal együtt.⁴¹ Ez utóbbi volt az, amelyben Bill – Kállai illúzióit alaposan megtépázva – az említett, igencsak szókimondó kritikát fogalmazta meg a Cézanne-könyvvel kapcsolatban. A Kállai tervei meghíúsulása szempontjából sorsdöntőnek bizonyult levél egy részletét ideiktatom: „A Cézanne-könyvet érdeklődéssel néztem

34 KUMIN 2021. 55. Az idézett tanulmány ismerteti a Kállai–Max Bill-viszonyra épült svájci–magyar művészeti kapcsolatok eseményeit az 1930-as évek második felétől 1946-ig, és kitér a kettejük absztrakciófelfogásában mutatkozó különbségekre és módosulásokra is. A Kállai szakértelmére vonatkozó állítást Pataki Gábor is megfogalmazta már az 1990-es évek elején: „Im nächsten Jahr [1939] folgte eine weitere Reise in die Schweiz, wo sich das Vortragsturnee wiederholte und er ist zu einem Kenner der schweizerischen Kunst geworden.” PATAKI É. N.

35 KÁLLAI 1947b. Újraközölve: KÖI 10, 2012. 129.

36 Végül Max Bill-től nem sikerült megkapnom a leveleket. A művész 1994. december 9-én elhunyt. Második alkalommal 1997 novemberében Bill fiával, Jakob Bill-lel folytattam ez ügyben ugyancsak sikertelen levelezést. Legutóbb 2017–2018-ban próbálkoztam, előbb Angela Thomas művészettörténésznek, Bill második feleségének és monográfusának írtam. Tőle tudtam meg, hogy a családdal kettéosztott hagyatékban a levelezés Jakob Bill-hez (Max, Binia & Jakob Bill Stiftung) került, aki újabb megkeresésem után megtalálta a kért leveleket, de hosszas üzenetcsere után sem küldte el a másolatukat (még elolvasásra sem). Viszont érkezett tőle egy táblázat, ahol időrendben sorakoznak a nála őrzött Kállai-levelek, szám szerint tizenhárom darab az 1940–1949 közötti évekből és egy levelezőlap 1939-ből. Újabbban, 2022-ben a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum próbálta tőle megszerezni a leveleket egy tervbe vett Európai Iskola-kiállítás alkalmából, de nem járt sikerrel. Nem világos, hogy Jakob Bill miért nem hajlandó segíteni a magyarországi Kállai-kutatást.

37 F. MIHÁLY 1963. 68. A Jakob Bill-től kapott lista szerint 1946-ból öt Kállai-levél (február 11., március 19., május 5., október 9., november 11.) van a birtokában. Hasonlóan fontos információkkal szolgálhatna

az a nála lévő hat további Max Bill-levél is, amely nincs meg a Kállai-hagyatékban (1939. június 23., 1940. március 7., 1943. szeptember 9. és 29., 1946. november 29., 1949. október 28.).

38 Bill részletesen taglalja a megjelenés egymást követő lépéseit és a pénzügyi feltételeket. A könyvsorozat terve végül kútba esett, a Kállai-kötet sem valósult meg.

39 KÁLLAI 1944.

40 A két levél szövege közé ezt a mondatot illesztette: „fortsetzung zu vorstehendem, und nicht abgesandtem brief an kallai”. Ld. F. MIHÁLY 1963. 69.

41 A levelezés történetét Árvai Mária is megkísérelte rekonstruálni, de ő megengedőbben azt írja, hogy „[a] levelek tanúsága szerint Kállai szeretett volna Svájcba utazni [kiemelés tőlem – A. G.]”. ÁRVAI 2018. 22. A két levél megírása között érkezett Zürichbe az egyiptomi származású Makarius Sameer, a Kállai-iniciálta „elvonat” csoportjának fiatal képviselője, aki az Európai Iskola és az „elvonat” tagjaitól Budapesten megvásárolt grafikai lapokból – Kállai ajánlásával és Max Bill segítségével – 1946 őszén kiállítást rendezett a Galerie des Eaux-Vives-ben. Az első – először el nem küldött – levélben Bill „legalább két, de ha lehetséges, három” példányt kért a Cézanne-könyvből és feltehetően az 1946. május 26-án megnyílt *Elvont művészet első magyar csoportkiállítása* katalógusából, amely Kállai tanulmányát is tartalmazta. A kiadványokról minden bizonnyal egy korábbi Kállai-levélből értesült. Az 1946. július 6-án kelt Bill-levélből tudjuk, hogy a szóban forgó könyvet és katalógust időközben megkapta Makariustól, és kritikái észrevételeit szinte azonnal megírta. (Vö. ÁRVAI 2018. 22–23.) Tehát látható, hogy 1946-ban a két „projekt” – a zürichi magyar kiállítás és a Cézanne-könyv ügye –, melyekben Kállai érdekelt volt, párhuzamosan futott.

át [kiemelés tőlem – A. G.], és rátaláltam megtisztelő jelenlétemre. Mindent egybevetve számomra nem tűnik különösebben előremutatónak, és nem jellemzi egyértelműen a Cézanne óta lezajlott fejlődést. Nincsenek jelen a fontos kisugárzások Cézanne-tól a Delaunay–Klee-irányba, és a Malevics képviselte fejlődés is fontosabb lenne a teljes magyar »naturalizmus«-nál. Helytelennek tűnik, hogy Hélión, bár évek óta naturalisztikusan fest, jelen lehet, míg Vantongerloo, aki egyike a legjobb Cézanne-követőknek, vagy akár Mondrian, nem. Jelen formájában nem ajánlhatom a könyvet az amerikai kiadónak, főleg, mert még Moholynak is ítéletet kell alkotnia arról, vajon fordítható és publikálható-e angolul. Ebben az állapotában *belmagyar viszonyok számára íródott* [kiemelés tőlem – A. G.], miként ezt Ön is írja. A kiadó elvi beleegyezése fennáll egy igen szigorúan nem-romantikusra átdolgozott változatra. A terjedelem kissé túlzott. Azonban mint bevezetés, nekem nagyon jónak tűnik. A fotók beszerzésében segítségére leszek Önnek, ha elküldi a könyv új szerkezetének tervét. Teljesen elhibázottnak látom a Chirico- és a Moore-jelenség bekebelezését, miközben Delaunay a St. Séverin utáni Napkorongjaival és hasonló képeivel Kupka is fontosabb lenne, és ne feledkezzünk meg az egészen korai Kandinszkij-tájakról, melyek aztán Kompozíciókká alakulnak át. Van némi anyagom, melyet ez irányban rendelkezésére bocsáthatok (természetesen: kölcsön!). A kitekintés az építészetre hézagos. Vagy ki kellene bővíteni kissé (Wright, Rietveld, Mies van der Rohe), vagy elhagyni.⁴²

Azt, hogy Kállai – aki, bár kérését tekintve kiszolgáltatott helyzetben volt, mégiscsak tizenhét évvel volt idősebb Billnél, és már harminc évet töltött el a pályán – ténylegesen el- és megfogadta-e a baráti kapcsolatot ide vagy oda, meglehetősen pattogásra sikerült bírálatot, és elkészítette-e a könyv „új szerkezetét”, nem tudjuk egészen biztosan. A jelek arra mutatnak, hogy nem. Feltehetőleg „elengedte” a dolgot, hiszen éppen ebben az évben, 1946-ban kulminált már említett, sokirányú aktivitása. Mindenesetre a Magyarországon őrzött, 1961-ben kettéosztott Kállai-hagyatékban sem a Cézanne-könyv német változatának, sem az átdolgozott szerkezetnek nincs nyoma.⁴³ Ehhez még azt is érdemes hozzáfűzni, hogy Bill, mivel – akárcsak a levelében meg

nem nevezett New York-i kiadó⁴⁴ – nem tudott magyarul, valójában nem „olvasta”, hanem, mint írja is: „átnézte” (*durchgesehen*) a könyvet.

Ezzel együtt Bill kritikáját – Kállai iránti minden tiszteletünkkel együtt – mai szemmel nézve el kell fogadnunk; különösen Kazimir Malevics, Paul Klee és František Kupka kimaradását, valamint Giorgio de Chirico és Henry Moore „bekebelezését” illetően. A kötet reprodukciói alapján ugyanilyen problematikusnak látszik *A szín* című fejezetet Henri Matisse-ra építeni; ráadásul a rá vonatkozó fejtegetésekben maga Kállai írja, hogy a festő „sutba dobta a cézanne-i képalkat térbeli bőségét”, hogy a „temérdek elaprózott színárnyalatot néhány erős el-lentétté foglalta össze”, és hogy „aminek Cézanne-nál szigorúan *építményes* szerepe volt, az Matisse kezén már könnyebb fajsúlyú, *dekoratív* jelleget öltött”.⁴⁵ Éppen szín-felfogásuk különbözősége alapján lehet a két mestert legélesebben elhatárolni egymástól. A „klasszikusok” közül így látta ezt Johannes Itten is, aki szerint Matisse „lemondott a színek modulálásáról, és újra egyszerű, világító színfelületeket helyezett egymás mellé”, és így látta Malevics is, aki Matisse „kolorizmusát”, „színfelület-festését” Cézanne „tulajdonképpeni festését”-vel állította szembe.⁴⁶ Lossoncz Tamás pedig, aki Kállai egyik művészfavoritjának számított ekkoriban, 1945. július 4-én ezt jegyezte fel naplójába: „A felületes emberhez mindig közelebb áll a felületi optikai (Matisse!) túlsúlyú munka.”⁴⁷

A könyv *Bevezetőjéből* tudjuk, hogy az eredeti előadást Kállai utóbb úgy dolgozta át, hogy megtartotta a vetítést idéző tagolást (római számmal jelzett képek és hozzájuk tartozó elemzések), de az arányokat a magyar művészet javára módosította. Ezt ugyan erőnyként kommunikálta, ám ezzel a közölt anyag minősége óhatatlanul egyenetlenné lett, és egyidejűleg a helyi érdek, a lokális provincializmus szelleme is belopózott a lapok közé – annak ellenére, hogy ő maga „szigorú, tárgyilagos rendszerezés”-nek minősítette válogatását. A külföldi kiadás legfőbb elvi akadályának a „konstruktív művészet” kontextusában a „magyar naturalizmus” bőséges szerepeltetése bizonyult, és hogy a könyv – mint azt levelében Bill is felrögzítette a szerzőnek – elsősorban „belmagyar viszonyok számára íródott”, továbbá az, hogy a svájci művészeknek

42 F. MIHÁLY 1963. 69–70.

43 Ezúton mondok köszönetet Pataki Gábor, Huth Július és Százados László kollégáim segítségéért, akik a HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet Adattárában és a KEMKI (Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet) gyűjteményében ellenőrizték a szóban forgó kéziratok meg nem létét.

44 Hogy egy amerikai, valószínűleg New York-i kiadóról lett volna szó, az Bill 1946. április 8-án kelt leveléből derül ki. Ld. F. MIHÁLY 1963. 68.

45 KÁLLAI 1944. 22 és KÖI 8, 2003. 111.

46 ITTEN 1978. 14; MALEVICS 1986. 42.

47 LOSSONCZY 2004. 32.

személyes fenntartásai is voltak Kállai „romantikus” művészetszemléletével kapcsolatban.⁴⁸

Kétségtelen, hogy Kállai kritikai pozíciója a magyarországi kulturális klímában a harmincas évek végére engedékenyebbé vált. Az egyetemes európai mérce mellett kimondva-kimondatlanul megjelent egy másik is, mely a „római iskola” újklasszicizmusa, a műcsarnoki posztnaturalista szalonművészet és a hivatalos neo-barokk reprezentáció ellenében minden életerős esztétikai megnyilvánulást rokonszenvvel kísért. A kötet remek Cézanne-, Georges Braque-, Fernand Léger-, Piet Mondrian-, Auguste Herbin- és a közjük fűzött Berény Róbert-, Tihanyi Lajos-, G. Dénes Valéria és Martyn Ferenc-elemzései után Kállai „más vizekre érkezik”: „[...] most szándékosan fékezek, és hagyom, hogy a fejlődés sodra meglassulva nyugodt öböllé szélesedjék. Itthon vagyunk, magunk között, a hazai művészetnek egészben véve szelídebb és tempósabb ütemű tájain.”⁴⁹ Kállai értéktételezésében ekkor megfértek egymás mellett a Gresham-kör „léleklátó”, posztimpresszionista természetfestői, a kibontakozó hazai elvont-szürreális absztrakció képviselői és az igen tágasan értelmezett „konstruktív” tendenciák is. A fokozatosan szélsőjobbra tolódó politikai viszonyok közegében, a háborús évek félelmet keltő légkörében engedékenységeinek fő oka az *értékkörzés*, az *értékmentés* szándékában keresendő.

A semleges Svájcban élő Max Billnek nem voltak részletes információi a magyar belpolitikai helyzetről, és nem lehetett maradéktalanul tisztában Kállai egzisztenciális nehézségeivel, személyes fenyegetettség-

gével sem.⁵⁰ A háború idején írott leveleiből kitűnik: a művészeti színtér Svájcban többé-kevésbé zavartalanul működött – bár közös, többnyire a Bauhausból vagy a nemzetközi színtérről ismert barátaik elrejtőzéséről vagy emigrációjáról tudomást vett és hírt adott –, karrierjének építése, ha nem is akadálytalan, de folyamatos volt. Ilyen körülmények közepette az ekkor a harmincas éveiben járó Bill meg tudta őrizni a progresszív művészetet illető elvi intranzigenciáját, és ennek perspektívájából gyakorolt bírálatot Kállai engedékenységén.⁵¹

Közel húsz évvel korábban, az *Új magyar piktúra* lapjain Kállai leggyakrabban használt kifejezése a „tektonikus” és a „szerkezetes”, míg a Cézanne-könyvben a „konstruktív” lesz uralkodóvá. Nem pusztán stílári kérdéssről van szó. 1924 körül, az *Új magyar piktúra* írása idején, az izmusok eleven közelségében a *konstruktív* jelző leginkább a konstruktivizmus jegyében született absztrakt geometrikus művekre vonatkozott, és jelentéskörnyezete radikális-avantgárd szellemet asszociált. Kállai az idő tájt rendkívül takarékosan bánt ezzel a minősítéssel. Könyve az aktuális progresszió⁵² szemszögéből szigorú bírálatokat is tartalmazott – mindenekelőtt Berény, Bernáth, Derkovits Gyula, Medgyes László és Perlrott-Csaba Vilmos művészetével kapcsolatban. Láttá az „elvont térszerkezeti problémákra”, a Cézanne-örökségre leselkedő veszélyt, hogy a festők közül, akik ezen az úton elindultak, végül sokan „vagy beérték a naturalista és impresszionista természetábrázolás mérsékelt átszervezésével, vagy a kifejezésre törő hangulatok laza festőiségébe olvadtak”. Ugyanakkor a magyar művé-

48 Ez a fenntartás bizonyos tekintetben fordítva is állt: Kállai a Bill képviselte konstruktív-konkrét művészetet látta kritikusan. Egy naplóbejegyzésében a kor realitásaival számot nem vető – és ebben az értelemben inadekvát – „csillogó-villogó csodavilág”-nak nevezte a problémátlan konstruktivista szemléletet. (PATAKI É. N. 4.) Korábban idézett cikke (KÁLLAI 1947b) végén pedig ez áll: „úgy látszik, hogy az a ridegen észelví józanság, tárgyilagosság és pontosság, mely a svájci képzőművészetben [...] sokszor annyira ellene van a magyar természetnek, az erősen mérnöki kötelmek alá rendelt modern építészetben inkább helyénvaló.”

49 KÁLLAI 1944. 94–95 és KÖI 8. 2003. 127. Ugyanezt – a maga ironikus módján – Erdély Miklós így fogalmazta meg: „[...] úgy tűnik, az idegenek vakok az értékekre, amelyeket itthon annyi gyöngédség vesz körül. [...] [Idehaza] okosabb a lépéseket visszafogni, a lihegésnek és kapkodásnak már semmi helye: úgy kell tenni, mintha a saját tempójuk nemzeti sajátosság volna. Az időtlenség ege alatt botjára támaszkodó, lassú bölcsesség általános művészi magatartássá vált, a komor és mozdulatlan pásztorok gyűrűjében minden szellemi mozgás izgágaságnak számít, néhány megvető pillantástól lefékeződik és megszégyenülten elül.” ERDÉLY 1991. 93–94. Az említett képelemzésekhez Kállai gyakran felhasználta korábbi írásainak sikerült megfogalmazásait. Például Braque esetében hosszabb passzusokat vett át egy 1938-as cikkéből (KÁLLAI 1938b, újraközölve: KÁLLAI 1981. 186–193 és KÖI 6. 2004. 70–78).

50 Vö. KÁLLAI 1938a. Újraközölve: KÁLLAI 1981. 265–270 és KÖI 6. 2004. 102–107. Utóbbi kiadás jegyzetei közlik a Kállai és az általa menedzselte, az École de Paris szellemét képviselő hazai festők ellen a *Magyarság* című szélsőjobboldali napilapban megjelent antiszemita cikkek részleteit. Kállai a Cézanne-könyv Márffy Ödönről szóló bevezetésében is mintegy válaszol a *Magyarság* cikkeire: „Egyike legfranciásabb kultúrájú művészeinknek. De íme, ez a kitűnő iskola, az a bizonyos »École de Paris« korántsem válik ártalmára rapszodikus villanó, röpké futamokra és briliáns rögtönzésekre lendülő, jellegzetesen magyar temperamentumának” (KÁLLAI 1944. 30. újraközölve: KÖI 8. 2003. 113.) Az itt felbukkanó – az idézett helyen éppenséggel a „zsidó szellemiség” vádját visszautasítani szándékozó – nemzetkarakterológiai kifejezések problematikus voltáról ld. később.

51 Billnek személyes tapasztalatai voltak a náci Németországból Svájcba irányuló emigrációról. 1935–1936-ban az antifasiszta emigránsokban potenciális „kommunistaveszélyt” látó svájci rendőrség látókörébe kerültek az általa segített menekülők. Ld. THOMAS 2008. 474–477, 482–491.

52 A progresszió kifejezést itt és a következőkben sem a modern/modernizmus szinonimájaként alkalmazom, hanem *radikális kortárs művészet* értelmében, ahol a kortárs művészetet a *kor/korszak* aktuális kulturális és művészeti diskurzusaihoz történő, a lokális perspektívát sem nélkülöző *hozzászólásnak* tekintem.

szet „stílusbeli jellegzetességének” tartotta natúrához kötöttségét, azt a tulajdonságát, hogy „természetes formaképzeteit az anyagi ösztönöknek milyen áthatlan sűrűje üli meg”.⁵³

A Cézanne-könyvben lépten-nyomon előfordul „konstruktív” kifejezés azonban már pusztán a „szerkezetes” vagy „építményes” szavak – olykor a szóismétlést elkerül – szinonimája. A kötet e központi kategóriája híján van minden avantgárd felhangnak és reminiscenciának; egzakt művészettörténeti szakszó, *terminus technicus* csupán. Ami az *Új magyar piktúra* gondolatmenete szerint még – igen szokimondóan, kritikai éllel – „szerkezetes naturalizmus”, az a negyvenes évekre „Cézanne-ből eredő konstruktív stílusfejlemény”-nek és – egyre mérsékeltebben – „konstruktív készség”-nek vagy „konstruktív alkat”-nak, „szerkezeti gerinc”-nek minősül – például Szobotka Imre, Márfy Ödön és Egry József esetében.⁵⁴ Kállai 1935–1944 között született írsaiban gyakran találkozhatunk a „keleties életbölcse-ség”, a „bölcse félrevonulás” megfogalmazásokkal és a termést gondosan összegyűjtő jó kertész metaforájával. Ezek rendszerint pályájukat a progresszió szellemében, az izmusok jegyében vagy azok eredményeihez igazodva kezdő, már beérkezett, tekintélyes, középgenerációs hazai mesterekre vonatkoznak, akik szinte kivétel nélkül konszolidálták művészetüket – méghozzá pontosan úgy, ahogy azt Kállai az *Új magyar piktúrában* megelőlegezte: posztimpresszionista-naturalista festőiségben, „színképrázatokban” oldották fel az izmusok tanulságait.

Sajátos ellentmondás húzódik meg ekkor Kállai művészetszemléletében. Olykor – az európai stílusfejlemények és aktuális problémáik ismeretében – bírálja ezt a tendenciát, máskor – a hazai művészet „természethez kötöttségének” mint nemzeti sajátosságnak elve alapján⁵⁵ és a Horthy-kori kultúra háttérrel előtérbe – a jelenséget szükségszerűnek látva a „szerkezetiség és festőiség érett

egyensúlyá”-ról, „az érzéki és a belső forma” egységgé ötvözéséből eredő „különös magyar »időszerűség«”-ről beszél.⁵⁶

Az európai és a „belmagyar” időszerűség kettős értékrendje között tatóngó szakadékok a Cézanne-könyvben Kállai úgy tudja áthidalni, hogy *szintézis*nek láttatja a hangulatba oltott szerkezetességgel operáló hazai természetfestést. Nagy elhithető erővel és szívós érveléssel bizonygatja képelemzéseiben, hogy „a Cézanne-hoz fűződő konstruktív stílusfejlemények, miként Európa-szerte, az új magyar művészetben is milyen jelentősek és teremtető erejűek”.⁵⁷ Ám ha összevetjük a könyv nemzetközi és magyar képanyagát, látni fogjuk: a Cézanne-ből eredeztethető egykori progresszió mint hagyomány Magyarországon ez idő tájt már korántsem csak progressziót éltet. Engedékenységet, értékörző álláspontját Kállai 1942-ben így indokolta: „[...] azért, amiért negyven-ötven éves mestereinkben nincs meg a kifejező- és szerkesztőerő aktivista lendülete, sem a tiszta formai képzelet, korántsem tartom őket kevésbé értékes művészeknek. Abból a türelmetlen programfanatizmusból már régen kijózanodtam, ha úgy tetszik: kiöregedtem, amely a művészetet csak a társadalmi és világnézeti vagy éppenséggel politikai aktualitás szemszögéből képes látni.”⁵⁸ Érvelésének támadható pontja, hogy a védelmébe vett posztimpresszionizmussal – vagy, ahogy Bill nevezte: magyar naturalizmussal – szemben *nem* társadalmi-világnézeti-politikai, hanem szakmai-esztétikai kifogások támaszthatók: a kortárs európai művészeti fejleményekkel és képi-plasztikai problémákkal eleven kapcsolatot tartó hazai progresszió fő áramának „nyugodt öbölbe” kormányzása, lendületének megtörése írható a számlájára.⁵⁹

A tizenkét magyar festő felvonultatásával – „sereg-szemlélével” – Kállai szerint „beigazolódik a Cézanne-ből eredő konstruktív stílusfejlemények példátlanul messze hordó ereje és sokoldalúsága”.⁶⁰ Ez a „messze hordó

53 Idézetek: KÁLLAI 1990. 168 és KÖI 1, 1999. 200.

54 KÁLLAI 1944. 95, 102, 30, 96 és KÖI 8, 2003. 128, 130, 112–113, 128.

55 Közel negyedszázaddal később Németh Lajos hasonló módon jellemezte a modern magyar művészetet: „eredendően szubjektív, emocionális és indulati” jellegét, romantikus „lírai pátozást” és a „valóságélményen” alapuló „természetelvűségét” emelte ki. In: NÉMETH 1972. 153–155.

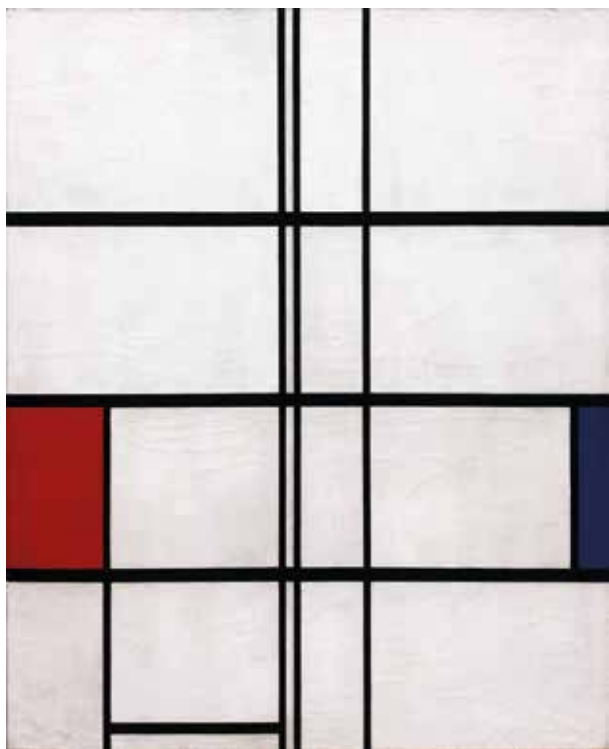
56 Ld. például KÁLLAI 1937 és KÁLLAI 1941. Újraemlítve: KÁLLAI 1981. 248, 288, 290 és KÖI 3, 2002. 240.

57 KÁLLAI 1944. 7 és KÖI 8, 2003. 105.

58 KÁLLAI 1981. 298 és KÖI 6, 2004. 203. A beszélgetés egy Szalay Lajos grafikussal lezajlott, a korszerűségről folytatott polémia rögzítése, mely a *Magyar Csillag* 1942. januári számában jelent meg.

59 „[...] számosan úgy vélik, hogy a Gresham helytelen irányba terelte a magyar képzőművészet útját, felelős azért, hogy az avantgarde törekvések háttérbe szorultak, nagy művészeti tekintéllyel nem a fejlődést szolgálta.” (NÉMETH 1976. 6.) Gadányi Jenő már az 1930-as évek végén hasonlóan vélekedett: „A kubizmus volt az utolsó kísérlet, amelyben az alkotásért feláldozott valóságkép az irányzat tovább fejlődésének akadálya lett. Választani kellett. Vagy túlhaladni a kubizmuson, vagy visszamenni az előbbi művészetideológiák valamelyikéhez. A legtöbb művészen bizalmatlanság élt a jövő iránt és ezért visszafordult. Az élet titkainak további feltárása helyett egy már túlhaladott festői szemléletmód kipróbált útját választotta. Így történt, hogy modern festészetünkben ma túlteng a posztimpresszionizmus.” (GADÁNYI 1938. 2072.)

60 KÁLLAI 1944. 95 és KÖI 8, 2003. 128.



9. Piet Mondrian: *Composition en blanc, rouge et bleu*, 1936
Olaj, vászon, 98,5 × 80,3 cm
Stuttgart, Staatsgalerie, ltsz. 2753

erő” – az expresszív tendenciák és így Szobotka, Farkas István, Domanovszky Endre, Derkovits és Dési Huber István beemelése – azonban szétfeszíti a kötet elméleti körvonalait és kikezdi alapépítményét. Kállai minden stiláris képességét latba veti, hogy a divergáló elemeket összefogja; efféle bravúrai ellenére képelemzéseiben applikációnak, ráolvasásnak tűnnek az egyes művek és életművek kapcsán kényszeresen ismételtetett, a „konstruktív” vonásokat bizonygató mondatok. A hazai festők „seregszemléje” érdekében Kállai vitatható extrapolációkat hajt végre, lépésről lépésre távolodik a cézanne-i képfelfogástól, és ezáltal a „magyar fejezet” (a XLII.-től az LIV. reprodukcióig) csaknem parttalanná, élelenné tágítja a kötet fókuszát.

Disszonáns mellékhangok a könyvben lépten-nyomon felbukkanó, kifejtetlen, evidenciaként tált nem-

zetkarakterológiai minősítések. Például a Braque és Picasso összevetésekor emlegetett eltérő „nemzeti temperamentum” Franz Marc és Chirico esetében a „misztikus germán révület” és a „jellegzetesen mediterrán plaszticitás” ellentétében érhető tetten; Marcel Gromaire és Lyonel Feininger kapcsán előbbi művésze „darabos és nehézkes flamand-germán formákkal érintkező [...] gallo-latin tömörségű és plaszticitású látomás”, míg utóbbinál a „germán metafizika érzemes és romantikus hangulattá” szelídül.⁶¹ Funkciójuk sem világos: jóindulatú megközelítésben talán az eredetileg élőszóban elhangzott szövegből maradtak vissza, ahol az előadó – esetleg – valamiféle „fogódzónak” számhatta ezeket a nem szakmabeli közönség számára.

Érdekes, hogy Léger „dekoratív jellegű” kompozíciója után Kállai merész ugrással Mondrian festészetéhez ér. Az elemzésre kiválasztott művet – újabb svájci vonatkozásként – korábban „egy bázeli patrícuscsalád gyűjteményében” látta. Mondriant a Cézanne-ból levezetett fejlődés „absztrakt végletének” minősítve az École de Paris és az Abstraction-Création (Jean Hélion, Herbin és Martyn) felé lép tovább (9. kép).⁶² Nem érezte szükségét, hogy Mondrian nemzetközi kontextusát (de legalább a plasztikai fejezetben szerepeltetett Max Bill előzményeként kulcsfontosságú Theo van Doesburgot és a *De Stijl* körét), vagy a hazai geometrikus absztrakciót (Kassák, Bortnyik Sándor, Forbát Alfréd, Péri László, Moholy-Nagy László, bár utóbbi neve megtalálható egy zárójeles felsorolásban) beemelje a kötetbe. 1925-ben, az *Új magyar piktúra* lapjain – éppenséggel a hosszú Cézanne-elemzésből levezetett *Kubizmus és konstruktivizmus* fejezetben – mindegyiküket megtaláljuk.⁶³ Tizenöt évvel későbbi mellőzésükben közrejátszhatott, hogy Kállai időközben revízió alá vette a konstruktivizmusról korábban alkotott véleményét: a harmincas években, majd a háborús katasztrófa történelmi tapasztalatának birtokában nem tartotta aktuálisnak, sőt kudarcra ítéltnek látta az optimista-utópikus „modern” társadalomtervezést és a hozzá kapcsolódó művészi kísérleteket.

Azonban szögezzük le: Kállai az értékörzés közepette, a „különös magyar időszerűség” reprezentánsai mellett mindvégig tisztán látta, hogy kik lennének az akkortájt vékony érként csörgedező hazai kortárs progresszió „európai korszerűséghez” is mérhető képviselői. Amíg

61 KÁLLAI 1944. 68, 86, 92 és KÖI 8, 2003. 121, 126–127. Az ilyen megnyilvánulások Kállai egyéb írásaiban is felbukkannak. Részletes vizsgálatuk szétfeszítené e tanulmány kereteit.

62 KÁLLAI 1944. 74–80 és KÖI 8, 2003. 123–124. A XXXII. számú kép: Piet

Mondrian: *Composition en blanc, rouge et bleu*, 1936, olaj, vászon, 98,5 × 80,3 cm, Staatsgalerie Stuttgart, no. 2753. Kállai leírásában felcserélte egymással a kék és vörös négyzőg helyzetét.

63 KÁLLAI 1990. 168–198 és KÖI 1, 1999. 200–215.

a politikai helyzet engedte, 1944 márciusáig cikkeket és katalógusbevezetőket írt többek között Vajda Lajos, Martyn, Lossonczy, Ámos Imre, Bán Béla, Barcsay, Gádányi Jenő, Bene Géza, Paizs-Goebel Jenő művészetéről, és kiállításokat rendezett munkáikból.

Kállai kritikus-teoretikus pályája a harmincas évek-től két párhuzamos vonalon haladt. Az egyik az 1932-ben publikált *Bioromantika* cikk⁶⁴ közzétételétől az „elvont művészet”, elsősorban a már szkeptikusan szemlélt, egzisztenciális és morális válságba jutott modernitás szellemét képekké-szobrokká formálni képes *nonfiguratív szürrealizmus* (szürrealista absztrakció) volt.⁶⁵ A másik pedig, hazatérése után, 1935-től a lokális szintér adottságaira adaptált Cézanne utáni – mint láttuk, szélesen értelmezett – „konstruktív” vonásokat, formai tendenciákat mutató hazai ábrázoló művészet.

Bioromantika-elmélete és a hozzárendelt produkció (például Kurt Seligmann, Fritz Kuhr, Fritz Winter, Richard Oelze és František Foltýn, majd a magyar „elvontak” festészete) Kállai szerint egyszerre képes az anyagi létezők és a szellem struktúráit, valamint a természet és a lélek mélyvilágában meghúzódó közös, nemritkán démoni erőket is értelmezni-megjeleníteni. Itt a bergsoni *élan vital* – Kállai kifejezéseivel az „életesség”, másutt „életkonstrukció”; cézanne-i kontextusban az „eleven téri erők” – képi-plasztikai manifesztációjáról, egyféle totalitásvízióról van szó. E vízió háttérében azonban – ahogy azt már a *Művészet veszélyes csillagzat alatt* bevezetőjében Forgács Éva s utóbb Monika Wucher is megállapította – a harmincas évek elejétől ott munkál a félelem, a szorongás. 1932 – ez a világválságot követő korszak: a szélsőjobb oldali hatalmak, az agresszív gazdasági erők térnyerése és a fasizmus ideológiájára fogékony tömegnek együttes fenyegetése, mely elől az elszigetelt, atomizált, elutasított kortárs művészetnek menedéket kell találnia.⁶⁶

Kállai spirituális töltésű, de a természethez, a jelenvaló léthez kötött, látszólag „kvázi vallásos” hangvételű⁶⁷ művészetfelfogását – melyet a hazai radikális „elvont művészek” csoportja és 1947-ben *A természet rejtett arca* című tanulmánya reprezentált⁶⁸ – mintegy tág „keretbe” foglalta 1935 után folytatott hazai értékmentő kritikai tevékenysége, majd az 1944-ben kiadott Cézanne-könyv.

Max Billt Kállai teóriájának „romantikus”, spirituális vonatkozása provokálhatta leginkább – bár a Cézanne-könyvben ennek csak nyomait lehet felfedezni –, aki minden bizonnyal ismerte a németül olvasható Kállai-írások szellemiségét, és aki az ellenkező pólust: a tárgyilagos-racionális, matematikai-algoritmikus alkotói gyakorlattal, szintani ismeretek alapján létrehozható *konkrét művészetet* képviselte; sőt annak elméleti kidolgozásában is aktív szerepet játszott.

1946-ban Kállai két tűz közé került: a hazai művészeti szintér egyes – paradox módon egyszerre konzervatív és/vagy „balos” – szereplői azt a radikalizmusát tartották túl soknak, amely Max Bill számára túl kevésnek, kompromisszumosnak bizonyult. Ám ebben az évben még úgy tűnhetett, Kállai kezelni tudja a magyar helyzetből következő konfliktusokat; az absztrakt művészetet ért támadások szakmai-esztétikai mederben tarthatónak látszottak, melyekre voltak válaszai és ellenérvei. Alig egy év múlva ez lehetetlenné vált: az absztrakt/nem absztrakt vitában⁶⁹ rejlő megosztó potenciált felismerte a belpolitikában egyre nagyobb teret foglaló kommunista párt. Ezzel a téma, az egymásnak feszülő vélemények és az azokat képviselő személyek egyaránt *instrumentalizálódtak*; egy valójában rendszer-szinten alternatív-marginális – bár alapvetően baloldali érzelmű és az új, demokratikus társadalomban magának meggyőződéssel megnyilvánulási teret kereső – művészcsoport megítélése lett az élesedő kultúrharc sarok-

64 KÁLLAI 1932. Magyarul: KÁLLAI 1981. 147–152. Az írás előzményének tekinthető az 1930-ban a berlini Galerie Ferdinand Möllerben Kállai által rendezett *Vision und Formgesetz* című, nagy szakmai érdeklődést kiváltott kiállítás és a hozzá kapcsolódó publikációk. (Ld. KÖI 4, 2003. 199–202, 212, 222–226.)

65 Ehhez ld. MEZEI 1982. [3] és MEZEI 1983.

66 Kállai „vitalizmusának” kifejtése nem tartozik jelen tanulmány szorosan vett témájához. Ehhez ld. BOTAR 1998; valamint *Biocentrism* 2011. Utóbbi kötetből ld. Botár Olivér *Defining Biocentrism* és Monika Wucher *Rereading Bioromanticism* című tanulmányát (*Biocentrism* 2011. 15–45 és 74–98).

67 HORNYIK 2006. 14. „Kállai »szabad és független szellem« létére istenhívó volt, ezt elhallgatni, eltitkolni nincs értelme” – ez a kijelentés Mezei Ottó 1982. szeptember 2-án kelt, e tanulmány szerzőjének írott levelében áll. Kállai és a hit viszonya külön kutatást érdemelne,

e helyütt csak egyetlen szövegre utalok, az *Alles Sichtbare ist nur ein Gleichnis* (Minden látható csak hasonlat) című írásra. Ebből idézem: „Civilizált és »kulturált« emberlétünk vész-tűzjósól zűrzavara csak Isten felől világítható meg és rendezhető el. [...] Hiszen szem elől tévesztettük Istent, így a hozzá vezető útnak is tragikus tévelygésekkel kell telve lennie. Csak az ősrassz lelkiismeret kínjaival, e rettenetes isteni ösztökével a szívében tesz szert a művész arra a nyugtalanságra, melyért feláldozza marasztaló földlakó-biztonságának köreit.” (Ford. Bacsó Béla.) KÁLLAI 1933. Újraközölve: KÖI 5, 2006. 161–162.

68 KÁLLAI 1947a. Újraközölve: *Kállai* 1982 (részletek), valamint KÁLLAI 2001 és KÖI 10, 2012. 154–179.

69 A korszak átpolitizált absztrakciófogalma kiterjedt a nem realista ábrázoló művészetre is, tehát a diszkriminatív jelző nemcsak az „elvont művészeket”, de az Európai Iskola tagjainak nagy részét is érintette.

pontja.⁷⁰ A sokáig idealizált „koalíciós éveket” – illúziók nélkül szemlélve – Horányi Attila „a nagy helyezkedés korszakának” nevezte, amikor valójában „az eszmék és pártok tervszerű bedarálása folyt. Nem versengés volt ez, nem országjobbító stratégiák elszánt, de nemes küzdelme, hanem mindenre kiterjedő és egyre intenzívebb taktikázás, melynek valódi célja az éppen alakuló hatalmi centrum körüli pozíciók megszerzése volt”.⁷¹ Kállai már 1946 nyarán kétségbeesve tapasztalta, hogy nemcsak a turániakból hirtelen „népivé” vált művészek, vagy a műcsarnoki zsánerfestőkből avanszált újkeletű „realisták”, de a Cézanne-könyvben szereplő tekintélyes, a háború után is stallumokkal rendelkező posztimpresszionisták, a Gresham-kör egyes tagjai is az általa képviselt művészetideál ellen fordultak ugyanúgy, mint a kommunista pártideológusok.⁷²

1947-ből visszatekintve a Max Bill-affér már többnek látszott szakmai-hiúsági kérdésnél: emigrációs terveit keresztülhúzó, tragikus kudarcnak bizonyult – különösen a már számos fenyegető előjelből sejthető végkifejlet: pályája megtörése, majd személyes ellehetetlenülése tükrében. A két barát-vitapartner levelezése 1946 végén meg is szakadt, és csak 1949-ben folytatódott.

Konszolidáció vagy radikalizálódás?

Az eddig elmondottakhoz sajátos párhuzamot kínál Kassák Lajos művészeti-írói tevékenységének alakulása az 1940-es évek elején. Kassák és Kállai pályája az avantgárd kezdetektől a második világháborút követő

demokratikus évekig (többek között a Magyar Művészeti Tanácsban vállalt feladatokig), majd a Rákosi-érában, az elhallgattatás éveiben is több ponton érintkezik egymással – hol a földrajzi távolság ellenére is szoros, mindennapos munkakapcsolat, hol egy városban élve, elszakadva-eltávolodva egymástól is folyamatos és kölcsönös figyelem formáját öltve.⁷³

Kassák 1942-ben jelentette meg *Vallomás tizenöt művészről* című, műtereminterjúkat egybegyűjtő kötetét.⁷⁴ A meglátogatott művészek többsége szerepel Kállai Cézanne-könyvében; az egyezések a Gresham-kör posztimpresszionistáit is érintik: mindkettőben megtalálható Berény, Bernáth, Egy és Márfy. További egyezések: Barcsay, Czóbel Béla, Farkas, Kmetty János és Gadányi. A szórványos és óvatos kritikán túl Kassák Kállaihoz hasonlóan viszonyult a korszak művészetéhez: egykori avantgárd radikalizmusát félretéve, engedékenyen, szintézist keresve és találva, az értékörzés szempontját előtérbe helyezve. A beszélgetésekben „bölc szemlélődők”-kel (Márfy) és a „harci kedvet bölc felülemelkedés”-re felcserélőkkel (Berény) találkozunk; az előszóban pedig még a „jó kertész” metaforát is olvashatjuk: „Munkáságukban kevés a kezdeményezőerő, de megkísérlik összegezni, egy nevezőre hozni mindazt a problémát, amit eddig nem sikerült megoldaniok. Kevesebb bennük a kalandvágy, a mindent átfogni kívánás, s mint a javakorabeli gazdák, tető alá akarják hozni termésüket. Szinte meggondolatlanságnak tűnne, hogy többet kívánjunk tőlük.”⁷⁵ Együttal Kassák felhívja a figyelmet a bezárkózás veszélyeire: öniméltés és provincializmus leselkedik a „saját múltja emlékeiből élő” nemzedékre: „Akik akarták az autarkiát, vagy autarkiára kénysze-

70 Ehhez ld. GYÖRGY–PATAKI 1990. 34–40. Kállai vitáinak 1946-ból: KÁLLAI 1946b, KÁLLAI 1946c, KÁLLAI 1946d. Újra közölve: KÁLLAI 1981. 349–354 és KÖI 10, 2012. 85–91.

71 HORÁNYI 2002. 149, 373; 56. j.

72 Csak három publikációt említve: Bernáth Aurél kenetlejes-lekezelő stílusban megírt cikke festészetszakmai érvelésbe öltöztette az „absztraktokat” – akiknek, mint mondja: „úgyszólván zsűrizenlenül áll ingyen kiállítási helyiség rendelkezésükre” – diszkreditáló és kirekesztő álláspontját. A természetelvű „stílus tisztaság” nevében utasított el minden, a „látásból való származottságról” lemondó „torzítást”. (BERNÁTH 1947, Újra közölve: BERNÁTH 1962. 172–186.) Lukács György a Magyar Kommunista Párt irányítása alatt álló *Forum* folyóiratban (nem azonos a Pozsonyban, 1932–1938 között megjelent lappal, amelyben Kállai is publikált) nemcsak megfontolásra érdemes esztétikai, hanem ideológiai-politikai fenntartásait is hangsúlyozta. Nem kételkedett a sikerben: „Előre tudjuk, hogy az itt bekövetkező éles bírálat után a művészek egy része el fogja utasítani ezeket az elméleteket, ha látják, hogy azok [Kállai és Hamvas írásai] mit tartalmaznak és hová vezetnek.” Be is mutatta: a veszélyes teóriák „társadalmi háttére a kapitalista társadalom, nevezetesen annak imperialista, a fasizmusba átnövő formája”. (LUKÁCS

1947. 715–717.) Szentkuthy Miklós vitriolos, igencsak túlírt bírálatát a Hamvas Béla–Kemény Katalin-kötet (HAMVAS–KEMÉNY 1947) ellen irányult, de apropóját az Európai Iskola XXV. kiállítására (Művészbolt, Andrássy út 27.) szolgáltatta. A tárlaton Hans Arp, Bill, Chirico, Vaszilij Kandinszkij, Klee, Henri Laurens, Alberto Magnelli, Matisse és Joan Miró grafikai szerepeltek, melyeket az író „biológiai és geometriai könyvekből gyermeki pontossággal kimatricált képek”-ként, „jámbor sejt- meg sakkrajzok”-ként és „ártatlanul helyes ábráskák”-ként aposztrofált. Számára Bill műve sem volt más, mint „csupa pompás emlék a lexikonokból és fizikaórákról: színes körök, neoncsövek, fénypolarizáció [...]” (SZENTKUTHY 1947. Újra közölve: SZENTKUTHY 1985. 153–159.)

73 Vö. BORI–KÖRNER 1988. 247–248. A Rákosi-korszakot Kassák köztudottan békásmegyeri „belső emigrációjában” vészeltte át. Kállai német fordításból élt; idegrendszere nem bírta el zsákcútaba kényszerített pályája súlyát. A kudarcélménnyel járó, önbecsülését kikezdő szüntelen feszültséget alkohollal próbálta oldani. 1954-ben, hatvannégy évesen meghalt (10. kép).

74 Kassák 1942. Újra közölve: KASSÁK 1978.

75 KASSÁK 1978. 262.

rülnek, bizonyos értelemben kikapcsolódnak a világ áramköréből, segítség nélkül maradnak és előbb vagy utóbb eljutnak saját erőik kimerítéséhez.”⁷⁶ E megfigyelések mögötti elvi egyezésekről írta Körner Éva, hogy az 1942-es Kassák-kötet egy „sajátos, magyar, érzékiségbe oltott konstruktív rendezői elv lehetőségeit feszegette”, és Kállai Cézanne-könyve „egy nem skolasztikus stiláris kritériumokon alapuló, hanem a világ képeiben, a természetben fellelt belső szerkezet nagyon változatos művészi kifejezésformáira hívta fel a figyelmet.”⁷⁷

A „külön magyar időszerűség”, a kettős értékrend, a Horthy-korszak ellenséges politikai és kultúrpolitikai légköre indokolta értékőrző szemlélet tarthatatlansága Kállai számára alig néhány év elteltével, már 1946 nyarán bebizonyosodott. A Cézanne-könyv külföldön történő publikálása – mint azt Max Bill leveléből már idéztem – nem utolsósorban *belmagyar* jellege miatt vált keresztülvihetatlenné. A kötetet az európai aktualitás és progresszív hagyomány perspektívájából „átnéző” svájci művész szemében a helyi megfontolások és érdekek nemcsak érdektelennek, hanem érthetetlennek is tűnhettek. A látására hagyatkozott, és az elveit vette elő, s ezért a 20. század magyar művészetének „konstruktív” tendenciáit merőben másként ítélte meg, mint Kállai.

Mégsem osztom Perneszy Géza véleményét, mely szerint 1945 után „már nemcsak Kassák, hanem Kállai is inkább a konszolidációt, az avantgárd eredményeit betakarító szintézist tartotta fontosnak”.⁷⁸ 1946–1948 között Kállai szemlélete ismét koncentrált és tisztázott lett: határozottan radikalizálódott. Ennek számos, közismert jele közül itt újból kiemelem kiállításrendezői tevékenységét, mellyel a hazai „elvonat művészet” képviselőit juttatta nyilvánosságához; kivonulását az Európai Iskola köréből és az „absztraktok”-ból szervezett csoportok létrehozását, valamint már említett teoretikus teljesítményét, *A természet rejtett arca* című



10. Kállai Ernő síremléke az Óbudai temetőben

Fotó © Barnaföldi Gábor, 1982

tanulmányát, mellyel – túl a „konstruktív” fejleményeken – megalkotta a hazai nonfiguratív absztrakció rövid életű mozgalmának elméletét. Anélkül, hogy sajátos értékeit elvitatta volna, ismét az európai kortárs aktualitás fényében elemezte a magyar művészet egészét és progresszívnek jóindulattal sem nevezhető derékhadát. Ezzel programadó írásából és publicisztikájából eltűnt az óvatos mérlegelésre készített „kettős látás”.

Utolsó aktív éveiben Kállai minden erejével azt a Cézanne-könyvben is megfogalmazott, de ott a jelen tanulmányban részletezett kompromisszumok miatt kevésbé markánsan jelentkező meggyőződését képviselte, mely szerint „[a] művészetnek a Cézanne–Braque–Picasso vonalon mérhetetlenül messze kell távolodnia a naturalizmus–impresszionizmus látta természetétől, hogy az ellenkező póluson annál közelebb férközzék a természet rejtett alkatához”.⁷⁹

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ BORI–KÖRNER 1988. 247–248. Kállairól írva Körner itt Fülep Lajosra céloz, aki szerint „Talán különösnek tetszik, hogy [Cézanne] művészetének legmélyebb gyökerét valahol a skolasztika táján keressük, de valóban ott találjuk meg.” (FÜLEP 1971. 129.)

⁷⁸ PERNESZY 1991. 195.

⁷⁹ KÁLLAI 1944. 116 és KÖI 8, 2003. 133. Itt említem meg, hogy 1945 után Kállaihoz hasonlóan Kassák sem a „konszolidációt” tekintette követendőnek. Ennek tanújelét adta a *Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig* című könyve (KASSÁK 1947) előszavában is: „Aligha

lehet kétséges előttünk, hogy azok, akik szellemi magatartásban vagy kifejezési formában Nagybánya tradícióját szeretnék megőrizni és határozottan fenntartani, festészetünk konzervatív szárnyát képviselik, s törekvésük nem mondható a legkívánatosabbnak. Egyéniségük minden jelentős vonása ellenére is a festészet olyan elmeit hangsúlyozzák, amelyek már felszívódtak, szintetizálódtak és újabb elemek léptek a helyükbe. A mai piktúra elejti az objektív tárgyi másolást, a tónus-hangsúlyozást, a szimbolikus értelmezést, nem kívánja a látványos kivágásokat, mindezeknek a helyébe a konstrukció szigorúságát s a kompozíció zárt egységét követeli.” (KASSÁK 1978. 391.)

Rövidítések

ÁRVAI 2018

ÁRVAI Mária: Törés–vonalak az Európai Iskolában (A Makarius-mappa). In: *Szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945–1961 között*. Szerk. PATAKI Gábor. Miskolc, Herman Ottó Múzeum–Miskolci Galéria, 2018. 19–39.

A vízió 2004

A vízió állandóan változik. Szerk. PATAKI Gábor–PÁL Éda. Budapest, Ernst Múzeum, 2004.

BADT 1956

Kurt BADT: *Die Kunst Cézannes*. München, Prestel-Verlag, 1956.

BARCSAY 1975

BARCSAY Jenő: Azok közé tartozott, akiket az ember nem felejt el. In: *Kortársak Kassák Lajosról*. Szerk. KADDEBŐ Lóránt. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 1975. 96.

BERNÁTH 1937

BERNÁTH Aurél: A kompozíció sorsa az újabb festészetben. *Magyar Művészet*, 13. 1937. 137–168.

BERNÁTH 1947

BERNÁTH Aurél: A Szinyei Társaság és művészetünk útja. *Válasz*, 7. 1947. 3. sz. 255–263.

BERNÁTH 1962

BERNÁTH Aurél: *A múzsa körül. Válogatott írások a művészetről*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1962.

Biocentrism 2011

Biocentrism and Modernism. Ed. by Oliver A. I. BOTAR–Isabel WÜNSCHE. Aldershot, Ashgate Publishing, 2011.

BORI–KÖRNER 1988

BORI Imre–KÖRNER Éva: *Kassák irodalma és festészete*. Budapest, Magvető Kiadó, 1988.

BOTAR 1998

Oliver BOTAR: *Prolegomena to the Study of Biomorph Modernism: Biocentrism, Laszlo Moholy-Nagy's „New Vision” and Erno Kallai's Bioromantik*. PhD dissertation. Toronto, University of Toronto, 1998.

BRION-GUERRY 1950

Liliane BRION-GUERRY: *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris, Flammarion, 1950.

BRION-GUERRY 1966

Liliane BRION-GUERRY: *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris, Albin-Michel, 1966.

BRION-GUERRY 1981

Liliane BRION-GUERRY: A tér kifejezése Cézanne festészetében (részletek). Ford. DOMÁNY Judit. In: *A tér a festészetben*. Szerk. MEZEI Ottó. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1981. 57–86.

ERDÉLY 1991

ERDÉLY Miklós: Jó és rossz pásztorok. In: *Uő: Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok*, I. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 93–98.

FELEKY 1912

FELEKY Géza: *Könyvek, képek, elvek. Találkozások a művészettel*. Budapest, Nyugat, 1912.

F. MIHÁLY 1963

F. MIHÁLY Ida: A „Bauhaus”-szal kapcsolatos levelek Kállai Ernő hagyatékából. „*Bauhaus*” szám. (Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei, 3.) Szerk. KAMPIS Antal. Budapest, A Múzeumok Központi Propaganda Irodája, 1963. 46–84.

FORGÁCS 1981

FORGÁCS Éva: Bevezető. In: KÁLLAI 1981. 9–36.

FÜLEP 1906

FÜLEP Lajos: Paul Cézanne. *Szerda*, 1. 1906. október 31. 5. sz. 254–256.

FÜLEP 1907a

FÜLEP Lajos: Cézanne és Gauguin. *A Hét*, 18. 1907. május 12. 19. sz. 318–319.

FÜLEP 1907b

FÜLEP Lajos: Paul Cézanne. *Művészet*, 6. 1907. 155–159.

FÜLEP 1923

FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, Athenaeum Kiadó, 1923.

FÜLEP 1971

FÜLEP Lajos: *Magyar művészet – Művészet és világnézet*. Budapest, Corvina Kiadó, 1971.

FÜLEP 1974

FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, I–II. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Kiadó, 1974.

GADÁNYI 1938

GADÁNYI Jenő: Absztrakt művészet. *Munka*, 10. 1938. április. 60. sz. 2072–2074.

GYÖRGY–PATAKI 1990

GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor: *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja*. Budapest, Corvina Kiadó, 1990.

HAMVAS–KEMÉNY 1947

HAMVAS Béla–KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*. Budapest, Misztótfalusi Kiadó, [1947].

HOFMANN 1974

Werner HOFMANN: *A modern művészet alapjai*. Ford. TANDORI Dezső. Budapest, Corvina Kiadó, 1974.

HORÁNYI 2002

HORÁNYI Attila: Tettek és tétek. Az Európai Iskola modernizmusa. In: *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Szerk. Hans KNOLL–JOLSAI Júlia. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002. 124–154.

HORNYIK 2006

HORNYIK Sándor: Az elvont művészet vizualitása. Lossonczy Tamás festészete az 1940-es években. In: *Tanulmányok Lossonczy Tamás művészetéről*. Szerk. ANDRÁSI Gábor–PATAKI Gábor. Budapest, Műcsarnok, 2006. 9–21.

ITTEN 1978

Johannes ITTEN: *A színek művészete*. Budapest, Corvina Kiadó, 1978.

KÁLLAI 1925

Ernst KÁLLAI: *Neue Malerei In Ungarn*. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.

KÁLLAI 1926

KÁLLAI Ernő: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Budapest, Amicus-kiadás, 1926.

KÁLLAI 1932

Ernst KÁLLAI: Bioromantik. *Forum*, 2. 1932. Nr. 10. 271–274.

KÁLLAI 1933

Ernst KÁLLAI: Alles Sichtbare ist nur ein Gleichnis. *Forum*, 3. 1933. Nr. 10. 304–305.

KÁLLAI 1937

KÁLLAI Ernő: *Kmetty János újabb képei*. Kiállítási katalógus. Budapest, Fränkel Szalon, 1937.

KÁLLAI 1938a

KÁLLAI Ernő: Asszimiláció vagy disszimiláció? *Korunk Szava*, 8. 1938. december 15. 24. sz. 715–716.

KÁLLAI 1938b

KÁLLAI Ernő: Georges Braque. *Magyar Művészet*, 14. 1938. 10. sz. 289–301.

KÁLLAI 1939

KÁLLAI Ernő: Paul Cézanne. *Tükör*, 7. 1939. 4. sz. 255–259.

KÁLLAI 1941

Ernst KÁLLAI: Stefan Szőnyi. *Pester Lloyd. Morgenblatt*, 88. 1941. szeptember 2. 6.

KÁLLAI 1943

Ernst KÁLLAI: Vater Cézanne. *Pester Lloyd. Morgenblatt*, 90. 1943. augusztus 29. 195. sz. 20.

KÁLLAI 1944

KÁLLAI Ernő: *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete*. Budapest, Anonymus-kiadás, [1944].

KÁLLAI 1946a

KÁLLAI Ernő: Hetvenöt kiló nullásliszt. *Köztársaság*, 1. 1946. július 4. 4. sz. 7.

KÁLLAI 1946b

KÁLLAI Ernő: „Picasso és a Mona Lisa unalmas”. *Világ*, 2. 1946. június 23. 321. sz. 6.

KÁLLAI 1946c

KÁLLAI Ernő: Szelíd válasz egy csípős kritikára. Az absztrakt művészet védelmében. *Köztársaság*, 1. 1946. június 27. 3. sz. 8.

KÁLLAI 1946d

KÁLLAI Ernő: Vigyázat, Műcsarnok! *Esti Szabad Szó*, 1946. június 23. [7.]

KÁLLAI 1947a

KÁLLAI Ernő: *A természet rejtett arca*. Budapest, Misztótfalusi Kiadó, [1947].

KÁLLAI 1947b

KÁLLAI Ernő: Képzőművészeti élet Svájcban. *Nagyvilág*, 2. 1947. július 1. 9. sz. [3.]

KÁLLAI 1981

KÁLLAI Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*. Szerk. FORGÁCS Éva. Budapest, Corvina Kiadó, 1981.

Kállai 1982

Kállai Ernő emlékezete. Kiállítási katalógus. Budapest, Budapesti Képzőművészeti Igazgatóság, 1982.

KÁLLAI 1990

KÁLLAI Ernő: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1990.

KÁLLAI 2001

KÁLLAI Ernő: *A természet rejtett arca*. Budapest, Szenci Molnár Társaság, 2001.

KASSÁK 1942

KASSÁK Lajos: *Vallomás tizenöt művészről*. Budapest, Pantheon Kiadó, 1942.

KASSÁK 1947

KASSÁK Lajos: *Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig*. Budapest, Magyar Műkiadó, 1947.

KASSÁK 1978

KASSÁK Lajos: *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről*. Szerk. FERENCZ Zsuzsa. Budapest, Magvető Kiadó, 1978.

KÖI

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 1–10*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Argumentum–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1999–2012.

KUMIN 2021

KUMIN Mónika: Absztrakt / konkrét. Az 1946-os zürichi Modern magyar művészet című kiállítás kontextusai. In: *60 év alatt a Föld körül. Az Európai Iskola grafikái a Makarius–Müller-gyűjteményből*. Kiállítási katalógus. Szerk. ÁRVAI Mária–B. NAGY Anikó–RÓKA Enikő. Budapest, BTM Fővárosi Képtár, 2021. 54–66.

LOSSONCZY 2004

LOSSONCZY Tamás: Naplótöredékek. In: *A vízió 2004*. 25–76.

LUKÁCS 1910

LUKÁCS György: Az utak elváltak. *Nyugat*, 3. 1910. február 1. 3. sz. 190–193.

LUKÁCS 1947

LUKÁCS György: Az absztrakt művészet magyar elméletei. *Forum*, 2. 1947. 9. sz. 715–727.

LUKÁCS 1977

LUKÁCS György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Kiadó, 1977.

MALEVICS 1986

Kazimir MALEVICS: *A tárgynélküli világ*. Budapest, Corvina, 1986.

MEZEI 1982

MEZEI Ottó: [Kállai Ernő német nyelvről fordított írásai]. In: *Kállai 1982*. o. n.

MEZEI 1983

MEZEI Ottó: Szürrealizmus és szürrealista látásmód a magyar művészetben. In: René PASSERON: *A szürrealizmus enciklopédiája*. Budapest, Corvina Kiadó, 1983. 267–293.

NÉMETH 1972

NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet [1968]*. Budapest, Corvina Kiadó, 1972.

NÉMETH 1976

NÉMETH Lajos: A Gresham – múlt és jelen. *Művészet*, 17. 1976. 12. sz. 6–9.

PASSUTH 1998

PASSUTH Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Budapest, Balassi Kiadó, 1998.

PATAKI é. n.

PATAKI Gábor: *Előadás a svájci–magyar kapcsolatokról a Közgazdaságtudományi Egyetemen*. Kézirat. é. n.

Paul Cézanne 1937

Paul Cézanne: *Correspondance*. Recueillie, annotée et préfacée par John REWALD. Paris, Bernard Grasset, 1937.

PERNECZKY 1991

PERNECZKY Géza: Kísérlet egy legenda racionalizálására. *BUKSZ*, 3. 1991. 2. sz. 192–202.

PETERDI 1936

PETERDI Gábor: A festészet fejlődése Cezannétól máig. *Munka*, 8. 1936. 49. sz. 1501–1504.

POPPER 1910

Leo POPPER: Peter Brueghel der Ältere, 1520 (?)–1569. *Kunst und Künstler*, 8. 1910. 599–606.

POPPER 1983

POPPER Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Kiadó, 1983.

RAPHAEL 1993

Max RAPHAEL: A műalkotás és a természeti minta. Cézanne: Mont Sainte-Victoire. *Athenaeum*, 1. 1993. 4. füzet. 43–86.

THOMAS 2008

Angela THOMAS: *Mit subversivem Glanz. Max Bill und seine Zeit*, I. 1908–1939. Zürich, Scheidegger & Spies, 2008.

TOLNAI 1924

TOLNAI Károly: Cézanne történelmi helye (Kísérlet művésztének értelmezésére). *Ars Una*, 1. 1924. március. 205–226.

TOLNAI 1980

TOLNAI Károly: Cézanne történelmi helye (Kísérlet művésztének értelmezésére). In: *A Vasárnapi Kőr. Dokumentumok*. Szerk. KARÁDI Éva–VEZÉR Erzsébet. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980. 339–350.

SZENTKUTHY 1947

SZENTKUTHY Miklós: Gyermek kereszteshadjárat. *Magyarok*, 3. 1947. 10. sz. 711–716.

SZENTKUTHY 1985

SZENTKUTHY Miklós: *Műzsák testamentuma. Összegyűjtött tanulmányok, cikkek, bírálatok*. Szerk. TOMPA Mária. Budapest, Magvető Kiadó, 1985.

VENTURI 1936

Lionello VENTURI: *Cézanne. Son art – son œuvre*. Paris, Paul Rosenberg, 1936.

In the Beginning There Was Cézanne – a Second Approach

Ernő Kállai and "Constructive Art" in Hungary between 1935 and 1945

This study, through a close reading of the book entitled *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete* [Cézanne and the Constructive Art of the Twentieth Century] (Budapest, Anonymus), published in 1944 by the aesthete and critic Ernő (Ernst) Kállai (1890–1954), proceeds along two threads. The first outlines Kállai's place in the Hungarian and international reception of Cézanne and explores the points of connection between his theory and the analytical-critical literature attempting to interpret the Master of Aix's concept of the picture. Reference is thus made to the findings of Károly Tolnai (Charles de Tolnay), Lajos Fülep, Liliane Brion-Guerry, and – above all – Max Raphael, comparing and contrasting them in relation to Kállai's theory.

The second follows a personal thread, uncovering the paradoxical nature of Kállai's intention to emigrate that arose in 1946, since in the euphoria of the post-war revival he played roles in a number of areas: he organised a series of exhibitions, he published continuously, he was a member of the Hungarian Art Council, and he was granted a professorship at the College of Applied Arts. At the same time, he clearly saw the long shadow of the Horthy period, the deep moral crisis that followed the war, but also the conservative cultural policy of the "democratic" apparatus, which was incompatible with his own views, and the progress being made by careerists, both old and new, who were willing to cosy up to the system, while he felt the menacing approach of the communist seizure of power – an event that later had a fatal outcome for Kállai himself. He weighed up all these factors and formulated in his mind the ideal picture – which appeared in several of his writings – of settling in Switzerland, with its democratic social structure and art political milieu. The existential and professional foundations for his plan were to have been laid primarily through publishing his book on Cézanne abroad. With its publication, Kállai sought to return to the Western European

progressive art scene, where he had played a prestigious role up until 1935, when he was forced to return home to Hungary in the face of the aggressive advance of Nazism. Appearing in the story in 1946 is his artist friend and resident of Switzerland Max Bill, with whom Kállai began to correspond extensively, asking for his help with the German and English editions of his book on Cézanne.

At this point, the study assesses Kállai's tragic misreading of the situation. His volume, conceived between the wars and appearing in bookstores in the penultimate year of the war, had, after all, been written in a hostile, extreme-right-leaning cultural political environment, primarily with the intent of preserving values, in an apologetic tone that was committed to the fruits of "homeland development". His acquiescent statements and euphemistic phrasing stand in sharp contrast with the critical assertions in his own earlier book, published in Hungarian in 1926, entitled *Új magyar piktúra 1900–1925* [New Hungarian Painting 1900–1925] (Budapest, Amicus). Max Bill, however, with his progressive, radical approach to art, did not anticipate or even understand the local political significance of preserving values; in his view, the vast majority of the Hungarian artists reproduced in the volume represented retrogression and provincialism; as he put it, Kállai's work could only have aesthetic relevance in the light of "internal Hungarian relations". Max Bill's severe judgement on the volume and his relaying of the difficulties of integrating in Switzerland thwarted Kállai's plans, so he stayed in Hungary. He continued to work as long as he could, until the end of 1948 – in comparison with his book on Cézanne, which bore the imprint of the interwar period, he worked in accordance with much more clearly conceived principles, in the interest of publicising and evaluating contemporary Hungarian art that measured up to European standards.

TÁRGYSZAVAK

Paul Cézanne, Kállai Ernő, Max Bill, Kassák Lajos, konstruktív művészet, szerkezetes naturalizmus, bioromantika, emigráció, háború utáni újrakezdés, provincializmus, svájci művészeti szcéna

KEYWORDS

Paul Cézanne, Ernő (Ernst) Kállai, Max Bill, Lajos Kassák, constructive art, structural naturalism, bioromanticism, emigration, post-war revival, provincialism, Swiss art scene

John Brampton Philpot 19. századi műtárgyfénykép-sorozatai a Magyar Képzőművészeti Egyetem és a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében*

Beke Lászlót a kortárs művészet és a fénykép kapcsolata – például az 1970-es évek magyarországi konceptuális fotóhasználatát – mellett érdekelte a korábbi időszakok fényképezése is. Úttörő jelentőségű volt az 1983-ban, Louis Daguerre fényképészeti eljárása franciaországi bemutatásának 140. évfordulója alkalmából a székesfehérvári István Király Múzeumban Karlovits Károllyal együtt rendezett nagyszabású fotótörténeti kiállítása. Bár ennek tervezett önálló katalógusa nem jelent meg, a kutatási eredményeket a múzeum évkönyvében egy máig gyakran hivatkozott, alapvető tanulmányban tette közzé angol nyelven, egy 784 tételből álló katalógus melléklettel együtt, amely a debreceni Református Kollégium 18. századi *laterna magicá*jától kezdve számos területet, műfajt érintve mutatta be a hazai fényképezés előtörténetét és 19. századi történetét.¹ A 2010-es évek közepén a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet igazgatójaként Baki Péterrel együtt fő szervezője volt annak a számos szakembert megmozgató kezdeményezésnek, amelynek célja egy monumentális magyar fotótörténeti kézikönyv elkészítése volt.² Néhány szócikk megírására én is felkérést kaptam tőle. A kézikönyv koncepciója, részletes, szerzők neveit is tartalmazó tartalomjegyzéke, illetve a szövegek egy része elkészült ugyan, de megjelenésével máig adósak vagyunk. Az alábbi, a 19. századi műtárgyfényképezés egy-egy fejezetét tárgyaló írásomat az ő emlékének ajánlom.

Az elmúlt évtizedekben jelentős szemléleti változások következtek be a 19. századi archív műtárgyfényképek értékelésében, amelyeket korábban többnyire csak periferikus múzeumi vagy oktatási kisegítő dokumentumnak, publikációs segédanyagnak tekintettek. Mivel a múzeumi tárgyakról készített újabb és újabb reprodukciók sok helyen fokozatosan ki is szorították a 19. századi, 20. század eleji – gyakran egyébként mai szemmel nézve is kiváló minőségű – fényképeket, megőrzésükre számos intézményben nem fordítottak gondot. A megmaradt fényképanyag egy részének információértékét csökkenti az a korábbi múzeumi gyakorlat is, hogy a képeket valamilyen rendezőelv – legtöbbször műfaj vagy téma szerint – kartonokra ragasztották fel, s így a hátoldalukon található egykori adatok (például a készítő fényképész vagy cég neve) elvesztek a kutatás számára.³

A régi, alkalmanként százötven éves műtárgyfényképeket a velük foglalkozó szakemberek újabban egyre inkább önálló esztétikai és történeti értékkel⁴ bíró, saját jogukon is megőrzendő, muzeális jellegű, autonóm műtárgyakként kezelik, s megindult tudományos feltárásuk, rendszerezésük is.⁵ A londoni Courtauld Institute of Art és a Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut által 2009-ben *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History* címmel Londonban, illetve Firenzében rendezett kétrészes nemzetközi fotótörténeti konferencia résztvevői – archív épület- és műtárgyfényképeket őrző európai és amerikai gyűjtemények munkatársai – kutatásaik eredményeinek ismertetése

* A tanulmány az NKFIH 138702. számú, Az 1526. évi mohácsi csata 16–19. századi képzőművészeti recepciója című pályázat és a bécsi Collegium Hungaricum támogatásával készült.

1 KARLOVITS–BEKE 1983.

2 A kiállításról és a kézikönyvprojektről ld. BÁN 2022.

3 Ezzel a jelenséggel a korábban szintén nem muzeális tárgyként,

hanem csupán dokumentációként kezelt hazai sajtófotók esetében is találkozunk. Ld. JALSOVSZKY–TOMICS 2009. 104.

4 Régiségük és ritkaságuk avatta az egykori mennyiségüknek csak töredékében megmaradt dagerrotípiákat a fényképezés történetének inkunábulumaivá. Vö. FABER–GRÖNING 2006.

5 A műtárgyfényképezés történetével foglalkozó külföldi és hazai



1. Philpot és Jackson fényképe Michelangelo rajzáról, 1870-es évek
Papír, albumin
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény

mellett arra is választ kerestek, miként tudnak ezek az alkalmanként évszázados múltra visszatekintő analóg fényképparchívumok szembenézni a jelen s még inkább a jövő digitális világának kihívásaival. Az analóg fénykép-állomány megóvása, a megfelelő tárolási körülmények biztosítása mellett egyre több gyűjtemény törekszik arra, hogy értékes régi műtárgyfényképeiket feldolgozza, rendszerezze és digitalizálja.⁶ A nyugat-európai intézmények közül élen jár ebben a tevékenységben a firenzei Kunsthistorisches Institut, a római Bibliotheca Hertziana, a firenzei Villa I Tatti, a firenzei Fondo Fratelli Alinari, a londoni Victoria and Albert Museum és a British Museum, a Bildarchiv Foto Marburg fényképtára, a hamburgi Museum für Kunst und Gewerbe és a bécsi Museum für Angewandte Kunst. Megindult a műtárgyfényképek nyilvános, múzeumi bemutatása is: 2016-ban a bécsi Österreichische Galerie rendezett nagyszabású kiállítást a fényképek – köztük műtárgy-reprodukciók

– felhasználásáról a 19. század képzőművészetében,⁷ s számos műtárgyfénykép szerepelt a jelen írás szerzője által 2020-ban az Evangélikus Országos Múzeumban rendezett másolattörténeti kiállításon is.⁸

Bár a közelmúltban Magyarországon is megindult a műtárgyfényképezés korai időszakának a vizsgálata,⁹ illetve egyes gyűjtemények katalogizálása, digitalizálása,¹⁰ a források és az archív fényképállomány nagy része még feldolgozásra vár. Ezek közé tartozik a John Brampton Philpot (1812–1878) angol fényképész által az 1860-as években a firenzei Gallerie degli Uffizi régi (főleg reneszánsz) rajzairól készített, több száz darabból álló sorozat, amelyet a 19. század végén a budapesti Mintarajztanoda vásárolt, s ma az intézmény jogutódja, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjteménye őriz. Az ugyancsak Philpot által készített, a Magyar Nemzeti Múzeumban található, elefántcsont faragványok másolatait megőrkítő

irodalmat ld. FARKAS–PAPP 2007: 158–164. Vö. pl. LE PELLEY FONTENY 2005; *Fotos schreiben Kunstgeschichte* 2007; *Encyclopedia* 2007; *Fotografie* 2009; MATYSSEK 2009; GARCIA 2016.

6 PAPP 2010.

7 *Inspiration Fotografie* 2016.

8 „Pulszky Ferenc ajándoka.” Rézmetszet, gipsz, fénykép – fejezetek

a műtárgymásolás történetéből. Kiállítás. Budapest, Evangélikus Országos Múzeum. 2020. március 20. – augusztus 27.; PAPP 2020a; PAPP 2020b; URL <http://masolattortenet.mi.btk.mta.hu/exhibits/show/pulszky-kiallitas> (letöltve 2024. 02. 05.).

9 FARKAS–PAPP 2007; PAPP 2009.

10 CS. PLANK–KOLTA–VANNAI 1993; L. BAJI–VARGA 1999; BÁN 2002.

jelentékeny műtárgyfénykép-sorozat tudományos feldolgozása ezzel szemben már megtörtént.¹¹

John Brampton Philpot fényképsorozata a firenzei Uffizi reneszánsz rajzairól a Képzőművészeti Egyetem gyűjteményében

A fényképezés egyik úttörőjeként számontartott, számos kalotípiát is készítő John Brampton Philpot elsősorban táj- és épületfényképként ismert. Az angliai születésű, 1850-ben Firenzében letelepedett fotográfus toscanai templomokat, épületeket ábrázoló fényképeit firenzei múzeumok őrzik – az Uffizi fényképgyűjteményében található például huszonnyolc darab rendkívül ritka és értékes, nagy méretű negatív kalotípiája, amelyek egyike egy firenzei híd közelében rendezett tűzijátékot mutat be. A római Gabinetto Fotografico Nazionale Becchetti-gyűjteményében (Collezione Becchetti)¹² őrzött Philpot-fotográfák között firenzei, pisai és sienai látképek mellett életképeket ábrázoló sztereóképek (ruhafestők a Ponte Vecchiönál), egy Murillo-festmény és egy márványrelief fényképe is található.¹³ Az 1856 decemberében a Photographic Society of Scotland által Edinburghban rendezett kiállításon két firenzei látképpel, valamint a Battistero Ghiberti-féle kapujáról és a dóm oldalkapujáról készített kalotípiákkal szerepelt. Pisai látképek mellett több műtárgyfényképe található az amszterdami Rijksmuseum állományában. A *Le XXVIII statue di illustri toscani scolpite da XXIV toscani artisti e inaugurate nel portico degli Uffizi dalla deputazione fiorentina negli anni 1842–56. Fotografie di M. J. B. Philpot* című albuma a Piazzale degli Uffizi oszlopcsarnokát díszítő, neves toscanai művészeket ábrázoló szobrokat mutatta be. Philpot fényképei szerepeltek az első itáliai nemzeti kiállításon, az 1861-es firenzei *Esposizione Nazionale di Prodotti Agricoli e Industriali e di Belle Arti*-n. Erre az alkalomra készült az a sztereófényképe, amelyen Emilio Santarelli (1801–1889) Bűnbánó Magdolnát ábrázoló szobra látható.

Philpot az 1860-as években számos fotográfiát készített a firenzei Uffizi rajzairól (1. kép), amelyeket 1865-ben, illetve 1870-ben megjelentetett kereskedelmi katalógusokban¹⁴ kínált eladásra. A rajzok fényképezését Philpot Raffaello munkáival kezdhette, az ő alkotásai szerepelnek ugyanis a 2–11. számú negatívokon, majd később még több szakaszban, a katalógusban körülbelül hat oldalt kitevő mennyiségben örököltette meg az urbinói mester alkotásait – összesen 232 művet. A fényképsorozat számos darabja megtalálható a római Bibliotheca Hertziana fotótárában,¹⁵ illetve a firenzei Fondo Fratelli Alinari gyűjteményében¹⁶ is.

A budapesti Mintarajztanoda könyvtárának 19. századi címjegyzéke szerint az intézmény megvásárolt egy 477 felvételtől álló, régi olasz mesterek rajzai után készült fényképsorozatot, melyet Philpot és fényképész üzlettársa, Jackson készített.¹⁷ A Magyar Képzőművészeti Egyetem könyvtárában jelenleg kilenc önálló mappában, illetve három mappában más fényképekkel együtt több mint 600 darab, régi rajzokat ábrázoló Philpot-fénykép található. A „Philpot & Jackson Firenze Borgo Ognissanti 17” feliratú, szárazpecsétellátott albumin fényképeken a P betűn, illetve a negatív számán kívül szerepel a rajz készítőjének a neve vagy az *Ignoto* (ismeretlen) szó. Néhány fényképen csak Philpot pecsétje látható.

A fényképsorozat tervezett tudományos feldolgozásához és katalogizálásához segítséget jelentenek a Philpot által megjelentetett, említett katalógusok, amelyek a rajzok készítőinek ábécérendje szerint közlik a fényképeken ábrázolt rajzok címét és a negatívok azonosítási számát. Mivel ezek a számok a fényképeken is szerepelnek, a 19. századi katalógusok tételeinek azonosítása – az Uffizi rajzgyűjteménye nyomtatott katalógusainak¹⁸ és internetes adatbázisának¹⁹ segítségével – elvégezhető. A fényképek feldolgozása lehetővé teszi a régi mesterek rajzai 19. század közepi, illetve mai állapotának összevetését, az elmúlt majdnem másfél évszázadban bekövetkezett esetleges állagromlások, veszteségek rekonstrukcióját. A budapesti Képzőművészeti Egyetemen őrzött fényképek túlnyomó többsége ornamentális (2. kép), illetve építészeti (3. kép) rajzokat ábrázol, úgy tűnik tehát, hogy a sorozat egykori vásárlói

11 John Brampton Philpot 2016. Korábbi közlemények a témában: PAPP 2014a; PAPP 2014b.

12 TAMASSIA 2004. 66–67.

13 Vö. URL <http://censi.aft.it/> (letöltve 2024. 02. 05.).

14 *Fotografie 1865; Catalogo delle Riproduzioni 1870.*

15 URL <https://foto.biblihertz.it/ete?action=displayResult/1> (letöltve 2024. 02. 05.).

16 URL <https://www.alinari.it/it/esplora-immagini?query=Philpot&is-PostBack=1&chkImmaginiProprieta=0> (letöltve 2024. 02. 05.).

17 A. M. Kir. *Országos Mintarajztanoda* 1883. 66–72.

18 PETRIOLI TOFANI 1986; PETRIOLI TOFANI 1987; PETRIOLI TOFANI 1991; PETRIOLI TOFANI 2005. URL <https://euploos.uffizi.it/inventari-e-altri-documenti.php> (letöltve 2024. 02. 05.).

19 URL http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/autori_ (letöltve 2024. 02. 05.).



2. Philpot és Jackson fénypozitívja Perino del Vaga rajzáról, 1870-es évek
Papír, albumin
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és
Művészeti Gyűjtemény

tudatosan törekedtek arra, hogy a teljes sorozatból nagyobb arányban szerezzenek be a művészeti oktatásban mintalapként jól használható tematikájú fénypozitíveket, mint a fénypozitív-sorozatban szintén szereplő figurális rajzokat és tájképeket. Mint az egykori leltárkönyvekből kiderül, az iskola az egyedi fotósorozatok mellett rendszeresen vásárolt a leghíresebb műtárgyfénypozitív-vállalatok (Alinari, Brogi, Braun, Wlha etc.) kínálatából is, minden bizonnyal egy oktatási célú, modern mintalapgyűjtemény létrehozásának szándékával.

Philpot az Uffizi rajzainak lefénypozitíválásával korábbi kezdeményezésekhez csatlakozott. Pulszky Ferenc (1814–1897) visszaemlékezései szerint Firenzében az Uffizi

és a Pitti-palota közötti folyosón kiállították Raffaello és Michelangelo rajzait, amelyeket korábban mappákban őriztek. A kézi rajzok „[...] azelőtt még jobban őriztettek, mint a metszetek, olyannyira, hogy midőn 1833-ban először Flórencbe jutottam, csak a követség útján lehetett kieszközölni az engedelmet, hogy a képtárőr Rafael és Michelangelo kézirajzait megmutassa nekem, melyek igen ügyes szekrényekben kettős zár alatt őriztettek. Alig öt-hat ember látta azelőtt évenként e műkincseket, melyek most, a fotográfia által sokszorosítva, közkezen forogván, a műtörténelemnek nélkülözhetetlen adataivá váltak, s lehetőségessé tették, hogy mindenki, aki a renaissance művelődésével foglalkozik, közvetlen ítéletet képezhesen magának a nagy művészek kifejléséről s egyes képeik létesülésének különböző stádiumairól”.²⁰ A fénypozitívek segítenek a rajzokról készített másolatok és az eredetiek megkülönböztetésében is. „A kézirajzoknál az ilyen megkülönböztetés s a valódinak meghatározása csaknem lehetetlen volt mindaddig, míg a fénypozitív nem sokszorozta a különböző gyűjteményekben létező példányokat, s így a közvetlen összehasonlítást nem tette lehetőségessé.”²¹ A fénypozitíválás előtti időszakban Johann David Passavant (1787–1861) frankfurti műbarát beutazta az európai múzeumokat, és jegyzéket készített Raffaello munkáiról. „Könyve természetesen még azon időben jött ki, midőn a kézirajzok nem sokszorozódtak fénypozitív és fénynyomat által, s midőn különösen a magánbirtokosok azt hitték, hogy a fénypozitíválás általi sokszorosítás megvonja műkincseiknek azon becsét, hogy a rajz másol és másképp mint náluk s engedelmeikkel szemlélhető ne legyen. A tüzetes összehasonlítás tehát akkor még lehetetlen volt, sőt még a közgyűjtemények is vonakodtak a kézirajzokat lefénypozitíválni, míg végre Albert herceg, az angol királynő férje, e tekintetben utat tört.”²² Albert herceg (1819–1861) – lelkes műbarát lévén – össze akarta gyűjteni Raffaello, Michelangelo és Leonardo fennmaradt műveinek reprodukcióit, de végül az anyag nagysága miatt csak Raffaellóra koncentrált. „Felszólítására a királyok s köztársaságok a birtokukban levő Rafael-féle kézirajzokat lefénypozitíválták, lassan-lassan a magánszemélyek is követték a példát”,²³ s így gyűlt össze az a hatalmas anyag, aminek jegyzékét Carl Ruland (1834–1907), a herceg könyvtárosa készítette el Albert halála után.²⁴ A neves firenzei fénypozitív-alkotók, az Alinari testvérek is már 1857-től készítettek felvételeket az Uffizi rajzgyűjteményében, 1858-ban pedig Al-

²⁰ Pulszky 1958. 411.

²¹ Uo. 413.

²² Uo.

²³ Uo. 414.

²⁴ RULAND 1876. Vö. MONTAGU 1986; MONTAGU 1995.

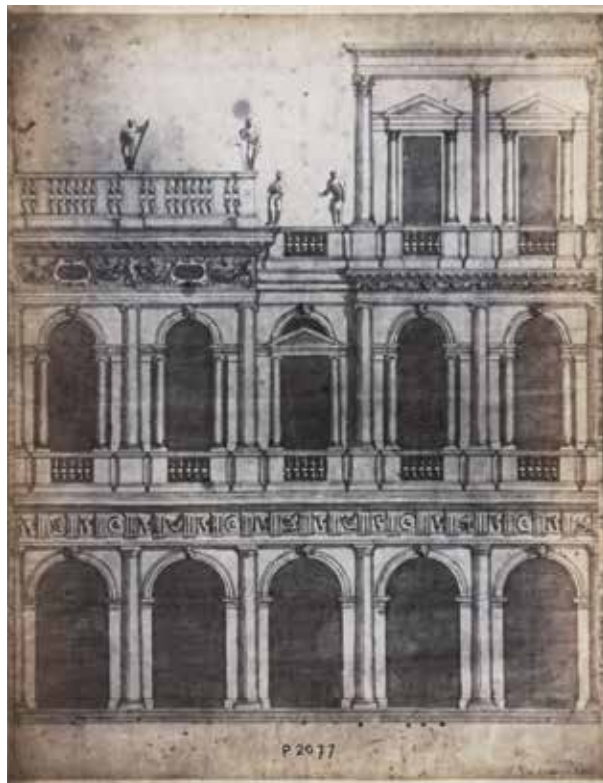
bert hercegtől a velencei Accademia gyűjteményében, illetve a Habsburg-Lotaringiai Károly Lajos (1833–1896) főherceg bécsi magángyűjteményében található Raffaello-rajzok fényképezésére kaptak megbízást. 1859-ben *Disegni di Raffaello e d'altri maestri esistenti nelle gallerie di Firenze, Venezia e Vienna riprodotti in fotografia dai Fratelli Alinari e pubblicati da L. Bardi in Firenze* címmel 1000 líráért már értékesítésre is kínálták 310 darabból álló fényképsorozatukat.

Pulszky Ferenc visszaemlékezéseiben arra is találunk utalást, hogy jól ismerte Philpotot. A „fényképi másolatok Albert herceg gyűjteménye által divatba jöttek, s most a műtörténelem tanulmányozásának nélkülözhetetlen eszközeivé lettek. A flórenci galéria igazgatósága e részben a legnagyobb liberalitással járt el, s fényképészeknek könnyen megengedte, hogy a kézrajzokat lemásolhassák. Philpot angol fényképész választott is közülük ezren felül, de választásában kezdetben inkább vevőinek, a turistáknak ízlését vette tekintetbe, mint a műtörténelem követelményeit; később megbarátkoztam vele, s buzdításomra csakugyan mindent lefényképezett, ami érdekes volt”.²⁵

John Brampton Philpot fényképsorozata elefántcsontfaragvány-másolatokról a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében

Philpot másik jelentékeny műtárgyfényképezési akciója elefántcsontfaragvány-másolatokat megőrkítő sorozata volt.²⁶ Az elefántcsont faragványokat ritkaságuk, régiségük, szellemi és materiális (kincsképző) értékük miatt évszázadok óta számontartják, s a nevezetesebb darabok ábrázolásával a 17. század óta számos kiadványban találkozunk (4. kép). Az értékes műtárgyak károsodás nélküli többszörözését lehetővé tévő új technikák elterjedésével az 1850-es években megindult az európai múzeumokban, egyházi kincstárakban és magángyűjteményekben található elefántcsont faragványok nagyobb ütemű lemásolása és a másolatok árusítása, amelyben élen járt az angliai Arundel Society.

1855-ben megjelent a társaság egyik alapító tagja, Edmund Oldfield (1817–1902) által írt katalógus, ame-



3. Philpot és Jackson fényképe Baldassare Peruzzi rajzáról, 1870-es évek
Papír, albumin
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és
Művészeti Gyűjtemény

lyik ismertette a megvásárolható elefántcsontfaragvány-másolatokat,²⁷ majd egy évvel később kiadták a katalógus kilenc albumin fényképpel (5. kép) illusztrált, korrigált változatát.²⁸ Az Oldfield által kronológiailag rendszerezett másolatokat a társaság irodájában ki is állították. A katalógus előszavában Oldfield hangsúlyozta, hogy az elefántcsont-másolatok anyagi szempontból értéktelenek, hiszen az egész megvásárolható gyűjtemény olcsóbb, mint egyetlen eredeti elefántcsont faragvány, a sorozatból mégis több tanulság vonható le a művészet történetére vonatkozóan, mint bármelyik eredeti tárgyból álló elszigetelt európai elefántcsont-gyűjteményből.²⁹

25 PULSZKY 1858. 414–415.

26 John Brampton Philpot 2016.

27 OLDFIELD 1855.

28 WYATT–OLDFIELD 1856.

29 „Its formation is chiefly due to the zeal and taste of Mr. Alexander Nesbitt; but valuable additions have been contributed by Mr. Westwood, the Author of *Palaeographia Sacra*, and Mr. Franks, of the British Museum.” Uo. 27.



4. Fametszet Theodorus Philoxenus Sotericus diptichonja után
BANDURI 1711. 492. után



GREEK TRIPTYCH, PROBABLY OF THE ELEVENTH CENTURY.
In the Bibliothèque Impériale, Paris.
Representing the Crucifixion, and various scenes.
Size 11 inches by 10.

5. Elefántcsontfaragvány-másolat
Albumin fénykép
WYATT-OLDFIELD 1856. (Class VII)/f.

Bár a bécsi iparművészeti múzeum, a k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie csak 1864-ben nyílt meg, az intézmény alapítását előkészítő tanácsban már 1863-ban javaslatot tettek az Arundel Society gipszmásolatainak megvásárlására. 1864-ben az Artaria műkereskedésen keresztül megérkezett a kétdoboznyi gipszmásolat, amit – feltehetően másolás vagy kiállítás céljából – 1866-ban a nürnbergi Germanisches Museum kölcsön is kért.³⁰ 1866-ban jelentékeny elefántcsontmásolat-gyűjteménye volt már a berlini múzeumnak is. Bár a gyűjtemény ez évben kiadott katalógusában nem szerepel, honnan szerezték be a tárgyakat, az elefántcsont-másolatok ismertetésekor olyan sok egyezést találunk az Arundel Society katalógusával, illetve a Philpot-féle fényképekkel, hogy biztosra vehető: a Neues Museumban kiállított elefántcsont-másolatok ugyanebből a sorozatból származnak.³¹

Pulszky Ferenc az 1850-es években Londonban tevékeny részt vállalt a különböző köz- és magángyűjteményekben található elefántcsont faragványok másolatainak készíttetésében és cseréjében. A Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény 1853-ban Londonban bemutatott elefántcsont faragványai lehetőséget adtak a szakértőknek a római és a középkori művészet közötti átmenet vizsgálatára, az összehasonlításokat azonban megnehezítette a sokszorosítás „csaknem lehetetlensége, mert eddigelé sem magánember, sem gyűjtemény nem engedte meg, hogy az elefántcsont domborművek gipszben másoltassanak le, félvén attól, hogy ezen művelet alatt megnedvesedvén, kárt vallhatnának. Én azonban engedtem Nesbitt úr kérésének, s ráálltam, hogy elefántcsont régiségeim zselatinnal lemintáztassanak, s hogy a minták galvanoplasztikus módon Franchi, a South-Kensington Museum mintázója által megörökíttessenek, feltételül szabtam azonban, hogy

³⁰ Bécs, Museum für Angewandte Kunst. Bibliothek, Aktenarchiv. Aktenzahl: 1863/249; 1863/252; 1863/257; 1864/32; 1866/120.

³¹ BOETTICHER 1866. 249–269.



6. Theodorus Philoxenus Sotericus diptichonja, elefántcsontfaragvány-másolat. John Brampton Philpot fényképe Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Központi Adattár és Digitális Képtár

ha ezen mód szerint a többszörösítés kiterjesztetnék, és csereviszony állna be a gyűjtemények közt, én a csempédányok megszerzésében előnnyel bírnék. A dolog sikerült, különösen miután a francia múzeum mindjárt ráállt a mintázásra és cserére. Így keletkezett azon gipszgyűjtemény, mely az Arundel-társaság által tagjainak számára készült, s melynek első kiállításánál én is tartottam felolvasást”.³²

Arra, hogy Pulszkynek volt saját elefántcsontmásolat-gyűjteménye, két, 1913-ban kelt levélből is következtethetünk. Az egyikben az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola igazgatója, Czákó Elemér (1876–1945) mondott köszönetet az Iparművészeti Múzeumnak a Pulszky-féle elefántcsont- és pecsétmásolat-gyűjtemény átengedéseért. A másik levél az oktatási intézmény titkára, Bellaagh Imre által aláírt elismervény volt, amely szerint a 409 elefántcsont- és



7. Jelenetek Szent Dénes életéből, elefántcsontfaragvány-másolat John Brampton Philpot fényképe Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Központi Adattár és Digitális Képtár

339 pecsétmásolatot átvették. A 748 darabból álló másolatgyűjteménynek ez idáig nem bukkantunk nyomára, s arra sem találtunk adatot, mikor és milyen körülmények között került a hatalmas volumenű másolatgyűjtemény – a South Kensington Museum 1876-os londoni elefántcsontmásolat-katalógusa³³ 975 tételből állt, Pulszky tehát a teljes készletnek majdnem a felét

32 PULSZKY 1958. 135.

33 WESTWOOD 1876.

megszerezte, s haza is hozta itáliai száműzetéséből – az Iparművészeti Múzeumba.³⁴

John Brampton Philpot elefántcsont faragványok másolatait ábrázoló 265 fényképét a Magyar Nemzeti Múzeum Központi Adattára és Informatikai Főosztálya őrzi (30. doboz). Az együttes 152 nagyobb (6. kép) és 113 kisebb (7. kép) fotográfiából áll, az utóbbiakon látható faragványok többsége a nagyobb képeken is szerepel. A nagyobb méretű fényképeken „J. B. Philpot Firenze Lungo l'Arno” feliratú szárazpecsét, míg a kisebbek hátoldalán a „J. B. Philpot Firenze Borgo Ognissanti No 17” jelzés található. A fotográfiák verzóján egységesen 1871-es leltározási szám, illetve kézzel írt „Pulszky Ferenc ajándoka” felirat olvasható, vagyis a képek Pulszky Ferencről kerültek az 1869-től általa vezetett múzeum könyvtárába.

Philpot a sorozathoz készítettett egy 172 tételes katalógust,³⁵ amelynek szerzője a fényképeket hét, részben kronologikus, részben tematikus kategóriába osztotta. Néhányon belül „alfejezeteket” találunk, ami arra utal, hogy a kiadványt a témában jártas szakértő készíthette. Ez lehetett volna Pulszky Ferenc is, hiszen ismerték egymást Philpottal. A katalógus szerzője azonban több olyan tárgynál a Fejérváry-gyűjteményt jelölte meg őrzési helyként, amely máshol volt található, négy

darabot pedig, amelyek a Fejérváry-gyűjteményhez tartoztak, a milánói katedrális tulajdonaként határozott meg. Azt ugyanakkor tudta, hogy a Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény elefántcsontjai Liverpoolba kerültek. Bár a katalógus címében az szerepel, hogy a képek 2. és 16. század között készült elefántcsont faragványokat ábrázolnak, a tárgyak faktúrája, néhány helyen kiegészített volta egyértelművé teszi, hogy a képek nem az eredeti műalkotásokról, hanem azok gipszmásolatairól készültek. A tárgyak egységes installációja azt jelzi, hogy a bemutatott darabokat egy helyen fényképezték le. Philpot fényképeinek egy majdnem teljes sorozata megtalálható a firenzei Museo Nazionale del Bargello gyűjteményében,³⁶ s a sorozat néhány darabját más olaszországi gyűjtemények is őrzik.

A Philpot által készített két sorozat Budapestre kerülése rávilágít a műtárgyfényképek európai elterjedésének 19. századi útjaira. Míg az elefántcsont faragványok másolatát ábrázoló fényképek Pulszky Ferenc – személyes érdeklődését is tükröző – magánadományaként jutottak a múzeumba, az Uffizi rajzait ábrázoló több száz fénykép szervezett, intézményi keretek között, tudatos gyűjteményfejlesztés útján került a Mintarajztanodába.

Rövidítések

A M. Kir. Országos Mintarajztanoda 1883

A M. Kir. Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde könyvtárának Címjegyzéke. Budapest, Athenaeum-kiadás, 1883.

BÁN 2002

BÁN András: „Mert Pascal legyen az, aki a világ külszíne mögött rejlő igazságokat magától felismeri”. Fényképek a Magyar Képzőművészeti Egyetem könyvtárában a XIX. század utolsó negyedéből. In: *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Kiállítási katalógus. Szerk. BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin–SZŐKE Annamária. Budapest, MKE, 2002. 291–297.

BÁN 2022

BÁN András: Beke László és *A fényképezés kezdetei*, avagy hogyan tudomány a fotótörténet? *Fotótörténet*, 2. 2022. 279–297.

BANDURI 1711

Anselmo BANDURI: *Imperium orientale, sive Antiquitates*

Constantinopolitanae [...], IV. Paris, Typis & Sumptibus Joannis Baptistae Coignard, 1711.

BOETTICHER 1866

[Karl BOETTICHER]: *Königliche Museen. Verzeichnis der Sammlung der Abgüsse der Antike und des Mittelalters*. Berlin, Ernst Kühn, 1866.

Catalogo delle Riproduzioni 1870

Catalogo delle Riproduzioni Fotografiche dei Disegni Originali degli Antichi Maestri posseduti dalla R. Galleria di Firenze. Firenze, Philpot e Jackson, 1870.

Catalogue de photographies d. n.

Catalogue de photographies des sculptures en ivoire pour illustrer l'histoire de l'art depuis le II jusqu'au le XVI siècle. Collection unique Philpot & Jackson 17 Borgo Ognissanti 17 Florence. Florence, Philpot & Jackson, d. n.

³⁴ PAPP 2016.

³⁵ *Catalogue de photographies* d. n.

³⁶ CHIESI 2016.

CHIESI 2016

Benedetta CHIESI: Reprodukciók reprodukciói. Gipszmásolatok és fényképek Philpot elefántcsont-másolatokat ábrázoló firenzei albumában. In: *John Brampton Philpot* 2016. 95–108 (angolul: 29–41).

Cs. PLANK–KOLTA–VANNAI 1993

Cs. PLANK Ibolya–KOLTA Magdolna–VANNAI Nándor: *Divald Károly fényképész és vegyész üvegműcsarnokából Eperjesen*. Budapest, Magyar Fotográfiai Múzeum, 1993.

Encyclopedia 2007

Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. Ed. by John HANNAVY. New York–Abingdon, Routledge, 2007.

FABER–GRÖNING 2006

Monika FABER–Maren GRÖNING: *Inkunabeln einer neuen Zeit. Pioniere der Daguerreotypie in Österreich 1839–1850*. Wien, Photoinstitut Bonartes, 2006.

FARKAS–PAPP 2007

FARKAS ZSUZSA–PAPP Júlia: *A műtárgyfényképezés kezdetei Magyarországon 1840–1885*. Budapest, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007.

Fotografie 1865

Fotografie dei disegni originali degli antichi maestri posseduti dalla R. Galleria di Firenze fatte da G. Brampton Philpot. Firenze, Philpot & Jackson, 1865.

Fotografie 2009

Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte. Hg. von Costanza CARAFFA. Berlin–München, Deutscher Kunstverlag, 2009.

Fotos schreiben Kunstgeschichte 2007

Fotos schreiben Kunstgeschichte. Archiv Künstlerischer Fotografie der Rheinischen Kunstszene. Hg. von Renate BUSCHMANN. Köln, DuMont Buchverlag, 2007.

GARCIA 2016

Anne-Marie GARCIA: *La photographie avec les arts*. Paris, ENSBA, 2016.

Inspiration Fotografie 2016

Inspiration Fotografie. Von Makart bis Klimt. Ausstellungskatalog. Hg. von Monika FABER–Agnes HUSSLEIN–ARCO–Michael PONSTINGL. Wien, Belvedere, 2016.

JALSOVSZKY–TOMSICS 2009

JALSOVSZKY Katalin–TOMSICS Emőke: Ablak a világra. A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárának nemzeti gyűjteménye. *Fotóművészet*, 52. 2009. 4. sz. 104–109.

John Brampton Philpot 2016

John Brampton Philpot's Photographs of Fictile Ivory. / John Brampton Philpot fényképsorozata elefántcsont faragványok másolatairól. Ed. by Júlia PAPP–Benedetta CHIESI. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, 2016.

KARLOVITS–BEKE 1983

Károly KARLOVITS–László BEKE: The Beginnings of Photography in Hungary. *Alba Regia. Annales Musei Stephani Regis / Alba Regia*. Az István Király Múzeum Évkönyve, 20. 1983. 249–267. LXXXIII–CIV. tábla.

L. BAJI–VARGA 1999

L. BAJI Etelka–VARGA Judit: Feltárulnak a mappák. Fényképek a Magyar Képzőművészeti Főiskola Könyvtárában. *Fotóművészet*, 42. 1999. 5–6. sz. 105–112.

LE PELLEY FONTENY 2005

Monique LE PELLEY FONTENY: *Adolphe & Georges Giraudon: une bibliothèque photographique*. Paris, Somogy éditions d'art, 2005.

MATYSSEK 2009

Angela MATYSSEK: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*. (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 7.) Berlin, Mann, 2009.

MONTAGU 1986

Jennifer MONTAGU: The „Ruland / Raphael Collection”. *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 3. 1986. Issue 3. 167–183.

MONTAGU 1995

Jennifer MONTAGU: The „Ruland / Raphael Collection”. In: *Art History Through the Camera's Lens*. Ed. by Helene E. ROBERTS. Amsterdam, Routledge, 1995. 37–57.

OLDFIELD 1855

Edmund OLDFIELD: *Catalogue of Select Examples of Ivory-Carvings from the Second to the Sixteenth Century, Preserved in Various Public and Private Collections in England and Other Countries, Casts of Which, in a Material Prepared in Imitation of the Originals, are Sold by the Arundel Society*. London, Office of the Arundel Society, 1855.

PAPP 2009

Júlia PAPP: Artwork Photography in Hungary: The Early Years (1859–1885). *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, 25. 2009. Issue 3. 193–238.

PAPP 2010

PAPP Júlia: Fényképtárak és a művészettörténet fotográfiai emlékezete. A firenzei Max Planck Intézet Művészettörténeti Intézetének nemzetközi műtárgyfénykép-történeti konferenciája (2009. október 29–31.). *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2010. 1. sz. 143–147.

PAPP 2014a

PAPP Júlia: A másolatok másolata. John Brampton Philpot elefántcsont faragvány-másolatokról készített 19. századi fényképsorozata a Magyar Nemzeti Múzeumban. *Fotóművészet*, 57. 2014. 2. sz. 80–91.

PAPP 2014b

Júlia PAPP: John Brampton Philpot's Photographs of Fictile Ivory in the Hungarian National Museum. *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, 2014. 0091. DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2014.0.69938>

PAPP 2016

PAPP Júlia: Gipszgyűjteményt cserélünk szakácsnőre. Források az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola gipszgyűjteményének történetéhez. *Ars Hungarica*, 42. 2016. 3. sz. 283–294.

PAPP 2020a

Júlia PAPP: „Present of Ferencz Pulszky”. *Engraving, Plaster Cast, Photograph – Chapters from the History of Artwork Reproduction*. Exhibition guide. Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2020.

PAPP 2020b

PAPP Júlia: „Pulszky Ferencz ajándoka.” *Rézmetszet, gipsz, fénykép – fejezetek a műtárgymásolás történetéből*. Kiállításvezető. Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2020.

PETRIOLI TOFANI 1986

Annamaria PETRIOLI TOFANI: *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario*, 1. *Disegni esposti*. Firenze, Leo S. Olschki, 1986.

PETRIOLI TOFANI 1987

Annamaria PETRIOLI TOFANI: *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario*, 2. *Disegni esposti*. Firenze, Leo S. Olschki, 1987.

PETRIOLI TOFANI 1991

Annamaria PETRIOLI TOFANI: *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario*, 1. *Disegni di figura*. Firenze, Leo S. Olschki, 1991.

PETRIOLI TOFANI 2005

Annamaria PETRIOLI TOFANI: *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario*, 2. *Disegni di figura*. Firenze, Leo S. Olschki, 2005.

PULSZKY 1958

PULSZKY Ferenc: *Életem és korom*, II. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1958.

RULAND 1876

Karl RULAND: *The Works of Raphael Santi da Urbino as Represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle Formed by H. R. H. the Prince Consort, 1853–1861 and Completed by Her Majesty Queen Victoria*. Weimar, Court Printing Office, 1876.

TAMASSIA 2004

Marilena TAMASSIA: La fotografia in Italia e in Toscana. Le raccolte della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino. *AFT. Rivista di Storia e Fotografia*, 39/40. 2004. 66–72.

WESTWOOD 1876

John Obadiah WESTWOOD: *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum. With an Account of the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories*. London, Chapman & Hall, 1876.

WYATT–OLDFIELD 1856

Matthew Digby WYATT–Edmund OLDFIELD: *Notices of Sculpture in Ivory, Consisting of a Lecture on the History, Methods, and Chief Productions of the Art, Delivered at the First Annual General Meeting of the Arundel Society, on the 29th June, 1855, and a Catalogue of Specimens of Ancient Ivory-Carvings in Various Collections*. London, Office of the Arundel Society, 1856.

John Brampton Philpot and His Nineteenth-Century Series of Artwork Photographs in the Collections of the Hungarian University of Fine Arts and the Hungarian National Museum

While John Brampton Philpot, regarded as one of the pioneers of photography, is known mainly for his photos of landscapes and buildings, he was also active in artwork photography. Born in England, he settled in Florence in 1850, and in the 1860s he photographed several thousand drawings in the Galleria degli Uffizi, which were offered for sale in commercial catalogues published in 1865 and 1870. A role in the creation of the series was played by Ferenc Pulszky, a key figure in Hungarian cultural life in the second half of the nineteenth century, who lived in exile in Florence in the 1860s: he advised Philpot on which pieces in the Uffizi's collection of prints and drawings should be photographed to ensure that the selection complied with the demands of art history.

More than 600 photographs from the series are held by the library of the Hungarian University of Fine Arts; according to the nineteenth-century inventories of the collection's predecessor, the library of the Hungarian Royal Drawing School, these photographs were acquired through purchase. The vast majority of them depict ornamental or architectural drawings, suggesting that the erstwhile purchasers of the series made a conscious effort to obtain a larger proportion of photographs on themes that could be used as template drawings in art education than those depicting figural drawings and landscapes, although the number of the latter is also quite large.

Philpot's other series of artwork photographs was of replicas of ivory carvings, and an almost complete set of these is held by the Hungarian National Museum. These were donated to the museum's library by Ferenc Pulszky, who returned to Hungary from Italy in 1866 and was appointed director of the museum in 1869. Ivory carvings have been appreciated for centuries owing to their rarity, antiquity, and intellectual and material (treasury) value, and depictions of the most notable pieces can be found in numerous publications from the seventeenth century onwards. With the spread of novel techniques enabling

valuable art objects to be replicated without damage, the 1850s saw the beginning of the mass production and sale of replicas of ivory carvings held by European museums, ecclesiastical treasures and private collections. Philpot's series of photographs was related to these ventures, as was the associated catalogue, in which the photographed objects were arranged partly chronologically, partly thematically, by the author of the catalogue, who was clearly an expert in ivory carvings. This author could have been Ferenc Pulszky, as a number of the objects in the photographs were once in the collection of his uncle, Gábor Fejérváry, which Pulszky inherited in 1851. However, several objects listed in the catalogue as being part of the Fejérváry collection in fact belonged elsewhere, while four objects that really were in Fejérváry's collection were described as the property of Milan Cathedral. Pulszky himself had a collection of more than 400 ivory carving replicas, which were acquired by the Museum of Applied Arts and later transferred, for educational purposes, to the National Hungarian Royal School of Applied Arts; the present whereabouts of these replicas is unknown.

The arrival in Budapest of the two photographic series produced by Philpot shines a light on how artwork photographs spread across Europe in the nineteenth century. While the photos of the replica ivory carvings entered the museum as a personal donation from Ferenc Pulszky, and therefore reflected his own interests, the several hundred photographs of drawings from the Uffizi were acquired for the Hungarian Royal Drawing School through an organised institutional initiative consciously intended to improve the school's collection. The old inventories also reveal that besides individual series of photographs, the school regularly made purchases from the selections offered for sale by the most famous artwork photography companies (Alinari, Brogi, Braun, Wilha etc.), certainly with the aim of creating a modern collection of template sheets for educational purposes.

TÁRGYSZAVAK

19. század, John Brampton Philpot, Pulszky Ferenc, Fejérváry Gábor, műtárgyfényképészeti, műtárgymásolás, Galleria degli Uffizi, elefántcsont faragványok, mintarajzok

KEYWORDS

nineteenth century, John Brampton Philpot, Ferenc Pulszky, Gábor Fejérváry, artwork photography, artwork replication, Galleria degli Uffizi, ivory carvings, template drawings

Építészek, épületábrázolások, építési feliratok

Beke László a művészeti-művészettörténeti köztudatban mint a kortárs művészeti szcéná gondos megfigyelője és dokumentátora, egyben pedig aktív alakítója él – már pályára lépésének kezdetétől, az 1960-as évek végétől. Így jelent meg legutóbb, 2023 nyarán mintegy „fejezetcímként” Balatonfüreden a *Boglár itt és most* című, a magyarországi neoavantgárd ikonikus helyszíne, a balatonboglári kápolna-kiállítóhely bezárásának ötvenedik évfordulóján megrendezett történeti-művészettörténeti kiállításon is.¹

Jobbára csak a középkorral foglalkozók lényegesen kisebb tábora előtt ismert, hogy Beke a magyarországi középkor kutatásához is érdemben járult hozzá. A sodronyománcos ötvösművek általa írt, teljes körű katalógusa² a régi magyarországi művészet *corpus*-sorozatába³ annak késői produktumaként illeszkedő, máig meg nem haladott alpmű. 1987-ben is egyik szerkesztője volt a Budapesti Történeti Múzeumban rendezett, emlékeztető Zsigmond-kiállítás kétkötetes katalógusának.⁴ Ez irányú tevékenysége egyébként a Művészettörténeti Kutató Csoportban hozzájárult ahhoz, hogy intézeti főnökei sikerrel védjék ki a kortárs művészeti szereplőként ráirányuló veszélyes figyelem megnyilvánulásait.⁵

Mindezek előtt, még egyetemi hallgatóként, részt vett középkort oktató tanára, Marosi Ernő a magyar szakmai könyvpiacra máig csak egy saját bővített második kiadással meghaladott vállalkozásában, az európai középkori művészet legfontosabb írott forrásai magyar nyelvű, értő magyarázatokkal ellátott fordításgyűjteményének munkálataiban.⁶

Azt, hogy az egyes szövegek közül melyeket fordított a tanár, és melyeket tanítványa, ma már sem Beke Lászlótól, sem Marosi Ernőtől nincs módunk megkérdezni, és erősen kétséges, hogy akár kiadói archívumokból, akár személyes hagyatéki anyagokból megtudható lenne-e még. Így aztán azt sem tudom, hogy Hugues Libergier (†1263) építész síremlékének⁷ (1. kép) francia nyelvű majuszkulás köriratát („CIGIT MAISTRE HU[GU]ES LIBERGIER S QVI COMENSA CESTE EGLISE EN LAN DE LINCARNATION MCC ET XXIX LE MARDI DE PAQVES ET TRESPASSA LAN DE LINCARNATION MCCLXIII LE SAMEDI APRES PAQVES. POVR DEV PIEZ POR L[VI]”)⁸ ki fordította ekképpen: „Itt nyugszik Hugues Libergiers mester, aki a megtestesülés 1229. évében, húsvét keddjének napján elkezdte ezt a templomot, és elhunyt a megtestesülés 1263. évében, a húsvét utáni szombaton. Könyörögjetelek érette Istennél!”⁹ – akár Beke is lehetett.

Hugues Libergiers síremlékének azonban nem csupán a szövege, de az ábrázolása is figyelmet érdemel.

Középkori építészábrázolások

A rendszerint igencsak sematikus épületmodellt tartó, nagyszámú középkori alapító-, építtető- vagy patronusábrázolások mellett – középkori magyarországi példája Hahóton található¹⁰ –, igen ritkán, az építő, a tervező és kivitelező építész is megmutatkozhatott a

1 A Vaszary-villában, kurátor: Mélyi József.

2 BEKE 1980.

3 GARAS 1953; RADOCSAY 1954; GARAS 1955; RADOCSAY 1955; AGGHÁZ 1959; GERSZI 1960; RADOCSAY 1967.

4 Zsigmond 1987.

5 MAROSI 2014. 231.

6 Középkori művészet 1969; Középkori művészet 1997.

7 STEIN 1909. 71–72, kép a 73. oldalon.

8 VÖ. TRUILLET 2009.

9 Középkori művészet 1969. 52.

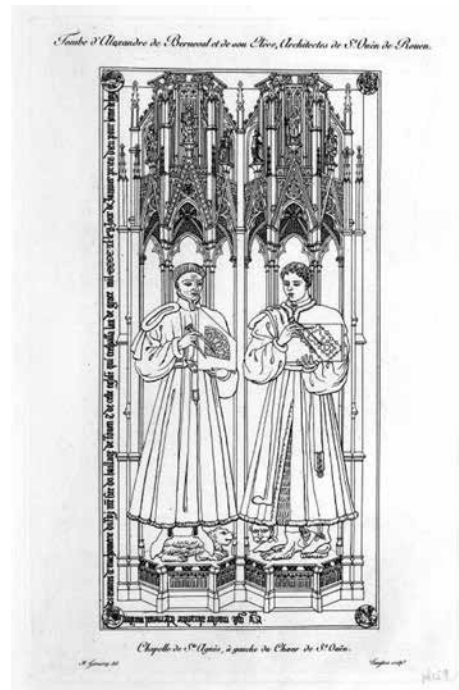
10 Nagy utazás 1994. 12–13 (VÁNDOR László); VÁNDOR 1996. 207, 78. kép; HERVAY 2001. 493, 12. kép; LŐVEI 2001. 76–77, képpel; LŐVEI 2010. 565–566, 1–2. kép; MAROSI 2010. 159–160, 4. kép.



1. Hugues Libergier (†1263) síremléke
Reims, székesegyház
Die Baukunst 1995. 25: 11. kép



2. Heinrich von Sambach (†1382) sírköve
Mühlhausen, Marienkirche
Fotó © Wolfgang Schindler



3. Alexandre de Berneval (†1440) sírlapja
Rouen, Saint-Ouen bencés apátsági templom
Monuments Français 1806. 160.

templommodellt tartó figura típusában.¹¹ Legismertebb példája éppen az említett Hugues Libergier, aki az azóta elpusztult reimsi Saint-Nicaise apátsági templom nyugati homlokzatának és hosszházának építész volt, és aki árkádok építmény alatt álló, vonalrajzos alakként jelenik meg a ma a reimsi székesegyházban őrzött sírkövén, melle előtt kis gótikus templommodellt fogva, lábainál derékszögével és kőemelő fogóval (*Hebezange*), teste előtt mérőléccel.¹² Nem a kézben van, hanem az alak lába mellett áll a kéttornyos épület Heinrich von Sambach (†1382) sírkövén a tübingi Mühlhausenben (2. kép). Az építőmester – a körirat megfogalmazása szerint [...] *her henrich vo(n) sampach buwme(i)ster u(n)ser lib(en) vrowe* – a Marienkirche egyik építési fázisának

kivitelezését vezette, és a templomban is temették el.¹³ A roueni Saint-Ouen bencés apátsági templomának egyik sugarkápolnájában a normandiai *flamboyant* gótika jelentős, Fécamp-ban és Rouenban működő építész, Alexandre de Berneval (†1440) sírlapján a vonalrajzú figura az egyik kezében tartott körzővel a másik kezében tartott lapon a templom déli kereszthajójának rózsaablakát szerkeszti, a balján álló hasonló figura – minden bizonnyal az őt az építőmesteri posztón követő fia, a sírkövet is alighanem elkészíttető Colin – az épület hosszházát és nyugati főkapuját rajzolja (3. kép).¹⁴

A templommodellt tartó *fundatorok* jelentős számú ábrázolása között hasonlóan ritka az építészképmás, mint a késői gótika időszaka előtti, donációs „*fecit-fel-*

¹¹ A tanulmány alább következő, a középkori emlékekre vonatkozó részének kevesebb emlékre kiterjedő, rövidebb, képek nélküli korábbi bemutatásai: LŐVEI 2021a. 399–400; LŐVEI 2021b. I. 273–274.

¹² PANOFKY 1964. 53, 61, fig. 205; BRACHMANN 2011. 77, Abb. 2.

¹³ MAGIRIUS 2002. 130, 343–345. Kat.-Nr. 39, Abb. 111; WÄSS 2006. II. 452–453 (Kat. Nr. 682), 466.

¹⁴ *Monuments Français* 1806. 160; GREENHILL 1976. II. 132, 117/b. tábla; NEAGLEY 1996; a sírkő francia nyelvű szövege Alexandre-t az (angol) király építési munkái mestereként jelöli (Rouen 1419–1449 között angol megszállás alatt állt): „Ci gist maistre Alixandre de Berneval, maistre des Oeuvres de Machonnerie du Roy, notre Sire, du baillage de Rouen et de cette Eglise, qui trespasa l'an de grace mil CCCCL XL le V^e jour de janvier. Priez Dieu pour l'ame de luy” (LICQUET 1840).



4. A strasbourgi székesegyház egykori Mária-kápolnájának mellvédtöredéke
Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, ltsz. MOND 92 (1 à 3)
Fotó © Lővei Pál, 2000

iratok” között a kézművesre vagy művészre vonatkozó. Hugues Libergier kvalitásos sírlapja az ábrázolási típus összefüggését tekintve szinte „művészfejedelmeként” jeleníti meg az építész, és Heinrich von Sambach sír- emléke is a gazdag német városi patrícius réteg figurális emlékeihez mérhető. Ehhez képest a strasbourgi székesegyház Goethe dicsőítette építőmestere,¹⁵ Erwin (†1318; Goethénél a megalapozatlan von Steinbach „családnévvel”¹⁶), 1316-ban elhunyt felesége és ugyanott építőmester János fia (†1339) közös, ábrázolás nélküli, csupán tizenhét majuszkulás feliratsorral kitöltött, 1318 és 1339 között készült, 1339-ben a fiú feliratával kiegészített sírtáblája¹⁷ maga az egyszerűség. Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy Erwin mester a dóm középső nyugati kapuja fölött saját maga helyeztette el az építés 1277-es kezdetét és saját szerepét megörökítő, csak 16–18. századi forrásokból ismert feliratot, hasonlóan a templom 1316-ban emelt, 1682-ben lebontott Mária-kápolnájának mellvédjét egykor díszítő másik feliratához, amelyből azonban három töredék másodlagos beépítésből elő is került (4. kép).¹⁸ Ezek domborúan faragott, kb. 14 cm-es magasságukkal¹⁹ meglehetősen



5. Saint-Denis, Suger apát felszentelési verse az apátsági templom nyugati homlokzatán
Fotó © Lővei Pál, 2000

nagy méretű betűi olyan ritka alkotásokhoz (és személyiségekhez) mérik a strasbourgi építész, mint Saint-Denis apátsági templomának nyugati homlokzatán Suger apát dedikációs verse az 1140. évi felszentelésről (5. kép),²⁰ a passauai dóm szentélyén olvasható többsoros, monumentális minuszkulafelirat az épületrész újjáépítésének 1407-es kezdő évszámával és többek között Georg von Hohenlohe püspök és az akkori építőmester (*magister fabricae*), Otto von Layming nevével (6. kép),²¹ továbbá az esztergomi Bakócz-kápolna²² belső (7. kép) és a krakkói Zsigmond-kápolna²³ külső (8. kép) és belső felirata.

Az építész öntudat mindezeket megelőző, ábrázolás nélküli szöveges megjelenésére példa Vilmosnak, a normandiai Caenben a Saint-Étienne-apátság (Abbaye-aux-Hommes) új szentélyét emelő, „a kövek művészetében kiváló”, „új művet alkotó” építésznek két hosszú kváder felületére faragott, ma már múzeumban őrzött, évszám

15 GOETHE 1773/1896. 139–151; magyar fordítása: MAROSI 1976. 250–255.

16 MAROSI 1976. 422 (332. jegyzet).

17 Naumburg 2011. I. 129–130. Kat.-Nr. I.20 (Sabine BENGEL); a felirat: „ANNO DO(MINI) MO CCCO XVI + XII K(A)L(ENDAS) AVG(VS)TI O(BIIT) D(OMI)NA HVSA VXOR MAG(IST)RI ERWINI + ANNO DO(MINI) MO CCCO XVIII + XUI K(A)L(ENDAS) FEBRVARI O(BIIT) MAG(ISTE)R ERWIN(VS) GUBERNATOR FABRICE ECCL(ES)IE ARG(E)NT(INENSIS) T + ANNO D(OMI)NI M CCC XXXVIII XV K(A)L(ENDAS) APRILIS O(BIIT) MAGISTER IOHANNES FILIVS ERWINI MAG(IST)RI OP(E)RIS (H)VI(VS) ECC(LESIE)”; az Erwin mesterre vonatkozó rész már Goethénél is: GOETHE 1773/1896. 139.

18 Naumburg 2011. I. 115–116. Kat.-Nr. I.9 (Marion BAYER).

19 Egy a strasbourginál korábbi építési felirat a párizsi Notre-Dame déli keresztházán ugyan kb. 8,9 méter hosszú, de még csak 8 cm magas betűk alkotják. Készítését Jean de Chelles, az 1245 körül kivetleztet északi keresztház építészé és a déli elkezdője emlékére 1258 után utóda, Pierre de Montreuil kezdeményezhette: BRACHMANN 2011. 76; TENSCHERT 2019 (ismeretért Takács Imrénnek tartozom köszönettel).

20 SUGER 2000. 322, 324; magyarul: Középkori művészet 1969. 145.

21 STEININGER 2006. Nr. 104.

22 BALOGH 1955, a felirat: 69, valamint 70–75, 80–82. kép; a felirat anyagáról és technikai összefüggéseiről: LŐVEI 2004.

23 KOZAKIEWICZ 1978. 19, 22–24, 27. kép.



6. Építési felirat a passauzi székesegyház szentélyén
Fotó © Lővei Pál, 2010



7. Esztergom, a Bakócz-kápolna bronzbetűs feliratának részlete
Fotó © Lővei Pál, 2017



8. Krakkó, a Wawel Zsigmond-kápolnája délről
Fotó © Lővei Pál, 2008

nélküli sírfelirata a 13. századból: „GUILL(EL)M(VS) IACET HIC PETRARV(M) SVMMVVS IN ARTE. ISTE NOW(EM) P(ER)-FECIT OP(VS) DET P(RE)MIA CHRISTVS AMEN”.²⁴ Petrus de Deustambent, a leoni San Isidoro-templom és egy, a sírfeliratában is említett kőhíd építését feltételezhetően 1149 előtt készült sírlapjának szövege dicsőíti.²⁵ A pisai székesegyház építését megkezdő Busketus 1063 táján íródott (de a szakirodalomban található 1000 körüli, illetve 1120–1145 közötti keltezése is!), hosszú sírversében („BVSKETVS IACET HIC [...]”) „a fehérülő márványtemplom nem leli párját”.²⁶ (Az utóbbi két felirat a Marosi-féle gyűjteménybe is bekerült.)

Az Alexandre de Berneval és fia alakjához hasonlóan tervekkel ábrázolt figurák a középkort követő évszázadokból Magyarországon is ismertek: 18. századi festményeken nem ritkák az alaprajzi vagy homlokzati terveket tartó alakok, csak éppen nem építészek, hanem építettő főurak vagy főpapok portréi.²⁷ A középkori kódexek építkezést és kőfaragást megjelenítő minia-

24 Caen, Musée de Normandie; 13. század második fele: FAVREAU-MICHAUD 2002. 48–49. no. 13, fig. 5; 13. század eleje: *Gothique en Normandie* 2008. 175–176. no 60 (Lindy GRANT).

25 *Középkori művészet* 1969. 50.

26 Uo. 49–50; Busketus antik szarkofágot felhasználó, a pisai dóm homlokzatában elhelyezett síremlékéről: FRANZONI 2008. 88, 89, 2. kép; a felirat 1000 körüli datálásával: RAGUSA 1951. 101–102. no. 40; 1120–1145 közötti keltezésével: DIETL 2009. I. 192–194, III. 1235–1238. Kat. Nr. A 484; korai falisíremlék 1130 körülről, jelenlegi elhelyezése a homlokzatban a 12. század második feléből: CLAUSSEN 1985. 269.

27 GARAS 1955. 136, CX. és CXI. tábla.

28 HORLER 1955. 458–460, 417. kép.



9. Budapest I., Szentháromság tér, a Szentháromság-szobor egyik domborműve
Fotó © Lővei Pál, 2009

túráihoz hasonló jelenet, a már álló oszlop oldalán kőtömböket megmunkáló és derékszögélővel ábrázolt kőfaragók csoportjával, az 1713-ban felavatott budai Szentháromság-szobor egyik domborművű jelenetén tűnik fel (9. kép).²⁸

Építészek (ön)reprezentációjának néhány 19–20. századi példája

A historizmus idején a magukat ha nem is „művészfejedelemnek” tartó, de joggal az építészet professzoraiként megjelenítő Steindl Imre és Alpár Ignác épületeikben vagy épületeiken épületmodellekkel jelenítették meg személyüket, előbbi a máriafalvi (Mariasdorf, ma Ausztia) templomban és a Parlamentben, utóbbi a Szabadság téri banképületén (10. kép).²⁹ A Pécsen kívül lényegében ismeretlen ifj. Nendtvich Andor egy 1942–1943-ban emelt lakóház tervezőjeként monumentális homlokzati domborművön tervrajzot tartva örököttette meg magát.³⁰ Fodor Gyula (1871–1942) egyik jellegzetes épületének, a Budapest VIII., Üllői út 14. – Baross u. 11. alatti, két utcára néző Arany Sas-udvarnak a Baross utcai homlokzatán háromtagú családot ábrázoló szoborcsoport férfialakja

29 Részletesebben ld. LŐVEI 2021a. 400–401.

30 LŐVEI 2021a. 401, 3. kép.



10. Budapest V., Szabadság tér 8–9., Osztárk–Magyar Bank székháza (jelenleg Magyar Nemzeti Bank), Alpár Ignác épületmodellre térdelő alakja a Senyei Károly által faragott frízben
Fotó © Lővei Pál, 2021

baljával kupolás, mauzóleumszerű épületmodellt tart³¹ – nem annyira építészábrázolás, mint inkább sajátos építészetallegória lehet.

A késő középkori építészti önreprezentáció csak elvétve – Magyarországon nem is – előforduló formáját jelentő, a felépített épületeket is ábrázoló sírlapok a konkrét épületeket ábrázoló, 19–20. századi építész-

31 FONVÓDI 2021. 80, képe: 14, 77.

32 TÓTH V. 1999. 226: 10/1–4.



11. Hauszmann Alajos síremléke a budapesti Fiumei úti temetőben, részlet a budai várpalota ábrázolásával
Fotó © Lővei Pál, 2013



12. Alpár Ignác síremléke a budapesti Fiumei úti temetőben, részlet a budapesti Vajdahunyadvár ábrázolásával
Fotó © Lővei Pál, 2020

síremlékeknek semmiképpen sem voltak előzményei. A Fiumei úti temető síremlékei közül Hauszmann Alajosé³² (1847–1926) – Hütl Dezső és Vass Viktor műve, 1930 –



13. Zielinszky Szilárd síremléke a budapesti Fiumei úti temetőben, részlet a budapesti szabadsághíd ábrázolásával
Fotó © Lővei Pál, 2021

a budai királyi palotát (11. kép), Alpár Ignácé³³ (1855–1928) – Kottál Henrik és Szege Sándor műve, 1929 – a Tőzsdepalotát, a Vajdahunyadvárat (12. kép) és a Nemzeti Bankot,³⁴ Gerle Lajosé³⁵ (1863–1910) a temető általa tervezett két árkádsorát, Zielinszky Szilárdé³⁶ (1860–1924) – Wälder Gyula és Bory Jenő műve, 1932 – a budapesti szabadsághídot (13. kép) és a Brassó és Fogaras közötti vasút völgyhídját ábrázoló domborműveket hordoz.³⁷ Czigler Győző (1850–1905), a budapesti Műegyetem professzora Dvořák Ede tervezte obeliszke³⁸ előtt egy precízen szerkesztett jón oszlopfő utal az általa oktatott ókori műépítéstanra. A Kozma utcai temetőben (Budapest X.) Baumhorn Lipót (1860–1932) síremlékének – talán az építész veje, Somogyi György műve³⁹ – felirata felsorolja az építész huszonhárom zsinagógaépületét, oromzatában pedig felhők fölött bukkan elő a szegedi épület kupolája (14. kép).⁴⁰ A műfajnak a végtelenségig vitt változatát a farkasréti zsidó temetőben (Budapest XII.) Vágó László építőművész (1875–1933) Vidor Emil tervei alapján készített, téglatestet formázó, modernista síremléke⁴¹ jelenti, amely enciklopédikusan sorolja a műveket: a „NYARALÓ, CLUBHÁZ, SZÁMOS BUDAPESTI ÉS VIDÉKI BÉRHAZ, GUTENBERG OTTHON, NEMZETI SZALON, TÖBB SZÍNHÁZ ÉPÍTÉSE, VÁROSRENDEZÉSI TERVEK, HŐSÖK TEMPLOMA” feliratok kilenc épületábrázolással társulnak, a „SOK PÁLYADÍJ KITÜNTETÉS” szöveg alatt pedig három érem – az „1898 • M • MÉRNÖK • ÉS • ÉPÍTÉSZEK / NAGYDÍJA”, az

33 TÓTH V. 1999. 279: a jobb oldali árkádsor és az út között.

34 ROZSNYAI 2020. 232; OSZKÓ 2020. 15–16.

35 TÓTH V. 1999. 224: 10/1–68.

36 TÓTH V. 1999. 226: 10/1–1–2.

37 CSÁKI 2020. 389, a művészek meghatározásával. ROSCH 2005a. 38, 25. kép szerint a szobrász Telcs Ede volt.

38 TÓTH V. 1999. 316: 28-díszsor-10; TÓTH E. 2021. 162, 163, 164.

39 CSÁKI 2020. 389.

40 LŐVEI 2020. 384; CSÁKI 2020. 389.

41 BOLLA 2018. 261; LŐVEI 2020. 384–385; Vidor Emil műve, 1935-ben állították fel: GOTTDANK 2022. 269–270.

42 LŐVEI 2000. 35; SZÉKELY 2012. 207, 212–227.



14. Baumhorn Lipót síremléke a budapesti Kozma utcai temetőben
Fotó © Lővei Pál, 2020



15. Vágó László síremléke a budapesti Farkasréti temetőben
Fotó © Lővei Pál, 2009

Olaszország egyesítése ötvenéves jubileumát ünneplő, 1911-es római nemzetközi építészeti-művészeti kiállítás („[...] CNOD ITALIA • CINQVANTENNA[LE] / ESPOZI[ZIONE] / INTERN[AZIONALE] / ROM[A]”),⁴² valamint az 1907. évi „PÉCSI / [OR]SZÁGOS / [KI]ÁLLÍTÁS” egymás által részben takart érmejelvénye – sorakozik (15. kép). (Az ábrázolás hasonlósága miatt jegyzem itt meg, hogy Weiner Samu [1874–1944] – „VEZÉRIGAZGATÓ A MAGYAR MALOMIPAR FELLENDÍTŐJE” – síremlékére a Kozma utcai temetőben egy malomgyár monumentális építészeti együttesét faragták rá.⁴³)

43 BOLLA 2017. 278.

44 Az épületről: BOROS 2018; URL <http://urbface.com/>

Csoda lenne, ha az építészek művein, magukon a házakon nem lehetne felfedezni épületek ábrázolásait. Azonnal adódik a Budapest VII., Király utca 51. (= Akácfa utca 64.) alatti lakóház⁴⁴ (16. kép) – itt lakott élete végén Beke László. A ház díseit szabadkőműves motívumokként tartják számon. A bejárat előtérben kosárvés záródású tükörben monumentális dombormű látható: egy nő és egy férfi alakja között oltárszerű *mensa* fölött a kupolás salamoni templom, a *mensa* homlokoldalán kerek koszorúban a művészcímer három (2+1) tarpajzsával. A háromkupolás jeruzsálemi templom képzeletbeli

budapest/a-schwarz-berhaz (letöltve 2020. 12. 19.); URL <http://lathatatlan.ovas.hu/index.htm?node=50585> (letöltve 2020. 12. 20.).



16. Budapest VII., Király utca 51., Beke László utolsó lakóhelye
Fotó © Lővei Pál, 2020



17. Budapest VII., Király utca 51., részlet a jeruzsálemi templom ábrázolásával
Fotó © Lővei Pál, 2020



18. Budapest VII., Bethlen Gábor utca 29., Schwarz és Horváth műépítészek építési táblája
Fotó © Lővei Pál, 2021



19. Budapest XI., Karinthy Frigyes út 24., Schwarz és Horváth műépítészek építési táblája
Fotó © Lővei Pál, 2020

képei a homlokzatok rizalitjaiban a negyedik emeleti erkélymellvéden gazdag keretelésű, ovális vakolattükrökben is feltűnnek (17. kép). A Király utcai oldalon a két rizalit, valamint az Akácfa utcai jobb oldali rizalit fölött a tetőtéri műtermekhez tartozó előépítmények ablakzárókövén ovális vakolattükrökben egymásra helyezett, domborművű körző és derékszögű vonalzó látható. A Király utcai homlokzat középtengelyében a harmadik emeleti ablak fölött ívesen kiülő negyedik emeleti erkélymellvéden ovális vakolattükrökben az „ANN° d°MINI /

1911” felirat olvasható. Az ingatlant 1909-ben megvásárló Schwarz (Svarcz/Schwarcz) Jenő építész (1864–1943)⁴⁵ a telekre saját tervei alapján építtette az 1911-ben átadott bérházát. A Király utca felőli tetőtérben egy fotó- és rajztermet is kialakított.

Schwarz Jenő tervezőtársa általában Horváth Antal (1870–?) volt,⁴⁶ ahogy arról több, általuk tervezett ház építési felirata is tanúskodik. A Budapest VII., Bethlen Gábor utca 29. (= Marek József utca 1.) alatti lakóháznak a Bethlen Gábor utcai homlokzata bal szélén, a saroker-

45 BOROS 2018.

46 Uo.



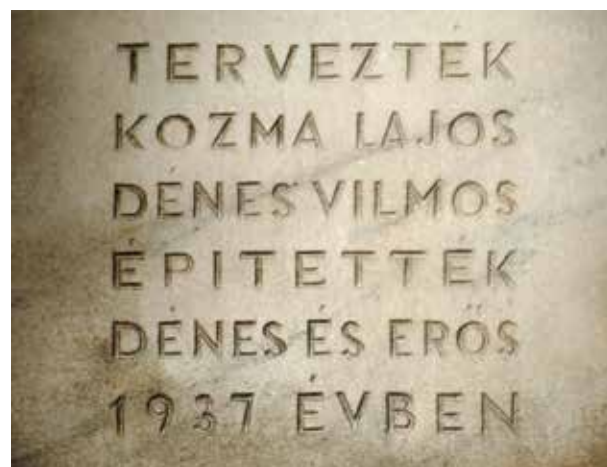
20. Budapest VIII., Mátyás tér 13., Schwarz és Horváth műépítésszek építési táblája
Fotó © Lővei Pál, 2020



21. Budapest V., Régiposta utca 13., Kovács Margit kerámia domborműve, mellette jobbra Kozma Lajos és Dénes Vilmos építési felirata
Fotó © Lővei Pál, 2020

kély alatt a kváderezett felületű földszint vakolatkváderébe mélyítve a „TERVEZTÉK ≡□≡ / SVARCZ ÉS HORVÁTH / ≡□≡ MŰÉPÍTÉSZEK” szöveg olvasható (18. kép). A Budapest XI., Karinthy Frigyes út 24. alatti lakóház kapubeugrójának jobb oldali béléletében a vakolatba illesztett mészkő táblára vésve az előbbihez ornamentikájában is hasonló, „TERVEZTÉK ≡□≡ / SCHWARZ ÉS HORVÁTH / ≡□≡ MŰÉPÍTÉSZEK / 1914” szöveg található (19. kép). Ehhez hasonlóan az évszámot is tartalmazza a Budapest VIII., Mátyás tér 13. alatti lakóház homlokzatának jobb szélén, a bejáratától jobbra a vakolatra erősített, szalagkeretes műkő táblára vésott „• TERVEZTE • / • SCHWARZ ÉS HORVÁTH • / • MŰÉPÍTÉSZEK • / 19 -- 28. / • ÉPÍTETTE • / • LÁZÁR GÉZA • / • ÉPÍTŐMESTER •” felirat (20. kép).

Beke László pályája elején feleségével, Varga Zsuzsával könyvet írt Kozma Lajosról (1884–1948).⁴⁷ Az építész néhány művén ugyancsak megtalálható a nevét dokumentáló felirat. A Budapest V., Régiposta utca 13. alatti lakóház⁴⁸ homlokzatának jobb szélén, a bejárat és a hozzá kapcsolódó vitrin fölött, a Kovács Margit készítette kerámia dombormű mellett a mészkő burkolatba vésve a „TERVEZTÉK / KOZMA LAJOS / DÉNES VILMOS / ÉPITETTÉK / DÉNES ÉS ERŐS / 1937 ÉVBEN” felirat található (21–22. kép). A Budapest XIII., Nővér (korábban Kilián György) utca 15–17. szám alatti általános iskola⁴⁹ (jelenleg Németh László Gimnázium) előcsarnokának oldalfalain a falra erősített, többször átfestett (fém)betűkkel, baloldalt



22. Budapest V., Régiposta utca 13., Kozma Lajos és Dénes Vilmos építési felirata
Fotó © Lővei Pál, 2020

„AZ ÉPÜLETET TERVEZTE / KOZMA LAJOS / [É]PÍTÉSZMÉRNÖK”, jobboldalt: „ÉPÜLT / AZ 1947 – 1949 ÉVEKBEN” szöveg olvasható (23–24. kép).

A Budapest V., Október 6. utca 19. (= Arany János utca 19.) alatti, Hild József által 1844-ben emelt Boskovitz-háznak a 20. század elején gróf Zichy Ernőné Zichy-címeres építtetői jelzésével (25. kép) hangsúlyozott, emeletráépítéssel bővített és utcai homlokzatain

47 BEKE–VARGA 1968.

48 Uo. 26–27, 37, 44–47. kép; FERKAI 2001. 117–118 (47. sz.).

49 BEKE–VARGA 1968. 29–30, 37, 55–62. kép.



23. Budapest XIII., Nővér (korábban Kilián György) utca 15–17., Kozma Lajos építési felirata
Fotó © Lővei Pál, 2020



24. Budapest XIII., Nővér (korábban Kilián György) utca 15–17., építési felirat az évszámmal
Fotó: Lővei Pál, 2020



25. Budapest V., Október 6. utca 19., Zichy-címer a főhomlokzat középtengelyében a második emeleti ablak fölött
Fotó © Lővei Pál, 2023



26. Budapest V., Október 6. utca 19., a Vajdahunyadvárat ábrázoló dombormű
Fotó © Lővei Pál, 2023



27. Budapest V., Október 6. utca 19., a Vajdahunyadvárat ábrázoló dombormű
Fotó © Lővei Pál, 2023

átstilizált bérházán⁵⁰ a második emeleti ablaksor fölött hat szemöldökdíszben a városligeti Vajdahunyadvára tő felőli, illetve bejárati nézetének ábrázolásai ismétlődnek (26–27. kép).

Épületek, tájak, személyek ábrázolásai díszítik a Budapest XIII., Kresz Géza utca 38. (= Csanády utca 6/a)⁵¹ kapujának mészkőből faragott tábláit. A bélietben a bal és a jobb oldal között váltva, keretelt tükrökben domború betűkkel jelenik meg a felirat. Balra fent: „TERVEZTE /

ÉS / ÉPÍTETTE” (sic!); jobbra fent: „KELLERMAN / LÁSZLÓ / ÉPÍTŐM.”; balra lent: „ÉPÜLT: / AZ / ÚRNAK”; jobbra lent: „1941. / ÉVÉBEN”. A köztes tükrökben feliratokkal jelölve, balra a „HALÁSZ BÁSTYA” (28. kép) és a „FRANKÓI VÁR”, jobbra „ТИХАН” (a hegytetőn látszó apátság előtt a hullámszó Balatonon szélről megdőlt vitorlás), továbbá jelöletlenül a kolozsvári Szent Mihály-templom előtt álló Mátyás-szobor (29. kép). A domborművek a korabeli utazási plakátok és kiállítási dekorációk világát idézik.

⁵⁰ DÉRY 2005. 238–239.

⁵¹ FERKAI 2001. 357 (368. sz.); BOLLA 2018. 125; BOLLA 2019. 155.



28. Budapest XIII., Kresz Géza utca 38., a kapuzat részlete a Halászbástya ábrázolásával
Fotó © Lővei Pál, 2015



29. Budapest XIII., Kresz Géza utca 38., a kapuzat részlete kolozsvári látképpel és az építési évszámmal
Fotó © Lővei Pál, 2015

A nyugat-európai Reimstől a közép-európai, budapesti Király utcáig felvázolt Beke-ív tovább húzható kelet felé. 2024 márciusában Dohában, a Katari Nemzeti Könyvtár Rem Koolhaas tervei szerint emelt, látványos épületének szabad polcain a képzőművészeti részleg kötetei

között bőklászva talált, fél tucatnyit sem elérő magyarországi vonatkozású publikáció közül méretét és tipográfiáját tekintve is kitűnt a Beke László gyűjteményét bemutató, reprezentatív kötet.⁵² Ha elmondhatnám Neki, megelégedésére szolgálna.

⁵² *Imagination* 2014.

Rövidítések

AGGHÁZY 1959

AGGHÁZY Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon, I–III.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959.

BALOGH 1955

BALOGH Jolán: *Az esztergomi Bakócz kápolna.* (Magyar Műemlékek.) Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1955.

BEKE 1980

BEKE László: *Sodronyzománcos ötvösművek.* Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1980.

BEKE–VARGA 1968

BEKE László–VARGA Zsuzsa: *Kozma Lajos.* (Architektúra.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968.

BOLLA 2017

BOLLA Zoltán: *Magyar art deco építészet, II.* [Budapest,] Ariton Kft., 2017.

BOLLA 2018

BOLLA Zoltán: *Magyar art deco építészet, I.* [Budapest,] Ariton Kft., 2018².

BOLLA 2019

BOLLA Zoltán: *Újlipótváros építésze 1861–1945.* [Budapest,] Ariton Kft., 2019.

BOROS 2018

BOROS Géza: Tervezték Schwarcz és Horváth műépítések. *Art Magazin*, 102. sz., 16. 2018. 1. sz. 54–60.
URL <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/d1d9208ad8c9b6e1f220ae42dace48a5> (letöltve 2024. 02. 19.).

BRACHMANN 2011

Christoph BRACHMANN: Der Architekt des 13. Jahrhunderts – Quellen, Künstlerlob, Grabmäler, Inschriften, Architekturzeichnungen, Labyrinth. In: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen.* Ausstellungskatalog. Hg. von Hartmut KROHM–Holger KUNDE. Petersberg, Imhof Verlag, 2011. I. 74–79.

CLAUSSEN 1985

Peter Cornelius CLAUSSEN: Künstlerinschriften. In: *Ornamenta Ecclesiae – Kunst und Künstler der Romanik, I–III.* Ausstellungskatalog. Hg. von Anton LEGNER. Köln, Stadt Köln, 1985. I. 263–276.

CSÁKI 2020

CSÁKI Tamás: [Válasz.] In: Csáki Tamás „Lajta Béla funerális építésze” című doktori (PhD-) értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 69. 2020. 388–392.

DÉRY 2005

DÉRY Attila: *Belváros–Lipótváros V. kerület.* (Budapest építészeti topográfiája, 2.) [Budapest,] Terc, 2005.

Die Baukunst 1995

Die Baukunst im Mittelalter. Hg. von Roberto CASSANELLI. Düsseldorf, Patmos, 1995.

DIETL 2009

Albert DIETL: *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens, I–IV.* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, Vierte Folge, Band VI.) Berlin–München, Deutscher Kunstverlag, 2009.

FAVREAU–MICHAUD 2002

Robert FAVREAU–Jean MICHAUD: *Corpus des inscriptions de la France médiévale, 22. Calvados, Eure, Manche, Orne, Seine-Maritime.* Paris, CNRS Editions, 2002.

FERKAI 2001

BRANCZIK Márta et al.: *Pest építésze a két világháború között.* Szerk. FERKAI András. Budapest, Modern Építészettörténeti és Műemlékvédelmi Kht., 2001.

FONYÓDI 2021

FONYÓDI Anita: *Fodor Gyula.* (Az építészet mesterei.) Budapest, Holnap Kiadó, 2021.

FRANZONI 2008

Claudio FRANZONI: *Arcæ marmoreæ: Le antichità nel tempo di Matilde.* In: *Matilde e il tesoro dei Canossa – tra castelli, monasteri e città.* Catalogo della mostra. A cura di Arturo CALZONA. Milano, Silvana Editoriale, 2008. 84–95.

GARAS 1953

GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVII. században.* (Magyarországi barokk festészet, I.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953.

GARAS 1955

GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században.* (Magyarországi barokk festészet, II.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955.

GERSZI 1960

GERSZI Teréz: *A magyar kőrajzolás története a XIX. században.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960.

GOETHE 1773/1896

Johann Wolfgang von GOETHE: Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1773. In: *Goethes Werke.* Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 1. Abt. 37. Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1896. 139–151.

Gothique en Normandie 2008

Chefs-d'œuvre du Gothique en Normandie. Sculpture et orfèvrerie du XIIIe au XVe siècle. Catalogue d'exposition. Dir. Catherine ARMINJON–Sandrie BERTHELOT. Caen–Toulouse, 5 continents, 2008.

GOTTDANK 2022

GOTTDANK Tibor: *Vidor Emil, a műépítész.* Budapest, Balassi Kiadó, 2022.

GREENHILL 1976

Frank Allen GREENHILL: *Incised Effigial Slabs. A Study of Engraved Stone Monuments in Latin Christendom, c. 1100 to c. 1700,* I–II. London, Faber and Faber, 1976.

HERVAY 2001

HERVAY Ferenc Levente: A bencések és apátságai története a középkori Magyarországon. In: *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon.* Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 2001. 461–547.

HORLER 1955

HORLER Miklós et al.: *Budapest műemlékei,* I. (Magyarország műemléki topográfiája, 4.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955.

Imagination 2014

Imagination / Idea. The Beginning of Hungarian Conceptual Art. The László Beke Collection, 1971. Ed. by Dóra HEGVI–Zsuzsa LÁSZLÓ–Eszter SZAKÁCS. Budapest–Zürich, transit.hu–JRP Ringier, 2014.

KOZAKIEWICZ 1978

Helena KOZAKIEWICZ–Stefan KOZAKIEWICZ: *A reneszánsz Lengyelországban.* Budapest–Varsó, Corvina–Arkady, 1978.

Középkori művészet 1969

A középkori művészet világa. (Európai antológia.) Összeáll. MAROSI Ernő. [Budapest,] Gondolat, 1969.

Középkori művészet 1997

A középkori művészet történetének olvasókönyve XI–XV. század. Összeáll. és részben ford. MAROSI Ernő. Budapest, Balassi Kiadó, 1997.

LICQUET 1840

Théodore LICQUET: *Rouen, Its History and Monuments. A Guide to Strangers.* Rouen, Edward frère, 1840.

LŐVEI 2001

LŐVEI Pál: Középkori sírkövek a történeti Zala megye területén. In: *Zala megye ezer éve. Tanulmánykötet a magyar államalapítás millenniumának tiszteletére.* Főszerk. VÁNDOR László, szerk. KOSTVÁL László. [Zalaegerszeg,] Zala Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2001. 74–82.

Lővei 2004

LŐVEI Pál: „Virtus, es, marmor, scripta”. Vörös márvány és bronzbetű. In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia Ráckeve,* 2000. Szerk. BODNÁR Szilvia et al. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004. 53–71.

LŐVEI 2010

LŐVEI Pál: „Hahóti Zsuzsanna” és az alapítók emlékezete. In: *„Ez világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére.* Szerk. BUBRVÁK Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat Kiadó, 2010. 565–576.

LŐVEI 2020

LŐVEI Pál: [Opponensi vélemény]. In: Csáki Tamás „Lajta Béla funerális építészete” című doktori (PhD-) értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő,* 69. 2020. 382–387.

LŐVEI 2021a

LŐVEI Pál: Építészek önreprezentációja: címerek, szerszámok, portrék, tervrajzok. In: *Arte et ingenio. Tanulmányok Kovács András hetvenötödik születésnapjára.* Szerk. GÁLFI Emőke–Kovács Zsolt–P. Kovács Klára. Kolozsvár–Budapest, Erdélyi Múzeum-Egyesület–Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2021. 391–407.

LŐVEI 2021b

LŐVEI Pál: *Porfír, kő, márvány. Kőanyagok, kőfaragók, kőbe-rakások a középkori Magyarországon, I–II.* (Magyar történelmi emlékek. Értekezések.) Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2021.

MAGIRIUS 2002

Magdalene MAGIRIUS: *Figürliche Grabmäler in Sachsen und Thüringen von 1080 bis um 1400.* Esens, Rust, 2002.

MAROSI 1976

Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből. Válogatta, fordította és az előszót írta: MAROSI Ernő. [Budapest,] Corvina Kiadó, 1976.

MAROSI 2010

Ernő MAROSI: Spätromanische Denkmäler der Stiftermemorie in Ungarn. In: *Čechy jsou plné kostelů / Boemia plena est ecclesiis. Kniha k počtě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc.* Ed. Milada STUDNIČKOVÁ. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. 152–162.

MAROSI 2014

Ernő MAROSI: László Beke Turns Seventy. *Acta Historiae Artium*, 55. 2014. 229–238.

Monuments Français 1806

Monuments Français inédits pour servir à l'histoire des arts depuis le VI^e siècle jusqu'au commencement du XVII^e, I. Publiés par N[icolas] X[avier] WILLEMIN. Paris, N. X. Willemin, 1806.

Nagy utazás 1994

„Nagy utazás...” – Kultúrák határán: Településtörténeti kutatások a Szévíz és Principális völgyében. Kiállítási katalógus. Szerk. VÁNDOR László–SZŐKE Béla Miklós. Zalaegerszeg, Zala Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1994.

Naumburg 2011

Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen, I–II. Ausstellungskatalog. Hg. von Hartmut KROHM–Holger KUNDE. Petersberg, Imhof Verlag, 2011.

NEAGLEY 1996

Linda Elaine NEAGLEY: Berneval, Alexandre de. In: *The Dictionary of Art*. Ed. by Jane TURNER. Oxford, Oxford University Press, 1996. III. 825–826.

Oszkó 2020

Oszkó Ágnes Ivett: *Baumhorn Lipót.* (Az építészet mesterei.) Budapest, Holnap Kiadó, 2020.

PANOFISKY 1964

Erwin PANOFISKY: *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini.* New York, Harry N. Abrams, 1964.

RADOCSAY 1954

RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország falképei.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1954.

RADOCSAY 1955

RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország táblaképei.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955.

RADOCSAY 1967

RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország faszobrai.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.

RAGUSA 1951

Isa RAGUSA: *The Re-Use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi during the Middle Ages and the Early Renaissance.* Dissertation [Typescript]. New York, New York University, 1951.

ROSCH 2005

ROSCH Gábor: *Alpár Ignác építésze.* Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2005.

ROZSNYAI 2020

ROZSNYAI József: *Alpár Ignác.* (Az építészet mesterei.) Budapest, Holnap Kiadó, 2020.

STEIN 1909

Henri STEIN: *Les Architectes des cathédrales gothiques.* (Les Grands Artistes.) Paris, Librairie Renouard–Henri Laurens, [1909?].

STEININGER 2006

Die Inschriften der Stadt Passau bis zum Stadtbrand von 1662. (Die Deutschen Inschriften, 67.) Red. Christine STEININGER. Wiesbaden, Reichert-Verlag, 2006.

SUGER 2000

Abt Suger von Saint-Denis. *Ausgewählte Schriften.* Hg. von Andreas SPEER–Günther BINDING. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.

SZÉKELY 2012

SZÉKELY Miklós: *Az ország tükrői. Magyar építészet és művészet szerepe a nemzeti reprezentációban az Osztrák–Magyar Monarchia korának világhiállításain.* Budapest, CentrArt, 2012.

TENSCHERT 2019

R[uth] TENSCHERT: Cathedral Notre Dame in Paris – the Inscription of the South Transepts Façade: Medieval Relict or 19th Century Recreation? *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 42. 2019. 27th CIPA International Symposium "Documenting the past for a better future", 1–5 September 2019, Ávila, Spain. 1141–1147. <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W15-1141-2019>

TÓTH E. 2021

TÓTH Enikő: *Czigler Győző. (Az építészet mesterei.)* Budapest, Holnap Kiadó, 2021.

TÓTH V. 1999

TÓTH Vilmos: A Kerepesi úti temető II. *Budapesti Negyed*, 7. 1999. 3. SZ. 174–525.

TRUILLET 2009

Jonathan TRUILLET: *Restauration de la pierre tombale d'Hugues Libergier, Cathédrale Notre-Dame de Reims.* [2009] URL [https://archive.wikiwix.com/cache/index2.](https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.culture.gouv.fr%2Fchampagne-ardenne%2F3documentation%2Fnav2_libergier.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url)

[http%3A%2F%2Fwww.culture.gouv.fr%2Fchampagne-ardenne%2F3documentation%2Fnav2_libergier.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url](http%3A%2F%2Fwww.culture.gouv.fr%2Fchampagne-ardenne%2F3documentation%2Fnav2_libergier.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url) (letöltve 2023. 09. 03.).

VÁNDOR 1996

László VÁNDOR: Archäologische Forschungen in den mittelalterlichen weltlichen und kirchlichen Zentren des Hahót-Buzád-Geschlechts. *Antaeus – Communicationes ex Instituto Archaeologico Academiae Scientiarum Hungaricae*, 23. 1996. 183–217.

WÄSS 2006

Helga WÄSS: *Form und Wahrnehmung mitteldeutscher Gedächtnisskulptur im 14. Jahrhundert. Ein Beitrag zu mittelalterlichen Grabmonumenten, Epithaphen und Kuriosa in Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen, Nord-Hessen, Ost-Westfalen und Südniedersachsen*, I–II. Bristol–Berlin, TENEA, 2006.

Zsigmond 1987

Művészet Zsigmond király korában 1387–1437, I–II. Kiállítási katalógus. Szerk. BEKE László–MAROSI Ernő–WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1987.

Architects, Depictions of Buildings, Architectural Inscriptions

László Beke lives on in the artistic and art historical public consciousness as a studious observer and documenter of the contemporary art scene, and also as one of its active shapers – right from the start of his career at the end of the 1960s. For the most part, it is only the substantially smaller camp of those dealing with the Middle Ages who are aware that Beke also made significant contributions to research into medieval Hungary. For example, he actively participated in the work for the anthology of Hungarian-language translations, complete with explanations, of the main written sources of European medieval art, edited by Ernő Marosi. This volume also included the tombstone inscriptions of a few master builders; following an enumeration of these and a few other

examples and a presentation of their depictions, the study deals with depictions and tomb memorials of architects from nineteenth- and twentieth-century Hungary, architectural inscriptions found on buildings, and a few bas-relief depictions of buildings that can be seen on residential blocks in Hungary. The latter also includes the last home of László Beke, the apartment block at 51 Király Street in Budapest's 7th District, designed by the architect Jenő Schwarz (1864–1943) as his own rental property, which contained his own studio. The facades of this block and the stairwell vestibule are decorated with imaginary depictions of the biblical King Solomon's Temple in Jerusalem, which allude to the architect's links with the freemasons.

TÁRGYSZAVAK

Beke László, középkori építészábrázolások, középkori építészek emlék- és sírfeliratai, 19–20. századi építészábrázolások, 19–20. századi építészek síremlékei, épülethomlokzatok épületábrázolásai, 20. századi építési feliratok, Schwarz/Svarcz/Schwarz Jenő építész (1864–1943)

KEYWORDS

László Beke, medieval depictions of architects, memorial and tombstone inscriptions of medieval architects, nineteenth–twentieth-century depictions of architects, tombstones of nineteenth–twentieth-century architects, depictions of buildings on building facades, twentieth-century architectural inscriptions, the architect Jenő Schwarz/Svarcz/Schwarz (1864–1943)